

**UNIVERSIDADE FEDERAL DO ESPÍRITO SANTO (UFES)
CENTRO DE CIÊNCIAS HUMANAS E NATURAIS (CCHN)
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS (PPGL)
MESTRADO EM LETRAS**

SUELY MARIA BISPO DOS SANTOS

**A IMPORTÂNCIA DA OBRA DE SOLANO TRINDADE NO PANORAMA DA
LITERATURA BRASILEIRA:
UMA REFLEXÃO SOBRE O PROCESSO DE SELEÇÃO E EXCLUSÃO
CANÔNICAS**

VITÓRIA
2012

SUELY MARIA BISPO DOS SANTOS

**A IMPORTÂNCIA DA OBRA DE SOLANO TRINDADE NO PANORAMA DA
LITERATURA BRASILEIRA
UMA REFLEXÃO SOBRE O PROCESSO DE SELEÇÃO E EXCLUSÃO
CANÔNICAS**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras da UFES, como requisito parcial para obtenção do grau de Mestre em Letras, na área de concentração Estudos Literários.

Orientador: Prof. Dr. Jorge Luis do Nascimento.

VITÓRIA
2012

S237i Santos, Suely Maria Bispo dos,
A importância da obra de Solano Trindade no panorama da literatura brasileira: uma reflexão sobre o processo de seleção e exclusão canônicos / Suely Maria Bispo dos Santos. - 2012.
147 f.

Orientador: Jorge Luis do Nascimento.
Dissertação (mestrado) – Universidade Federal do Espírito Santo, Centro de Ciências Humanas e Naturais. Programa de Pós Graduação em Letras.

1. Trindade, Solano, 1908-1974. 2. Poesia negra brasileira. 3. Negros - Brasil. I. Nascimento, Jorge Luis do. II. Universidade Federal do Espírito Santo. Centro de Ciências Jurídicas e Econômicas. III. Título.

CDD: 809.88

SUELY MARIA BISPO DOS SANTOS

**A IMPORTÂNCIA DA OBRA DE SOLANO TRINDADE NO PANORAMA DA
LITERATURA BRASILEIRA:
UMA REFLEXÃO SOBRE O PROCESSO DE SELEÇÃO E EXCLUSÃO
CANÔNICAS**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal do Espírito Santo, como requisito parcial para obtenção do Grau de Mestre em Letras na área de concentração Estudos Literários.

Aprovada em 30 de março de 2012.

COMISSÃO EXAMINADORA

Prof. Dr. Jorge Luiz do Nascimento
Universidade Federal do Espírito Santo
Orientador

Prof. Dr. Marcelo Paiva de Souza
Universidade Federal do Paraná
Membro Titular

Prof^a. Dr^a. Jurema José Oliveira
Universidade Federal do Espírito Santo
Membro Titular

Prof. Dr. César Augusto Amaro Huapaya
Universidade Federal do Espírito Santo
Membro Suplente

Prof. Dr. Estilaque Ferreira dos Santos
Universidade Federal do Espírito Santo
Membro Suplente

Uma homenagem ao poeta Solano Trindade. Espero que ele esteja feliz no *Orum*.

Aos muitos escritores e escritoras esquecidos, que a tentativa de silenciamento não consegue calar.

AGRADECIMENTOS

A Deus, em primeiro lugar e sempre
A Meishu-Sama;

Aos meus antepassados
À minha família;

À FAPES, que financiou esta pesquisa.
Aos meus professores e mestres de toda a vida, que me possibilitaram chegar aqui.
Especialmente, neste processo de pesquisa,

Ao meu orientador Prof. Dr. Jorge Luis do Nascimento,

Ao Prof. Dr. Marcelo Paiva, que me apresentou os autores Flávio Kothe e Roberto Reis.

A Prof^ª. Dr^ª Jurema Oliveira, por despertar minha vontade de conhecer mais literatura africana.

Ao Prof. Dr. Wilbert Salgueiro, pelos estudos de Literatura do testemunho, utilizados neste trabalho.

Ao Prof. Dr. Alexandre Moraes, que me apresentou grandes poetas.

Aos funcionários da Secretaria e da Biblioteca do PPGL, sempre educados e atenciosos.

À família de Solano Trindade, especialmente Raquel Trindade, pela bela entrevista que o meu mp3 apagou. A Vitor Trindade e Zinho Trindade, que me possibilitaram entrevistar Raquel.

Aos meus amigos, pelo incentivo, pela compreensão e pela paciência que tiveram comigo nos momentos necessários de introspecção;

A Carla Cristina Teixeira Santos, pela revisão, e a Eugênia Magna Broseguini Keys, pela normalização.

SUMÁRIO

1 APRESENTAÇÃO: SOLANO TRINDADE: PRAZER EM CONHECER OU AS CAUSAS DE UM DESCONHECIMENTO	10
2 SOLANO TRINDADE: NEGRITUDE E IDENTIDADE NA LITERATURA BRASILEIRA	18
2.1 VIDA, OBRA E IMPORTÂNCIA DE SOLANO TRINDADE	18
2.2 LITERATURA NEGRA – UM CONCEITO POLÊMICO	24
2.3 IDENTIDADE.....	37
2.4 NEGRITUDE	44
3 PARA ALÉM DA LIBERDADE ESTÉTICA	51
3.1 COMO AS DITADURAS NO BRASIL MARCARAM A VIDA E A OBRA DE UM ESCRITOR	51
3.2 A MÁXIMA SOLANISTA: DO POVO PARA O POVO.....	56
3.3 A SINTAXE POPULAR – DIÁLOGOS INTERTEXTUAIS EM SOLANO TRINDADE: ENTRE A TRADIÇÃO CANÔNICA E A POPULAR	63
3.4 CANTO DOS PALMARES: A ÉPICA EM SOLANO TRINDADE OU UM ÉPICO QUILOMBOLA?.....	67
3.5 A FRATERNIDADE NEGRA: SOLANO TRINDADE, UM PRECURSOR DO RAP?	78
3.6 MAIS ALGUNS TEMAS: RELIGIÃO, AMOR E MULHERES.....	83
4 LITERATURA, CÂNONE E PODER.....	94
4.1 LITERATURA, MODERNIDADE E CRÍTICA LITERÁRIA.....	94
4.2 CÂNONE.....	96
4.3 A FICÇÃO DA IDENTIDADE NA LITERATURA BRASILEIRA	106
5 CONCLUSÃO – SOLANO TRINDADE: UM CÂNONE DA LITERATURA AFRO-BRASILEIRA	112
6 REFERÊNCIAS.....	120
ANEXOS	130

LISTA DE FOTOS

Foto 1: Raquel Trindade e família.....	23
Foto 2: Estátua de Solano Trindade.....	24
Foto 3: Zilá Bernd	32
Foto 4: Homi Bhabha	36
Foto 5: Stuart Hall	37
Foto 6: Paul Gilroy	39
Foto 7: Langston Hughes.....	45
Foto 8: Nicolás Guillén	46
Foto 9: Frantz Fanon	81
Foto 10: Publicação jornal A Gazeta – Caderno Pensar.....	135
Foto 11: Publicação matéria jornal A Gazeta em 2008.....	136

RESUMO

Esta dissertação se propõe investigar um estranho silenciamento e desconhecimento em torno do nome e da obra de Solano Trindade, um dos nomes pioneiros e mais representativos da literatura afro-brasileira. A discussão acerca da emergência de uma literatura negra no Brasil, a partir da necessidade de dar voz e visibilidade a muitos escritores ignorados pelos setores dominantes são questões relevantes apontadas e analisadas ao longo de todo o trabalho. Além de conhecer e analisar a vida e a obra de Solano Trindade, este projeto ainda propõe uma reflexão sobre o processo de seleção e de exclusão dos diversos grupos sociais, étnicos e sexuais do cânone literário.

PALAVRAS-CHAVE: Solano Trindade, identidade negra, cânone.

ABSTRACT

This research investigates the silence and lack of acknowledgement surrounding the name and work of Solano Trindade, one of the pioneers and most important representatives of Afro-Brazilian literature. The discussions on the appearance of Black literature in Brazil, stemming from the need to give voice and visibility to the many writers ignored by dominating sectors, are relevant issues identified and analyzed throughout this study. The present project not only aims to better understand and perceive the life and work of Solano Trindade, but also reflects on the process of selection and exclusion of diverse social, ethnic and sexual groups defined by the literary canon.

KEY WORDS: Solano Trindade, Black identity, literary canon

1 APRESENTAÇÃO: SOLANO TRINDADE: PRAZER EM CONHECER OU AS CAUSAS DE UM DESCONHECIMENTO

Antes de iniciar a apresentação desta dissertação, quero apresentar Solano Trindade. A ideia de divulgar cada vez mais o seu nome e a sua obra é o que me motivou a fazer esta pesquisa, após constatar um estranho desconhecimento sobre ele. Busco entender os fatores que contribuíram e ainda contribuem para isso, qual uma pergunta no ar que tentarei responder ao longo do desdobramento deste trabalho.

O pernambucano Solano Trindade (1908-1974) foi poeta, homem de teatro e cinema, pintor, e um dos grandes animadores culturais brasileiros entre as décadas de 30 e 60 do século passado. Recebeu prêmios fora do Brasil e elogios de Carlos Drummond de Andrade, Otto Maria Carpeaux, Abdias do Nascimento, Roger Bastide, Darcy Ribeiro, Sergio Milliet e José Louzeiro, entre outros. Pela importância de sua obra, tornou-se ícone da literatura negra no Brasil. Há, pois, razão suficiente para que fosse mais divulgado, para que houvesse maior visibilidade de seu nome, imagem e, evidentemente, da sua obra, tanto nos meios acadêmicos quanto na imprensa, na mídia em geral. Entretanto, o desconhecimento é quase generalizado. Sabe-se dele em alguns âmbitos restritos da sociedade, ligados ao movimento negro, em Pernambuco, onde nasceu, e na cidade de Embu das Artes, em São Paulo, onde reside a maior parte dos seus descendentes.

O primeiro contato que tive com o nome de Solano Trindade se deu no final dos anos 80, através do movimento negro, quando o nome do poeta intitulava a coletânea de poesias organizada pelo Centro de Estudos da Cultura Negra (CECUN), *Coletânea de poesias Solano Trindade*, em Vitória. Não sabia exatamente quem ele era. Ainda não conhecia os seus poemas, vida, obra. No entanto, o seu nome jamais saiu da minha memória. Aos poucos, começou a fazer parte da minha vida e dos meus trabalhos artísticos, seja no palco ou nas oficinas teatrais que ministrava. Sempre estranhei o silêncio da mídia e dos meios acadêmicos diante da grandeza da sua vida e obra. Sendo assim, me propus investigar o porquê disso, as razões desse desconhecimento.

No estado do Espírito Santo, ele é mais conhecido em setores do movimento negro. Na Universidade Federal do Espírito Santo (UFES), no curso de Letras, na graduação ou na pós-graduação, Trindade nunca foi estudado, muito menos pesquisado antes deste trabalho. Nas bibliotecas da UFES, por enquanto, ainda não se acha nenhum de seus livros. Na Biblioteca Central da UFES, encontra-se apenas um artigo publicado em periódico (CARVALHO, 2008). A realidade em outras universidades não é muito diferente, malgrado já se encontrem trabalhos acadêmicos sobre ele. Raquel Trindade, filha do poeta, conta que na Unicamp o único livro do pai que existe foi doado por ela.

Em 2008, ano do centenário de seu nascimento, as comemorações foram restritas: tanto em Pernambuco, seu estado de origem, quanto no Rio de Janeiro, onde se registraram alguns eventos; também na Bahia e, principalmente, em Embu das Artes.

E é no Embu das Artes que os 100 anos do nascimento de Solano Trindade serão comemorados com todas as honras e loas que a data merece. Foi lá que começaram os festejos do centenário em julho do ano passado com a inauguração de uma estátua feita pelo escultor Jofe dos Santos e para lá vão convergir todas as lembranças do grande poeta. Há uma intensa programação que começa nesta sexta-feira, dia 04 e segue até o dia 27. Vai ter festival gastronômico, saraus nas feiras livres e praças, shows, entre eles, o espetáculo *Cantando Solano Trindade, Meu Avô*, do músico Vítor da Trindade. [...] Será uma grande festa e a programação completa pode ser vista no site da Prefeitura. Imperdível! (LEITE, 2008, acesso em 15 abr. 2012).

Em Vitória, as comemorações se deram por minha própria iniciativa. Já trabalhava havia alguns anos com oficinas de teatro, utilizando os poemas de Solano Trindade para abordar questões étnicas e problemas sociais. Em 2008, alunos da Prefeitura da Serra e do Instituto Elimu Professor Cleber Maciel tiveram a oportunidade de conhecer o autor. Com os alunos do Instituto Elimu, finalizamos a oficina comemorando o centenário do poeta com o *Sarau Momento Solano Trindade* no Morro da Fonte Grande, no Centro de Vitória, que contou com alguma divulgação na imprensa local.¹ Esse sarau foi apresentado por mim, ao longo de todo o ano, em vários espaços no estado do Espírito Santo, como o Sarau Domingo Diversus, na Casa da Cultura da Barra do Jucu, em Vila Velha, bem como no município de Pancas e no evento *Pluricidades*, da Prefeitura Municipal de Vitória, em três momentos: na abertura oficial do evento no auditório da Prefeitura de Vitória (PMV), depois na Assembleia

¹ O jornal *A Gazeta*, em seu Caderno 2, no dia 24 de julho de 2008, dia do centenário do poeta, divulgou a programação. No dia 17 de agosto de 2008, no mesmo Caderno 2, *A Gazeta* publicou matéria de capa sobre a repercussão das oficinas (Ver Anexo F).

Legislativa e ainda no Teatro Carlos Gomes.² Também no dia 10 de dezembro de 2008 – dia consagrado aos direitos humanos – fui convidada pelo vereador Eliézer Tavares para recitar o poema “Tem gente com fome”, na Câmara Municipal de Vitória.

Lembremos que no ano de 2008 comemorava-se o centenário de dois consagrados nomes da literatura brasileira: o do nascimento de Guimarães Rosa e o da morte de Machado de Assis. Na grande imprensa, o nome de Solano Trindade quase não teve vez, ainda mais diante da forte concorrência com os cânones literários nacionais. Tal fato foi observado na mídia alternativa, na qual encontrei o seguinte:

É impressionante como a mídia e toda a indústria cultural vivem de consagrar o consagrado, para usar uma expressão da filósofa Marilena Chauí. Nos cadernos de cultura dos principais jornais de São Paulo só se vê as mesmas pautas. É Guimarães Rosa pra cá, Machado de Assis pra lá. Há até um revezamento. Os dois jornais de maior circulação não falam do mesmo autor no mesmo dia. [...] Vou, então, no espaço desta coluna, fazer um exercício de contra-hegemonia. Vamos falar de um outro centenário que as elites desconhecem ou desprezam. Quero falar do poeta Solano Trindade que nasceu em Recife no dia 24 de Julho de 1908 e faleceu no dia 19 de novembro de 1974 no Rio de Janeiro, cidade onde morreram Machado de Assis e Guimarães Rosa (LEITE, 2008).

Não se trata de menosprezar a importância de Machado de Assis ou de Guimarães Rosa, sem dúvida, grande escritores, merecedores de toda a homenagem. Acrescente-se a isso o fato de terem sido incorporados pelos setores literários hegemônicos e da nossa sociedade como um todo, sendo um deles o primeiro presidente da Academia Brasileira de Letras.³ O que questiono aqui não é a grandeza desses dois nomes, mas o menosprezo a um escritor como Solano Trindade, de importante trajetória.

Nunca é demais lembrar que falamos de um autor que abraçou publicamente as causas populares e o tema da negritude, expondo as mazelas de uma sociedade como a brasileira, que tenta escamotear o racismo com a falsa ideia de democracia racial. Não é conveniente divulgar um tipo de escrita que expõe sem pudores as feridas da sociedade brasileira, que se pretende pacífica e sem grandes conflitos, não enfrentando os problemas, “jogando a poeira para debaixo do tapete”. A própria filha do poeta diz: “Para a mídia é muito complicado, amedronta falar sobre Solano Trindade” (TRINDADE, 2008, acesso em 8 nov. 2011).

² Ver *folder* do evento (Anexo G).

³ A Academia Brasileira de Letras foi criada em 1897 e Machado de Assis foi seu primeiro presidente.

Sendo assim, fica até como regra que esse escritor seja pouco divulgado, que sua obra continue circulando em espaços restritos, o que não deixa de ser uma forma de pô-lo no ostracismo, ainda que se reconheça o valor desses espaços alternativos onde ele e outros escritores negros são constantemente citados e publicados. Embora tenha sido tratado com o devido respeito por nomes muito apreciados da cultura brasileira, o fato é que ainda são poucas as pesquisas que tratam da sua obra poética e da literatura negra no Brasil, apesar de constatarmos que progressivamente o interesse vem aumentando.

Este trabalho pretende contribuir para preencher as lacunas discursivas sobre assunto tão extenso e, mais especificamente, sobre o poeta Solano Trindade. Amplo debate sobre temas da identidade e literatura negras é apresentado no Capítulo I, *Solano Trindade: identidade e negritude na literatura brasileira*, com ressalvas para a complexidade dos conceitos de identidade, negritude e literatura negra e as dificuldades para se chegar ao consenso na definição dessas temáticas relacionadas à obra do autor.

No que tange ao aspecto identitário, encontrei no cientista social Stuart Hall (2003; 2006) uma definição mais apropriada para relacioná-lo à literatura negra de Solano Trindade. Segundo ele, a identidade se liga a um sentimento de *pertencimento* a culturas étnicas, raciais, linguísticas, religiosas e, acima de tudo, nacionais. Em Solano Trindade encontramos explícitas referências que apontam para esse pertencimento cultural negro. Outra questão a se destacar é o processo mnemônico da resistência negra como base para a recriação da africanidade na diáspora e na reconstrução da identidade em outros continentes, presente na escrita de muitos ficcionistas e poetas afrodescendentes.

No capítulo 1, há um breve histórico do pan-africanismo e da negritude, bem como exemplos de autores ligados a esses movimentos, como Langston Hughes (1990; 1998) e Nicolás Guillén (2002), que influenciaram a literatura de muitos escritores negros no mundo.

Sobre o conceito de literatura negra ou afro-brasileira é apresentada ampla discussão em torno das opiniões teóricas divergentes e também das obras literárias que podem vir a ser classificadas ou não como literatura negra, nem sempre havendo consenso. No livro *Um tigre na floresta de signos: estudo sobre poesia e demandas sociais no Brasil*, organizado por Edmilson de Almeida Pereira (2010), obra com mais de 700 páginas, encontram-se vários

artigos de importantes pesquisadores que evidenciam a polêmica em torno da questão: Domício Proença Filho (1985), Zilá Bernd (1987; 1988; 1992; 1998; 2003; 2010), Leda Martins (2010), Eduardo de Assis Duarte (2010) e Conceição Evaristo (2010), entre outros. A maioria desses estudiosos adota como ponto comum, para caracterizar a literatura afro-brasileira, exatamente o fato de o negro sair da condição de objeto e assumir a condição de sujeito do próprio discurso. Em seu artigo, Conceição Evaristo (2010) cita Luiza Lobo para reforçar seu argumento: “Para ela, essa mudança de posição, de papel, define o surgimento da literatura negra no Brasil” (EVARISTO, 2010, p. 134). Com exceção de Leda Martins (2010), para quem basta ser negro ou mestiço para ser caracterizado como literatura negra, seja em Eduardo de Assis Duarte (2010), Benedita Damasceno (1988), Conceição Evaristo (2010), Domício Proença Filho (2010) ou Zilá Bernd (1987; 1988; 1992; 1992a; 1998; 2003; 2010), a questão do sujeito é o aspecto que define o conceito.

Zilá Bernd (1987; 1988; 1992; 1992a; 1998; 2003; 2010) expõe pontos interessantes para o conceito de Literatura Negra e mesmo para o questionamento em torno de sua existência, que nem sempre soa bem aos ouvidos ou é bem vista pelos olhos de quem ainda tenta acreditar na falsa ideia da democracia racial brasileira. Essa teórica afirma a existência de um sujeito de enunciação denominado *eu-enunciador* que se quer negro e, segundo ela, esse é o principal fator para caracterizar a verdadeira literatura negra, independente da cor de quem escreveu. Não é a cor e nem o tema que definem a literatura negra, mas, principalmente, o discurso de um ser que se quer orgulhosamente negro. É o que se pode constatar no discurso poético de Solano Trindade e de muitos outros escritores citados ao longo deste trabalho. Essa postura é definida como marco divisor na literatura, pondo fim a um tempo de discursos depreciativos.

No capítulo 2, *Para além da liberdade estética*, dando continuidade à investigação em torno do desconhecimento de Trindade, enveredo ligeiramente pelos caminhos tortuosos da ditadura militar no Brasil: Estado Novo (1937-1945) e Golpe de 64 (1964-1985). Como esses acontecimentos interferiam na vida e na obra do escritor? A sua biografia tem histórias relacionadas com esses momentos: censura, prisões e assassinato de um dos seus filhos. A partir desses fatos, busquei construir um vínculo que ainda não encontrei nos estudos sobre o poeta, relacionando sua poesia e a literatura de testemunho. O termo testemunho tem origem jurídica e na literatura passou a ser utilizado depois da Segunda Guerra Mundial, para

designar narrativas de experiências traumáticas coletivas, como o Holocausto, por exemplo, e que pode ser aplicado aos testemunhos de ditaduras e da escravização, entre outros.

Outra questão analisada é a problematização do que significa assumir-se autor popular, como fez Solano Trindade na sua conhecida frase: “Pesquisar na fonte de origem e devolver ao povo em forma de arte”. A partir da análise teórica de Rodrigo Dutra (2010), busquei elementos para destrinçar o significado mais profundo da máxima solanista. Além disso, procurei contextualizar a sua obra no período modernista, momento em que se desenvolveu a sua produção, incorporando características do movimento ao mesmo tempo em que rompia com aspectos literários formais. Entretanto, destaco que o objetivo maior da liberdade presente na poesia de Solano Trindade não se refere apenas à questão estética, mas à busca de sentido da verdadeira liberdade para o povo negro, diante do que foi a opressão escravista. Assim, na sua poesia e na de outros poetas da literatura negra, deparamo-nos com a presença de Zumbi dos Palmares como símbolo maior da luta pela liberdade e por condições dignas de vida para os povos oprimidos.

Vários poemas solanistas ilustram sua postura libertária: “Estética”, “Senhora Gramática”, “Gravata Colorida”, “Zumbi”, “Sou negro”, “Conversa” e “Canto dos Palmares”. Este último é considerado por Zilá Bernd (1987; 1988; 1992; 1998; 2003; 2010) um verdadeiro épico quilombola, que rompe estruturas de um modelo consagrado no Ocidente, ao operar deslocamentos em vários aspectos desse gênero literário. Em “Canto dos Palmares”, ao transformar em herói a figura de Zumbi – herói negro, ex-escravo e proscrito – Solano Trindade ousa transfigurar a figura do herói tradicional das epopeias desde a Antiguidade.

No capítulo 2, encontra-se a análise de mais alguns poemas que possibilitam adentrar a visão de mundo de Solano Trindade. Essa visão inclui um sentimento de solidariedade e de fraternidade negra que ecoa ainda hoje entre os escritores das novas gerações que se identificam com a sua escrita. Dessa forma, escritores negros que foram marginalizados em diferentes períodos históricos sentem-se ligados por um sentimento comum. Essa nova geração chega mesmo a classificar Trindade como precursor do *rap*, principalmente em São Paulo, com o movimento dos novos escritores marginais das periferias. Outros temas caros à obra do poeta, também explorados nesse capítulo, são religiosidade e mulheres, com destaque para a mulher negra.

