



A Poesia africana moderna e suas perspectivas – As poéticas de Léopold Sédar Senghor e Wole Soyinka

Adriano Moraes Migliavacca

Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Brasil

adrianomiglia@gmail.com

<https://orcid.org/0000-0001-6661-103X>

Reçu le 23-05-2025 / Évalué le 25-06-2025 / Accepté le 07-09-2025

La poésie africaine moderne et ses perspectives – La poétique de Léopold Sédar Senghor et Wole Soyinka

Résumé

Après les indépendances africaines, une intense production littéraire en langues occidentales a émergé sur le continent, notamment en français, en anglais et en portugais. Dans le domaine de la poésie, des auteurs sont apparus dont les œuvres articulaient les innovations de la poésie européenne moderne avec diverses traditions orales africaines, donnant également naissance à des théories poétiques. Deux noms ont été particulièrement importants dans la formation de la poésie et de la réflexion poétique en Afrique : le Sénégalais Léopold Sédar Senghor et le Nigérian Wole Soyinka, dont les idées poétiques dialoguent, s'éloignent et se rapprochent à divers moments. Cet article propose une discussion de ces approches et différences ainsi qu'une réflexion sur la contextualisation des œuvres de ces auteurs dans le cadre de la poésie africaine moderne et de son influence.

Mots-clés : poésie africaine, poésie moderne, théories poétiques, Léopold Sédar Senghor, Wole Soyinka

A Poesia africana moderna e suas perspectivas – As poéticas de Léopold Sédar Senghor e Wole Soyinka

Resumo

A partir das independências africanas, surge no continente uma intensa produção literária em línguas ocidentais, particularmente o francês, o inglês e o português. No âmbito da poesia, surgiram autores e autoras cujas obras articulam inovações da poesia moderna europeia com variadas tradições orais africanas, dando origem também a teorias poéticas. Dois nomes foram particularmente importantes na formação da poesia e da reflexão poética na África: o senegalês Léopold Sédar Senghor e o nigeriano Wole Soyinka, cujas ideias poéticas dialogam, afastando-se e aproximando-se em diversos pontos. Este artigo oferece uma discussão dessas aproximações e diferenças, bem como

reflete sobre a contextualização das obras desses autores no âmbito da poesia africana moderna e sua influência.

Palavras-chave: poesia africana, poesia moderna, teorias poéticas, Léopold Sédar Senghor, Wole Soyinka

Modern African Poetry and its Perspectives – The Poetics of Léopold Sédar Senghor and Wole Soyinka

Abstract

Since the African independences, a strong literary production in Western languages took place in the continent, mainly in French, English, and Portuguese. In poetry, many authors have articulated the innovations of modern European poetry with African traditions, giving origin as well to poetic theories. Two names were of particular importance in poetic practice and reflection in Africa: the Senegalese Léopold Sédar Senghor and the Nigerian Wole Soyinka, whose poetic ideas dialog, showing both similarities and differences between them. This article discusses these similarities and differences as well as reflects upon the context of the works of these authors within African poetry and their influence.

Keywords: African poetry, modern poetry, poetic theories, African poetics, Léopold Sédar Senghor, Wole Soyinka

Introdução

Mesmo com a divulgação cada vez maior de obras literárias de autoria africana, a expressão “literatura africana” ainda causa indagações. O filósofo camaronês Valentin Mudimbe, no artigo *African Literature: Myth or Reality?*, caracteriza a literatura africana enquanto “mercadoria” (*commodity*), como uma invenção recente, não sem antes lembrar que a crítica e a historiografia literária sobre o assunto falavam em dois corpos de textos: a jovem literatura escrita em línguas europeias e africanas e os textos orais sem autoria conhecida (Mudimbe, 2011: 60). Albert Gérard fala de literaturas escritas bem mais antigas na África subsaariana, como as que encontramos na Etiópia entre os povos islamizados como os suaílis, os mandingas, os hauçás e os fulanis (Gérard, 2011: 16).

A observação de Mudimbe se refere à literatura desenvolvida a partir da colonização europeia com o uso do alfabeto latino e em gêneros ocidentais, ou seja, a literatura africana em diálogo com a ocidental. O historiador literário alemão Janheinz Jahn chamou tal literatura de “neo-africana”,

definindo-a como resultante da mútua fertilização de escritores africanos e ocidentais (Jahn, 1973: 24). A partir do estabelecimento de instituições de ensino de origem europeia na África subsaariana, uma literatura africana em francês, inglês e português começa a se desenvolver no século XX, incluindo uma nova poesia. É fato que, como atestam Ken Goodwin (1982), Robert Fraser (1986) e Abiola Irele (2001), já no século XIX, são publicados poemas em inglês por autores africanos, mas tais textos se resumiam a imitações do verso vitoriano da época. É a partir do século XX que se começa a publicar uma poesia em línguas europeias que se quer especificamente africana. Mas em que consiste essa especificidade africana em uma poesia escrita em línguas europeias?

É interessante voltar às observações de Mudimbe. O filósofo fala de dois corpos de textos: escritos em línguas europeias e, com menor frequência, africanas, de autoria conhecida, e orais em línguas africanas, de autoria desconhecida. A moderna literatura escrita examinada por Mudimbe – particularmente aquela em línguas europeias – se caracteriza pela interação entre as literaturas ocidentais promovidas e ensinadas nas instituições de ensino de origem europeias e as tradições orais em línguas africanas, com as quais os autores africanos tendiam a estabelecer relações complexas, convivendo com elas em suas línguas natais e frequentemente vindo a estudá-las academicamente com métodos da linguística e da etnologia. Nesse sentido, o verso livre da poesia moderna, tanto francófona quanto anglófona, veio a fornecer um instrumento dúctil para que poetas africanos pudessem acomodar, na prosódia de sua língua de trabalho, os ritmos e estilos que encontravam nas tradições locais. No mundo francófono, Cendrars, Apollinaire, Claudel e os surrealistas foram modelos importantes; no mundo anglófono, Gerard Manley Hopkins, T. S. Eliot e Ezra Pound eram favorecidos.