No terceiro capítulo, *Literatura, cânone e poder*, analiso o papel da crítica literária e o desenvolvimento dos conceitos de estética e cânone, observando concomitantemente a exclusão de muitos escritores do quadro oficial dos grandes nomes da literatura. Busquei enfatizar que muitas vezes, essa exclusão não se dá necessariamente pela qualidade literária das obras. Na maioria dos casos, escritores excluídos fazem parte de determinados grupos sociais, étnicos ou sexuais marginalizados.

Entretanto, no século XX, a partir dos anos 60, novas ideias surgem com os Estudos Culturais⁴ e dão outra dimensão ao conceito de cultura, mais ampla, favorecendo a inclusão dos setores populares.

Nesse capítulo ainda contrapõem-se visões de diferentes teóricos literários no intuito de alcançar o modo como se reproduzem, no interior da instituição da literatura, as ideologias da classe dominante. Os pensamentos de críticos como o formalista americano Harold Bloom (1991; 1994, 2003; 2003a) e o brasileiro Flávio Kothe (1997) são antagônicos. O primeiro afirma o cânone, sobretudo como questão estética e de influência entre escritores, em relações intertextuais. O segundo ressalta o aspecto excludente intrínseco ao cânone literário e afirma ser também a seleção canônica mais questão ideológica e política do que estética. Entrar em contato com o pensamento desses teóricos foi vital para fundamentar esta discussão.

Por fim, oficialmente reconhecido ou não, constata-se que Solano Trindade está sempre sendo lembrado: citado e recitado em espaços alternativos, em eventos de movimentos sociais, especialmente o movimento negro, ou presente em antologias de poetas negros, o que faz

⁴ O Centre for Contemporary Cultural Studies (CCCS) deu origem aos Estudos Culturais britânicos e seus expoentes são Richard Hoggart, Raymond Williams e E. P. Thompson. Inspirado na sua pesquisa, *The uses of Literacy* (1957), Richard Hoggart funda em 1964 o Centro. Ele surge ligado ao English Department da Universidade de Birmingham, constituindo-se num centro de pesquisa de pós-graduação da mesma instituição. As relações entre a cultura contemporânea e a sociedade, isto é, suas formas culturais, instituições e práticas culturais, assim como suas relações com a sociedade e as mudanças sociais, compõem o eixo principal de observação do CCCS.

Na pesquisa realizada por Hoggart, o foco de atenção recai sobre materiais culturais, antes desprezados, da cultura popular e dos meios de comunicação de massa, através de metodologia qualitativa. Esse trabalho inaugura o olhar de que no âmbito popular não existe apenas submissão, mas também resistência, o que, mais tarde, será recuperado pelos estudos de audiência dos meios de massa. Tratando da vida cultural da classe trabalhadora, transparece nesse texto um tom nostálgico em relação a uma cultura orgânica dessa classe.

A contribuição teórica de Williams é fundamental para os Estudos Culturais a partir de *Culture and society* (1958). Através de um olhar diferenciado sobre a história literária, ele mostra que cultura é uma categoria-chave que conecta a análise literária com a investigação social. Seu livro *The long revolution* (1961) avança na demonstração da intensidade do debate contemporâneo sobre o impacto cultural dos meios de comunicação de massa, mostrando certo pessimismo em relação à cultura popular e aos próprios meios de comunicação.

pensar na ideia de um cânone afro-brasileiro, como propõe Paul Gilroy (2001), em termos mais gerais de continente americano.

Na conclusão do trabalho se dá a afirmação de Solano Trindade como cânone da literatura negra ou afro-brasileira, por seu poder de representar um discurso declaradamente negro nesse campo. Também são ressaltadas a atualidade do autor e a importância de conhecê-lo a fim de estudar e entender não só a história dos negros, mas a do país, assim como o quanto podem ser benéficas a utilização dos seus poemas nas salas de aula e as discussões que podem suscitar sobre várias questões relevantes. Em tempos de valorização da diversidade, diante das novas demandas, a partir da aprovação da Lei 10.639 em 2003, conhecer um autor como Solano Trindade torna-se realmente fundamental.

2 SOLANO TRINDADE: NEGRITUDE E IDENTIDADE NA LITERATURA BRASILEIRA

“Como evitar a história apocalíptica e esquizofrênica que facilmente pode se colocar dentro da consciência interior da diáspora negra interamericana? Como encarar esse “mar intervalar”, “essa porta de não-volta” (nas palavras da escritora canadense Dionne Brand) em que o sujeito diaspórico sempre e reiteradamente se encontra?”

Roberto Seidel

2.1 VIDA, OBRA E IMPORTÂNCIA DE SOLANO TRINDADE

Este capítulo discute a emergência de uma literatura negra no Brasil, tendo como referência maior Solano Trindade, ícone da poesia afro-brasileira no século XX, nosso objeto de pesquisa e ponto de partida para algumas reflexões que abarcam os cânones literários. Trata-se de nome realmente significativo, um dos maiores representantes da literatura negra.

Tendo vivido no tempo do modernismo e trazendo em sua poesia características desse movimento, Solano Trindade nunca foi mencionado como poeta modernista. Na condição de poeta negro ou popular, vem integrar outro movimento, à parte, não reconhecido oficialmente, que é o movimento da literatura negra. Por certo, falar do poeta pernambucano Francisco Solano Trindade (1908-1974) é seguramente exaltar o tema da negritude, por ser esta uma forma identitária com suas raízes ancestrais africanas, declaradamente assumidas no discurso poético e dramatúrgico do escritor. Entre uma gama de escritores negros, ele se destaca, tornando-se um símbolo, e quando falamos de sua importância, indissociavelmente tratamos de literatura negra ou afro-brasileira, espécie de rótulo atribuído à sua produção literária. Mesmo assim, por desconhecimento, talvez, nem sempre ele é associado à literatura negra, pois seu poema mais famoso, “Tem gente com fome”, não toca nessa questão. É mais uma crítica à sociedade e ao autoritarismo da época, que lhe rendeu uma prisão.

No Brasil do século XX, o nome de Solano Trindade, no contexto da produção literária afro-brasileira e também afro-americana, é um desses nomes que não se deve esquecer. Ele é

considerado o poeta da resistência negra por excelência (CAMARGO, 1987), por ser, entre os escritores negros, uma presença muito marcante, que se sobrepõe – sem desmerecer os demais expoentes do contexto – rompendo barreiras sociais, econômicas e mesmo culturais, o que faz com que a sua voz seja ouvida ainda em nossos dias. Talvez isso aconteça por ter sido ele um dos primeiros a imprimir na sua escrita, sistematicamente, essa marca da especificidade da condição de ser negro, abandonando a condição de vítima e assumindo a posição de sujeito e de compromisso com a questão.

A literatura negra brasileira configura-se como *literatura de resistência*, ou seja, a que constrói com a matéria da cultura africana que sobreviveu na América em presença da cultura européia e indígena. A literatura utiliza o aporte desta cultura resistente em uma produção que servirá para singularizar um grupo, fornecendo-lhe mitos, símbolos e valores, em suma, elementos que permitem a emergência de uma imagem positiva de si próprio (BERND, 1987, p. 86).

Trindade não foi só poeta, mas também dramaturgo, artista plástico e ator de teatro e cinema, adotando ao longo da vida uma postura de comprometimento com sua condição étnica e social, com o firme propósito de dar visibilidade ao negro – figura muitas vezes negada ou estereotipada na literatura brasileira. Ele foi, sem dúvida, um dos primeiros a ligar conscientemente sua escrita aos interesses do povo negro na luta por melhores condições de vida, a exemplo do que já se praticava nos Estados Unidos e na América Central, nas figuras de escritores como Langston Hughes (1990; 1998) e Nicolás Guillén⁵ (2002), respectivamente.

Assim, ele marca o espaço da alteridade negra em nossa literatura, em busca de visibilidade e reconhecimento para esse componente da população, num tempo em que tal atitude ainda não era muito comum. Trindade sofre, ainda, com o agravante de coincidir o início da sua

⁵ James Mercer Langston Huges (1902-1967), escritor norte-americano, um dos nomes representativos do Renascimento Negro, movimento que, nos anos 1920, lutava pela valorização das raízes culturais africanas nos Estados Unidos; e Nicolás Guillén (1902-1989), poeta cubano, representante do Negrismo naquele país. Ambos influenciaram muitos escritores em seus países de origem e no mundo. Benedita Damasceno chama a atenção para o fato de que “embora ainda falte uma pesquisa significativa nessa área, também não deve ser pequena a influência de autores negros norte-americanos na formação de uma consciência negra no Brasil. Nota-se, por exemplo, a presença de traduções de poemas de Langston Hughes, que também teve sua dose de influência na formação da Negritude. Apesar disso, não houve no Brasil um movimento definido de poesia negra tal como aquele liderado pelos africanos francófonos ou que possa ser comparado à escola afro-antilhana ou afro-americana.” (DAMASCENO, 1988, p. 62).

produção literária com o período do Estado Novo (1937-1945), momento ditatorial da história do país, marcado pela Era Vargas (1930-1945).⁶

Além de poeta e homem de teatro, que também pintava, tendo estudado no Liceu de Artes e Ofícios, ele atuou nos movimentos sociais e fez parte da história da criação do incipiente movimento negro nos anos 1930, participando do 1º Congresso Afro-Brasileiro, no Recife e do segundo, em Salvador (1934). Foi um dos fundadores da Frente Negra Pernambucana em 1936.⁷ Esse ano marca também a publicação de seus *Poemas negros*, num momento de efervescência, com o surgimento de experiências sociopolíticas tornaram os anos 1930 marcantes para a luta dos negros em geral, assinalando-se o efetivo combate ao racismo e as *reivindicações* de inclusão política, social e cultural.

Em seus livros publicados, *Poemas negros* (1936), *Poemas de uma vida simples* (1944), *Seis tempos de poesia* (1958) e *Cantares ao meu povo* (1961), ou em sua peça teatral inédita *Malungos*, constata-se que ele foi um escritor que afirmou sua condição étnica e buscou conscientemente romper com formas estereotipadas de representação do negro em nossa literatura.

Ao se entrar em contato com a vida e a obra de Solano Trindade, percebe-se a identificação entre uma e outra. Os temas são recorrentes e apontam numa direção que mostra de que lado ele se posicionou ao longo de toda a vida. Não por acaso, passou para a história com o epíteto de “poeta do povo”. De fato, ele foi uma espécie de porta-voz do povo em geral e do negro em particular, permanecendo seu discurso sempre ao lado desses segmentos sociais, dado o evidente apelo coletivo. Nele transpareciam a sua preocupação com os problemas sociais, a valorização da cultura popular e acontecimentos históricos referentes à escravidão e à negritude. É fascinante perceber o entusiasmo do discurso poético de Trindade, que fala com propriedade da vida cotidiana do povo brasileiro, e até hoje – mais de 30 anos após sua morte,

⁶ O período do Estado Novo foi marcado por medidas antidemocráticas como a supressão dos partidos políticos e a censura estabelecida pelo Departamento de Imprensa e Propaganda (DIP). Solano Trindade foi alvo da censura naquele momento, por causa do poema “Tem gente com fome”.

⁷ A Frente Negra Brasileira (FNB), criada em 16 de setembro de 1931 na capital paulista, expandiu-se pelo interior de São Paulo e chegou a contar com 200 mil integrantes. Era a primeira vez que uma entidade negra no Brasil obtinha tanto êxito. Os militantes da FNB, em viagens pelo país, criaram núcleos em outros estados. Solano Trindade participou da criação da Frente Negra em Pernambuco e na Bahia. Em 1936, a Frente veio a se tornar partido político. Em 1937, o Estado Novo fechou a sede do partido.

em 1974 – seus versos ainda provocam identificação imediata, como pode constatar em muitos saraus.

Solano Trindade falava de uma realidade que conhecia muito bem. Desde suas origens em Pernambuco e ao deixar sua terra natal, percorreu vários estados brasileiros, dentre eles Bahia, Minas Gerais, Rio Grande do Sul, Rio de Janeiro e São Paulo. Logo no começo da década de 1940, Solano Trindade mudou-se por um breve período para Minas Gerais, seguindo logo depois para o Rio Grande do Sul. Retornou ao Recife e logo em seguida mudou-se para o Rio de Janeiro, onde iniciou militância político-partidária no Partido Comunista Brasileiro (PCB) de Luiz Carlos Prestes.⁸ Entretanto não permaneceu muito tempo no partido, e ao constatar que este não contemplava a questão do racismo – ou a discussão racializada, já que a questão do negro era ali tratada como mero problema econômico – resolveu abandonar a militância partidária. Segundo sua filha Raquel Trindade, ele foi socialista até o fim da vida.

No Rio de Janeiro era assíduo frequentador do Bar Café Vermelhinho – localizado na Rua Araújo Porto Alegre, em frente à Associação Brasileira de Imprensa (ABI), no centro da cidade – que ficou famoso por reunir poetas, intelectuais, artistas e jornalistas. Lá conheceu e ficou amigo de grandes nomes das artes cênicas, como Abdias do Nascimento, fundador do Teatro Experimental do Negro, do ator Grande Otelo, da dançarina Mercedes Batista, pioneira da dança afro-brasileira, e das atrizes Ruth de Souza e Léa Garcia. Poetas como Ferreira Gullar e Paulo Mendes Campos também frequentavam o local.

No Rio de Janeiro ainda, em 1944, lança com Paulo Ramalho, no auditório da UNE, a Orquestra Afro-Brasileira, do maestro Abigail Moura.⁹ Por onde passou, Trindade deixou a sua marca, especialmente no Embu das Artes, no estado de São Paulo, onde ficou conhecido como “Patriarca do Embu”, por ter dinamizado a vida cultural da cidade, juntamente com os artistas plásticos Claudionor Assis Dias e Tadakio Sakai. Nos anos 50, criou no Rio de Janeiro o Teatro Popular Brasileiro, juntamente com sua mulher Margarida Trindade e o sociólogo Edison Carneiro. Depois, quando se mudou para o Embu, levou na bagagem essa experiência

⁸ Em Duque de Caxias, participou da criação da célula Tiradentes, onde aconteciam reuniões do partido com operários e camponeses.

⁹ Abigail Cecílio de Moura nasceu no ano de 1905, em Eugenópolis, Minas Gerais. Foi o criador da Orquestra Afro-Brasileira em 1942, da qual esteve à frente até a morte, em 1970. O repertório da orquestra incluía vários ritmos: jongo, maracatu, frevo, cânticos de umbanda e candomblé e também indígenas. Sua vida e obra carecem de maior pesquisa. Mesmo no dicionário da música brasileira de Ricardo Cravo Albin, pouca informação se encontra sobre ele.

teatral. Antes, na sua passagem pelo Rio Grande do Sul, criou o Grupo de Teatro Folclórico nos anos 1940, junto com o ator e poeta Balduino de Oliveira.¹⁰

Atuou ainda no cinema. Como ator, trabalhou em vários filmes: *Agulha no palheiro*, *Mistérios da Ilha de Vênus*, *Santo milagroso* e *A hora e a vez de Augusto Matraga*; e como produtor, em *Magia verde*, premiado em Cannes. No teatro, atuou com Gianfrancesco Guarnieri na peça *Gimba*, que apresentou no Teatro Maria Della Costa. Entre as décadas de 1940 e 1950, participou da criação de alguns grupos teatrais, sendo sua experiência mais bem sucedida a do Teatro Popular Brasileiro (TPB),¹¹ grupo muito atuante nas décadas de 1950 e 1960, que chegou a fazer excursões pela Europa. Tendo ficado seis meses por lá, apresentou-se em países do leste europeu, como Tchecoslováquia e Polônia.¹²

O sucesso do TPB foi estrondoso. Era convocado a realizar espetáculos especiais para todas as companhias estrangeiras que passavam por aqui, como a *Comédie Française*, a Cia. Marcel Marceau, a Ópera de Pequim e a Cia. Italiana de Comédia, e para personalidades como Edith Piaf e Jean Sablon. Participou das comemorações do IV Centenário de São Paulo (1954) e no ano seguinte deslumbrou platéias na Polônia e na então Tchecoslováquia (CARVALHO, 2008. Solano Trindade, o poeta do povo, acesso em: 17 nov. 2011).

Trindade acumula ainda no currículo ter sido o responsável pela primeira encenação da peça *Orfeu da Conceição* (1956), de Vinícius de Moraes, depois transformada em filme pelo francês Marcel Camus, com o nome de *Orfeu negro*.

Mas no final dos anos 60, sem apoio e patrocínio, o TPB se enfraqueceu. Foi nesse período que Solano Trindade começou a apresentar problemas de saúde, falecendo no Rio de Janeiro em 19 de fevereiro de 1974.

¹⁰ Em terras gaúchas, com Balduino de Oliveira, criaria o Teatro Popular em Pelotas. Entretanto, essa sua iniciativa não duraria muito tempo. Uma grande enchente, no ano de 1941, destruiu todo o material do grupo, dando fim à experiência.

¹¹ Sua filha, Raquel Trindade, não cansa de alertar para o equívoco, divulgado em alguns *sites*, que confunde o Teatro Popular Brasileiro de Solano Trindade com o Teatro Experimental do Negro (TEN) de Abdias do Nascimento. Raquel conta que eles eram amigos e prestigiavam a experiência um do outro. Mas as propostas eram um pouco diferentes. O TEN, criado em 1944, objetivava montar textos teatrais que tratassem do racismo e trabalhava exclusivamente com artistas negros. O TPB foi criado depois e não tinha ênfase só no racismo, mas na cultura popular de raiz africana. O elenco era formado não só por artistas negros, mas incluía também domésticas, operários, estudantes, etc., negros na maioria, mas não na totalidade.

¹² Em Varsóvia, o TPB apresentou-se no Festival da Juventude Comunista e alcançou enorme sucesso.

Considerado um dos mais importantes poetas negros do Brasil, ainda assim é desconhecido do grande público. Entretanto profetizou a sua imortalidade no poema “Canto de esperança”, dedicado à filha Raquel: “Estou conservado no ritmo do meu povo Me tornei cantiga determinadamente e nunca terei tempo para morrer”. (TRINDADE, 1999, p. 155) Teria sido o seu perfil de homem negro, pobre, questionador e esquerdista a cavar o seu quase ostracismo na literatura brasileira? Seu legado faz-se presente principalmente em São Paulo, onde residem os filhos, netos e bisnetos que continuam carregando sua bandeira, dando continuidade à sua linha de trabalho cultural e política. Do primeiro casamento com Margarida Trindade teve quatro filhos: Godiva, Liberto, Francisco (morto pela ditadura militar) e Raquel. Única dos quatro filhos a se dedicar à arte, Raquel Trindade coordena no Embu o Grupo de Teatro Popular Solano Trindade.



Foto 1: Raquel Trindade e família

Filho de Raquel, o percussionista Vitor Trindade também se dedica à preservação da memória do avô, musicando seus poemas apresentados em *shows* como *Cantando Solano Trindade*. Zinho Trindade também segue os passos do pai e outro bisneto de Solano, Marcelo Trindade, é ator e produtor cultural. O trabalho incansável de seus descendentes mantém viva a memória e de fato a sua profecia vem se concretizando. Passados dois anos de sua morte, Solano já era tema de samba-enredo no carnaval da Vai-Vai, escola de samba de São Paulo, e em 1978 no Rio de Janeiro foi citado em samba na Escola de Samba Quilombo.¹³ No Embu, virou nome de rua do centro da cidade. No Recife, uma estátua de Solano Trindade em tamanho natural, obra do escultor Demétrio, homenageia o poeta.

¹³ As letras dos sambas estão no Anexo A.



Foto 2: estátua homenageia o "Poeta do Povo" em Recife, sua cidade natal.

No Rio de Janeiro, uma biblioteca comunitária tem o seu nome e no Museu Afro Brasil, em São Paulo, um quadro e uma foto relembram o artista do povo. Em 2008, o centenário de seu nascimento foi comemorado em várias partes do país. No Embu das Artes a programação comemorativa começou um ano antes, com apoio da Secretaria de Estado da Cultura. Seu livro *Cantares ao meu povo* foi relançado e a editora Nova Alexandria publicou “Tem gente com fome”, em forma de livro infantil, com ilustrações de Cíntia Viana e Murilo Silva.

2.2 LITERATURA NEGRA – UM CONCEITO POLÊMICO

Para o entendimento do conceito de literatura negra, em que se insere o trabalho de Solano Trindade, faz-se necessário relacioná-lo basicamente a mais dois conceitos: identidade e negritude. Ao falar de literatura negra não podemos deixar de situá-la diante desses dois conceitos e rememorar os precedentes.

Antes de Solano Trindade, no século XVIII, Domingos Caldas Barbosa (1738-1800) e, no século XIX, Luiz Gama (1830-1882) surgem como precursores de uma literatura afro-brasileira. Sobre o primeiro, comenta Benedita Damasceno:

Provavelmente o primeiro lírico neo-africano brasileiro, escreve modinhas e lundus. O lundu, primeira forma de poesia negra aceita pela sociedade brasileira, era uma

dança erótica de origem bantu, também chamada “Umbigada” e foi transformada em canção para abolir sua coreografia escandalosa (DAMASCENO, 1988, p. 38).

Em *O negro escrito*, Oswaldo de Camargo refere-se a Domingos Caldas Barbosa como “o primeiro poeta mulato do Brasil”, mas observa muito bem que a verdadeira consciência de ser negro só começaria a surgir em nossa literatura com o baiano Luiz Gonzaga Pinto da Gama. Mestiço, filho de uma escrava – a célebre Luíza Mahin, líder da Revolta dos Malês em Salvador, em 1835 – e de um fidalgo português, sofreu as peripécias da condição escrava. De fato, Luiz Gama nunca deixou de assumir sua ligação étnica com a negritude. Por isso, ele é apontado por vários estudiosos como o pioneiro da literatura afro-brasileira “voltada não apenas para a celebração da cor e dos elementos culturais oriundos de África, mas, sobretudo, para a crítica feroz ao branqueamento e aos valores sociais impostos aos remanescentes de escravos” (PEREIRA, 2010, p. 81). Por essas características, é considerado o “discurso fundador” por Zilá Bernd e o “pioneiro da atitude compromissada”, por Domício Proença Filho (idem, p. 82). Nessa linha de comprometimento étnico, Luiz Gama destaca-se também por cantar seu amor por uma mulher negra, como se constata no poema “Meus amores”, publicado no livro *Primeiras trovas burlescas de Getulino*: “Meus amores são lindos, cor da noite/ Recamada de estrelas rutilantes; / São formosa crioula ou Tehis negra, / Tem por olhos dois astros rutilantes”.¹⁴ (GAMA, 2000, p. 243)

Passamos então a ter no universo literário brasileiro uma literatura específica que passou com o tempo a se autodesignar literatura negra, afro-brasileira ou afrodescendente. Trata-se de conceito polêmico, nem sempre bem aceito ou compreendido. Segundo Leda Martins, “a postulação e afirmação de uma literatura negra, por si só, nos anos oitenta fomentavam o debate sobre questões polêmicas: tem a literatura cor, etnia, raça, gênero, língua?” (MARTINS, 2010, p. 123). Também Oswaldo de Camargo e outros escritores que apõem essa denominação para uma produção específica dentro da literatura já ouviram a pergunta: “Mas, por que literatura negra? Literatura tem cor?” Sim, ela existe como necessidade para dar voz aos silenciados ou aos que falam e escrevem e são na maior parte das vezes, ignorados. Camargo diz d’*O negro escrito*: “Talvez em nenhum texto literário editado neste país se tenha sublinhado tanto a palavra negro. No entanto, é a que nos resta, como demarcação” (CAMARGO, 1987, p. 110-111).