A riqueza dessa moderna poesia africana deu origem a estudos específicos. Um dos primeiros livros sobre o assunto foi *Modern African Poetry and the African Predicament*, do crítico nigeriano Romanus Egedu, de 1978. Egedu entende essa poesia como resposta à colonização e à dominação cultural europeia, enfatizando seu caráter engajado e politizado e lendo grande parte da imagética que a habita como caracterizações violentas de uma realidade de opressão (Egedu, 1978). Em 1982, o livro

Understanding African Poetry, de Ken Goodwin, dedica-se à poesia africana de língua inglesa e, embora haja referências à realidade política e social africana bem como às tradições orais, sua análise se concentra nas relações que se tecem entre a obra dos poetas africanos e modelos anglófonos europeus e norte-americanos. Em 1996, é a vez do crítico Robert Fraser publicar seu *West-African Poetry*, que, se reduz o escopo geográfico, aprofunda-se nas relações entre a poesia africana moderna em línguas europeias e as tradições poéticas orais, declarando desde o início a ênfase de seu estudo na dimensão formal e incluindo poetas de língua inglesa e francesa. Em 1999, Tanure Ojaide publica *Poetic Imagination in Black Africa*, que retoma algo do caráter combativo de Romanus Egudu, afirmando o compromisso político da poesia africana, clamando por um referencial crítico que aproxime a moderna poesia africana das tradições orais do continente em vez de critérios mais atinados com o modernismo europeu e rejeitando a pertinência de qualquer critério de “arte pela arte” aplicado à poesia africana. A rejeição da “arte pela arte” tem raízes mais antigas na reflexão poética africana, como veremos em seguida.

Desde então, o surgimento de poetas importantes na África ao longo do século XX e do ainda incipiente século XXI vem sendo constante. Este artigo examina a teoria e a prática poética de dois dos principais nomes da poesia moderna africana, respectivamente, em língua francesa e inglesa: o senegalês Léopold Sédar Senghor e o nigeriano Wole Soyinka. Ambos não só tiveram influência fundamental na constituição da poesia de suas respectivas línguas na África como constituíram um tenso e frutífero diálogo entre si. Aqui, as teorias e práticas poéticas de cada um serão examinadas bem como o diálogo que estabeleceram.

1. Senghor, a Negritude e a poesia africana francófona

Estabeleceu-se a noção de uma divisão – alguns diriam até disputa –, na moderna literatura africana, entre seus praticantes francófonos e anglófonos. A poesia africana de expressão francesa e a de expressão inglesa não surgiram na cena mundial ao mesmo tempo, tendo aquela se desenvolvido antes e em condições históricas diversas. Na década de 1930,

há o reconhecimento internacional do poeta madagascarenho Jean-Joséph Rabéarivello. No entanto, o senegalês Léopold Sédar Senghor é, sem dúvida, o primeiro africano a se estabelecer mundialmente não só como poeta, mas como teorizador da poesia africana e sua especificidade.

O nome de Senghor se articula ao movimento da Negritude, do qual foi principal teórico e propositor mais fervoroso. Esse movimento foi composto por poetas negros de língua francesa tanto da África quanto do Caribe, tendo seus principais ícones no senegalês Léopold Sédar Senghor e no martinicano Aimé Césaire, e outros nomes importantes no guianense Léon Damas e nos senegaleses David Diop e Birago Diop. A Negritude era um movimento de afirmação do valor e da identidade negros em geral, mas seu principal eixo de articulação se deu, de fato, na poesia. Além do caráter internacional, é bom lembrar que esses intelectuais se encontraram, iniciaram suas discussões e fizeram suas primeiras publicações na França, onde eram estudantes. Ou seja, trata-se de um movimento negro envolvendo nacionalidades diversas que se encontravam em uma espécie de exílio na Europa, a África surgindo como um símbolo originário e unificador daquela negritude que se dispersara pelo mundo.

Abiola Irele caracteriza a Negritude como uma culminação de reações ao impacto da civilização ocidental sobre sujeitos africanos (Irele, 2011: 2). Seus defensores – e particularmente seu principal teorizador, Léopold Sédar Senghor – desenvolveram parte da noção de uma raça ou civilização negro-africana unificada no encontro com obras de antropólogos e etnólogos europeus que haviam estudado diversas culturas africanas com sistematicidade, mas não sem preconceitos. Não à toa, Irele percebe na conceituação de Senghor de uma constituição própria ao negro africano uma posituação do que é desvalorizado no africano pelo ocidente (Irele, 2011: 59). Senghor definia a Negritude como a soma dos valores culturais do mundo negro (Senghor, 1964: 9) e a origem dessa soma só poderia vir de uma alma negra compartilhada pelas pessoas negras quer na África quer no Novo Mundo (Irele, 2011: 59).

Em 1939, no ensaio *Ce que l'homme noir apporte*, Senghor postula a emoção como núcleo organizador da experiência negra, não havendo literatura entre o sujeito e o objeto, mas uma atitude de fusão com o mundo circundante, a alma negra sendo permeável aos dados sensoriais que o

ambiente aporta (Senghor, 1964: 23). A partir desse núcleo, a civilização negra se constitui em círculos concêntricos, tendo a família como célula central, erguendo-se o clã, a tribo e o reino. No ensaio de 1956 *L'Esthétique Nègro-Africaine*, Senghor examina esses princípios na arte africana e particularmente na poesia. As artes são atividades comunitárias presentes em festivais onde dança, escultura, música e poesia se articulam. Nem as artes se separam entre si nem estão apartadas de outras atividades sociais. Porém, se separação não há, verifica-se uma concentricidade na qual a poesia, enquanto arte da palavra, tem o local central, dado o seu poder de nomear aquilo que será representado em dança, música ou escultura. No mesmo ensaio, Senghor assinala o caráter engajado e funcional da obra de arte negra e enfatiza que a “arte pela arte” não existe na África (Senghor, 1973: 202), avançando uma ideia que seria retomada ao longo dos anos por muitos dos exegetas da poesia negro-africana.

A poesia negro-africana se baseia em dois princípios que se irradiam para todas as artes – a imagem e o ritmo. As línguas negro-africanas, diz Senghor, ao mesmo tempo em que exibem poucas palavras abstratas, apresentam riqueza de sinônimos para definir um mesmo objeto segundo seus vários aspectos sensoriais. As palavras estão, portanto, prenhes de imagens (Senghor, 1964: 209), mas não se trata de “imagem-equação” senão “imagem-analogia”. Não apela ao negro-africano a simples definição exata, assim como a cópia “fotográfica” nas artes visuais é pouco frequente, mas a modulação da realidade a partir de imagens sensíveis que são, antes de tudo, símbolo ou ideograma (Senghor, 1964: 210). Nesse sentido, a palavra é sempre surreal, mas mesmo sua surrealidade se destaca do surrealismo europeu por ser este, empírico, e aquela, metafísica (Senghor, 1964: 210).

O ritmo – esse campo no qual, lembra Senghor, a contribuição negro-africana nunca foi contestada (Senghor, 1964: 209) – vai muito além da regularidade temporal que permite a música e a dança. É o ritmo que organiza a concatenação e substituição de imagens nas artes negro-africanas, “le *rythme* est consubstantiel à l'image ; c'est lui qui accomplit, en unissant, dans un tout, le signe et le sens, la chair et l'esprit” (Senghor, 1964 : 211). Não há, portanto, imagem que não seja ritmada.