¹⁴ A primeira edição de *Primeiras trovas burlescas de Getulino* se deu em São Paulo, no ano de 1859. Dois anos depois, haveria publicação também no Rio de Janeiro. Getulino era o pseudônimo de Luiz Gonzaga Pinto da Gama.

De fato, o uso do termo gera polêmicas e enfrenta resistências, não sendo aceito unanimemente no meio intelectual, até mesmo entre pessoas negras. Se no Caribe esse tipo de expressão assemelha-se a um rótulo asfixiante e é dispensada por muitos escritores, diversamente de outros países da América, sabe-se que no Brasil a expressão literatura negra é bem aceita por grande parte dos escritores de ascendência africana, sendo mesmo uma reivindicação, pois recusam outras denominações como literatura periférica, por exemplo. Tais escritores buscam uma posição de autonomia em contraposição à marginalidade imposta pelos campos literários hegemônicos. Entretanto, como já vimos anteriormente, no Brasil também não existe consenso. A discussão é mesmo polêmica e abre margens para várias direções de pensamentos dissonantes.

De um lado, Domício Proença Filho, professor da Universidade Federal Fluminense, observa que o uso da terminologia pode não ser conveniente, sendo mesmo mais uma armadilha que reforçaria a própria marginalização dos negros, mantendo a discriminação, ao fazer o jogo do próprio preconceito, sob a capa da valorização étnica.

Por outro lado, por que não literatura negra? Eduardo de Assis Duarte afirma:

A ideologia do purismo estético, ela sim, faz o jogo do preconceito, à medida que transforma em tabu as representações vinculadas às especificidades de gênero ou etnia e as exclui sumariamente da “verdadeira arte”, porque “maculadas” pela contingência histórica. Este purismo é, no fundo, um discurso repressor, que cala a voz dissonante desqualificando-a como objeto artístico [...] (DUARTE, 2010, p. 75).

Nesse sentido, comumente, se veem discussões e questionamentos sobre a qualidade literária desse tipo discursivo, mas lembremos que esse problema pode advir com a abordagem de qualquer temática. Provavelmente não deixa de ser essa atitude mais uma forma de silenciar novos sujeitos, perpetuar máscaras e preconceitos, mantendo intactos valores eurocêntricos que adotam para si e para os outros o *status* de universalidade que se traduz como “o lugar da cultura branca, masculina, ocidental e cristã, da qual provêm os fundamentos que ainda hoje sustentam o cânone, e mesmo, concepções estreitas de literatura, arte e civilização” (DUARTE, 2010, p. 76).

Lembremos ainda que fazer uso desses termos no Brasil chama a atenção para a questão do racismo não assumido da maioria dos brasileiros. Talvez seja essa a real causa do incômodo

que o uso do termo provoca, pois toca na ferida, trazendo à tona o que se tenta escamotear ou ignorar, na falsa democracia racial brasileira. Segundo Assis Duarte, a própria noção de identidade nacional fica abalada com a utilização desse conceito: “A conformação teórica da literatura ‘negra’, ‘afro-brasileira’ ou ‘afrodescendente’ passa, necessariamente, pelo abalo da noção de identidade nacional una e coesa” (DUARTE, 2010, p. 73). Ao entrar em contato com o tema, percebe-se que os escritores negros já estão presentes na nossa literatura há muito tempo, desde o século XVIII, no período colonial. Entretanto, essas vozes geralmente foram recusadas ou ignoradas pelos setores da produção discursiva oficial. Assis Duarte afirma:

No caso da literatura, essa produção sofre, ao longo do tempo, impedimentos vários à sua divulgação, a começar pela própria materialização do livro. Quando não ficou inédita ou se perdeu nas prateleiras dos arquivos, circulou muitas vezes de forma restrita, em pequenas edições ou suportes alternativos. Em outros casos, existe o apagamento deliberado dos vínculos autorais e, mesmo, textuais, com a etnicidade africana ou com os modos e condições de existência dos afro-brasileiros, em função do processo de miscigenação branqueadora que perpassa a trajetória dessa população (DUARTE apud MARTINS, 2010, p. 109).

É notável que o comportamento comum do brasileiro de tentar ignorar o racismo se reproduz também no campo da literatura: a doxa da democracia racial constrói para o Brasil a imagem de país mestiço – nem preto, nem branco, muito antes pelo contrário –, fruto da mistura harmoniosa das raças unidas para formar nosso povo (SCHWARCZ, 1993).

Os estudos sobre o assunto ainda não são em grande volume, mas, gradativamente, estudiosos do tema no Brasil abrem os olhos para essas questões, principalmente nos estados de São Paulo, Rio de Janeiro, Bahia, Rio Grande do Sul, Minas Gerais e Pernambuco. O Espírito Santo ainda ensaia os primeiros passos nesse campo da pesquisa literária.¹⁵ Mesmo em presença desse conjunto de fatores adversos, vemos, gradualmente, uma perspectiva de mudança desse quadro a partir da manifestação e da reivindicação de emergentes atores sociais que forçam a inclusão de novas formas de discursos por tanto tempo silenciados ou dispostos à margem do cânone oficial. Duarte nos ajuda a compreender:

No decorrer dos anos 80, a postura revisionista ensaia seus primeiros passos na academia pelas mãos do feminismo, bem como a partir das demandas oriundas do movimento negro e da fundação no Brasil de grupos como o Quilombhoje. Nesse

¹⁵ No Programa de pós-graduação em Letras da UFES há o professor Jorge Nascimento e Maria Lucia Kopernick, a qual desenvolveu durante seu mestrado a pesquisa, depois transformada em livro, *Imagem em branco e preto: o jogo da literatura infantil na construção do imaginário da criança negra*. Vitória, CESAT, 1999;

contexto, destacam-se os trabalhos de Moema Parente Augel, Zilá Bernd, Domício Proença Filho, Oliveira Silveira, Oswaldo de Camargo, Luiza Lobo, Edmilson de Almeida Pereira, Leda Martins e de membros do movimento negro, que, ao lado de brasilianistas contemporâneos, como David Brookshaw, dedicaram-se ao resgate da escrita dos afro-descendentes (DUARTE, 2010, p. 74).

A edição de um livro como *Um tigre na floresta de signos: estudos sobre poesia e demandas sociais no Brasil*, organizado por Edmilson de Almeida Pereira em 2010, não deixa de ser o resultado de algo que começou a se desenhar algumas décadas atrás.¹⁶ Encontramos nessa obra de mais de 700 páginas ensaios críticos de vários autores a propósito tanto do tema da literatura negra ou afro-brasileira quanto da produção teórica em torno da questão, num mapeamento extenso e muito interessante no sentido de resgatar e divulgar as muitas vozes esquecidas e marginalizadas pelos setores hegemônicos. Encontramos também as tensões e contradições que envolvem esses discursos tanto dos críticos quanto dos literatos, no que tange aos seus posicionamentos étnicos de assumirem ou não um compromisso nessa direção em sua escrita. Nessa obra, as abordagens analíticas de autores como Eduardo de Assis Duarte e Domício Proença Filho, entre outros, são muito pertinentes quando tratam dos escritores negros e mestiços ao longo da história da nossa literatura. Eles observam as posturas desses escritores e estabelecem distinções.

No ensaio crítico *A trajetória do negro na literatura brasileira* é muito interessante observar como Domício Proença Filho marca, na produção do discurso literário nacional, duas posições ou visões opostas: a visão distanciada que situa o negro na condição de objeto e a outra visão do negro como sujeito. Na visão distanciada, de autores brancos, mestiços ou negros, predomina um ponto de vista estereotipado e pejorativo que atribui aos negros ou mestiços uma série de predicados negativos, por exemplo, reproduzindo-se assim ideologias preconceituosas. Numa postura altamente crítica, Proença Filho não poupa os grandes nomes da literatura nacional. São representantes dessa visão, que ele chama de distanciada, desde Gonçalves Dias, Castro Alves, Machado de Assis e Cruz e Souza até Mário de Andrade e Jorge de Lima, entre outros. Desses, fora Cruz e Souza, evidentemente negro, os outros são reconhecidos como mestiços.

¹⁶ Nesse mesmo caminho, temos outros exemplos. Lançado recentemente em quatro volumes: DUARTE, Eduardo de Assis; FONSECA, Maria Nazareth Soares (Orgs.). *Literatura e afro-descendência no Brasil: antologia crítica*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2011; e anteriormente, FIGUEIREDO, Maria do Carmo Lanna; FONSECA, Maria Nazareth Soares. *Poéticas afro-brasileiras*. Belo Horizonte: Mazza/PUC-Minas, 2002.

Entretanto, mesmo na tentativa de dar voz aos negros, malogram os escritores que falam em nome deles ou sobre eles, apenas. Para Domício Proença Filho, tal é o caso, por exemplo, de Castro Alves. Sem deixar de reconhecer a importância desse escritor, ao assumir no seu momento histórico um discurso em defesa do negro, ainda assim, “em sua visão idealizadora o poeta não consegue escapar do estereótipo, ele não dá voz ao negro, mas se comporta como um advogado de defesa que quer comover a plateia e provar a injustiça da situação que denuncia” (PEREIRA, 2010, p. 46). E mais: “O poeta baiano não atribui, na quase totalidade de seus poemas sobre a escravidão, qualquer movimento de reação ou de revolta ao escravo, marcado pela atitude resignada” (DUARTE, 2010, p. 45).

Sobre Machado de Assis, Domício Proença afirma que, controvérsias à parte, diante da posição do consagrado escritor, o que predomina mesmo é uma visão distanciada e indiferente à problemática dos negros e descendentes de negros, como ele. “Mesmo os dois contos que envolvem os escravos, ‘O caso da vara’ e ‘Pai contra mãe’, não se centralizam na questão étnica, mas no problema do egoísmo humano e da tibieza de caráter. Os demais tipos negros ou mestiços participam como figurantes” (DUARTE, 2010, p. 53). Sua crítica prossegue, abarcando os outros escritores mencionados, e ainda acrescenta outros nomes consagrados, como Jorge Amado e Ariano Suassuna.

Em síntese, no âmbito do distanciamento que procurei caracterizar, consciente de não ter esgotado todos os exemplos representativos, notadamente em relação à produção literária do último século e do começo do atual, predomina o estereótipo. O personagem negro ou mestiço de negros caracterizado como tal ganha presença ora como elemento perturbador do equilíbrio familiar ou social, ora como negro heróico, ora como negro humanizado, amante, força de trabalho produtivo, vítima sofrida de sua ascendência, elemento tranquilamente integrador da gente brasileira, em termos de manifestações. Zumbi e a saga quilombola não habitam destaques nesse espaço. Por outro lado, os protagonistas de romances e de muitos poemas, quando escravos, são originalmente, como destaca Antonio Candido, mulatos, a fim de que o autor possa dar-lhes traços brancos, e, deste modo, encaixá-los nos padrões da sensibilidade branca (PROENÇA FILHO, 2010, p. 55).

Nesse caso, ele cita o famoso romance *A escrava Isaura*, de Bernardo Guimarães, publicado em 1872. Branquear o negro foi mais uma forma de se escamotear o preconceito na literatura praticada no século XIX. Para negros de cor mais clara, os mestiços, passa a ser mais fácil a aceitação da sociedade. Mas, como diz Antonio Candido “[...] mestiço reconhecido como tal enquanto emocionalmente e socialmente bem comportados, dóceis resignados e que, como Isaura, sabem reconhecer o lugar que socialmente lhes foi imposto” (PROENÇA FILHO, p. 55).

O brasilianista David Brookshaw (1893), por sua vez, ocupa-se tanto da representação quanto da autoria. Seu estudo estabelece três categorias de escritores: os da tradição erudita, marcada basicamente pelo recalque da condição afro-brasileira; os da tradição popular, fundada no humor e na assunção da africanidade; e aqueles vinculados à tradição do protesto e da sátira. No primeiro caso, figurariam como fundantes Machado de Assis (1839-1908), Tobias Barreto (1839-1889) e Cruz e Souza (1861-1898).

Com outra postura, Leda Martins enfatiza bem positivamente a diversidade que vigora entre os nossos escritores afro-brasileiros, sejam negros ou mestiços, mas todos representantes da literatura negra. Segundo ela,

A afrodescendência exprime-se de modo muito diverso na biografia desses autores, em sua dicção literária e, mesmo, nas aporias dramatizadas nos seus textos. A pletora de soluções literárias que se apresenta aos olhares do leitor, a alternância das linhagens e referências textuais, a diversidade de posturas e autorias identitárias, a maior ou menor ênfase na função pedagógica e exemplar da criação literária, as diferenças dos contextos e temporalidades dos escritores, assim como vários outros fatores, inerentes à lógica interna das criações e aos meios e ambientes de produção, traduzem algumas dificuldades que resistem a qualquer tentativa de apreensão uniformizadora dessa zona de produção, sem que caiamos em anacronismos críticos redutores (MARTINS, 2010, p. 110).

Mas o que de fato vem caracterizar e definir uma literatura negra? O discurso de Domício Proença Filho é radical ao estabelecer a distinção entre visão distanciada e visão de sujeito, afirmando que na visão distanciada dos escritores citados, quando não se ignoram quase completamente os negros, recorre-se ao lugar-comum e ao discurso de repetição e ambivalência, típicos dos estereótipos. Esse discurso literário encontra-se em conformidade com o discurso científico do século XIX e princípio do século XX, que atribui aos negros e à mestiçagem os desacertos do país, numa apologia à ideologia do branqueamento.

O ideal de embranquecer não é simples fruto da imaginação fértil ou de especulação teórica, é uma construção simbólica da classe dominante que tem como padrão de referência cultural a Europa. No Brasil, esse ideal associa-se à política imigracionista que, entre o século XIX e as primeiras décadas do século XX, incentivou a vinda de milhares de europeus para o Brasil. Essa medida não encerrava meros objetivos econômicos, foi mesmo uma forma estratégica de acelerar o embranquecimento da população. Documentos da época comprovam a veracidade

dessa afirmação. Em 1821, o filósofo e médico Francisco Soares Franco apresentou um projeto de longo prazo, no qual propunha “[...] uma política imigracionista, a qual deveria ter como objetivo a homogeneização da nação, isto é, a transformação da ‘raça negra’ em ‘raça branca’” [...] (HOFBAUER, Acesso em 28 fev. 2011). Segundo ele, esse processo deveria se efetuar num prazo de três gerações. Tempos depois, num discurso famoso no Congresso Universal das Raças em Londres (1911), o antropólogo João Baptista Lacerda prognosticava, por certo processo de redução étnica, ao longo de pouco mais de um século, o desaparecimento dos ‘metis’ brasileiros, coincidente com a extinção paralela da raça negra, exposta a todas as espécies de agentes de destruição sem meios de se manter (NASCIMENTO, 1978). A ideia era fazer com que a raça negra fosse extinta do Brasil, num prazo de cem anos. Como a própria realidade mostra, essa ideia na prática não teve nenhuma eficácia.

De qualquer forma, para se entender o conceito de literatura negra, Zilá Bernd – doutora pela Universidade de São Paulo e professora do Instituto de Letras da Universidade Federal do Rio Grande do Sul – tem importância fundamental, muito colaborando para se chegar a certo acordo, principalmente no Brasil, já que a ideia de literatura negra, por si só, gera controvérsia. Ela se insere entre os escritores que, na década de 1980, reabrem essa discussão, iniciada no Brasil com Roger Bastide, nos anos 1930, e Abdias do Nascimento e Oswald de Camargo, nas décadas de 1950 a 1970. Nos anos 1980, devemos lembrar ainda Kabenguele Munanga, Miriam Mendes Garcia, Antonio Candido e Domício Proença Filho,¹⁷ entre outros.

Segundo Zilá Bernd, realmente pode parecer arriscado sobrepor um adjetivo ao substantivo literatura “na medida em que as etiquetas correspondem à necessidade de delimitar o conceito, circunscrevendo sua amplitude” (BERND, 1992, p. 267). Já estamos acostumados com as adjetivações nacionais, que nos dão a ideia de pertencimento a um país, mas ainda estranhamos quando ouvimos falar em literatura negra, feminina ou homossexual. De fato, o

¹⁷ BASTIDE, Roger. *A poesia afro-brasileira*. São Paulo: Martins, 1934. CAMARGO, Oswald de. *O negro escrito*. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado S.A IMESP, 1987. MUNANGA, Kabenguele. *Negritude*. São Paulo: Ática, 2009. GARCIA, Miriam Mendes. *O negro e o teatro brasileiro*. São Paulo: Hucitec; Rio de Janeiro: Instituto Brasileiro de Arte e Cultura; Brasília: Fundação Palmares, 1993. CANDIDO, Antonio. *Literatura como forma de resistência*. Comunicação apresentada no Perfil de Literatura Negra: Mostra Internacional de São Paulo. Secretaria Municipal de Cultura, maio, 1985. PROENÇA FILHO, Domício. *A trajetória do negro na literatura brasileira*, Trabalho apresentado no Perfil de Literatura Negra, em maio de 1985.

adjetivo pode soar como rótulo etnocêntrico, perigoso do ponto de vista ideológico e sem respaldo científico.



Foto 3: Zilá Bernd

Zilá Bernd faz uma verdadeira operação intelectual, que se inicia pela via negativa, com a eliminação dos critérios de epiderme, características psicofísicas e até culturais comumente utilizados para chegar à definição de literatura negra. Logo de início, ela descarta o critério epidérmico, pois a possibilidade de definição do que é literatura negra a partir da cor da pele dos escritores não encontra fundamentação científica que sustente a correlação entre etnia, sensibilidade e produção de bens culturais:

É cientificamente inviável qualquer vinculação entre raça e produção de bens culturais, não havendo, pois, correlações inerentes entre as características psicofísicas do negro e a cultura por ele produzida. Deste ponto de vista, fica excluída a hipótese de se conceituar literatura negra pelo critério da cor da pele do autor, por não haver critérios científicos que sustentem a relação entre o fato de se pertencer a uma determinada etnia e a estruturação da sensibilidade (BERND, 1992, p. 268).

Ela exclui também o critério temático. Não é o tema em si que define a literatura negra, podendo ser explorado por escritores de qualquer etnia, como sempre ocorreu desde produções literárias mais remotas até as mais recentes, em que o negro aparece na literatura, como homem livre ou escravizado.

Segundo Zilá Bernd, o que de fato define a existência de uma literatura negra está na ordem do discurso, com o aparecimento de um “eu enunciador” que se quer negro. Essa seria a

diferença fundamental para outros escritores que apenas tematizam o negro. Para ela, tal seria o único critério possível para marcar a escritura negra como elemento-chave dessas obras:

[...] constitui-se no divisor de águas entre um discurso sobre o negro, que sempre existiu no interior da Literatura Brasileira, e o discurso do negro que corresponderia ao desejo de renovar a representação convencional e, às vezes preconceituosa, constituída ao longo do tempo (BERND, 1992, p. 269).

Zilá Bernd pensa o conceito de identidade como processo associado ao conceito de alteridade, na dinâmica da construção e desconstrução da identidade na relação com a diferença. “Esta consciência da diferença para o negro brasileiro é o elemento sobre o qual se funda um projeto de superação da sua marginalidade histórica” (BERND, 1987, p. 38).

No Brasil, esse recém denominado “eu-enunciador” ganha força e aparece com mais frequência na literatura, principalmente a partir da atuação e do crescimento dos movimentos negros depois da segunda metade do século XX, que certamente exerceram papel precioso no gradual destaque que vem conquistando a literatura negra, e funcionaram como incentivo, injetando ânimo na autoestima da população afrodescendente, que passa a ter voz. A transformação do discurso veio como consequência da reconstrução de uma imagem, antes pejorativa, com sua transformação em imagem mais positiva, capaz de demonstrar autoconfiança. Não podemos esquecer, entretanto, que esse “eu-enunciador” que se quer negro já estava presente na literatura brasileira, ainda que de forma esporádica, em períodos mais remotos da nossa história. Escritores como Domingos Caldas Barbosa, Luiz Gama, Maria Firmina dos Reis¹⁸ e Lima Barreto confirmam a existência de uma literatura negra já praticada no Brasil desde o século XVIII.

No século XX, Solano Trindade, e posteriormente Oliveira Silveira, Oswaldo de Camargo, Luis Silva Cuti, Éle Semog, Lepê Correia, Hélio de Assis, Edmilson de Almeida Pereira, Paulo Colina, Jônatas da Conceição, Adão Ventura, Estevão Maya-Maya, Conceição Evaristo, Esmeralda Ribeiro, Miriam Alves, Waldo Motta, Vera Viana e Elisa Lucinda são alguns nomes de escritores negros que se destacam na história da literatura recente e que podem ser

¹⁸ A primeira romancista negra do Brasil nasceu no Maranhão em 1825. Publicou seu romance abolicionista *Úrsula* em 1859. “Colaborou ainda na imprensa local com poesias e contos; escreveu um livro em comemoração ao 13 de maio, além de ser autora de vários folguedos. Contrária à escravidão em suas atitudes, também usou os seus escritos para denunciá-la. Faleceu cega, aos 92 anos de idade, na casa de uma amiga ex-escrava, e até hoje em Guimarães ‘a uma mulher inteligente e instruída chamam: Maria Firmina!’” MORAES FILHO, José Nascimento. *Maria Firmina dos Reis: fragmentos de uma vida*. São Luis, COCSN, 1975.

incluídos como autênticos representantes de uma literatura negra, cujo cerne é dotado desse “eu-enunciador” que se quer negro. Para esse peculiar sujeito de enunciação reconhecer-se, é quase inevitável observar sua condição socioeconômica, que faz de sua prática discursiva instrumento de denúncia da inferiorização de um povo, de sua cultura, de suas práticas religiosas. Associa-se, assim, ao sujeito enunciador a sua postura ideológica evidenciada.

Conceição Evaristo cita o escritor do Quilombhoje, Márcio Barbosa, que traz mais um elemento para se pensar uma definição de literatura negra e reiterar também que essa não necessariamente se associa à cor da pele. Barbosa refere-se ao simbolista Cruz e Souza para exemplificar essa questão:

Cruz e Souza entra para a história da literatura, entra como um escritor que, por casualidade, era negro. O fato de ser negro nunca nos foi apresentado pela história como condição essencial e anterior à sua condição de escritor. A diferença fundamental: a anterioridade da condição de escritor lhe determina um papel social diferente daquele que seria determinado pela anterioridade da condição de ser negro. A anterioridade de ser um escritor (que por acaso era negro) lhe dá uma especificidade que tem a ver com o papel social dos demais escritores. A anterioridade da condição de ser negro (por acaso escritor) lhe daria uma especificidade que teria a ver com o papel social dos demais negros. O fato de ser escritor lhe garante uma universalidade em que as demais coisas lhe aparecem como qualidades adicionais (BARBOSA apud EVARISTO, 2010, p. 135).