O caráter da poesia negro-africana está profundamente enraizado no caráter das línguas negro-africanas, e isso coloca um problema especial. O poeta negro-africano escrevendo em francês – e particularmente Senghor, que amava profundamente o idioma – tem a difícil tarefa de compor uma poesia que valorize esse aspecto concreto e imagético da estética e das línguas negro-africanas em uma língua marcadamente abstrata e universalizante. Como o próprio Senghor se pronuncia:

[...] La méthode des poètes nègres, puisque méthode il y a, est cependant moins concertée qu'il semble le penser. En vérité, ceux-ci n'avaient pas le choix: leur situation la leur imposait, surtout leur hérédité. C'est en partant des langues négro-africaines qu'on le comprend le mieux. Ces langues sont essentiellement concrètes. Les mots y sont toujours enceints d'images, car leur racine garde sa valeur concrète. J'ajoute que le mot-image y est sens à la fois, et que les vertus sensuelles du mot – timbres, tons, rythmes – en renforcent le sens, non le signe. D'où l'extrême rareté des mots abstraits, même en prose. Enfin, au contraire du français, qui est une langue analytique avec une syntaxe de subordination, partant de logique, les langues négro-africaines expriment une pensée synthétique dans une syntaxe de juxtaposition et de coordination, un syntaxe surréaliste. (Senghor, 1964: 142-143).

No mesmo ensaio, Senghor atribui à “revolução surrealista” a possibilidade de os poetas negros exprimirem a Negritude em francês (Senghor, 1964: 142). Como diz a crítica Gusine Gawdat Osman, Césaire ou Senghor utilizam as palavras europeias de maneira africana (Osman, 1978: 26).

Tais ideias são retomadas no posfácio à sua coletânea de poemas *Éthiopiennes*, de 1956, de nome *Comme les lamantins vont boire à la source*. Ali, Senghor enfatiza a importância do surrealismo, que revelou a suficiência poética das palavras concretas, a maior distância entre as realidades expressas tornando a imagem mais forte, com o ritmo libertando o poder da palavra analógica (Senghor, 1964: 221). Mas, nesse ensaio, ele responde mais enfaticamente à hipotética pergunta “Por que vocês escrevem em francês?”

Parce que nous sommes des métis culturels, parce que, si nous sentons en nègres, nous nous exprimons en français, parce que le français est une langue à vocation universelle, que notre message s'adresse aussi aux

Français de France et aux autres hommes, parce que le français est une langue « de gentillesse et d'honnêteté ». (Senghor, 1964: 225).

Invocando o título do ensaio, Senghor compara os poetas negros francófonos a “leões marinhos que vão beber na fonte”, ou seja, por francófonos que sejam, buscam sua inspiração nas poéticas negro-africanas tradicionais, nas línguas africanas.

Nessa concepção, se percebe quanto Senghor acreditava em uma sensibilidade comum aos negros em geral, quer nascidos na África ou não, que se concretizava na poesia, pois aplica sua teoria de que a poesia negro-africana de expressão francesa surge da experiência das línguas negro-africanas a poetas não nascidos em África e para os quais o francês era, afinal, a língua materna. Como vimos, tal necessidade de exprimir o concreto da linguística africana nas abstrações do francês teria levado tais poetas ao surrealismo. Essa influência é muito visível na poesia de Aimé Césaire; o é menos, e talvez nem um pouco, na de Senghor. Vejamos um trecho do poema “Au-delà”, de Césaire :

*d'en bas de l'entassement furieux des songes épouvantables
les aubes nouvelles
montaient
roulant leurs têtes de lionceaux libres
le néant niait ce que je voyais à la lumière
plus fraîche de mes yeux naufragés*
(Césaire, 1983: 114).

A tendência metafísica do poema, sua orientação à transcendência, recebe sua forma em um turbilhão de imagens em grande parte concretas que parecem de fato se organizar de acordo com um ritmo próprio, ditado pela imaginação torrencial do poeta. A doutrina de Senghor parece se aplicar bem ali. Quando visitamos a poesia do próprio Senghor, é algo um tanto diferente o que vemos. O crítico Robert Fraser comenta:

In fact, though the poetry of Senghor's friend Aimé Césaire was much influenced by the Surrealists, Senghor's own early verse manifested a debt to a rather more conservative strand in contemporary French literature: the tradition represented by the Grandes Odes of Paul Claudel and by Saint-John Perse's Anabase. [...] the influence of Claudel is particularly marked. The tell-tale signs are easy to find: a swelling free-wheeling line with flexible deployment of the caesura; elliptical syntax; stylized repetition and a preference for the metaphor over the simile. (Fraser, 2001 : 45-46).

Jacqueline Sorel, na biografia *Léopold Sédar Senghor: L'émotion et la raison*, informa que, durante seus primeiros anos em Paris, Senghor utilizou esquemas métricos e a rima tradicionais da poesia francesa, mas a partir de 1935 busca introduzir em seu verso os ritmos da poesia serer – sua língua natal que ele estudou segundo os métodos da linguística em seus anos na Sorbonne. Segundo Sorel, Senghor via o ritmo africano como feito de paralelismos assimétricos, que ele introduz em sua poesia juntamente com a música que tende a acompanhar a execução de poemas tradicionais (Sorel, 1995: 67-68). O verso longo de Claudel parece ter um encontro feliz com a poesia oral no ouvido do poeta senegalês.

O próprio Senghor dedicou um longo ensaio sobre as aproximações que via entre o verso livre de longa extensão de Claudel e aquele que encontrava nas tradições poéticas nas línguas serer, wolof e peul, que, Senghor admite, perfazem sua experiência com línguas africanas (Senghor, 1977: 382). Tanto para Claudel quanto para as doutrinas negro-africanas, a palavra é essencialmente ontológica, ou seja, é fundadora do mundo, aproximando o ato poético do ato criador (Senghor, 1977: 352-353), capaz de revelar a profunda solidariedade que os diversos seres compartilham em seu fundamento (Senghor, 1977: 354-355). Para além do âmbito metafísico, Senghor vê semelhanças entre o versículo claudeliano – composto de versos livres que se dividem em sintagmas e se regem por acentos regulares mais que pelo número de sílabas – e o verso negro-africano, regido por um ritmo de base muitas vezes marcado pelas batidas de um tambor que coincidem com os acentos das palavras (Senghor, 1977: 380-383). O resultado é um verso longo e lábil, próximo à prosa, não fosse a regularidade acentual. Vemos um exemplo no poema que abre a primeira coletânea de Senghor, *Chants d'Ombre*:

*C'est dimanche
j'ai peur de la foule de mes semblables au visage de pierre.
De ma tour de verre qu'habitent les migraines, les Ancêtres impatients
je contemple toits et collines dans la brume.
Dans la paix – les cheminées sont graves et nues.
À leurs pieds dorment mes morts, tous mes rêves faits poussière.
Tous mes rêves, le sang gratuit répandu le long des rues mêlé au sang des boucheries.
Et maintenant, de cet observatoire comme de banlieue,
Je contemple mes rêves distraits le long des rues, couchés au pied des collines
Comme les conducteurs de ma race sur les rives de la Gambie et du Saloum*

De la Seine maintenant, au pied des collines
Laissez-moi penser à mes morts !
(Senghor, 1990: 11)

O verso longo de fato lembra Claudel, sobre cujas *Grandes Odes* o crítico e tradutor Rodrigo de Lemos observou que “se configura cada estrofe como uma enxurrada de matéria poética” (Lemos, 2021: 19). A concatenação das imagens se aproxima menos da violência associativa do surrealismo do que do fluir do pensamento por uma paisagem urbana dos poemas iniciais de T. S. Eliot, nos quais a biógrafa Lyndall Gordon identificou a influência de Bergson, cujo método em busca da verdade não era analítico, mas buscava acompanhar a percepção imediata da forma como se dava no fluxo do tempo (Gordon, 2000 : 58). Não custa lembrar que Senghor era leitor da filosofia bergsoniana, que ele aponta, logo no início do ensaio sobre Claudel anteriormente citado, como raiz da *Revolução de 1888*, que resultou na poética de Claudel, a qual permitiu ao vate senegalês aproximar da prosódia francesa os ritmos da poesia negro-africana (Senghor, 1977: 348).

As teorias poéticas de Senghor, como vimos, são de grande sofisticação e têm base em princípios filosóficos bem como em cuidadosas análises fonológicas, sintáticas e estilísticas. No entanto, a poesia de Senghor e a de Césaire têm profundas diferenças entre si, particularmente na proximidade que cada uma estabelece com o surrealismo, de um lado, e com a poesia de Claudel, de outro. Essas mesmas semelhanças e diferenças entre os diversos poetas negro-africanos e as diversas correntes da poesia francesa colocam uma interrogação sobre um caráter distintivo, postulado por Senghor, da produção de poetas negros, que teria seu núcleo em uma alma negra. Essa postulação foi a origem das principais críticas às teorias senghorianas, incluindo no âmbito da estética e da poesia, tendo alguns de seus principais críticos surgido do ambiente da literatura africana anglófona. É a eles que nos voltamos agora.

2. A formação da poesia africana anglófona e Wole Soyinka

A frase “O tigre não sai por aí proclamando sua tigritude; ele só ataca” (*The tiger does not go about proclaiming its tigritude; it just pounces*) se tornou talvez uma das mais famosas do escritor nigeriano Wole Soyinka e

teria sido dita (embora não haja uma fonte escrita única) em uma conferência em 1962. A partir de então, faz parte do folclore associado a Soyinka, que o colocou no lugar de principal opositor da Negritude. Na verdade, houve grande rejeição à Negritude por parte dos escritores africanos de língua inglesa – uma geração de escritores que surge em contexto marcadamente diferente.

Dada a expansão da colonização inglesa, a África anglófona abrange grande diversidade de culturas. Se na África do Sul, há o gênio poético de Mazisi Kunene, Uganda trouxe o exemplo de Okot P'bitek e o Sudão do Sul, Taban lo'Lyiong. Na cena internacional, no entanto, a África do Oeste – e em particular, a Nigéria – se destacou na construção de uma moderna literatura africana em língua inglesa. Robert Fraser, em seu já citado *West African Poetry*, lembra que havia diferenças importantes entre as situações históricas de Gana e da Nigéria e que tais situações impactaram na poesia anglófona escrita em ambos os locais. Gana, nos informa Fraser, é um país mais coeso em termos de etnias e tradições, as canções fúnebres e lamentos dos povos Akan e Ewe tendo influenciado as obras dos principais nomes da poesia ganesa como Kofi Awoonor e Joe de Graft. Por outro lado, o cenário étnico e linguístico altamente diversificado da Nigéria resultou em uma grande quantidade de estilos poéticos diferentes (Fraser, 2001: 69).

A poesia africana de língua inglesa também se destacou em um período mais tardio que a de língua francesa. Como vimos, Léopold Sédar Senghor, David Diop e Birago Diop começaram a publicar já entre as décadas de 1930 e 1940, quando se encontraram na França com estudantes negros das Antilhas francófonas em um movimento que se caracterizou mais como uma poesia negra em geral do que necessariamente africana. O verso africano de língua inglesa começou a se firmar no início dos anos de 1950 com as fundações das universidades de Gana e de Ibadan, na Nigéria, e tomou força a partir das independências nos anos de 1960. Podemos dizer resumidamente que a poesia africana francófona se forma, antes de tudo, na afirmação de uma identidade negra ao redor do mundo. Já a poesia anglófona, desenvolvida e praticada em universidades africanas, se matiza com as múltiplas tradições de que derivam seus praticantes. Como diz o próprio Robert Fraser:

To the extent that Nigerian and Ghanaian intellectuals felt inclined to explore the African personality, their credo was less likely to be phrased in terms such as je suis nègre donc je suis than 'I am Yoruba, therefore I am'; 'I am Ewe, therefore I am'. As a result, the formulations of négritude, devised as they were by men for whom philosophy had been a compulsory lycée subject, seemed to anglophone writers overblown, even racist in their ramifications. (Fraser, 2011: 69).

A observação de Fraser toca em dois pontos fundamentais para procedermos a um entendimento da poesia africana anglófona (e aqui, em particular, a nigeriana) em suas diferenças com a francófona. Primeiro, houve, sim, uma rejeição à Negritude como ideologia literária dominante (o que implica, evidentemente, um reconhecimento de sua dominância). Segundo, compartilhavam-se os referenciais poéticos de língua inglesa, cada poeta parecia inclinado a favorecer, em suas pesquisas e práticas poéticas, língua, tradição, mitos e símbolos pertencentes à sua própria cultura.