Quanto a essa afirmação, concordo em parte com Marcelo Barbosa. Devemos lembrar que muitas das peripécias vividas por Cruz e Souza, seus sofrimentos e dificuldades não estão dissociados do fato de ser negro. Um exemplo que evidencia esse fato se deu em 1883, quando foi recusado como promotor em Laguna, por causa da cor. Vários outros fatos que envolvem discriminação racial podem ser apontados em sua vida e da sua família. Não creio que seja verdade que suas condições de negro e escritor estejam dissociadas, afinal ele recebeu as alcunhas de Dante Negro e Cisne Negro. Além do mais, ao contrário do que comumente se diz, ele não foi indiferente à causa abolicionista. Combateu abertamente o preconceito e a escravidão nos jornais em que trabalhou, em Santa Catarina e no Rio de Janeiro. Talvez essas acusações injustas se deem pelo fato de, em sua poesia, transparecer certa obsessão pela cor branca, que acabou se tornando uma característica de Cruz e Souza.¹⁹

¹⁹ João da Cruz e Souza (1861-1898) nasceu no Desterro, Santa Catarina. O poeta ficou conhecido como o precursor do simbolismo no Brasil. Em 1881, dirigiu o jornal *Tribuna Popular*, quando combateu o racismo e a escravidão.

De qualquer forma, perante todas essas informações, percebe-se que a literatura negra tem como marca a ruptura com o discurso que sempre renegou ou estereotipou o negro, rompendo com a imagem de servidão ou incapacidade de falar de si mesmo, de ter a sua própria voz. Assim, essa literatura específica acabou por se constituir numa importante ferramenta para o autoconhecimento e, conseqüentemente, o fortalecimento da autoestima dos negros.

Deter-se sobre a questão do estereótipo é importante, porque ela é mais complexa do que parece. Ideias generalizadas sobre grupos sociais humanos são transmitidas de uma geração à outra, pela linguagem. Sem se chegar a uma reflexão crítica, o nível de conscientização é menor, pois o estereótipo liga-se mais ao pré-conceito, ao pré-juízo, do que propriamente ao conceito. Assim, preconceitos se generalizam e são vistos como padrões de comportamento e verdades sobre determinados grupos, tornando-se crenças do senso comum construídas pela cultura e transmitidas pela linguagem, como doxas.

Vejamos como alguns dos teóricos mais importantes do século XX entendem essa questão. No clássico *Pele negra, máscaras brancas*, o psiquiatra e ensaísta Frantz Fanon afirma que “a recusa da diferença transforma o sujeito colonial em um desajustado – uma mímica grotesca”.

Em *O local da cultura*, o indiano Homi Bhabha vai além da ideia simplista do estereótipo como falsa representação e afirma: “Reconhecer o estereótipo como um modo ambivalente de conhecimento e poder exige uma reação teórica e política que desafia os modos deterministas ou funcionalistas de conceber a relação entre o discurso e a política” (BHABHA, 2007, p. 106). A partir daí ele propõe que o *modo de representação da alteridade* seja questionado (idem, p. 107), defendendo ainda a percepção do estereótipo como aparato estratégico de poder e modo de representação complexo, ambivalente e contraditório, que reconhece e ao mesmo tempo repudia as diferenças. “O objetivo do discurso colonial é apresentar o colonizado como uma população de tipos degenerados com base na origem racial de modo a justificar a conquista e estabelecer sistemas de administração e instrução” (BHABHA, 2007, p. 111).

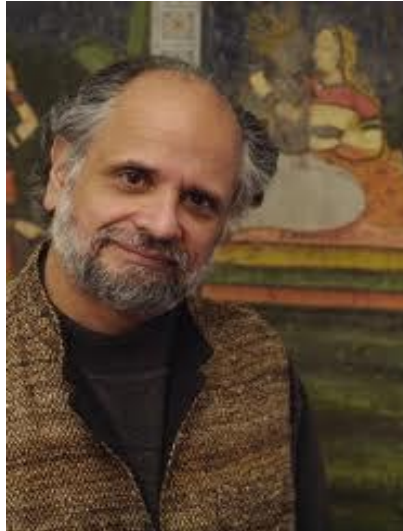


Foto 4: o pensador indiano Homi Bhabha

Esse jogo de deturpação da imagem do colonizado e também do próprio colonizador é crucial para o exercício do poder da dominação colonial e, de forma consciente ou não, é reproduzido desde há muito em nossa literatura, farta de exemplos. Domício Proença Filho constata:

O negro ou o mestiço de negro erotizado, sensualíssimo, objeto sexual, é uma presença que vem desde a Rita Baiana, do citado *O cortiço*, e mesmo do mulato Firmo, do mesmo romance, passa pelos poemas de Jorge de Lima, como “Nega Fulô”, suaviza-se nos “*Poemas da negra*” (1929), de Mário de Andrade e ganha especial destaque na configuração das mulatas de Jorge Amado. A propósito, a ficção do excepcional romancista baiano contribui fortemente para a visão simpática e valorizadora de inúmeros traços da presença de manifestações ligadas ao negro na cultura brasileira, embora não consiga escapar das armadilhas do estereótipo. Basta recordar o caso do ingênuo e simples Jubiabá, do romance do mesmo nome, lançado em 1955, e da infantilizada e instintiva Gabriela, de *Gabriela, cravo e canela* (1958) (PROENÇA FILHO, 2010, p. 48).

É dessa visão deturpadora que se origina a ideia do negro infantilizado, serviçal ou subalterno, assim como animalizado, preguiçoso, pervertido sexualmente etc., sempre no sentido de adjetivar negativamente e afirmar a inferioridade da raça. O pensamento de teóricos como Frantz Fanon e Homi Bhabha traz contribuições relevantes à realidade vivida pelos afro-brasileiros no processo de despersonalização imposto pela ideologia do embranquecimento. O ideal de beleza branca e os padrões de comportamento da cultura europeia são imposições assimiladas por populações subjugadas – como foram os indígenas e os negros. Assim, ao adotarem as práticas do colonizador, essas populações buscam um meio de sair da condição de inferioridade, consequência dos estigmas e dos estereótipos que recaem sobre tais povos.

2.3 IDENTIDADE

Para compreender como a identidade se constitui entre negros no mundo moderno, lembremos que a ideia de identidade pessoal ou coletiva é uma invenção moderna. Entretanto, do ponto de vista filosófico, o princípio da identidade é uma discussão ontológica antiga. Faz parte da discussão sobre a constituição ontológica do ente em ser. Este reside numa relação com o outro, sendo necessária, portanto, uma ligação, uma mediação, que leve a uma unidade, que constitui traço fundamental do ser. Essa relação leva a um sentimento de pertença que, por sua vez, se liga à ideia de comunidade como alguma coisa integrada, inserida em algo múltiplo, pois a questão da identidade está intimamente vinculada à questão da diferença. Assim sendo, devemos deduzir que a ideia de unidade do ser está presente tanto na antiga discussão ontológica quanto na moderna discussão cultural.

O cientista social Stuart Hall considera como identidade cultural “aqueles aspectos de nossas identidades que surgem do nosso sentimento de ‘pertencimento’ a culturas étnicas, raciais, linguísticas, religiosas e acima de tudo nacionais” (HALL, 2006, p. 8).



Foto 5: Stuart Hall

Para Hall, a afirmação da identidade negra é imprescindível diante do racismo nos seus vários aspectos e níveis da formação social, política, econômica ou cultural. É importante entender a identidade “como um lugar que se assume, uma costura de posição e contexto, e não uma essência ou substância a ser examinada” (HALL, 2003, p. 15). Ele descarta a ideia de identidade como essência ou parte da natureza dos indivíduos ou da linhagem ancestral, como algo que constitui o nosso eu interior. Fatores externos como a “pobreza, o subdesenvolvimento, a falta de oportunidades – os legados do Império em toda parte – podem forçar as pessoas a migrar, o que causa o espalhamento – a dispersão. Mas cada disseminação

carrega consigo a promessa do retorno anterior” (HALL, 2003, p. 28). Esses fatores, sim, são determinantes para a constituição da identidade.

Entre nós, a identidade é irrevogavelmente uma questão histórica. Nossas sociedades são compostas não de um, mas de muitos povos. Suas origens não são únicas, mas diversas. Aqueles aos quais originalmente a terra pertencia, em geral, pereceram há muito tempo – dizimados pelo trabalho pesado e a doença (HALL, 2003, p. 30).

Seguindo esse raciocínio, conclui-se que não é possível pensar a constituição de uma identidade negra na modernidade sem se referir a essa história de dominação, opressão e exploração a partir da dispersão dos negros pelo mundo nos processos impostos de colonização e imperialismo europeus, que levaram ao fenômeno da “diáspora negra”.

O conceito de diáspora é proveniente da história de dispersão do povo judeu pelo mundo. Na modernidade, entretanto, foi importado para a história do povo negro capturado, escravizado e, dessa forma, também espalhado por outros continentes durante o período colonial, de formação do sistema capitalista, que se utilizou largamente da mão de obra escravizada no processo de acumulação de capital. Foi todo esse procedimento que deu origem ao que ficou conhecido como diáspora africana ou diáspora negra.

No livro *O Atlântico negro: modernidade e dupla consciência*, Paul Giroy nos apresenta o resultado de seus estudos da diáspora negra e propõe uma mudança de paradigma para se pensar a inserção da cultura negra na modernidade, não mais a partir da ideia de raça, mas da ideia de diáspora. Ele defende a valorização desse conceito “por sua capacidade de propor a relação entre igualdade e diferenciação étnica: um mesmo mutável” (GILROY, 2001, p. 29). Sob essa perspectiva, propõe o “Atlântico Negro” como uma nova forma de analisar a complexidade do mundo moderno – transnacional e intercultural – cada vez mais híbrido.

Sob a ideia-chave de diáspora, nós poderemos então ver não a raça, e sim formas geopolíticas e geo-culturais de vida que são resultantes da interação entre sistemas comunicativos e contextos que elas não só incorporam, mas também modificam e transcendem (GILROY, 2001, p. 25).



Foto 6: Paul Gilroy

Trabalhar com o conceito de diáspora, segundo Gilroy, pode ser uma alternativa ao pensamento da origem única e do pensamento cultural estável, fato que abala a própria noção de pertencimento. É importante ver essa perspectiva diaspórica da cultura como subversão dos modelos culturais tradicionais, agora não mais centrados no modelo único e hegemônico de nação. “A ideia de diáspora se tornou integral a este empreendimento político, histórico e filosófico descentrado, ou, mais precisamente, multi-centrado” (GILROY, 2001, p. 17).

Não podemos esquecer que o processo da diáspora africana implicou dispersão, desterritorialização e expropriação, o que gerou uma séria crise de identidade para os negros em todo o mundo. Nesse contexto, não cabe aos negros, em nenhuma acepção, a aparente solidez da ideia de sujeito soberano, integrado e centrado – tão bem descrita por Stuart Hall em *A identidade cultural na pós-modernidade* – que adveio com o nascimento da modernidade. Aqui, é conveniente lembrar o crítico Kobena Mercer, para quem “a identidade somente se torna uma questão quando está em crise” (HALL, 2006, p. 9). Seguramente, a discussão do descentramento do sujeito de si mesmo e de seu lugar no mundo se constitui num duplo deslocamento, gerador de crise identitária para os negros nas diferentes partes do mundo. Tal processo é magnificamente descrito e analisado por Paul Gilroy em *O Atlântico negro: modernidade e dupla consciência*.

A ideia de dupla consciência nos remete ao pensador William Edward Burghardt Du Bois (1868-1963), um dos mentores do pan-africanismo americano e o precursor dos movimentos negros contemporâneos. Além de ser uma liderança política, foi também o primeiro sociólogo negro nos Estados Unidos, no início do século XX. Com o livro *The souls of Black folk*, ele

inaugura um gênero à parte dentro do modernismo americano – um modernismo literário negro – numa escrita da história negra e na exploração desse tipo de experiência racializada. A sua importância, por conseguinte, é notável e assim ele passou a influenciar uma leva de escritores dentro – foi um dos nomes fortes do Renascimento Negro – e fora dos Estados Unidos, como Jean Price Mars (Haiti), Samuel Coleridge Taylor (Inglaterra) e Léopold Sédar Senghor (Senegal), entre muitos outros.

Para Du Bois, a questão da dupla consciência está no cerne da interpretação do sujeito na modernidade e foi utilizada como forma de se buscar analisar e compreender as peculiaridades de ser afrodescendente na América: “Esforçar-se por ser ao mesmo tempo europeu e negro requer algumas formas específicas de dupla consciência” (GILROY, 2001, p. 33). O que significa ser afro-americano, afro-brasileiro, afro-cubano etc.? São questões que ainda vigoram em nossos dias. “Todos sentem alguma vez a sua dualidade – um lado americano, um lado negro; duas almas, dois pensamentos, dois esforços inconciliáveis; dois ideais em guerra em um só corpo escuro, cuja força tenaz é apenas o que a impede de se dilacerar” (GILROY, 2001, p. 248).

Essa característica de ambivalência que predomina no mundo contemporâneo não se restringe aos afrodescendentes. Penso ser mais um atributo presente em qualquer cultura hibridizada: essa mistura de sentimentos confusos em relação às suas identidades descentradas numa sociedade cada vez mais globalizada. Sendo assim, qual o seu lugar na comunidade e no mundo? A sensação de deslocamento nos tempos modernos e pós-modernos só se acentua. Não há dúvida de que os afrodescendentes sentem-se ligados ao país natal, mas liame com o continente africano é uma representação simbolicamente importante, nos planos mnemônico e emocional de vinculação às suas origens. Segundo Moema Parente Augel:

As identidades estão localizadas num espaço e num tempo simbólicos e estão envolvidas naquilo que Edward Said denomina de geografias imaginárias, com suas paisagens características, seu senso de “lugar”, de “estar-no-mundo”, mas igualmente com a necessidade de detectar uma origem, uma história, um fundamento (AUGEL, 2010, p. 189).

Diante das questões, novos padrões conceituais surgem, não mais baseados na ideia de pertencimento cultural tal qual imaginamos tradicionalmente. Alguns pensadores já vislumbram a necessidade de reconceitualização da cultura em meio a esse sentimento ambivalente, gerado pela desterritorialização: “Em resumo, são os procedimentos de

desterritorialização de processos simbólicos que engendram culturas híbridas, processos de conversão e reciclagem de aportes da modernidade que são adaptados ao meio ambiente” (BERND, 1987, p. 18). Formas alternativas de se pensar conceitos inevitavelmente terão que surgir, decorrentes das próprias transformações do mundo. A hibridação é um desses conceitos que vem sendo amplamente utilizados para se falar da forma como se relacionam as diferentes formas culturais na contemporaneidade. Híbrido é palavra de origem grega (*hybris*) e originalmente se referia a uma miscigenação que violava leis naturais, uma transgressão. Entretanto, na atualidade, reveste-se de um sentido positivo, de justaposição e tradução cultural, sendo preferível seu uso ao emprego de miscigenação ou sincretismo. Zilá Bernd afirma mestiçagem “como ideograma da modernidade quando o princípio que regia o processo de formação das identidades nas Américas era o da homogeneidade, isto é, quando a identidade era pensada a partir de uma única raiz predominante e aniquiladora das demais” (BERND, 1998, p. 26). O termo *sincretismo* sempre foi mais utilizado no âmbito religioso, enquanto o termo *híbrido* melhor se adequou na contemporaneidade.

A pós-modernidade, ao trazer à tona o conceito de híbrido, enfatiza acima de tudo o respeito à alteridade e a valorização do diverso. Híbrido, ao destacar a necessidade de pensar a identidade como processo de construção e desconstrução, estaria subvertendo os paradigmas homogêneos da modernidade, inserindo-se na movência da pós-modernidade e associando-se ao múltiplo e ao heterogêneo. Às grandes sínteses “coerentes”, homogêneas e unívocas de interpretação da constituição cultural americana, sucederia um tempo de ambigüidades, heterogeneidades e deslocamentos de doxas petrificadas (BERND, 1998, p. 17).

O fato é que, submetidos à escravização, negros são desarraigados de suas terras e tradições e adentraram a modernidade em fétidos navios negreiros, já como sujeitos descentrados, pela própria condição que lhes foi historicamente imposta. De um continente a outro, ao atravessarem oceanos, tornam-se seres diaspóricos e *prematuramente* desenvolvem a dupla consciência de identidade, em relação ao continente atual e de origem.

Como se refletem nas obras literárias a (re) construção da identidade e recriação da africanidade na diáspora, tal é o que nos interessa aqui. “Como a identidade é constituída, produzida e vivida nestes mares de origens quebradas e chegadas diferidas” (WALTER, 2009, p. 51) é a pergunta incessante de *Afro-América: diálogos literários na diáspora negra das Américas*, organizado por Roland Walter, que ressalta a importância da memória como base desse processo de (re) construção mnemônica da identidade. Nele encontramos referência à escritora afro-canadense Dione Brand, que observa: “Preso numa origem enquanto não-

origem – o que ela chama de ruptura no *Dasein*²⁰ –, o afro-descendente lida com uma identidade individual e coletiva fragmentada” (WALTER, 2009, p. 50). Num contexto completamente estranho, na condição do cativo, os negros passam a ter o ato de recordação como tarefa importante, para a preservação da memória e, conseqüentemente, para a reconstrução da identidade. Foi necessário, pois, manter laços com sua cultura original, forma de resistir diante da perda provocada pela violência da expropriação, desterritorialização e desarraigamento do continente africano.

Em suma, como é que a memória recria a africanidade da diáspora negra em obras literárias – a Africanidade de uma África que não foi representada de maneira direta durante a escravatura e que até hoje em dia pulsiona como presença - ausência transculturada em toda arte da diáspora negra no Novo Mundo (WALTER, 2009, p. 50).

O processo mnemônico da resistência negra para a construção da história e da nova identidade na diáspora está presente na escrita de muitos ficcionistas e poetas afrodescendentes nas Américas: Aimé Césaire, Nicolás Guillén e Langston Hughes, entre outros. Na poesia de Solano Trindade também há explícitas referências que apontam para esse sentimento identitário de pertencimento cultural negro, sobre o qual discorremos aqui. Ao pesquisar esses escritores, encontramos a ambivalência da consciência de identidade típica dos habitantes da diáspora, decorrente da experiência conflitante com que os negros se depararam historicamente, provocada pela dominação colonialista. As diferentes posições identitárias são marcas de uma “existência intervalar” – a travessia do oceano – e essa dualidade apresenta-se na escrita de muitos outros literatos afrodescendentes nas Américas: “Ao confrontar o indivíduo com a natureza plural e contraditória de identidade, a luta de identificação não leva à livre mobilidade, mas à passagem temporária de limites impostos” (WALTER, 2009, p. 51). Certamente, muitos foram os limites impostos pelo colonialismo e pela escravidão que inegavelmente se refletem ainda nos dias atuais dos afrodescendentes, através do racismo e das desigualdades sociais e econômicas entre brancos e negros no Brasil e no mundo.

Os versos do poema “Sou negro”, de Solano Trindade, ilustram esse sentimento de identidade com o continente africano. Nesse poema antológico, o eu lírico menciona orgulhosamente a sua ancestralidade africana, exaltando a autoestima, além de mencionar, de forma fragmentada, importantes episódios da história relacionados ao período escravagista,

²⁰ Termo da filosofia heideggeriana que designa a existência como modo de ser específico e exclusivo do ser humano.

principalmente ligados à resistência do trabalhador negro escravizado como, por exemplo, a famosa Revolta dos Malês,²¹ em 1835, na Bahia:

Sou negro
 Meus avós foram
 Queimados pelo sol da África
 Minha alma recebeu
 O batismo dos tambores,
 Atabaques, gonguês e agogôs...
 Contaram-me que meus avós
 vieram de Loanda
 como mercadoria de baixo preço plantaram cana pro senhor do engenho novo
 e fundaram o primeiro Maracatu.

Depois meu avô brigou como um danado nas terras de Zumbi
 Era valente como quê
 Na capoeira ou na faca
 escreveu não leu
 o pau comeu
 Não foi um pai João
 humilde e manso

Mesmo vovó não foi de brincadeira
 Na guerra dos Malês
 ela se destacou

Na minh'alma ficou
 o samba
 o batuque
 o bamboleio
 e o desejo de libertação (TRINDADE, [20--], p. 162)

As sonoridades percussivas, provocadas pela repetição da letra b,²² na última estrofe do poema, causam impacto, soando aos ouvidos como eco, e remetem à musicalidade dos ritmos africanos, dos tambores, atabaques, gonguês e agogôs, instrumentos citados no início de “Sou negro”. Ressalte-se ainda o fato de esse e alguns outros de seus poemas se referirem à figura de Zumbi dos Palmares, muito antes de se instituir no Brasil o 20 de novembro como o Dia Nacional da Consciência Negra.²³ Ainda no mesmo poema, uma série de elementos da cultura afro-brasileira é mencionada, como o samba, o batuque, a capoeira etc. É um poema rico em informações para a reconstituição da memória individual e coletiva dos negros e para a

²¹ Revolta que aconteceu na cidade de Salvador, em 1835, organizada por negros muçulmanos. Uma das lideranças da rebelião foi Luiza Mahin, mãe do poeta Luiz Gama.

²² A aliteração é um recurso poético que se dá pela repetição de consoantes dentro do mesmo verso ou estrofe. Geralmente, a aliteração acentua o valor expressivo das palavras e cria efeitos sonoros.

²³ Os poemas “Sou negro”, “Canto dos Palmares” e “Zumbi” datam do final dos anos 1950, enquanto que o Dia Nacional da Consciência Negra foi criado como reivindicação do Movimento Negro Unificado a partir de 1978. É importante também ressaltar que o poeta gaúcho Oliveira Silveira (1941-2009) ficou conhecido como o “Poeta da Consciência Negra”, por ter sido o primeiro a idealizar, ainda nos anos 1960, a proposta do dia 20 novembro que resultou na criação do Dia Nacional da Consciência Negra.

valorização da herança ancestral, assim como inúmeros outros. Em “Sou negro”, portanto, o eu-enunciador que se quer negro está totalmente evidenciado desde o título do poema até o último verso. Solano Trindade é certamente um grande expoente da Negritude no Brasil. Percebe-se em sua escrita a marca da influência desse movimento tão importante, prenunciado no pan-africanismo americano.

2.4 NEGRITUDE

W. E. B. Du Bois é considerado o principal mentor do pan-africanismo, ideologia e movimento político, cultural e étnico que surgiu no final do século XIX, nos Estados Unidos e Antilhas, e propõe a união de todos os povos africanos, divididos pelas imposições colonialistas, na África ou na diáspora. Propugna ainda a consciência e o orgulho de ser negro e da origem africana. É a primeira tentativa de gerar o sentimento e a prática de solidariedade e fraternidade universal entre os negros de todo o mundo. Por tudo isso, ele é considerado não só o pai do pan-africanismo, mas também o precursor da negritude. Certamente, foi o movimento pan-africanista a raiz dos movimentos negros posteriores. Sua influência é ampla e espalhou-se no espaço e no tempo, influenciando todos os movimentos que viriam depois, seja nos Estados Unidos ou fora, na América e noutros continentes: Renascimento norte-americano, Negritude cubano, Indigenismo haitiano, Negritude francófona ou mesmo os movimentos negros brasileiros. Com variações, todos esses movimentos se pautam pelo resgate das raízes africanas, a valorização da identidade negra e a necessidade da união dos africanos e afrodescendentes no mundo, defendendo a ideia da solidariedade negra.