Essas diferenças são aprofundadas por Wole Soyinka no ensaio *Negritude and the Gods of Equity*, de 1996. Segundo ele, a diferença ia além das línguas e das respectivas formações literárias, lançando raízes na própria forma como as distintas colonizações ocorreram. O colonizador francês se mostrava mais presente tanto em território caribenho quanto africano e seu objetivo era fazer de seus sujeitos, franceses além-mar, não livrando-os, no entanto, do preconceito que sofriam por parte da sociedade branca francesa. O que restava ao negro francófono – quer africano, quer caribenho – era ser um cidadão francês de segunda classe, um participante menor nessa universalidade que se queria um traço distintivo da cultura francesa. A presença inglesa na África, embora também opressora, era mais indireta, muito pelo estabelecimento da política da *indirect rule*, segundo a qual lideranças políticas tradicionais governariam diretamente os africanos enquanto o poder britânico se exerceria à distância. Como vimos, a formação dos autores africanos anglófonos se dava, em grande parte, em universidades estabelecidas na própria África com um corpo discente majoritariamente africano, embora o corpo docente se mantivesse essencialmente europeu. Os africanos que, como o próprio Soyinka, iam estudar em universidades inglesas (e, em menor número, norte-americanas) o faziam em geral com o estrito objetivo de obter o diploma e

voltar para casa (Soyinka, 1996: 161) enquanto os francófonos muitas vezes permaneciam na França e assumiam cargos políticos e pedagógicos, como fez o próprio Senghor durante muito tempo.

Para reforçar tal diferença, Soyinka aponta para uma curiosa situação envolvendo a tradição de poesia negra norte-americana. Apesar de escrita em inglês, teve maior influência entre os proponentes da Negritude que entre os africanos anglófonos, embora não fosse desconhecida nem desprezada por estes. A situação dos cidadãos negros norte-americanos, segregados em seu país, se assemelhava mais àquela em que víamos os autores francófonos que à dos anglófonos. Havia uma necessidade de afirmar a personalidade negra, ou africana, entre francófonos e americanos que era menos premente, segundo Soyinka, nos autores anglófonos em sua terra natal (Soyinka, 1996: 124-128).

As divergências de Soyinka com relação à Negritude se mostram, portanto, embasadas em argumentos sociais e culturais. Curiosamente, em suas ideias estéticas – particularmente sobre poesia – críticos como Eldred Jones (1973, p. 113) e Biodun Jeyifo veem grande influência da Negritude, tendo este último classificado a produção teórica de Soyinka nos anos de 1970 como *neonegritudinista* (Jeyifo, 2009: 43). Esse *neonegritudinismo*, no entanto, mostrava aquela tendência apontada por Fraser de os escritores ingleses associarem sua identidade cultural mais ao grupo étnico específico do que propriamente a uma pertença negra universal. Soyinka pertencia ao grupo étnico iorubá, cuja cultura teve especial sucesso em se preservar no local de origem e se difundir ao redor do mundo.

Esse sucesso se reflete em diversas sociedades da diáspora africana nas quais a cultura iorubá fornece bases para uma cultura de matriz africana. Em seu clássico *Myth, Literature and the African World* (1975), Soyinka lança mão dessa universalidade lograda pela cultura iorubá para traçar as linhas de uma visão de mundo africana ou, para usar os termos de Soyinka, de *um mundo africano*. Se os mitos são pesquisados na cultura iorubá, a visão de mundo que ele promove é encontrada em diversas culturas africanas. Trata-se de uma visão da vida humana individual e em comunidade que se articula em um ciclo que inclui os vivos, os mortos e os não-nascidos, tal movimento cíclico ocorrendo na totalidade cósmica, tendo as divindades como reguladoras das forças da natureza, das instituições sociais e dos ofícios

humanos. O reflexo dessa perspectiva no fazer poético o encontramos na introdução que Soyinka provê para a coletânea *Poems of Black Africa*, organizada por ele e publicada no mesmo ano de 1975. Ali, Soyinka observa que a poética dos textos por ele antologizados

[...] is structured within the conceptual tradition which embodies essentials of the metaphysics of the African world, borrowing a word which comes into one of my own recent poems, "animistic", I have tentatively created a special category for this intense, quasi-mystical poetry. The interfusion of object, thought and spirit is not however peculiar to the African mind. But the quality which separates such poems in this volume from the Surrealists—to take one example—is their avoidance of the Mallarmean extreme, the occidental indulgence which gives an autogenetic existence to the expression of the symbolic-mythical world of the creative imagination, severed arbitrarily from other realities. The poems which are grouped under the heading "Animistic Phases" represent a poetic sensibility which, a little like the English Metaphysicals', creates a "spontaneous landscape of disparities". The Animistic projects not only the material world but also the trivia of incident through cyclic conceptions of death and rebirth, light and darkness, growth and sterility, transience and eternity. [...]the impulse that weaves the texture of such poems is the basic continuum of thought and matter. (Soyinka, 1975: 13-14).

Ao afastar a poética africana do surrealismo, Soyinka aparentemente se afasta de Senghor, que reconhecia a revolução surrealista como arma importante para o poema negro-africano. Talvez só aparentemente, pois lembremos que Senghor faz questão de distinguir o surrealismo europeu – empírico – da surrealidade africana – metafísica. E da mesma forma que Senghor, em sua prática poética, prefere a mística católica de Claudel e Saint-John Perse, Soyinka vê similaridades entre a poética africana e a dos metafísicos ingleses do século XVII. Nestes, T. S. Eliot destacava a capacidade de sentir um pensamento como o odor de uma rosa (Eliot, 1975: 64). Em uma entrevista de 1986, quando Jane Wilkinson perguntou a Soyinka sobre suas preferências poéticas, o poeta nigeriano respondeu:

I found a close affinity "(and I think this is due to the tradition of Yoruba poetry which some people insist is very simple and straightforward but which for me is very dense, metaphoric, allusive, also witty and mischievous: it is not solemn—when I use expressions like dense I don't mean solemn—but sutured with a great deal of play on words), so I do have a great feeling for poets like John Donne and the Metaphysicals... poetry which seems to

penetrate the surface reality of things, or at least attempt to explore the not so apparent realities which are however very real, especially within my own world-view (Soyinka, 2001: 154).

Não é difícil ver similaridades entre as teorias poéticas de Senghor e de Soyinka, mesmo que partam de referenciais diferentes e realidades históricas diversas. Como vemos essas teorias se refletirem na prática poética de Soyinka? Voltemo-nos à sua primeira coletânea de poemas, *Idanre and Other Poems*. A obra divide-se em sete seções, tendo Robert Fraser observado que os poemas se focam em momentos de transição: madrugada, nascimento, morte, os primeiros sinais da guerra (Fraser, 2011: 231). Mais do que isso, os poemas que iniciam o livro trazem o indicador temporal da madrugada em seus próprios títulos, “Dawn” e “Death in the Dawn”, e o poema título, que encerra o livro, narra uma caminhada noturna pelas colinas da cidade de Idanre, terminando com o romper da madrugada. O ciclo do tempo se encontra na própria organização do livro assim como em peças que celebram o nascimento (*Dedication*), lamentam a morte de um recém-nascido (*A Cry in the Night*) ou a morte prematura devido a acidentes automobilísticos (*Death in the Dawn, In Memory of Segun Awolowo*) ou refletem sobre o processo da mortalidade (*To my First White Hairs*).