Já na segunda década do século XX, nos Estados Unidos, o Renascimento Negro (*Harlem Renaissance*) propõe a consciência negra e o retorno ao continente africano, e não a título de quimera, mas como algo mais concreto para a transformação das situações que envolviam as populações atingidas pela discriminação racial. Escritores negros como Langston Hughes, Claude Mackay, Countee Cullen e Richard Wright passam a usar a literatura sistematicamente como instrumento de denúncia e reivindicação. A poesia, principalmente a de Langston

Hughes, teve longo alcance internacional e influenciou os fundadores do Indigenismo, do Negrismo e da Negritude.



Foto 7: Langston Hughes

Não há dúvida de que o Indigenismo e o Negrismo tiveram inspiração no Renascimento Negro, mas apresentavam especificidades locais. Donizeth Aparecido dos Santos diz: “Sendo negra a esmagadora maioria da população do Haiti, o Indigenismo significou valorizar o conceito de *indigène*, atribuído ao negro, e também o de *griot*, visto que os vestígios da cultura pré-colombiana se tinham esfumado com o genocídio dos índios” (SANTOS, 2007, p. 74). Já o Negrismo cubano, conduzido pelo poeta Nicolás Guillén, dava maior ênfase à cultura popular e autóctone. Donizeth Aparecedido dos Santos diz:

O movimento de inspiração em parte no renascimento negro e em parte no indigenismo surge em 1930 quando Guillén publica *Motivos de son*, a obra que revoluciona a poesia cubana, afastando-se da subserviência aos modelos europeus. Zilá observa que ao contrário do Haiti em Cuba o negro é minoria e reivindicar sua parte da cultura negra passa a ser a essência do Negrismo cubano. A poesia foi o gênero literário predominante do Negrismo cubano enquanto que no Indigenismo foi a prosa (SANTOS, 2007, p. 74).

Em termos de repercussão pelo mundo, pode-se dizer que Nicolás Guillén se equipara ao norte-americano Langston Hughes.



Foto 8: o poeta cubano Nicolás Guillén

Esses movimentos que vieram ao mundo a partir do pan-africanismo são como prenúncios do surgimento da Negritude em Paris nos anos 1930. O conceito de Negritude em sentido estrito, e com N maiúsculo, refere-se ao importante movimento político-cultural da primeira metade do século XX, mais precisamente nos anos 1930, iniciado por estudantes negros radicados em Paris, que tem em Aimé Césaire (Martinica), Leon Dumas (Guiana Francesa) e Léopold Senghor (Senegal) seus principais mentores. Nomeado assim por Césaire em 1939, no *Cahier d'une retour au pays natal*, tal movimento representou a recusa explícita à assimilação cultural provocada pela vergonha que os negros sentiam de si mesmos e propôs o retorno aos valores africanos. Nesse poema de Césaire, pela primeira vez, a palavra Negritude foi empregada, e desde então, *Cadernos de um retorno ao país natal* passou a ser considerado a obra fundamental do movimento.

Outro elemento importantíssimo associado à história da Negritude é a sua contribuição para a ressignificação da palavra negro em todo mundo, ao propor que seja abandonado o aspecto impregnado de negatividade que sempre lhe foi atribuído, ao longo dos tempos e, a partir daí propondo a sua positivação. Com o surgimento do movimento da Negritude na França, isso fica ainda mais evidente. Zilá Bernd afirma:

Em Francês [o termo “negro”] tem uma força de expressividade e mesmo de agressividade que se perde em português, por derivar de *nègre*, termo pejorativo, usado para ofender o negro, uma vez que existe a palavra *noir*. A ideia foi justamente assumir a expressão negativamente conotada para reverter-lhe o sentido e passarem os negros a ostentá-lo com orgulho e não mais vergonha (BERND, 1988, p. 17).

Negritude foi um movimento importante, mas efêmero. Durou pouco mais de vinte anos. Por causa de divergências entre seus principais líderes, acabou esfacelando-se. Sobre o fim da Negritude, Zilá Bernd afirma:

Talvez o ponto fraco, o calcanhar de Aquiles do movimento tenha sido, conforme a opinião de vários autores, o fato de ele não ter conseguido conceber o desenvolvimento dos valores negros no interior de um combate político, tendo se restringido ao âmbito dos valores culturais e deixado, portanto, de lado a esfera política e social (BERND, 1988, p. 30).

Apesar das falhas, não podemos deixar de reconhecer o papel desempenhado historicamente por esse movimento e a sua contribuição, sempre como referência importante de valorização para os negros em todo o mundo.

Entretanto, a negritude, em sentido amplo, é anterior ao movimento político. Refere-se a uma tomada de consciência da situação de dominação e discriminação e à busca de uma identidade como reação à opressão impingida aos negros desde o período escravista. Nesse sentido, Césaire afirmou que foi no Haiti que a negritude ergueu-se pela primeira vez.²⁴ Guardadas as devidas proporções, podem-se incluir ainda os movimentos de resistência negra no Brasil, entre eles os quilombos.

Como já foi dito, encontramos na poesia de Solano Trindade elementos da negritude, nos dois sentidos. A escrita de Solano Trindade, ao mesmo tempo em que enaltece o orgulho da raça negra, é uma crítica constante às injustiças, advindas de um processo histórico de dominação e opressão que se perpetua pelas desigualdades sociais. É um discurso de resistência que nega as formas convencionais de representação do negro nos discursos dominantes.

A marca registrada da poesia de Solano Trindade será a obsessão da reconstituição histórica, revelando a caminhada do poeta do conformismo à resistência. Devolver ao negro o orgulho de sua ancestralidade e ressignificar palavras estigmatizadas

²⁴ Césaire refere-se à Revolução Haitiana (1791-1804), movimento de independência do Haiti, considerada o primeiro movimento decisivo na luta dos negros contra a escravidão e o colonialismo. O Haiti foi, a partir desse fato, a primeira república governada por negros.

como navio-negreiro, transformando seu sentido histórico em referenciais positivos, parece ser a intenção primeira do poeta (BERND, 1988, p. 89).

Por fim, voltemos à questão da memória. Só a partir dela pode-se reconstituir o sujeito e consolidar a identidade dos negros, que constituem a diáspora e o próprio continente africano, sendo a literatura utilizada – consciente ou inconscientemente – instrumento importante no processo de resgate da memória coletiva do povo negro a permitir a reintegração dos componentes culturais espalhados no tempo e no espaço ao redor do mundo, peças fragmentadas pela história da dominação imperialista.

Segundo Renato Ortiz (1985), a busca da identidade do povo negro passa ainda por uma dupla memorização – memória coletiva associada aos mitos e tradições africanos, e memória nacional associada à memória histórica: “de um lado, cultivar as tradições africanas (memória coletiva) e, de outro, propor uma re-leitura da História e a reversão do binômio em que civilização é associada ao mundo branco e barbárie ao mundo negro” (BERND, 1988, p. 42).

A literatura negra – com predominância da poesia²⁵ – está indissociavelmente ligada à questão da identidade e da negritude, uma vez que “ela se origina da consciência de sua perda, da fenda que se cria quando o poeta se descobre desenraizado, e se desenvolve pela busca de sua reconstrução” (BERND, 1981, p. 41). Para os afrodescendentes converterem-se em verdadeiros agentes históricos, capazes de transformação, fazem-se necessárias a retomada e a valorização de suas origens africanas, num processo de habilitação para assumir o espaço da alteridade no mundo ocidental e a superação das dificuldades geradas historicamente pela dominação. Isso, certamente, permitirá a redefinição do seu lugar no mundo como indivíduos e seres sociais e o surgimento de uma consciência de identidade mais ampla. Zilá Bernd assegura:

Um verdadeiro modo de ser negro, logo, uma real identidade negra, se construirá na medida em que os negros conseguirem curar-se de sua amnésia cultural e tomarem as rédeas seu destino histórico. Este seria o passo adiante através do qual o negro, deserdado, recuperaria a sua essência de homem, passando a produzir os meios de sua própria história. Permitindo o surgimento de uma imagem positiva de si mesmo (BERND, 1988, p. 42).

²⁵ No livro *Negritude e literatura na América Latina*, Zilá Bernd afirma ser a poesia o veículo privilegiado de expressão da negritude.

Se o marxismo prometeu um futuro em que se dissolveriam todas as classes e particularidades em uma sociedade universal, na contemporaneidade somos testemunhas, cada vez mais, de uma luta pelo reconhecimento da realidade concreta e particular de cada indivíduo. De fato, não se pode pensar identidade de forma isolada. A sua construção se estabelece sempre em relação com o outro, de forma dinâmica, junto com a alteridade.

Poeta brasileiro, Trindade vai além da dimensão territorial, inserindo-se entre os grandes poetas afrodescendentes do continente americano, por exemplo, quando em alguns de seus poemas, estabelece um diálogo intertextual com representativos poetas da negritude da América Central (Nicolás Guillén) e dos Estados Unidos (Langston Hughes).

Estes autores pensaram a cultura das três Américas como uma totalidade: ser negro é uma forma de ser americano; ser negro americano é participar, pela mediatização do discurso poético, da desconstrução da imagem negativa que a sociedade elaborou sobre ele (BERND, 1988, p. 87).

Magali Sperlin lembra a afirmação de Mikhail Bakhtin (1981) de que as enunciações dialogam entre si num complexo jogo de vozes ideológicas (polifonia) que compõe a obra literária. E “cada voz cultural existe em diálogo com outras vozes, uma vez que as enunciações não são indiferentes umas às outras” (BERND, 1998, p. 215). Vejamos como isso se dá na prática da escrita desses poetas.

Solano Trindade escreveu o poema “Nicolás Guillén” em homenagem ao seu colega cubano:

Nicolas
Nicolas Guillén
Meu irmão de Cuba
Nicolas Guillén... (TRINDADE, [20--], p. 40)

Langston Hughes escreveu o poema “I too sing America”:

I am the darker brother
They send me to eat in the kitchen
But I laugh
And eat well
And grow strong
Besides,
They'll see how beautiful
I am
And be ashamed

I, too, am America.²⁶ (HUGHES, 1998, acesso em)

Solano Trindade também:

América
 Eu também sou teu amigo
 Há na minh'alma de poeta
 Um grande amor por ti
 Corre em mim sangue do negro
 Que ajudou na tua construção
 [...]
 Por ti desprezo a paz que tanto amei
 E quero a guerra que tanto repeli.
 América eu também sou teu amigo. (TRINDADE. In: BERND, 1992, p. 53-54).

A América é um dos temas presentes, e mesmo que esses escritores não tenham estabelecido entre si contato pessoal, podemos perceber um diálogo intertextual entre eles. Abrindo margem para o surgimento de um estudo comparativista literário interamericano, como proposto no livro *Escrituras híbridas: estudos em literatura comparada interamericana*, organizado por Zilá Bernd, em que encontramos a análise de autores das diversas geografias americanas. Nesse livro, a noção de imprevisibilidade apresenta-se como base dessas relações literárias. O poema “Nicolás Guillén”, de Solano Trindade, evidencia essa relação intertextual que o escritor busca estabelecer a partir de um sentimento de fraternidade e solidariedade com o seu colega, uma característica constante na poesia negra. “A ode ‘Nicolas Guillén’ deve ter sido escrita na época ou logo após a visita do poeta afro-cubano a Recife, cidade natal de Solano Trindade, no entanto, não temos notícias de que os dois poetas tenham se conhecido pessoalmente” (SOUZA, 2006, p. 151).

O sentimento de irmandade que emana da poesia de Trindade corrobora o que afirmou Aimé Césaire: enquanto houver opressão e negros sofrendo no mundo, haverá negritude. Seguramente, Solano Trindade no panorama da literatura brasileira do século XX em muito contribuiu para esse resgate da memória coletiva e a construção da identidade negra, tanto de suas tradições culturais como de sua história, e sua poesia é o exemplo vivo disso.

²⁶ Eu também canto América: Eu sou o irmão negro/ Eles me mandam comer na cozinha/mas eu rio/ e como bem/e cresço forte/eles verão quão bonito/eu sou/e terão vergonha/ eu também sou América. Várias traduções são encontradas para *dark brother* como: irmão negro ou o irmão mais escuro ou ainda a de Sylvio Back: eu sou o *seu brother*.

3 PARA ALÉM DA LIBERDADE ESTÉTICA

“A poesia da Solano Trindade foi escrita para ser declamada, e não para a leitura silenciosa. Ela carece do suporte da voz e do gesto, da expressão corporal. É poesia destinada ao espaço público – a tribuna e o palco. Diferente da poesia que se lê apenas com os olhos, na intimidade da casa. A maior parte da sua poesia abraça causas públicas, a justiça social, a defesa das camadas oprimidas da sociedade, especialmente a dos negros. Nasce da vivência das causas do povo miúdo e da experiência da cultura popular, falada, cantada e dançada.”

Zenir Campos Reis. In: Solano Trindade – poemas antológicos.

3.1 COMO AS DITADURAS NO BRASIL MARCARAM A VIDA E A OBRA DE UM ESCRITOR

Outra questão que me proponho analisar é o quanto as ditaduras do Estado Novo (1937-1945) e do Golpe de 64 (1964-1985) colaboraram negativamente com esse desconhecimento em relação a Solano Trindade, com seu autoritarismo e censura aos artistas.

A história não se faz com hipóteses, mas com realidade e interpretação dos fatos. Alguns acontecimentos relacionados à repressão militar marcaram objetivamente a vida do artista Solano Trindade, seja no aspecto pessoal, seja no político e no artístico. Nos anos 1940, já filiado ao Partido Comunista (PCB), Solano Trindade foi responsável pela criação da célula Tiradentes e promovia as reuniões na própria casa, em Duque de Caxias, Rio de Janeiro. Nesse período, ele foi preso duas vezes.²⁷

O poeta ficou desaparecido por alguns dias. “Os policiais chegaram revirando tudo, dizendo que ele guardava armas em casa. A polícia o levou e o manteve incomunicável, minha mãe de prisão em prisão procurando por ele, até que o encontramos em um presídio na Rua da Relação (RJ)”. [...] Durante a perseguição aos “vermelhos”, empreendida pelo governo Dutra, invadem sua casa. A polícia vira o colchão, à procura de armas. Exemplares de seus livros são apreendidos e o *Poemas de uma Vida Simples* é tirado de circulação. A filha Raquel lembra: “Papai jamais esconderia armas. Sua luta era feita com idéias”. [...] Quando sai, Solano parece fortalecido. Embora tenha olhos tristonhos, seu otimismo é contagiante, nasce

²⁷ Em 1944, a prisão foi motivada por sua ligação com o Partido Comunista. E a segunda prisão, já durante o Governo Dutra, entre 1946-1951, censura ao poeta de “Tem gente com fome”.

do seu amor pela arte e pela vida. Continua escrevendo, fazendo teatro e espalhando sonhos e esperanças por onde passa. Em 1964, um dos seus quatro filhos (Francisco) é assassinado numa prisão da ditadura militar (TRINDADE, 2008).

Nos anos 1970, outro episódio de repressão envolveria esse mesmo poema. No ano seguinte à sua morte, em 1975, “Tem gente com fome” foi musicado por João Ricardo, do grupo . A banda, que já era alvo da censura pelo estilo inusitado e provocador,²⁸ foi proibida de gravar a música, que só seria liberada e gravada em 1980²⁹ por Ney Matogrosso, no álbum *Seu Tipo*. Outro poema também musicado e gravado pelo cantor nos anos 1970 foi “Mulher barriguda”. Em 2008, Ney Matogrosso, no documentário *Solano Trindade 100 anos*, de Alessandro Guedes e Helder Vieira, declarou: “‘Mulher barriguda’ não é uma música ultrapassada pelos acontecimentos. Ela é atualíssima, infelizmente!”³⁰

Mulher barriguda
(musicado por João Ricardo dos *Secos & Molhados*)

Mulher barriguda
Que vai ter menino
Qual é o destino
Que ele vai ter
Que será ele
Quando crescer...

Haverá ‘inda guerra?
Tomara que não
Mulher barriguda
Tomara que não... (TRINDADE, [20--], p. 38)

²⁸ Em artigo no *Portal Vermelho*, Jeocaz Lee-Meddi assim retrata a banda: “[...] Os três integrantes da banda eram: Ney Matogrosso, Gerson Conrad e João Ricardo. Eles se apresentavam com os rostos pintados. Ney Matogrosso além de trazer a cara pintada, tinha uma voz de timbre totalmente diferente da de um homem cantor, um aspecto andrógono (sic) e apresentava-se entre plumas, sem camisa. Os pelos do peito do cantor e os seus frenéticos rebolados incomodaram a censura, a moral e os bons costumes vigentes, que proibiram as câmeras de televisão de focarem o cantor de perto, sendo permitido apenas o rosto em close. Assim apareceriam os Secos & Molhados em um clipe do recém-estreado ‘Fantástico’, programa da Rede Globo.” LEE-MEDDI, Jeocaz, “A

música brasileira e a censura militar”. Disponível em:

<http://www.vermelho.org.br/noticia.php?id_noticia=159935&id_secao=1>. Acesso em: 8 set. 2011.

²⁹ Com a extinção do AI-5 em 1978, houve um abrandamento da censura em sua perseguição generalizada aos artistas.

³⁰ No Wikipédia encontra-se “Mulher Barriguda” como “canção do primeiro álbum de 1973 do *Secos & Molhados*. Composta por Solano Trindade e João Ricardo, possui uma melodia alegre e uma letra irônica, referente ao futuro das crianças e as guerras. É considerada como uma das músicas do álbum, ao lado de “Primavera nos Dentes”, destinada ao “público engajado” da década de 1970 frente à Ditadura militar.

Em 2003, a música recebeu releitura da cantora Pitty para o álbum *Assim Assado - Tributo ao Secos & Molhados* que comemorava os 30 anos do Secos & Molhados”.

Disponível em: <http://pt.wikipedia.org/wiki/Mulher_Barriguda> Acesso em: 16 ago 2011.

Com o fim da Segunda Guerra Mundial, a tensão da Guerra Fria se espalha pelo mundo, dividido entre capitalismo e comunismo. No continente americano, gerou experiências revolucionárias como o socialismo em Cuba, considerado iminência de subversão nas Américas. O perigo comunista era uma ameaça muito próxima. Quando foi deflagrado o golpe militar em 1964, com a derrocada do poder do então presidente João Goulart, era esse o contexto em que se inseria o Brasil. O momento histórico que precedeu à ditadura nos anos 1960 ficou conhecido como um dos períodos de maior organização dos movimentos sociais de base no Brasil. Sindicatos, movimentos estudantis e dos trabalhadores do campo estavam num nível de mobilização em entidades históricas como a União Nacional dos Estudantes (UNE) e o Comando Geral dos Trabalhadores (CGT). Mas, com a ditadura, esses movimentos foram refreados.

Além da perseguição aos movimentos sociais, a repressão aos artistas também se banalizou nesse período. A censura passou a ser prática comum, combatendo qualquer ideia contrária os interesses dos poderosos. De qualquer forma, paradoxalmente, esse momento passou a ser considerado um dos mais férteis em termos de criação artística no Brasil, no teatro, no cinema, na literatura e especialmente na música. Foi o tempo dos festivais da canção com músicas de protesto, que contavam com grande participação popular.

A prática dos atos institucionais passou a ser imposição de autoritarismo, de perseguição, censuras e prisões. Quando veio o Ato Institucional nº 5, em 1968, a repressão aumentou ainda mais e a perseguição aos movimentos sociopolíticos, aos jornalistas e aos artistas foi institucionalizada. Criou-se a Divisão de Censura de Diversões Públicas (DCDP) para censurar as artes, especialmente a música, por atingir grandes massas (o que fez dela alvo constante dos censores). Assim, as pautas dos veículos de comunicação eram previamente inspecionadas por esses agentes. Quase tudo incomodava aos militares e não havia critérios para a coação da expressão artística. Quando o grupo surgiu, em 1973, essa situação estava no ápice. Nesse tempo, artistas como Chico Buarque, Caetano Veloso, Gilberto Gil, Elis Regina, Plínio Marcos, Raul Seixas, Taiguara e Torquato Neto, entre outros, foram constantemente policiados, sofrendo a abolição de versos de suas letras ou a proibição de gravar músicas inteiras e encenar peças.

A partir dos aspectos da censura e da perseguição aos artistas, comecei a relacionar de certa forma Solano Trindade à literatura de testemunho. É possível também a associação por outras questões, como a da coletividade ou da resistência. Nos meus estudos sobre Trindade, nunca antes vi estabelecida uma relação direta entre a sua obra e a literatura de testemunho. Entretanto, penso ser pertinente, ainda que de forma breve, explorar essa proposição.

Amplamente utilizado a partir da Segunda Guerra Mundial, no caso do Holocausto alemão, o termo literatura de testemunho refere-se à narração de experiências coletivas e traumáticas, como a escravização e as ditaduras. O termo, de origem jurídica, “remete etimologicamente à voz que toma parte de um processo” (GINZBURG, 2009, acesso em 13 mar. 2009). Sofreu apropriação pelos estudiosos da literatura da época da guerra e do pós-guerra na Europa, na América Latina e no mundo, e reapropriação para o registro das barbaridades cometidas pelos governos ditatoriais, “com referência a autores como Rigoberta Menchú, e, recentemente, a expressão carcerária, em Luiz Alberto Mendes e André du Rap.³¹ Falamos em testemunho também para aludir à escrita de resistência à colonização na África, como no caso de Pepetela” (GINZBURG, 2009). Solano Trindade pode ser incluído nessa lista, infelizmente, pelos acontecimentos da sua vida relacionados às ditaduras e ainda por ser porta-voz da resistência de um povo oprimido pela escravidão.

No Brasil, a expressão “literatura de testemunho” refere-se ainda a certas obras de autores como Euclides da Cunha e Graciliano Ramos, a obras de escritores marginais da geração mimeógrafo nos anos 70, e até a obras de Carlos Drummond de Andrade, como *A rosa do povo*. No caso de Solano Trindade, seu nome pode ser incluído nessa lista pelos acontecimentos infelizes de sua vida relacionados às ditaduras, e ainda por ser porta-voz da resistência de um povo oprimido pela escravidão, autêntico escritor da voz coletiva e da resistência negra. Assim afirma Wilberth Salgueiro:

Percebe-se que a avassaladora existência da “literatura de testemunho”, na sua salutar diversidade conceitual, promove um inevitável abalo na noção de cânone e de valor literário, além de alterar o quadro dos agentes ou produtores de literatura: textos e registros de presos, torturados, crianças de rua, favelados, empregados domésticos, doentes terminais, índios, enfim, todo um grupo “subalterno” que agora depõe e se expõe não só em nome próprio, mas também em nome de muitos (SALGUEIRO, 2006, p. 85).

³¹ Luiz Alberto Mendes é autor de *Memórias de um sobrevivente* e André du Rap escreveu *Sobrevivente André du Rap (do Massacre do Carandiru)*.

Por certo, não existe consenso quando se fala desse conceito, mas como observa Seligmann-Silva, “o campo tem crescido em torno do debate sobre as relações entre escrita e exclusão social” (SELIGMANN-SILVA, 2007, p. 36). Os poemas de Solano Trindade são expressão de libertação do trauma coletivo vivido pelo povo negro, que se reflete ainda nos dias atuais, na vida política, social, econômica e psíquica.

No continente americano “o *testimonio* se faz como ‘um registro da história’ e das atrocidades perpetradas pelos governos repressores e ditatoriais” (SALGUEIRO, 2006, p. 83). O poema “Tem gente com fome”, por exemplo, publicado pela primeira vez em 1944, traz esse olhar de quem viu a opressão não só da fome, mas também da repressão ditatorial. O final do poema alude à repressão da ditadura quando diz: “Mas, o freio de ar todo autoritário/manda o trem calar. / Psiuuuuuu...” (TRINDADE, [20--], p. 58). Lembremos que além da apreensão dos seus livros e da prisão nos anos 1940, o poeta teve um dos seus filhos, Francisco Trindade, preso, torturado e morto numa prisão da ditadura militar, no ano de 1964.³²

É uma realidade que a testemunha relata *a posteriori*, o que implica uma rememoração dos fatos para dar voz a quem foi silenciado de forma traumática. Como observa Seligmann-Silva, “a escrita do sobrevivente se vincula à memória daqueles que não sobreviveram. Nesse sentido, escrever é também uma forma de dar túmulo aos mortos, para que não sejam esquecidos” (SELIGMANN-SILVA, 2003, p. 55). Sendo assim, a literatura de testemunho equivale a uma forma de resistência, ao quebrar o silêncio arbitrariamente imposto.

Essas noções excludentes, que caracterizam os testemunhos, infelizmente se aplicam ao escritor Solano Trindade e à sua obra. Por isso, proponho esta reflexão, a partir da noção de literatura de testemunho, que permite trazer à tona o pensamento de grupos excluídos, vítimas de violência e opressão sistemáticas. Essa vertente associa literatura à história e estética à ética, contrariando a mera noção de “arte pela arte”. Como vem sendo apontado no decorrer de todo este trabalho, fica evidente o quanto Solano Trindade aliava sua vida pessoal à vida política e artística.

³² Francisco Trindade pertencia ao Grupo dos Onze, movimento político liderado por Leonel Brizola, sendo esse o motivo da sua prisão. O Grupo dos 11 surgiu em 1963 e reunia ferroviários, estudantes, trabalhadores, artistas e intelectuais contrários à queda do então presidente João Goulart. Para saber mais a respeito desse grupo, sugiro a leitura de NERUDA, Ramati. “Grupo dos onze”. Disponível em: <<http://militanciapolitica.webnode.com.br/ramati-segredos-de-um-ex-presos-politico/grupos-dos-onze/>> Acesso em: 15 jul. 2012.

3.2 A MÁXIMA SOLANISTA: DO POVO PARA O POVO

Para começar a analisar a obra de Solano Trindade, uma frase dita por ele é fundamental: “Pesquisar na fonte de origem e devolver ao povo em forma de arte” (TRINDADE, 1999, p. 20). Rodrigo Dutra a chama de “máxima solanista, espécie de guia artístico do poeta” (DUTRA, Rodrigo, acesso em 14 maio 2011), e busca a compreensão de seu significado para a própria apreensão da obra do autor. Essa frase ficou famosa e é, na verdade, o fio condutor, o *leitmotiv* do poeta e também do homem de teatro que ele foi. Em tudo que fizesse, o seu foco era continuamente o povo. Tal era a origem da sua inspiração e também a sua finalidade em termos de recepção.

De acordo com o entendimento e a prática solanista, encontramos no ensaio “La noción de popular en la literatura”, de Mauricio Molho, a confirmação do que seja uma autêntica literatura popular, definida pelo autor como aquela que nasce e se desenvolve a partir do povo, que, como criador, participa ativamente no processo da escrita e não apenas como receptor passivo. No seu texto fica bem marcada a diferença entre literatura popular e literatura feita para o povo, mas que ele mesmo não produziu.

La literatura popular emana del pueblo. El pueblo es emisor y receptor de su propio mensaje. Una literatura frente a la cual el pueblo se encontraría en posición de receptor y no de emisor, no sería – y no hecho no es – literatura popular: es más bien, pues existe, literatura *popularizada* e incluso *populista*. Tengo perfecta conciencia del radicalismo de mi posición [...] Entiendo, pues, por literatura popular una literatura que nace y se desarrolla en el pueblo: una literatura de la que el pueblo es el creador: el pueblo, o sea, según la exacta definición de Antonio Gramsci, de la que no me aparto en mi análisis: el conjunto de los grupos subalternos e instrumentales existentes en cualquier sociedad (MOLHO, 1976, p. 18, grifos do autor).

No caso de Trindade, sua opção pela negritude e o popular, o seu consequente engajamento, foi sempre uma decisão consciente, evidenciada como postura de vida em tudo que fez, seja dirigindo o Teatro Popular Brasileiro, seja nas suas poesias. O poeta assumiu abertamente essa postura na introdução de *Cantares ao meu povo*, com a seguinte declaração:

Apesar de tudo o que tenho ouvido e lido sobre poesia, resultado das teses e debates nos congressos de poetas e críticos – não me sinto disposto a mudar de linha, de sair do caminho popular da minha poética. Prefiro levar ao meu povo uma mensagem, em linguagem simples, em vez de uma mensagem cifrada para um grupo de intelectuais. Tenho pelos homens de cultura uma grande simpatia, sejam modernos ou acadêmicos; tenho aprendido muito com todos eles, através de seus livros e das

conversas, porém, a minha poesia continuará com o estilo do nosso populário buscando no negro o ritmo, no povo em geral as reivindicações sociais e políticas e nas mulheres em particular, o amor (TRINDADE, 1961, p. 25).

Assumir o adjetivo “popular” quando se fala de cultura para qualificar determinado setor ou prática cultural sempre foi algo problemático, porque gerador de questionamentos e interpretações diversas, que por vezes impedem a definição do que se precisa classificar. Isso se torna ainda mais complexo diante de um contexto cada vez fragmentado nos vários campos da sociedade, nos chamados tempos pós-modernos.

Teorizar hoje a velha questão do folclore e da cultura popular é, sem dúvida, um grande desafio para nossa imaginação conceitual, pois uma parcela substancial das novas teorias das ciências humanas tem sido desenvolvida no confronto com questões muito distintas, quase antagônicas, tais como a desconstrução das noções substantivas de identidade, a entrada na cultura pós-moderna, a desestabilização do campo simbólico, o niilismo face os valores tradicionais, a microfísica do poder, entre outras (CARVALHO, 2000, p. 19).

É certo que cultura popular se refere às experiências de manifestações culturais e tradições do povo, carregando consigo o peso dos estereótipos e das pechas imputadas a esse segmento da população das pessoas comuns: “Daí, ela se liga àquilo que Bakhtin chama de ‘vulgar’ – o popular, o informal, o lado inferior, o grotesco – eis porque sempre foi contraposta à cultura ou cultura de elite e é, portanto, um local de tradições alternativas” (HALL, 2003, p. 340).

Pensar a distinção entre cultura popular e de elite é realmente algo bastante complexo, pois envolve as próprias distinções e contradições entre as classes sociais, ou seja, a luta de classes também se trava e se reproduz no seio da discussão cultural, sendo algo realmente muito abrangente. Sobre isso, Stuart Hall perspicazmente observa:

Creio que há uma luta contínua e necessariamente irregular e desigual, por parte da cultura dominante, no sentido de desorganizar e reorganizar constantemente a cultura popular [...] Há pontos de resistência e também momentos de superação. Esta é a dialética da luta cultural. Na atualidade, essa luta é contínua e ocorre nas linhas complexas da resistência e da aceitação, da recusa e da capitulação, que transformam o campo da cultura em espécie de campo de batalha permanente, onde não se obtêm vitórias definitivas, mas onde há sempre posições estratégicas a serem conquistadas ou perdidas (HALL, 2003, p. 238-239).

Portanto, não se pode pensar cultura popular de forma isolada, ingenuamente, como algo simples e coesivo. É preciso pensá-la e compreendê-la em relação com outros segmentos culturais, principalmente percebendo como as classes hegemônicas ditam as regras, numa

relação de dominação cultural, em que está implícita também a dominação política, socioeconômica e epistêmica.³³ Acrescente-se ainda o fato fundador de ser o Brasil um país colonizado, periférico, dotado de uma elite com olhos sempre voltados para fora, que toma a Europa e mais recentemente os Estados Unidos como modelo de economia, sociedade e cultura a ser seguido. Esse legado das mentes colonizadas está na estrutura profunda do seu modo de pensar, sempre a importar com atraso o que acontece no exterior.

Após essa digressão, voltando à questão da cultura popular mais especificamente em Solano Trindade, as suas primeiras referências populares vêm da infância no Recife, sua cidade natal. Sabe-se que seu pai, Manuel Abílio, era exímio dançarino das danças populares de Pernambuco. Como “filho de peixe, peixinho é”, Solano não nega o dito popular e não é por acaso que tenha preferido o maracatu. Seu gosto vem de berço. O ritmo e a cadência dos versos de Solano provavelmente foram herdados desse contato, desde tenra idade, com a cultura popular:

Bumba-meu-boi
Da minha infância
“Seu capitão”
Minha fantasia
“Mateu Bastião”
Primeiro poema
Que o povo me deu (TRINDADE, [20--], p. 23).

Outros poemas ainda falam de jogo de amarelinha, bola de gude e cantigas de ninar. Seus versos, na maioria livres, em linguagem coloquial, são aparentemente simples e contêm musicalidade que reporta aos sons das imagens que o autor quer transmitir. Assim é no poema “Sou negro”, na referência ao som dos atabaques, tambores, gonguês e agogôs. Ao lermos esse poema, quase sentimos o som dos ritmos africanos se expressando. Outro exemplo, no qual essa particularidade se repete de forma evidente, é o poema “Tem gente com fome”, em cujo decorrer, pela repetição do verso “trem sujo da Leopoldina/correndo, correndo parece dizer/ tem gente com fome, tem gente com, tem gente com fome” (TRINDADE, [20--], p. 58)

³³ O conceito de desobediência epistêmica, de Valter Mignolo, é um dos pilares da opção de descolonização das mentes e do pensamento. Propõe a ruptura com a geopolítica do conhecimento baseado na “cosmovisão monotópica do Ocidente”. Segundo ele, eurocentrismo não nomeia nenhum lugar, mas a hegemonia de um pensamento embasado no grego e no latim e nas seis línguas europeias e imperiais da modernidade. Essas línguas são: inglês, francês, alemão, português, espanhol, italiano. A opção descolonial implica pensar com base em línguas e categorias de pensamento externas aos fundamentos dos pensamentos ocidentais, em busca da pluriversalidade. Ver: MIGNOLO, Walter D. *Histórias locais/projetos globais: colonialidade, saberes sulbateros e pensamento liminar*. Belo Horizonte: UFMG, 2003.

e do uso principalmente de aliterações, consegue-se chegar ao efeito imaginário da reprodução do som de trem em movimento.³⁴

Segundo Oluemi Aparecido dos Santos, as características do Modernismo propiciam a eclosão da poética negra exatamente porque é nesse momento que passa a vigorar “as melhores condições para aflorar uma poesia negra no Brasil. Uma maior liberdade para o autor, o que proporciona melhores condições de introdução de uma temática negra” (SANTOS, 2009, p. 20). Mesmo assim, nesse período quase não houve espaço para a figura do negro nas obras literárias, salvo raras exceções, como alguns momentos na obra de Gonçalves Dias³⁵ e, mais acentuadamente, de Castro Alves.³⁶ No geral, a figura do indígena se destacou.

Entretanto, quanto ao mérito do movimento modernista, no que tange à inclusão do negro na nossa literatura, Benedita Damasceno perspicazmente observa:

Antes de se atribuir ao Modernismo a maior parcela na reabilitação da cultura negra, é importante lembrar que o Modernismo teve correntes diversas e até mesmo opostas. Algumas dessas correntes, como o Antropofagismo, nem sequer cogitaram da existência do negro. [...] “Tupy or not tupy, that is the question” é o grito de guerra do Manifesto Antropófago. A corrente do Verde Amarelismo atribuía ao índio papel preponderante nos caracteres mestiços dos brasileiros, enquanto proclamava que “tomava o índio como símbolo nacional, justamente porque ele significa a ausência de preconceitos” (DAMASCENO, 1988, p. 54).

Sobre a presença negra, essa autora chama atenção para a importância pioneira da tendência modernista mineira denominada Leite Criôlo, e para ratificar o seu pensamento, cita Antonio Sérgio Bueno: “Realmente o Leite Criôlo quebrou o silêncio em torno do negro dentro do Modernismo e antecipou vários dados para a reflexão que a inteligência nacional

³⁴ Se, por um lado, com o movimento modernista, se deu considerável liberdade no emprego de recursos como a métrica e a rima – o que implicou a dessonorização da poesia – por outro, intensifica-se o uso de efeitos sinestésicos e musicais na esteira legada pelo Simbolismo. Ver Antonio Candido em *O estudo analítico do poema*.

³⁵ Gonçalves Dias (1823-1864), maranhense, considerado o primeiro grande poeta do romantismo brasileiro. Filho de pai português e mãe mestiça de índio e negro, orgulhava-se de herdar o sangue dos três povos que formavam o povo brasileiro. Seu nome está ligado mais à poesia indianista. Ainda assim, em sua obra encontramos alguns exemplos de poemas que falam de escravidão, como “A escrava” e “Meditação”.

³⁶ Antônio Frederico de Castro Alves (1847- 1871), poeta baiano, grande nome da última fase do romantismo brasileiro. Publicou apenas um único livro, *Espumas flutuantes*, que não contempla os poemas mais conhecidos da causa abolicionista. Estes seriam publicados em *Os escravos*, que ele não chegou a publicar na íntegra, antes de morrer.

empreendedorismo, a partir de 1930, sobre a presença negra na vida e na cultura brasileiras (BUENO apud DAMASCENO, 1988, p. 59).³⁷

Contudo é inegável que as reformulações dos padrões estéticos nessa época trouxeram, de modo geral, maior liberdade para os autores na expressão de pensamentos, sentimentos, experiências, métrica, ritmos e também quanto ao tema, incluindo-se aí a temática negra. Antes havia certo pudor em relação a determinados temas, quanto ao que era considerado tema poético ou não.

A máxima solanista “do povo para o povo” sempre chamou a minha atenção, sem que, contudo, eu nela me detivesse. Rodrigo Dutra acerta ao investigar o seu significado mais profundo, que define o método de trabalho e resume o sentido da obra de Solano Trindade. Ele buscou depoimentos de várias pessoas que expõem o seu entendimento desse dístico. Segundo Raquel Trindade, filha do poeta, nela o povo é posicionado como agente de criação no grupo, tanto no fazer cultural quanto na pesquisa, e transforma tudo isso em arte, numa relação de troca. Era o povo que participava do processo criativo do teatro folclórico, nas oficinas e nas montagens dos espetáculos: “voltando-se a si num movimento de auto-reflexão se reconhecendo enquanto sujeito do processo histórico e se autoproduzindo num momento de quebra de alienação” (DUTRA, 2010, acesso em 14 maio 2011).

Não só no teatro, mas também na poesia de Trindade está intrínseca a sua visão de mundo. Ele se insere entre aqueles autores que situam o negro como sujeito, como definem Domício Proença Filho e Zilá Bernd. Não cabe a Solano Trindade postura distanciada no que tange a essa questão do negro e do popular, pois ele imergiu por inteiro, sem ressalvas, na sua literatura e em tudo que fez na vida.

Para a historiadora Maria do Carmo Gregório, autora do livro *Solano Trindade: o poeta das artes do povo*, beber na fonte de origem é ler a pesquisa de campo que ele realizou junto aos grupos populares, as suas manifestações mais genuínas, e se deixar contagiar por elas, a ponto de interiorizar uma visão de mundo, dessas manifestações culturais da forma mais autêntica

³⁷ O jornal *Leite Criôlo* era um suplemento literário do jornal *Estado de Minas* e foi publicado pela primeira vez no dia 13 de maio de 1929. Movimento pouco estudado por críticos e historiadores da literatura, é considerado por Fernando Correia Dias como a réplica africanista ao movimento antropofágico em São Paulo. Antonio Sérgio Bueno é quem mais apresenta informações desse movimento dentro do modernismo mineiro. Essa análise encontra-se em DAMASCENO, p. 56-57.

possível. A devolução se dava quando ele transformava os conhecimentos adquiridos em espetáculos. Instaurava-se dessa maneira o devir da contínua recriação popular.

Aparentemente simples, a máxima solanista encerra algo mais complexo do que parece, além do movimento dialético individual e coletivo entre o poeta e o povo. Afinal, o movimento não termina com a síntese. A criação popular é incessante. Renasce na própria fonte de origem, como a origem de toda criação no sentido da *poiesis*.³⁸ Temos então a constante ação de imitar e resguardar as origens do saber-fazer cultural popular. O artista e o povo se encontram e se defrontam com essas manifestações no momento da recriação, saindo da posição de objeto e ocupando o lugar de sujeito criador. Solano tinha essa consciência e o seu trabalho era uma forma de ampliá-la aos seus pares.

Se o ponto de partida para o fazer artístico é o povo o destino da obra artística também é o povo, esse “devolver ao povo em forma de arte” é a síntese, significa o fechamento do ciclo artístico-filosófico que transforma o costume em arte e esta ao ser “devolvida” ao povo volta ao seu lugar de origem e toma forma de costume novamente, ficando pronta pelo devir a ser “fonte de origem” novamente (DUTRA, 2010, acesso em 14 maio 2011).

O movimento não se encerra, não fecha um ciclo, mas o mantém incessantemente refeito e renovado pelo ato do puro devir entre a origem e a devolução. Segundo o entendimento do filósofo francês Gilles Deleuze, as coisas se dão ao mesmo tempo, simultaneamente. “Tal é a simultaneidade de um devir cuja propriedade é furtar-se ao presente. Na medida em que se furta ao presente, o devir não suporta a separação nem a distinção do antes e do depois, do passado e do futuro” (DELEUZE, 1988, p. 1).

Nessa reflexão penso a relação entre Solano Trindade e o povo, que pode ser apropriada aqui, pois nos faz pensar na ideia de identidade infinita entre um e outro. Afinal, o cotidiano da arte e da vida sempre caminhou junto no caso de Trindade. Nesse aspecto, a identidade é completa. Mais do que teoria ou literatura, a própria vida do artista comprova essa assertiva.

Avançando nessa linha de pensamento, recorro a Florentina Souza, que compreende o trabalho do escritor e do intelectual Solano Trindade similarmente a estudiosos contemporâneos, como por exemplo, Stuart Hall – no que tange ao esforço de atuação e de

³⁸ A palavra poesia vem do grego *poiesis*, de *poien*: criar, no sentido inaugural do ato da criação.

intervenção nos vários setores da vida cultural de seu tempo (SOUZA, 2004, p. 287). Assim foi Solano Trindade: homem versátil que atuava em várias frentes simultaneamente, como já foi constatado no capítulo I. Sobre esse dinamismo e versatilidade de Trindade, Florentina Souza ressalta:

Unindo lazer e trabalho, lazer e agenda de reivindicações, Solano Trindade pode ser lido como precursor de discursos produzidos por grupos culturais como o Ilê Aiyê, Olodum e outros que aliam trabalho artístico e pedagógico, protesto, produção de discursos identitários e festa (SOUZA, 2004, p. 286).

Com atuação múltipla, ele exerce papel decisivo de mediador político-cultural ao estabelecer possibilidades de diálogos por meio de sua história de vida, sua literatura e atividades culturais que organizou em diversos espaços. De fato, em Trindade, as suas várias facetas não se separavam, ao contrário, fundiam-se num projeto político-cultural de transformação. Dessa forma, já naquela época ele conseguiu ser um dos maiores agitadores culturais e, não por acaso, ficou conhecido em São Paulo como o “patriarca do Embu”, exatamente porque dinamizou ainda mais a vida cultural da cidade depois da sua chegada por lá, no final dos anos 1950 e início da década de 1960.

Como artista popular, Solano Trindade, ao assumir sua posição de forma incontestável, assume todas as consequências que essa atitude pode acarretar, até mesmo o acirramento do preconceito, da discriminação e, por conseguinte, da sua marginalização na literatura brasileira, ocupando posição periférica nesse panorama de estratificação social, que se reproduz também dentro da instituição da literatura em que setores dominantes, na maioria das vezes, reservam para si a posição central.

O quadro de poder descrito faz constatar que a cultura popular, para se manter viva perante a ameaça constante de destruição ou, no mínimo, de apropriação por outros setores, passa a se organizar como espaço de resistência às imposições das classes dominantes. É nesse estado de tensão que a cultura popular se configura ou passa a ser considerada como o espaço de preservação das formas tradicionais de vida – as formas puras e autênticas, como o cerne da identidade étnica, regional e nacional –, sendo por vezes associada ao conservadorismo e ao anacronismo do processo de transformação acelerada na modernidade e na pós-modernidade. Porém, tratando-se de cultura, cada vez mais a tendência é pensar em termos de contradições, mais do que de manifestações culturais puras ou autênticas, diante das novas formas de

relacionamento entre o povo e os novos aparatos da indústria cultural. Essa discussão desponta de forma mais crítica com os pensadores da Escola de Frankfurt.³⁹

Por fim, para fechar o ciclo “Do povo para o povo”, constata-se, de fato, que o seu reconhecimento primeiramente vem das camadas populares, com a relação se perpetuando mesmo após a sua morte, quando o artista popular, apenas dois anos depois, é eternizado nos versos dos sambas-enredo da escola de samba Vai-Vai em São Paulo, em 1976, e em 1978, no Rio de Janeiro, com a escola de samba Quilombo, que se utiliza da famosa máxima como inspiração:

Sem abandonar suas raízes
 Por isso o Quilombo desfila
 Devolvendo em seu estandarte
 As histórias de suas origens
 Ao povo em forma de arte. (VILA, Martinho da, acesso em 15 out. 2011).

3.3 A SINTAXE POPULAR – DIÁLOGOS INTERTEXTUAIS EM SOLANO TRINDADE: ENTRE A TRADIÇÃO CANÔNICA E A POPULAR

Na educação formal, Solano Trindade estudou até o que equivale hoje ao Ensino Médio, chegando a frequentar o curso de desenho no Liceu de Artes e Ofícios. Fez também o curso propedêutico. Autodidata, tinha vasto conhecimento de diversos assuntos e, assim, conseguia estabelecer diálogos aliando tradição canônica e popular, como se percebe em vários de seus poemas: “Estética”, “Senhora Gramática”, “Gravata colorida”, “Zumbi”, “Canto dos Palmares” ou mesmo “Tem gente com fome”. Tomemos como exemplo este último, o seu mais famoso poema, que diz: “Trem sujo da Leopoldina/correndo correndo/parece dizer/tem gente com fome/tem gente com fome/tem gente com fome/Piuiiii...” (TRINDADE, [20--], p. 58). Quem sabe o seu trem sujo de pessoas famintas não é resposta ou contraposição ao trem

³⁹ A Escola de Frankfurt, fundada em 1924, foi uma escola de teoria social crítica vinculada ao Instituto para Pesquisa Social da Universidade de Frankfurt. Não constituía uma escola em sentido tradicional. Críticos do capitalismo e do socialismo da União Soviética propunham um caminho alternativo para o desenvolvimento social. Destacaram-se os nomes de Walter Benjamin, Herbert Marcuse, Theodor Adorno e Max Horkheimer e, mais recentemente, Jürgen Habermas.

cheio de “café com pão”, de Manuel Bandeira, no seu igualmente famoso poema “Trem de ferro”⁴⁰

Trem de Ferro

Café com pão
Café com pão
Café com pão

Virge Maria que foi isso maquinista?