O núcleo do livro é o longo poema narrativo que lhe dá título, em que a já referida caminhada noturna pelas colinas rochosas de Idanre é animada pela revivência de mitos de Ogum, a divindade iorubá do ferro, da guerra e dos ofícios em geral. Trata-se da divindade tutelar da obra de Soyinka, que vê nele o patrono das artes performáticas e da capacidade destas de intervir na própria realidade humana. Robert Fraser, em seu ensaio sobre o poema, reproduz uma anotação feita pelo próprio Soyinka no manuscrito original, que Fraser encontrou na Britttish Library:

For a long time I could not accept why Ogun, the Creator God, should also be the agency of death. Interpretation of his domain, the road, proved particularly depressing and symbolically vexed especially inasmuch as the road is so obviously part of this same cyclic order. I know of nothing more futile, more monotonous or boring than a circle. (Soyinka, citado por Fraser, 2011: 231).

Se entendemos a mitologia de Ogum como contexto e material de base para *Idanre*, vemos que a obra parte de um paradoxo que, como a nota acima mostra, habitava a imaginação do poeta. É bom lembrar que a antropóloga Sandra Barnes descreve Ogum como o símbolo de que as pessoas criam seu próprio meio para sua destruição (Barnes, 1997: 5). Dividido em sete seções, o poema começa em meio a uma tempestade elétrica:

*Gone, and except for horseman briefly
Thawed, lit in deep cloud mirrors, lost
The skymen of Void's regenerate Wastes
Striding vast across
My still inchoate earth*

*The flaming corkscrew etches sharp affinities
(No dream, no vision, no delirium of the dissolute)
When roaring vats of an unstoppered heaven deluge
Earth in fevered distillations, potent with
The fire of the axe-handed one (Soyinka, 1987 : 61)*

A tempestade e a transferência de eletricidade do céu para a terra e sua subsequente utilização na tecnologia assumem um caráter divino, algo que se reitera ao longo do poema, como na última estrofe da breve primeira seção, em que, finda a tempestade, o poeta exorta a terra encharcada para que venha a gerar boa colheita:

*And no one speaks of secrets in this land
Only, that the skin be bared to welcome rain
And earth prepare, that seeds may swell
And roots take flesh within her, and men
Wake naked into harvest tide.
(Soyinka, 1987: 625)*

A pele humana se confunde com a terra, e o próprio ciclo da vida humana se mescla ao ciclo da terra que se faz fértil após a violência da tempestade. Esse ciclo entre mortandade e fertilidade fica mais evidente na seção II do poema, em que a figura da estrada assume a força simbólica apontada na anotação de Soyinka anteriormente referida:

*The weeds grow sinuous through gaunt corrosions
Skeletons of speed, earth mounds raised towards
Their seeming exhumation; growth is greener where*

*Rich blood has spilt; brain and marrow make
Fat manure with sheep's excrement*
(Soyinka, 1987 : 65)

Esse é provavelmente o poema de Soyinka que mais leituras críticas recebeu ao longo dos anos. Ken Goodwin, em *Understanding African Poetry*, enfatiza que Idanre aborda a questão da unidade e da fragmentação em diversos mitos e símbolos (Goodwin, 1982: 125) enquanto Fraser discute o caráter narrativo e, acima de tudo, trágico do poema, centrado que é no ato violento de Ogum, sofrido pelo próprio poeta (Fraser, 2011). Já Biodun Jeyifo o entende como um épico moderno, aproximando-o de *The Waste Land* e *The Cantos*. O crítico nigeriano enfatiza a condensação da história da cultura humana, do surgimento da agricultura até a idade do ferro (em que Ogum se faz particularmente presente) e os tempos da moderna tecnologia na breve experiência pessoal narrada (Jeyifo, 2009: 236). As leituras são múltiplas; o objetivo aqui é focar nas características que podem exemplificar a breve teoria poética que Soyinka avança em seu prefácio à coletânea *Poems of Black Africa*.

Em *Idanre*, pensamento e matéria se fundem com a matéria infundindo-se de espírito e contendo em si a ordem cíclica entre vida, morte e preparação para o nascimento que é a base das teorias estéticas de Soyinka. A terra é violentada pela tempestade, que, ao mesmo tempo, a fertiliza para que vinguem as sementes. Os restos humanos de acidentes automobilísticos, caídos à beira da estrada, são adubo para a terra que nutrirá os vivos. O ferro de Ogum, matéria inorgânica, guarda em si espada e enxada, fuzil e arado. Todo o potencial destrutivo e criativo em seu ciclo se encontra na matéria – orgânica e inorgânica – no momento em que a imaginação do poeta infunde-a com suas características numinosas.

Idanre conta com uma tradução francesa prefaciada por Léopold Sédar Senghor. O que o negritudista lê na obra daquele que se notabilizou como principal opositor de suas ideias? Já temos uma resposta no título do prefácio: “Un ensemble d’images symboliques et rythmes”. Talvez não seja sem certa provocação que Senghor vê no poema de Soyinka um “caráter exemplar”, que responde “la double exigence de la *négritude* et de la *négrité*: de l’être nègre”, mais aussi de ce “vouloir nègre” qui est, pour nous, l’expression même de la modernité” (Senghor, 1982 : 5).

Retomando a definição da obra de arte negra como imagem ou conjunto de imagens simbólicas, melodiosas e ritmadas (Senghor, 1982: 5), Senghor entende *Idanre* como uma excelente ilustração de sua teoria, lembrando que Soyinka, enraizado em sua cultura iorubá, busca se abrir a todas as contribuições do mundo moderno e, portanto, fazer a *Revolução*, que Senghor faz questão de caracterizar como cultural, não política, nem mesmo ideológica.

Não tão distante dos outros críticos citados, Senghor vê em *Idanre* um poema cosmogônico, que busca dar expressão humana a forças cósmicas. Mas o poeta senegalês destaca o impacto que tem sobre a composição a dupla atividade de Soyinka de dramaturgo e poeta, pois o poema é drama e canto – drama no encadeamento dos eventos que narram a luta contra a matéria na busca da superação do caos primordial e canto no estilo lírico animado pelo ritmo negro-africano.