Agora sim
Café com pão
Agora sim
Voa, fumaça
Corre, cerca
Ai seu foguista
Bota fogo
Na fornalha
Que eu preciso
Muita força
Muita força
Muita força... (TRINDADE, [20--], p. 58)

“Tem gente com fome” parece estabelecer um diálogo intertextual⁴¹ com “Trem de ferro”, de Manuel Bandeira. Se “Trem de ferro” foi publicado em 1936, no livro *Estrela da manhã* sendo, portanto, anterior ao poema de Solano, publicado em *Poemas de uma vida simples* de 1944, essa hipótese pode ser considerada. De fato, alguns estudiosos já apontam nesse sentido, entre eles Oluemi Aparecido dos Santos, que afirma: “É um poema que dialoga explicitamente com os pressupostos do Modernismo, sobretudo com o poema “Trem de ferro” de Manuel Bandeira” (SANTOS, 2009, p. 150). De qualquer forma, o trem fazia parte da vida do poeta, afinal, nesse período, ele já tinha se mudado para o Rio de Janeiro e, morador de Duque de Caxias, no subúrbio carioca, utilizava-se desse meio de transporte. O poema denuncia as condições de miséria desse povo “das tantas caras tristes” que seguiam nesse trem sujo.

Retomando as comparações, observemos que, apesar da fartura de café com pão em seu poema, Manuel Bandeira também alude ao povo brasileiro, mais especificamente da região

⁴⁰ Ambos os poemas foram musicados por grandes nomes da música brasileira. “Trem de ferro”, por Tom Jobim, e “Tem gente com fome”, por João Ricardo dos, em 1975, mas problemas com a censura impediram a gravação. Só em 1979, Ney Matogrosso gravaria a canção “Tem Gente com Fome”, no LP “Seu Tipo”.

⁴¹ A filósofa e crítica literária Julia Kristeva utiliza o termo “intertextualidade”, a partir de 1969, para designar uma forma de diálogo entre textos. Nessa concepção, todo texto é absorção e transformação de outro texto.

nordeste e do sertão: a sua cultura, a paisagem e o trabalho campesino nos canaviais. O poema de Bandeira é a reprodução sonora de um trem em movimento, o de Trindade também. Ambos estão repletos de aliterações e assonâncias, repetições de versos e estrofes onomatopeicas, o que confere o efeito da musicalidade nos dois poemas, que, conforme já observado, foram musicados por grandes nomes da música brasileira: “Trem de ferro”, por Tom Jobim; “Tem gente com fome”, pelo compositor João Ricardo, em 1975, e cantada por Ney Matogrosso.

Outro ponto comum entre os dois poetas, além de versarem sobre trens, era serem conterrâneos da cidade de Recife, no estado de Pernambuco. Manuel Bandeira, um dos grandes nomes da poesia moderna brasileira, buscou a liberdade lírica nos versos, mesmo dominando a métrica nas mais variadas medidas. A ousadia dos versos livres, influência do modernismo, estava presente nos dois poemas. Referindo-se a outro poema de Solano Trindade, “Estética”, Florentina Souza também trata desse diálogo intertextual entre Solano e Bandeira.

Estendendo o ideal de liberdade para a experiência poética, em termos próximos aos versos e às propostas estéticas de escritores do modernismo, Solano dialoga explicitamente com Manuel Bandeira, defensor do lirismo como libertação, no poema “Estética”. Entretanto, o sentido de libertação na poesia de Solano compreende um campo mais amplo que a liberdade estética proposta pelos escritores modernistas. Falando de um outro lugar étnico-social, a liberdade para o poeta avança pela forma estético-literária, mas ultrapassa-a (SOUZA, 2004, p. 286).

De fato, o sentido da libertação na poesia de Solano Trindade compreende um campo mais amplo do que a liberdade estética proposta pelos escritores modernistas. Quando Trindade menciona a fome no seu poema, denuncia problemas sociais do país na época e que, infelizmente, continuam atuais. Sabemos que no poema de Trindade não é a fome apenas de comida que ele se refere, mas também de justiça social e de liberdade de expressão diante da repressão da ditadura do Estado Novo: “Mas, o freio de ar todo autoritário/ manda o trem calar. Psiuuuu...” (TRINDADE [20--], p. 58).

Enquanto no poema de Bandeira a ênfase está na repetição da estrofe “café com pão”, no poema de Trindade o destaque é a fome. O verso “tem gente com fome” reproduz-se como forma de criar impacto no leitor ou ouvinte, para não deixar que este esqueça ou ignore os problemas sociais do país. Se o trem de Bandeira passava pelos campos, o trem de Solano era

urbano e passava pela região do subúrbio carioca e também paulista, como fica demonstrado nas citações das estações de trem: Estação de Caxias, Vigário Geral, Lucas, Cordovil, Brás de Pina, Penha Circular, Estação da Penha, Olaria, Ramos, Bom Sucesso, Carlos Chagas, Triagem e Mauá. Nelas concentram-se cotidianamente as populações menos favorecidas socialmente – “as tantas caras tristes” – que utilizam um transporte público de má qualidade.

Solano Trindade contava ainda romper as amarras impostas desde o período escravagista e, através da sua voz e escrita, encontrar o sentido da verdadeira liberdade. Já se tornou comum ouvir que liberdade não se ganha, se conquista. Sendo assim, já sabemos que a Lei Áurea, assinada pela Princesa Isabel em 1888, não foi suficiente, e Trindade buscou na figura de Zumbi dos Palmares – a maior referência de luta pela liberdade negra no Brasil – a inspiração para mais alguns versos. Esse ideal de liberdade estava sempre presente em sua poesia que, antes mesmo da revisão da história, reconheceu a importância da resistência negra na figura de Zumbi em vários de seus poemas:

Zumbi morreu na guerra
Eterno ele será
Rei justo e companheiro
Morreu pra libertar
Zumbi morreu na guerra
Eterno ele será
Se negro está lutando
Zumbi presente está
Herói cheio de glória
Eterno ele será
À sombra da gameleira
A mais frondosa que há
Seus olhos hoje são lua
Sol
Estrelas a brilhar
Seus braços são
Troncos de árvore
Sua fala é vento
É chuva
É trovão
É rio
É mar.(TRINDADE, [20--], p. 165).

Nesse poema denominado “Zumbi”, Trindade, além de demonstrar mais uma vez o seu conhecimento da história do Brasil, para além da história oficial, revela-se ainda profundo conhecedor das tradições míticas africanas, introduzindo elementos ligados às lembranças caladas ou negligenciadas pela tradição poética “europeizante”. Nesse poema, podemos constatar isso, na referência que à sagrada árvore da gameleira, morada do orixá *Iroko*,

associado ao tempo e à ancestralidade. Essas religiões estabelecem ligação direta com os elementos da natureza, são fundamentais nos seus ritos e tratados com o maior respeito, pois estão associados diretamente ao seu panteão. Assim, ao falar de vento, chuva, trovão, rio e mar, também se quer dizer Iansã, Xangô, Oxum e Iemanjá, orixás correspondentes, respectivamente, à guerra, à justiça, ao amor e à reprodução da vida: a maternidade. Desse modo, Solano Trindade encontra uma forma de potencializar elementos distintivos da herança cultural africana.

3.4 CANTO DOS PALMARES: A ÉPICA EM SOLANO TRINDADE OU UM ÉPICO QUILOMBOLA?

Na obra de Solano Trindade, outra referência à figura de Zumbi dos Palmares encontra-se no longo poema épico “Canto dos Palmares”, com 195 versos, publicado pela primeira vez em 1958, no livro *Seis tempos de poesia* e depois no livro *Cantares ao meu povo*, lançado em 1961. Consta também de edição recente da antologia *Solano: o poeta do povo* (2008) e é “não por acaso o poema que abre o livro e certamente todas as antologias e recolhas sobre Solano Trindade. Longo e de tom épico, o poema define uma das temáticas mais correntes em *Cantares ao meu povo*, a identidade negra e seu resgate” (SANTOS, 2009, p. 152).

No ensaio “Zumbi dos Palmares na poesia negra brasileira”, Zilá Bernd traça um histórico da presença heroica de Zumbi na literatura do país, desde a época do Romantismo, com Castro Alves, passando por Solano Trindade, Abdias do Nascimento, até tempos mais atuais, com Edmilson de Almeida Pereira e Domício Proença Filho.

Sobre Castro Alves, a pesquisadora nos diz:

Embora a obra do “poeta dos escravos” seja em muitos aspectos conservadora na medida em que o negro aparece sempre na terceira pessoa do discurso, isto é, como aquele de quem fala e não como aquele que assume as rédeas de sua própria fala, neste poema sobre Palmares observamos uma grande audácia do poeta, pois, em pleno período escravista, ele enaltece abertamente a ação quilombola que, perante as leis vigentes, constituía flagrante contravenção. Ao contrário da opinião então corrente de que Palmares é o espaço dos fora-da-lei, daqueles que por sua fuga privaram os senhores de sua força de trabalho, o poema de Castro Alves saúda Palmares, “região dos valentes, ninho do condor” (BERND, 2010, p. 298).

Mas ela reconhece que é Solano Trindade que, pela primeira vez, dá “a dimensão épica que o episódio requeria” (BERND, 2010).

Tradicionalmente definido desde Aristóteles⁴² como o gênero literário que narra as grandes ações históricas e feitos heroicos, sobre o poema épico encontramos em Massaud Moisés uma acepção muito interessante, que ultrapassa a ideia da mera narrativa em versos de feitos heroicos em um longo poema. Ele diz: “É a poesia em que o poeta se reflete para fora de si, alargando o eu até o limite do nós: na subjetividade do poeta se reflete um povo, uma raça e mesmo toda a Humanidade” (MOISÉS, 1977, p. 41). Nesse sentido, a expansão desmedida do eu lírico recluso manifesta-se como necessidade de transpor barreiras subjetivas individuais em busca de interesses coletivos e universais, numa visão de mundo mais ampla e totalizante, daí indo ao encontro dos grandes acontecimentos dos heróis. Moisés defende a ideia de que independentemente da época em que viva ou do movimento literário ao qual se filie, todo grande poeta tem inclinação para o épico (MOISÉS, 1977, p. 69).

Na verdade, quando faz essa afirmação, Moisés inspira-se declaradamente em Fernando Pessoa, como ele mesmo cita:

O universo do poeta épico é, como diz Fernando Pessoa em “Tabacaria”, “a terra inteira, / Mais o sistema solar e a Via-láctea e o Indefinido”. Ultrapassa, desse modo, a contemplação exclusivista de sua imagem sempre refletida em espelho côncavo, postura característica do poeta lírico, e cria uma poesia a-confessional e a-emocional, ou melhor supra-confessional e supra-emocional (MOISÉS, 1977, p. 69).

Moisés também fala das possibilidades de revisão do típico herói épico, propiciada e aproveitada pelas estéticas pós-românticas. Dessa forma, observa-se a abertura de espaço para o surgimento do herói moderno, menos dicotomizado pela luta entre o bem e o mal, e assim, o caminho para o não-herói ou o anti-herói, como vemos no poema épico de Solano Trindade, “Canto dos Palmares”.

Outro elemento de destaque é o tempo. Se em poesia lírica, o tempo não necessariamente obedece a uma linearidade, baseada em antes e depois, lembremos que o épico lida com a história e remete às origens dos fatos. Mesmo assim, Massaud Moisés lembra:

⁴² Ver no clássico *Arte Poética*.

De maneira esquemática, podia-se dizer que o épico é a dimensão estética que visa ao seguinte: “vencer a angustiante fugacidade do homem e das coisas. O poeta épico pergunta pela origem: De onde? Tal interrogante desvela uma dimensão que o ser lírico, submerso na correnteza do tempo, ignora. [...] Ainda quando se posta em frente do presente, o épico o vê como um passado que dura, ao contrário do lírico, que, imerso no tempo, o presentifica sempre (MOISÉS, 1977, p. 70-71).

Em “Canto dos Palmares”, um poema épico moderno e quilombola, percebem-se claramente as transgressões operadas pelo autor, envolvendo a figura do herói e a questão do tempo, ocorrendo uma inversão de valores, pois não mais seria um épico de reis e rainhas nos moldes tradicionais, que celebra feitos vitoriosos dos heróis das epopeias grega, romana ou portuguesa. Assim, presentificando a saga heroica de luta por liberdade, Solano Trindade traça um discurso de “desterritorialização”⁴³ ao afirmar plenamente o canto da raça negra diante dos autores clássicos Homero, Virgílio e Camões, como se observa logo no início do poema.

Eu canto aos Palmares
sem inveja de Virgílio, de Homero e de Camões
porque o meu canto é o grito de uma raça
em plena luta pela liberdade! (TRINDADE, [20--], p. 137).

O escritor, ao dar voz a um povo oprimido – *o grito de uma raça* – que se organiza, como ele mesmo diz no poema, plenamente, para a conquista do seu direito à liberdade, luta pela reconquista da sua dignidade humana, por uma sociedade mais justa e menos desigual. É importante destacar como aspecto relevante da cultura negra, para a sua sobrevivência, o seu caráter agregador.⁴⁴ Esse caráter se liga à noção de axé como força motriz para a perpetuação da energia vital dos negros e da sua cultura, diante das adversidades.

Solano Trindade sabia disso e, assim, operou um deslocamento no qual os citados autores – autênticos representantes de uma consciência do colonizador ocidental e dos seus valores – aqui deixaram de ser parâmetros para a sua consciência e para a sua escrita, como muito bem ressalva Elio Ferreira Souza:

⁴³ Desterritorialização: conceito desenvolvido por Gilles Deleuze e Felix Guattari, inicialmente para o entendimento de processos psicanalíticos e posteriormente ampliado para a filosofia desenvolvida pelos dois, especialmente na obra *Mil Platôs*. A expressão faz parte de debates no âmbito das Ciências Sociais, da Antropologia à Ciência Política e à Geografia.

⁴⁴ Encontramos no livro de Muniz Sodré *O terreiro e a cidade* uma brilhante análise das várias formas de resistência negra, seja a partir dos quilombos, da religiosidade de herança africana, das confrarias, irmandades religiosas ou caixas de alforria.

Virgílio, Homero e Camões não são evocados como modelos rapsodos que devem ter seus ideais colonizadores assimilados pelo escritor negro, mas como referencial que evidencia a alteridade, a diferença do discurso literário negro, a autonomia estética e a visão de mundo da narrativa dos quilombos (SOUZA, 2008, p. 3).

Buscando compreender o conceito de deslocamento em sociologia, recorro a Ernest Laclau, que entende a estrutura deslocada a partir do seu centro, não sendo este substituído por outro, mas por “uma pluralidade de centros de poder”. Segundo ele, esse acontecimento, que começa a se processar na modernidade tardia, parece algo perturbador e instável. Mas o lado bom é que se abrem novas possibilidades de produção de identidades e sujeitos ao se “desarticular as identidades estáveis do passado”. A literatura produzida por Solano Trindade se insere nessa perspectiva de descentramento do olhar etnográfico eurocêntrico que impera no mundo. É bom lembrar que esse descentramento não configura, em verdade, rejeição ou ataque à Europa e a seus clássicos, como afirma Ella Shohat e Robert Stam, em *Crítica de uma imagem eurocêntrica*, mas uma postura crítica diante dos fatos relacionados. Eles constataam:

O pensamento eurocêntrico atribui ao “Ocidente” um sentido quase providencial de destino histórico. O eurocentrismo, assim como a perspectiva renascentista na pintura, olha para o mundo a partir de um único ponto de vista privilegiado. Seu mapa baseia-se numa cartografia que centraliza e aumenta a Europa, enquanto literalmente “diminui” a África. O “Oriente” é dividido em “Próximo”, “Médio” e “Distante”, numa divisão que faz da Europa o árbitro das avaliações espaciais, assim como a escolha do meridiano de Greenwich fizera da Inglaterra o centro regulador das medidas temporais (SHOHAT; STAM, 2006, p. 20).

De forma crítica, o filósofo francês Jacques Derrida é exemplar ao afirmar que “o olhar etnográfico foi resultado de um descentramento ocorrido no interior da visão de mundo ocidental, após a era clássica, no momento em que a cultura européia foi deslocada, expulsa do seu lugar, deixando então de ser considerada como a cultura de referência” (CARVALHO, 2001, acesso em 17 nov. 2011). Vemos então que, em sua epopeia quilombola, Solano Trindade faz uso, desde o início do poema, da estrutura discursiva dos grandes clássicos do gênero, para apresentar a história do ponto de vista de um povo subjugado, considerado inferior, que ainda assim aponta as mazelas de um processo civilizador que escraviza e subjuga seres humanos. Dessa forma, ele busca desmascarar o ideal de civilização ocidental e apresenta outra forma de olhar o mundo.

Um dos aspectos que chama a atenção nesse e em outros poemas de Solano Trindade é a relação com a natureza. Transparece algo inerente a uma concepção de mundo que difere

radicalmente da visão do Ocidente. Se nesse poema a concepção vigente é de um conceito de natureza radicalmente oposto à cultura, numa relação de oposição e dominação dos homens sobre o mundo, na outra concepção há a parceria e a reafirmação da ordem cósmica, como constata Muniz Sodré em *O terreiro e a cidade*. Numa atitude ecológica radical, a identidade é tanta que é possível sentir os elementos da natureza, como descritos no poema:

Há batidos fortes
de bombos e atabaques em pleno sol
Há gemidos nas palmeiras
soprados pelos ventos
Há gritos nas selvas
invadidas pelos fugitivos...(TRINDADE, [20--], p. 137).

Nessa estrofe percebe-se como Trindade confere à natureza vegetal um caráter ativo, que sente dor e reage a ela. No Ocidente, onde se dissocia cultura de natureza, cabe a pergunta: como o ser humano é capaz de sentir isso? Segundo Muniz Sodré, numa concepção de mundo africana transportada para o Brasil nos espaços dos terreiros religiosos tradicionais, essa separação não existe:

Na verdade, é possível dialogar com o ambiente [...] Abraçar a árvore e a tradição é a mesma coisa, um ato de reafirmação da ordem cósmica, onde todos os seres inter-relacionam-se numa parceria simbólica – a reafirmação, portanto, de um princípio que obriga a uma totalidade simultânea dos entes (SODRÉ, 1988, p. 153).

Ecologia, assim, não é atitude meramente preservacionista. É radical porque implica fusão, sendo o ser humano parte integrante da natureza.

Outra atitude que chama a atenção ao longo do poema é o autor afirmar a poesia como arma contra a opressão, numa atitude também radical e pan-libertária. Trata-se, mais uma vez, da voz coletiva que clama pela libertação de todos:

Eu canto aos Palmares
odiando opressores
de todos os povos
de todas as raças
de mão fechada contra todas as tiranias! (TRINDADE, [20--], p. 137).

Como segue na próxima estrofe, a purificação é um ato transcendente da consciência para extrapolar a dor. E sempre mencionando a natureza que se funde à cultura e canta a liberdade diante da opressão:

Fecham minha boca
 mas deixam abertos os meus olhos
 Maltratam meu corpo
 minha consciência se purifica
 Eu fujo das mãos do maldito senhor!
 Meu poema libertador
 é cantado por todos, até pelo rio. (TRINDADE, [20--], p. 137).

E a reprodução e perpetuação da vida do grupo que o sofrimento não conseguiu acabar:

Meus irmãos que morreram
 muitos filhos deixaram
 e todos sabem plantar e manejar arcos
 Muitas amadas morreram
 mas muitas ficaram vivas,
 dispostas a amar
 seus ventres crescem e nascem novos seres. (TRINDADE, [20--], p. 138).

Diante de toda barbaridade, o poeta volta a questionar essa mesma civilização opressora e que devasta a natureza, com ação bélica indiscriminada contra outros povos e a natureza:

O opressor convoca novas forças
 vem de novo ao meu acampamento...
 Nova luta.
 As palmeiras ficam cheias de flechas,
 os rios cheios de sangue,
 matam meus irmãos, matam minhas amadas,
 devastam os meus campos,
 roubam as nossas reservas; (TRINDADE, [20--], p. 138).

O poeta ironiza:

tudo isto para salvar a civilização e a fé...
 Nosso sono é tranqüilo
 mas o opressor não dorme,
 seu sadismo se multiplica,
 o escravagismo é o seu sonho
 os inconscientes entram para seu exército...
 Nossas plantações estão floridas,
 Nossas crianças brincam à luz da lua,
 nossos homens batem tambores,
 canções pacíficas,
 e as mulheres dançam essa música...

O opressor se dirige aos nossos campos,
 seus soldados cantam marchas de sangue.
 O opressor prepara outra investida,
 confabula com ricos e senhores,
 e marcha mais forte,
 para o meu acampamento!
 Mas eu os faço correr... (TRINDADE, [20--], p. 137).

O canto lírico é uma forma de lutar, conclamando os irmãos à luta. É a arma do poeta:

Ainda sou poeta
 meu poema levanta os meus irmãos.
 Minhas amadas se preparam para a luta,
 os tambores não são mais pacíficos,
 até as palmeiras têm amor à liberdade...

Os civilizados têm armas e dinheiro,
 mas eu os faço correr...
 Meu poema é para os meus irmãos mortos.
 Minhas amadas cantam comigo,
 enquanto os homens vigiam a terra.

O tempo passa
 sem número e calendário,
 o opressor volta com outros inconscientes,
 com armas e dinheiro,
 mas eu os faço correr...
 Meu poema é simples,
 como a própria vida.
 Nascem flores nas covas de meus mortos
 e as mulheres se enfeitam com elas
 e fazem perfume com sua essência... (TRINDADE, [20--], p. 137)

E com o seu canto propõe uma sociedade e economia com outra lógica que não é a mesma da dominação e exploração capitalista:

Meus canaviais ficam bonitos,
 meus irmãos fazem mel,
 minhas amadas fazem doce,
 e as crianças lambuzam os seus rostos
 e seus vestidos feitos de tecidos de algodão
 tirados dos algodoais que nós plantamos.

Não queremos o ouro porque temos a vida!
 E o tempo passa, sem número e calendário... (TRINDADE, [20--], p. 137)

O colonizador maltrata corpos para salvar almas. Assim, justifica-se o sadismo do opressor:

O opressor quer o corpo liberto,
 mente ao mundo
 e parte para prender-me novamente...

- É preciso salvar a civilização,
 Diz o sádico opressor...
 - É preciso salvar a fé,
 Diz o tratante opressor... (TRINDADE, [20--], p. 137)

O canto poético, sim, é um ato libertador não só para o poeta, mas também para seus irmãos e suas amadas, que têm a música como resistência e forma de congregação de forças:

Eu ainda sou poeta e canto nas selvas
 a grandeza da civilização
 a Liberdade!
 Minhas amadas cantam comigo,
 meus irmãos batem com as mãos,

acompanhando o ritmo da minha voz.... (TRINDADE, [20--], p. 137)

E à imposição da fé cristã pelos colonizadores aos colonizados, ele responde com um sonoro:

Saravá! Saravá!
 repete-se o canto do livramento,
 já ninguém segura os meus braços...
 Agora sou poeta,
 meus irmãos vêm comigo,
 eu trabalho, eu planto, eu construo
 meus irmãos vêm ter comigo...
 Minhas amadas me cercam,
 sinto o cheiro do seu corpo,
 e cantos místicos sublimizam meu espírito!
 Minhas amadas dançam,
 despertando o desejo em meus irmãos,
 somos todos libertos, podemos amar!
 Entre as palmeiras nascem
 os frutos do amor dos meus irmãos,
 nos alimentamos do fruto da terra,
 nenhum homem explora outro homem...

E agora ouvimos um grito de guerra,
 ao longe divisamos as tochas acesas,
 é a civilização sanguinária que se aproxima.
 Mas não mataram meu poema.
 Mais forte que todas as forças é a Liberdade...