Senghor enfatiza o pensamento analógico-simbólico que traduz o visível pelo invisível assim como a imagética telúrica refletindo “une idée-sentiment essentielle de la civilisation négro-africaine: celle de la fécondité” (Senghor, 1982: 10) da mesma forma que a imagem “argila rubra”, presente no poema, é imediatamente associada ao ser humano já que, “plus souvent, les Nègres ne sont pas d’un noir d’ébène, comme dans la zone soudano-sahélienne, mais d’un brun sombre, bronzé, comme le teint de Soyinka lui-même” (Senghor, 1982: 8).

Apesar de seus comentários se focarem particularmente no estilo do poema, Senghor não deixa de ver nele um aspecto histórico e político:

C’est cette unité retrouvée—“le tout dans l’un” du chant VI—que me semble être la conclusion, mais aussi le sens d’Idanre. C’est le poème de l’Indépendance parce que de la création, le poème de la révolution, le poème de la Révolution parce que de la création, le poème de la Création parce que la poésie, qui se confond, ici, avec la Négritude. Tout s’enchaîne dans cette dialectique. (Senghor, 1982: 9).

O que se evidencia no prefácio é a busca de caracterizá-lo como representante da poética da Negritude em *todos* os aspectos elencados por Senghor em suas considerações teóricas. A imagem é elemento fundamental do poema, que se utiliza essencialmente de símbolos concretos para dar forma a ideias metafísicas; o elemento organizador é o

ritmo, mesmo que o poema como um todo se estruture narrativamente; a imagética lança raízes nos motivos míticos tipicamente africanos da fecundidade e da natureza; por fim, o entendimento de *Idanre* como “um poema da independência e, portanto, da revolução” cobre a exigência de que a arte, na África Negra, seja sempre funcional e social, nunca “arte pela arte”.

Acima, foi referida uma entrevista de Soyinka em que ele aproxima a poesia metafísica inglesa da poesia oral iorubá – uma aproximação também usada no prefácio de *Poems of Black Africa* para caracterizar o que ele chama de “animismo” em poesia. Volto a um trecho posterior da mesma resposta – não foi por acaso que deixei para apresentá-lo somente agora:

At the same time, I've enjoyed precise, very concise use of images, the Imagists, for instance and of course I'm very, very close to Yoruba poetry: ijala, ewi and even the poetry of the prose language of writers like D. O. Fagunwa, whose novel I translated. Well, that just about sums it up. (Soyinka, 2001: 154).

Nos dois trechos da resposta, Soyinka aproxima a poesia tradicional iorubá de duas tendências da poesia de língua inglesa. Fato é que não chega a tecer comparações entre os imagistas e a poesia tradicional como o faz com a poesia metafísica de Donne e seus contemporâneos. A ênfase na imagem como característica central da poética negro-africana é defendida por Senghor. Lembremos que Ezra Pound, um dos principais proponentes do imagismo aludido por Soyinka, definiu uma “imagem” para os propósitos de seu programa poético como “that which presents an intellectual and emotional complex in an instant of time” (Pound, 1968 : 4). O caráter de precisão e concisão valorizado por Soyinka está claramente enunciado nessa definição, e a união complexa de emoção e intelecto lembram algo da caracterização que Eliot faz da poesia dos metafísicos ingleses.

Assim como Senghor, Soyinka aponta convergências entre o que encontra nos modelos poéticos ocidentais e nos tradicionais africanos ao mesmo tempo em que sua teoria não se furta a postular a existência de uma especificidade cultural africana que precisa ser estudada e valorizada pelo estudioso da área. Nesse sentido, as ideias estéticas e estilos poéticos de Senghor e Soyinka, como pontos essenciais e paradigmas para a evolução de uma moderna poesia africana, devem ser conhecidos e contrastados.

3. Discussão

Existem paralelos importantes entre as teorias poéticas de Senghor e as de Soyinka. Ambos veem o fazer poético na África como partindo de princípios organizadores mais amplos na cultura africana, tendo Senghor localizado esses princípios em uma estrutura de personalidade intrínseca aos indivíduos negros, daí optar pelo denominativo “poesia negro-africana”, e Soyinka, em uma metafísica comum aos povos africanos que se encontra em mitos e tradições, exemplificados pelo poeta na tradição iorubá. Da mesma forma, ambos veem similaridades entre as poéticas orais africanas e tendências da poesia europeia – Senghor, com Claudel e os surrealistas; Soyinka, com os metafísicos e imagistas.

Em termos técnicos, o que Senghor entende como surrealidade africana – a predominância da imagem concreta na poesia e sua organização em complexos rítmicos – lembra um tanto a inter fusão contínua entre pensamento e matéria que Soyinka chama de “animismo”. A própria rejeição de uma “arte pela arte” na África postulada por Senghor encontra eco na observação de Soyinka de que a poética africana evita o extremo malarmaico que vê a atividade poética como autogenética e, portanto, separada de outras realidades.

As teorias de ambos são ricas em observações e elementos para se entender a produção poética e crítica africana. Há, no entanto, alguns questionamentos que podemos fazer. A leitura que Senghor faz de *Idanre* é sem dúvida minuciosa e engenhosa, mas nem sempre convincente na atribuição das características do poema à sua pertença a uma estética negro-africana. Como vimos, a constituição da imagem, sua organização em complexos rítmicos e sua infusão da matéria com elementos psicológicos ou metafísicos bem pode se dever à surrealidade africana, como o articula Senghor, ou ao animismo teorizado por Soyinka, mas igualmente o podemos ver na influência do imagismo (precisão de imagens) e da poesia metafísica elisabetana (inter fusão entre pensamento e matéria), especialmente quando lembramos ser Soyinka grande apreciador e estudioso tanto das diversas tradições poéticas iorubás quanto das inglesas.

Talvez tenhamos na moderna poesia africana em línguas europeias a evidência de que entre essas tradições – entre as quais tantas vezes se

erigem abismos –, há felizes convergências, permitindo que um poeta africano escrevendo em inglês ou francês seja, de fato, um poeta africano e não um fenômeno periférico da literatura europeia e permitindo que o poeta ou leitor de poesia europeu ou americano que não tem acesso à riqueza das tradições poéticas africanas em suas línguas originais delas se aproximem por meio das obras poéticas e críticas desses autores.

Conclusão

A africanidade da poesia africana moderna parece se encontrar na forma de organizar, no corpo linguístico que é o poema, uma série de elementos provindos de diversas tradições africanas, europeias e outras. Talvez mais que um testemunho de sua especificidade, as obras dos dois poetas discutidos aqui atestem sua universalidade e cosmopolitismo enquanto africanos.

Uma crítica que se pode fazer a este ensaio é sua concentração nos dois nomes de maior divulgação da literatura africana, deixando de lado outros muito importantes. Estou ciente dessa limitação, mas me pareceu importante me concentrar nessas duas poéticas que fundaram a prática e reflexão crítica sobre a moderna poesia africana para que se possa, em investigações subsequentes, focar na rica produção poética tanto contemporânea quanto posterior a esses dois nomes.

A partir das obras de Soyinka e Senghor, muitos poetas importantes surgiram tanto no contexto da língua francesa quanto da inglesa e seguem surgindo, articulando as poéticas em línguas africanas das em línguas europeias com outras abordagens. Pretendo abordar alguns desses poetas, suas obras e propostas em artigos futuros.

Bibliografia

Barnes, S. T. 1997. The Many Faces of Ogun. In : *Africa's Ogun: Old World and New*. Bloomington and Indianapolis : Indiana University Press. p. 1-26.

Césaire, A. 1983. *The Collected Poetry*. Translated with an introduction and notes by Clayton Eshleman and Annette Smith. Berkeley/Los Angeles/London: University of California Press.

- Egudu, R. N. 1978. *Modern African Poetry and the African Predicament*. New York : Harper & Row Publishers Inc. Barnes & Noble Import Division.
- Eliot, T. S. 1975. The Metaphysical Poets. In: Kermode, F. (Ed.). *Selected Prose of T. S. Eliot*. New York: Farrar, Strauss & Giroux. p. 59-67.
- Fraser, R. 2001. *West African Poetry: A Critical History*. Cambridge University Press. Cambridge.
- Gérard, A.S. 2011. Sub-Saharan Africa's Literary History in a Nutshell. In: Olaniyan, T., Quayson, A. (ed.). *African Literature: – An Anthology of Criticism and Theory*. Malden: Blackwell Publishing. p.16-21.
- Goodwin, K. 1982. *Understanding African Poetry: A Study of Ten Poets*. London, Ibadan and Nairobi: Heinemann Educational Books Ltd.
- Gordon, L. 2000. T. S. *Eliot: An Imperfect Life*. New York & London: W. W. Norton and Company.
- Irele, F. A. 2011. *The Negritude Moment*. Trenton : Africa World Press.
- Irele, F. A. 2001. *The African Imagination*. Oxford and New York: Oxford University Press.
- Jahn, J. 1971. *Las Literaturas Neoafricanas*. Traduzido por Daniel Romero. Madrid: Ediciones Guadarrama.
- Jeyifo, B. 2009. *Wole Soyinka*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Jones, E. D. 1972. The Essential Soyinka. In: King. B. *Introduction to Nigerian Literature*. New York: Africana Publishing Corporation. p.113-134.
- Lemos, R. 2021. de. Prefácio - A arte poética de Paul Claudel: das Cinco Grandes Odes à Cantata em Três Vozes. In: Claudel, P. *Cinco Grandes Odes seguido de Processionário para Saudar o Novo Século e A Cantata a Três Vozes*. São Paulo: Editora Filocalia. p. 7-29.
- Mudimbe, V. Y. 2011. African Literature: Myth or Reality? In: Olaniyan, T.; Quayson, A. (ed.). *African Literature: An Anthology of Criticism and Theory*. Malden: Blackwell Publishing. p. 60-64.
- Ojaide, T. 1996. *Poetic Imagination in Black Africa: Essays on African Poetry*. Durham: Carolina Academic Press.
- Osman, G. G. 1978. *L'Afrique dans l'univers poétique de Léopold Sédar Senghor*. Dakar-Abidjan-Lomé : Les Nouvelles Editions Africaines.
- Pound, E. 1968. A Retrospect. In: Pound, E. *Literary Essays of Ezra Pound*. Edited with an Introduction by T. S. Eliot. New York: New Directions Books. p. 3-14.
- Senghor, L. S. 1964. Ce que l'homme noir apporte. In : Senghor, L. S. *Liberté 1 : Négritude et Humanisme*. Paris : Éditions du Seuil. p. 22-38.
- Senghor, L. S. 1964. Comme les lamantins vont boire à la source. In : Senghor, L. S. *Liberté 1 : Négritude et civilisation de l'universel*. Paris : Éditions du Seuil. p. 218-227.

- Senghor, L. S. 1964. Introduction. In : Senghor, L. S. *Liberté 1 : Négritude et Humanisme*. Paris : Éditions du Seuil. p. 7-9.
- Senghor, L. S. 1977. La parole chez Paul Claudel et chez les Négro-Africains. In : Senghor, L. S. *Liberté 3 : Négritude et Civilisation de l'Universel*. Paris : Éditions du Seuil.
- Senghor, L. S. 1964. L'Apport de la poésie nègre au demi-siècle. In : Senghor, L. S. *Liberté 1 : Négritude et civilisation de l'universel*. Paris : Éditions du Seuil. p. 133-146.
- Senghor, L. S. 1964. L'esthétique Négro-Africaine. In : Senghor, L. S. *Liberté 1 : Négritude et civilisation de l'universel*. Paris : Éditions du Seuil. p. 90-101.
- Senghor, L. S. 1990. *Œuvre Poétique*. Paris : Éditions du Seuil.
- Senghor, L. S. 1982. Préface : Une ensemble d'images symboliques et rythmées. In : Soyinka, W. Idanre. *Poème*. Préface de Léopold Sédar Senghor. Avant-Propos et traduction d'André Bordeaux. Dakar-Abidjan-Lomé : Les Nouvelles Éditions Africaines. p. 5-14.
- Sorel, J. 1995. *Léopold Sédar Senghor : L'émotion et la raison*. Paris : Éditions Sépia.
- Soyinka, W. 2001. Conversation with Jane Wilkinson. In : Jeyifo, B (Ed.). *Conversations with Wole Soyinka*. Jackson : Mississippi University Press. p. 143-166.
- Soyinka, W. 1987. *Idanre and Other Poems*. New York : Hill and Wang.
- Soyinka, W. 1975. Introduction. In : Soyinka, W. *Poems of Black Africa*. New York : Hill and Wang.
- Soyinka, W. 2005. *Myth, Literature and the African World*. Cambridge : Cambridge University Press.
- Soyinka, W. 1999. Negritude and the Gods of Equity. In : Soyinka, W. *The Burden of Memory, the Muse of Forgiveness*. Oxford : Oxford University Press. p. 145-194.



© Synergies Brésil, n° 17, Année 2025.
Revue du GERFLINT
<https://catalogue.bnf.fr/ark:/12148/cb42694385n>
Bibliothèque nationale de France – Octobre 2025 -

Éléments sous droits d'auteur. Politique éditoriale consultable sur le site :
<https://gerflint.fr/>
<https://gerflint.fr/synergies-bresil>