O opressor não pôde fechar minha boca,
 nem maltratar meu corpo,
 meu poema é cantado através dos séculos,
 minha musa esclarece as consciências,
 Zumbi foi redimido... (TRINDADE, [20--], p. 137)

Dessa forma, como se evidencia no longo poema, o herói branco e tudo que ele representa, desde a Antiguidade Clássica, na Grécia e em Roma, até Portugal, no período renascentista – as conquistas e invasões bárbaras, a dominação e escravização de povos como feitos positivos e civilizatórios para a humanidade – são deslocados na epopeia solanista. No épico quilombola, não assistimos mais à celebração dos feitos vitoriosos dos heróis clássicos das epopeias grega, romana ou portuguesa. Pelo contrário, Trindade rompe com os moldes tradicionais ao deslocar reis e rainhas e colocar no seu lugar a figura de Zumbi dos Palmares, que mesmo vencido no poema é transformado em herói. “O eu-lírico ao dar voz a Zumbi, re- apresenta o ex-escravo, o proscrito, como o responsável pela ação heróica, fazendo emergir uma nova versão dos fatos, a versão não oficial” (BERND, 2010, p. 29).

O movimento dos povos relegados às posições periféricas, ao reivindicar e afirmar suas identidades, pensamentos e direito à fala, foi fundamental no processo de revisão histórica,

pois constitui campo de disputas ideológicas travadas entre as diferentes civilizações. Essa disputa, segundo José Jorge de Carvalho,

[...] atravessa praticamente todo o saber acadêmico, incluindo a História, a Geografia, a Literatura, a Filosofia, as Artes e, por que não, a Antropologia. Todas essas disciplinas, tanto nos países centrais como nos periféricos, estão envolvidas agora na tarefa de descolonização das paisagens mentais, a qual implica uma revisão radical dos seus cânones, tanto teóricos como temáticos (CARVALHO, 2001, acesso em 15 fev. 2011).

No poema analisado, a libertação solanista se dá com a ruptura do padrão estético de várias formas. Uma delas se faz presente quando o discurso do narrador assume a primeira pessoa do singular e do plural – entre o eu e o nós líricos – como se o poeta se situasse dentro da história narrada, confundindo-se com o próprio Zumbi e também socializando a temática e a voz, que sai do plano individual para o coletivo. Nos épicos tradicionais, o narrador conta a história de fora dos acontecimentos, na terceira pessoa. Ao apropriar-se de uma forma e romper com as regras estabelecidas de um gênero literário consagrado, Trindade faz uma espécie de paródia do gênero, propondo um novo sentido a uma estrutura já conhecida. Entretanto, não deixa de ter como base as origens, como se vê no início de “Canto dos Palmares” quando cita os grandes exemplos do gênero: Virgílio, Homero e Camões. Sendo assim, toda a paródia não deixa de ser um processo de intertextualidade, pois acaba sendo sempre dialogando com uma obra, um autor ou, no caso, como já foi dito, um gênero. Obviamente, para parodiar é necessário conhecer previamente o autor objeto dessa operação.

Ressaltemos, ainda, com Bernd, o valor do reconhecimento da importante experiência de Palmares na sua poesia: “Preserva-se deste modo, através da palavra poética, a memória de feitos que a história tentou escamotear, mas que permaneceram vivos na tradição oral que conferiu a Palmares e Zumbi a aura de mito” (BERND, 2010, p. 299).

Essa foi a forma encontrada pelo poeta Solano Trindade para ressaltar a resistência negra contra a escravização, tirando-a da condição de total submissão conferida pela história oficial e, assim, destacando o negro na condição de sujeito, lutando pela liberdade. De fato, resistência ao sistema escravista sempre houve em toda parte, e Palmares destaca-se por ter resistido bravamente por um século (1595-1695), sendo o quilombo que mais tempo durou no Brasil. Ganga-Zumba e Zumbi foram os seus últimos líderes. A sede do quilombo foi destruída em 1694, numa expedição comandada pelo bandeirante Domingos Jorge Velho, que

organizou um grande ataque ao Quilombo dos Palmares. Zumbi conseguiu fugir, porém, traído por um companheiro, foi entregue à tropa bandeirante. Sua morte foi bárbara: ele foi degolado e exposto em praça pública em 20 de novembro de 1695.

Sobre a relação da literatura de Solano Trindade com a história, Florentina Souza também observa:

Cantar um episódio marcante da história dos afro-brasileiros é, para o poeta, tão importante quanto o foi para a tradição ocidental celebrar feitos reais e míticos através da épica clássica. A apropriação que faz desse modelo, todavia, quebra a autoridade do modelo ao cantar outra história e outros heróis. [...] No poema, negros não são representados como vítimas inertes, e sim como grupo oprimido que em vários momentos mostrou-se insubmisso e disposto a lutar pela liberdade (SOUZA, 2004, p. 289-290).

Se na história a vitória de Zumbi não aconteceu, observa-se que através do discurso poético ele sobrevive e conclama seus irmãos a continuar lutando através dos séculos. Matou-se e calou-se Zumbi, mas as suas ações falam ainda hoje através do poema que passa a ser usado como arma para a rememoração dos fatos e recontar a história sob outra perspectiva, num discurso contemporâneo.

Lembremos que Solano Trindade cita Zumbi também em “Sou negro”, referindo-se ao espírito guerreiro do avô, na terceira estrofe do poema: “Meu avô brigou como um danado nas terras de Zumbi/ era valente como quê/ na capoeira ou na faca/ escreveu não leu/ o pau comeu”. (TRINDADE, [20--], p. 162). Nesse poema, o autor reconhece a ascendência guerreira, pela herança genética do avô e da avó – uma possível alusão à figura de Luiza Mahin – que se destacou na guerra dos Malês. Essa revolta de negros muçulmanos, que se tornaria um dos maiores marcos da história de resistência negra no Brasil, aconteceu em Salvador, em 1835.⁴⁵

Se em Luiz Gama – precursor da poesia negra brasileira – temos um poema intitulado *Quem sou eu?*, em seu herdeiro direto Solano Trindade, encontramos a resposta na afirmação da

⁴⁵A Revolta dos Malês se deu entre 25 e 27 de janeiro de 1835 em Salvador, e ficou também conhecida como revolta dos escravos de Alá. A denominação "malê" deriva do iorubá "imale", que quer dizer muçulmano. A revolta foi organizada por negros islâmicos e livres, que exerciam atividades no comércio, conhecidos como negros de ganho. Mesmo livres, eram discriminados por serem negros e seguidores do islamismo. Além de ser uma revolta contra a escravidão, foi também uma revolta contra a intolerância religiosa.

negritude, num sonoro “*Sou negro*”. O que não quer dizer que Gama também não o tenha feito. Em “Bodarrada”, outro título para “Quem sou eu?”, o poeta “assume o epíteto que lhe foi lançado como desairoso de ‘negro ou bode’ e o reverte para aqueles que o lançaram [...] satirizando o ideal de nobreza e de pureza de sangue” (DAMASCENO, 1988, p. 46).

Se negro sou, ou sou bode,
Pouco importa. O que isto pode?
Bodes há de toda casta,
Pois que a espécie é muito vasta... (GAMA, 1904, p. 112-113)

Mas, em “Sou negro”, Trindade assume completamente a identidade negra, como nunca antes se fizera de forma tão plena na poesia brasileira, desde o título até o fim do poema, buscando retirar todo o sentido negativo imputado à palavra negro e positivá-la com sentimento de orgulho em total sintonia com os princípios do movimento da Negritude. Um verdadeiro retorno às origens africanas, sem acanhamento e sim com muito orgulho. Em “Sou negro”, certamente encontramos os três elementos apregoados pelo movimento, segundo um dos seus mentores, Aimé Césaire: identidade (assumir-se negro), fidelidade (ligação com a África) e solidariedade (união entre os negros).

Por fim, nessa temática específica do Quilombo dos Palmares na poesia brasileira, podemos mencionar ainda: *Poema sobre Palmares*, de Oliveira Silveira, publicado em 1987, *Dionísio esfacelado – Quilombo dos Palmares* (1984), de Domício Proença Filho – considerado por Zilá Bernd “a mais importante reconstituição épica” depois de Trindade (BERND, 2010, p. 300) –, e o poema “Escalando a Serra da Barriga” (in: *Axés do sangue e da esperança*, 1983) de Abdias do Nascimento, “último exemplo da grande frequência do tema de Palmares na poesia negra brasileira da atualidade” (BERND, 2010, p. 301).

O dia 20 de novembro, desde 1981, foi adotado como o Dia Nacional da Consciência Negra – reivindicado pela primeira vez pelo poeta Oliveira Silveira – e, como afirma o antropólogo Marco Aurélio Luz, “não se prende a nenhuma simples necessidade de rememoração de um fato histórico congelado no passado [...] Palmares exprime a consciência negra da nação brasileira” (LUZ, 1993, p. 27).

Se no século XX, Solano Trindade deu continuidade à linha de poesia negra, inaugurada por Caldas Barbosa, no século XVIII e principalmente por Luiz Gama, no século XIX, nos anos

1970 iniciativas como as dos Cadernos Negros e do Quilombhoje – coletivos de escritores negros – darão prosseguimento a essa postura, tendo já como referências esses nomes. Constata-se ainda, contemporaneamente, a recorrência temática da escravidão e da resistência como presença marcante na poesia negra. “A rememoração de uma memória reprimida através da escrita [...] pode funcionar tanto como estratégia cultural de resistência e potencialização eficaz contra a amnésia de atalhamento étnico” (WALTER, 2009, p. 105). Esses escritores, em diferentes épocas, são irmanados pelo mesmo espírito rebelde em busca da afirmação da identidade negra e da valorização da estética afro-brasileira. O movimento dos povos relegados às posições subalternas, ao reivindicar e ao afirmar suas identidades, pensamentos e direito à fala, foi fundamental no processo de revisão histórica.

3.5 A FRATERNIDADE NEGRA: SOLANO TRINDADE, UM PRECURSOR DO RAP?

Na dissertação de Érica Peçanha do Nascimento, “*Literatura Marginal*”: os escritores da periferia entram em cena, há um conjunto de características da nova geração de escritores marginais⁴⁶ oriundos das periferias urbanas de São Paulo. Uma dessas peculiaridades é a linha de identificação dos novos escritores com outros do passado, com perfil sociológico semelhante, como Carolina de Jesus e Solano Trindade (NASCIMENTO, 2006, p. 19). Realmente, muitas semelhanças podem ser encontradas entre a poesia de Solano Trindade e a poesia marginal *rap* das periferias contemporâneas, entre elas a paródia do gênero épico, ao romper com as regras clássicas. Segundo Jorge Nascimento:

Se a épica clássica e medieval tratavam dos fatos e feitos valorosos de deuses e heróis nacionais, a épica sub-urbana dos Racionais vai tratar das façanhas de (anti) heróis vulgares, de guerras perpétuas contra inimigos circunstâncias. Ou, por outro lado, vai investir na construção discursiva do que seria um *Preto tipo A*, um exemplo a ser seguido pelos Manos. A presença dos mitos e deuses também se faz presente...” (NASCIMENTO, 2010, p. 713).

⁴⁶ É importante observar a distinção entre o movimento de poetas marginais dos anos de 1970, no contexto da ditadura militar no Brasil, também conhecido como geração mimeógrafo, criador de alternativas para produção e circulação de suas obras literárias. Esses escritores pertenciam às camadas socialmente privilegiadas e se localizavam no Rio de Janeiro; a nova geração de escritores marginais que começa a surgir nos início dos anos 90 é oriunda das periferias paulistas.

Portanto, muitos desses elementos que se encontram no *rap* estão também presentes na poesia de Solano Trindade. Os poemas de Trindade, assim como os *raps*, funcionam como instrumentos de denúncia das desigualdades e injustiças sociais no país. Outro elemento de identificação encontra-se no uso da expressão “mano”, que ele adota no poema “Conversa”, remetendo-nos ao sentimento de fraternidade e solidariedade embutido desde os primórdios do movimento negro no século XIX, com o movimento pan-africanista norte-americano, que viria a influenciar os movimentos negros em várias partes do mundo.

A solidariedade sem fronteiras para com as pessoas da raça negra, não importando o local de nascimento e sim a cor da pele e a origem comum, é uma das maiores recorrências na poesia africana de língua portuguesa dos anos 40 e 50, afro-brasileira da década de 60 à 80. E a apologia do “negro de todo o mundo”, na qual, o sujeito poético assumindo um caráter coletivo torna-se o porta-voz da sua raça, e solidariza-se com todos os negros oprimidos, sejam aqueles que foram escravizados no passado ou os que estão sofrendo a opressão colonial e o preconceito racial no presente (SANTOS, 2007, acesso em 8 mar. 2011).

Analisemos, então, esse espírito da fraternidade negra em Solano Trindade a partir do poema “Conversa”:

- Eita negro!
quem foi que disse
que a gente não é gente?
quem foi esse demente,
se tem olhos não vê...
- Que foi que fizeste mano
pra tanto falar assim?
- Plantei os canaviais do nordeste
- E tu, mano, o que fizeste?
Eu plantei algodão
nos campos do sul
pros homens de sangue azul
que pagavam o meu trabalho
com surra de cipó-pau.

- Basta, mano,
pra eu não chorar,
E tu, Ana,
Conta-me tua vida,
Na senzala, no terreiro
- Eu...
cantei embolada,
pra sinhá dormir,
fiz tranças nela,
pra sinhá sair,
tomando cachaça,
servi de amor,
dancei no terreiro,
pra sinhozinho,
apanhei surras grandes,
sem mal eu fazer.

Eita! quanta coisa
 tu tens pra contar...
 não conta mais nada,
 pra eu não chorar -
 E tu, Manoel,
 que andaste a fazer
 - Eu sempre fui malandro
 Ó tia Maria,
 gostava de terreiro,
 como ninguém,
 subi para o morro,
 fiz sambas bonitos,
 conquistei as mulatas
 bonitas de lá...
 Eita negro!
 - Quem foi que disse
 que a gente não é gente?
 Quem foi esse demente,
 se tem olhos não vê. (TRINDADE, [20--], p. 137)

Esse poema estrutura-se em forma de diálogo simulado entre negros na condição de trabalhadores escravizados, no qual eles descrevem as agruras que enfrentam em um sistema de trabalho que busca a desumanização de todo um povo. A lógica de dominação maniqueísta do colonialismo utiliza-se desse artifício. Esse processo se dava pelo questionamento e a consequente negação da condição de seres humanos a determinados povos. O universal humano tão buscado no Ocidente não se aplica a todos. Frantz Fanon – grande pensador do século XX, relacionado aos temas da colonização e descolonização – em outras palavras fala de animalização quando diz: “a linguagem do colono, quando fala do colonizado, é uma linguagem zoológica. [...] o colono, quando quer descrever bem e encontrar a palavra exata, recorre constantemente ao bestiário” (FANON, 1979, p. 31).

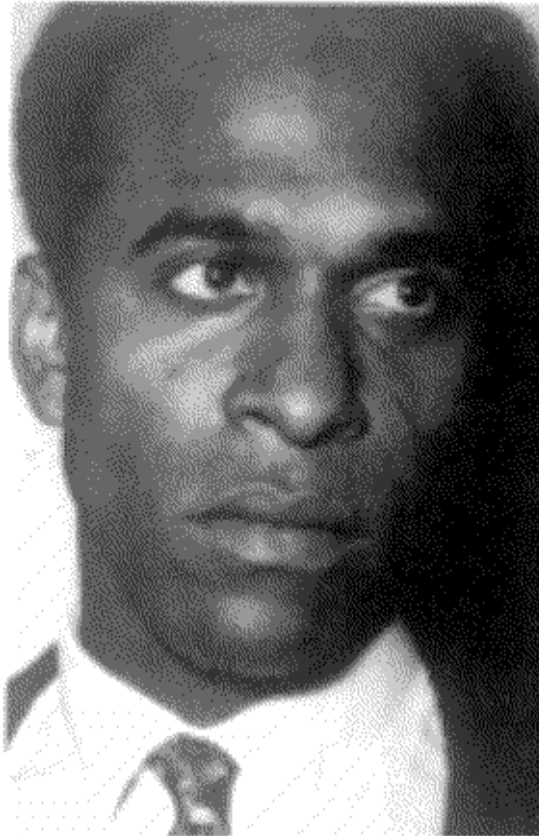


Foto 9: Frantz Fanon

Segundo o historiador camaronês Achille Mbembe, a escravidão, a colonização e o *apartheid* foram eventos históricos que coisificaram o negro. No processo de colonização, o princípio da diferença ontológica entra em vigor na relação do europeu com o outro, a ponto de se questionar a humanidade desse outro eu. Assim sendo, de acordo com certos interesses de dominação, transforma-se o outro em coisa, em objeto, negando-lhe a condição de sujeito, sem a qual se impõe mais facilmente a condição de subalternidade, que tragicamente silencia as vozes desses tantos seres subjugados. A animalização, “coisificação” ou reificação – aqui não importa a palavra – serviu para justificar ideologicamente a escravização de seres humanos.

Não por acaso, as oportunidades de expressão trazem à tona “o desejo africano de se conhecer a si mesmo, de reconquistar seu destino (soberania) e de pertencer a si mesmo no mundo (autonomia)” (MBEMBE, 2001, acesso em 12 ago. 2011), saindo da condição subalterna. A violência da negação da humanidade vale tanto para os negros africanos como para os negros diaspóricos, em todas as partes do mundo.

O poema “Conversa” pode ser considerado bom exemplo disso. Nele encontra-se a denúncia das atrocidades do sistema de exploração e opressão escravista, ao mesmo tempo em que se mostra a consciência dos negros escravizados em relação à importância de seu trabalho mesmo diante da constante desvalorização, além da fundamental participação dos negros na construção do país. “Quem foi que disse que negro não é gente? Quem foi este demente, se tem olhos não vê/ Que foi que fizeste mano/ Pra assim tanto falar?/ Plantei os canaviais do nordeste” (TRINDADE, [20--], p. 137).

Por causa desse poema, em que se emprega a expressão “mano”, recentemente Solano Trindade passou a ser considerado entre os jovens *rappers* das periferias paulistas um dos precursores do *rap*⁴⁷ no Brasil. O poema de Trindade diz: “*Que foi que fizeste mano/ Pra assim tanto falar?*”. Atualmente essa expressão, que tem sido uma forma de criar e marcar as identidades desses jovens, faz parte também do nome artístico do *rapper* Pedro Paulo Soares Pereira, o Mano Brown, vocalista dos Racionais MC’s.

Elio Ferreira Souza é outro teórico que também compara Solano Trindade aos *rappers*:

Os versos de Solano Trindade possuem a força da poesia engajada dos rappers brasileiros do final do século XX e início deste século, considerando-se o caráter combativo da narrativa e da linguagem participante da sua escritura, em tom manifesto poético, de metapoema, em favor da revolução estética do fazer literário, da vida, da liberdade e das igualdades racial e social (SOUZA, 2008, p. 4).

Por esse tipo de associação, observamos ainda nos últimos anos a musicalização de vários poemas de Solano Trindade bem no estilo, em atividades realizadas por Organizações Não Governamentais e centros culturais empenhados na preservação de sua memória. Entre esses, destaco Vitor Trindade e Zinho Trindade – neto e bisneto, respectivamente – como músicos que atuam dessa forma. Zinho assina e apresenta o projeto do show “Zinho Trindade e o Legado de Solano”.⁴⁸

⁴⁷ Segundo Jorge Nascimento, “o RAP é fundamentalmente uma forma de estetização do real na qual à polifonia discursiva somam-se efeitos sonoros, rítmicos e as vozes, com suas entonações e formas expressivas provindas da fala. A palavra cantada ou canto falado do RAP possui, por si só, efeitos significativos que expandem e realizam o texto através de outras possibilidades que revigoram performaticamente os vocábulos” (NASCIMENTO, 2009).

⁴⁸ Poeta, MC, ator e escritor, Ayrton Félix Olinto de Souza, apelidado Zinho Trindade, teve seus primeiros contatos com a cultura popular brasileira na cidade de Embu das Artes, onde nasceu. Incentivado pela avó, a artista plástica, coreógrafa e folclorista Raquel Trindade, ainda criança frequentou rodas de umbigada, maracatu e jongo mineiro promovidas pelo Teatro Popular Solano Trindade, dirigido por Raquel, e que dedica o seu trabalho à preservação e à promoção da cultura popular nacional.

3.6 MAIS ALGUNS TEMAS: RELIGIÃO, AMOR E MULHERES

Outras questões recorrentes nos poemas de Solano Trindade que quero destacar são a religiosidade, o amor e sua paixão pelas mulheres. Tais temas dividem espaço com as manifestações culturais negras, o maracatu e o samba, por exemplo, como no poema “Canto à amada”:

Eu tenho uns versos bonitos
pra cantar pra minha amada
sempre sempre desdobrada
em beleza e formosura

Ontem minha amada estava
dentro da cara da Lua
numa garota da rua
no palhaço da folia

Um dia vi minha amada
nas águas do grande mar
outra vez a encontrei
num belo maracatu

Numa canção ela estava
num samba estava também
estava numa boa pinga
sempre está no meu amor

Eu tenho uns versos bonitos
pra cantar pra minha amada
sempre sempre desdobrada
em beleza e formosura (TRINDADE, [20--], p. 106).

Outros poemas tratam especificamente e sem pudores da mulher negra, para dar visibilidade e dignidade a essa figura, tantas vezes negada ou deturpada na nossa literatura. Os poemas “Linda Negra”, “Poema à mulher negra” e “Negra bonita” são alguns exemplos.

Em “Linda negra”, o autor cria um jogo de contrastes entre o negro da noite e da pele e o branco do olhar, para compor o próprio jogo da sedução:

Naquela noite
ficou o teu olhar branco
vagando no escuro
entre ternura e medo
teus olhos grandes
dançavam como loucos
na música do silêncio (TRINDADE, [20--], p. 112).

E ainda o desejo animal e ao mesmo tempo a estetização da experiência sexual/erótica:

Eu era animal e poeta
a procurar em ti
o que perdi em outra
Linda negra. (TRINDADE, [20--], p. 112).

No poema “Negra bonita”, a mulher está triste e numa situação social menos favorecida, o que se percebe no verso “sentada num banco de segunda de trem”. Ainda assim, o eu lírico busca enaltecer e levantar a autoestima da mulher negra:

Negra bonita de vestido azul e branco
Sentada num banco de segunda de trem
Negra bonita o que é que você tem?
Com a cara tão triste não sorri pra ninguém?
Negra bonita
É seu amor que não veio
Quem sabe se ainda vem
Quem sabe perdeu o trem
Negra bonita não fique triste não
Se seu amor não vier
Quem sabe se outro vem
Quando se perde um amor
Logo se encontra cem
Você uma negra bonita
Logo encontra outro bem.

Quem sabe se eu sirvo
Para ser o seu amor
Salvo se você não gosta
De gente da sua cor
Mas se gosta eu sou o tal
Que não perde pra ninguém
Sou o tipo ideal
Pra quem ficou sem o bem... (TRINDADE, [20--], p. 119).

Nesses poemas percebe-se a exaltação à beleza da mulher negra, tratada como musa a partir do sentido de humanidade e dignidade conferido a essa mulher, que deixa de ser tratada como mero objeto de desejo sexual, passando a merecer amor e respeito. A desvalorização da mulher negra na literatura não deixa de refletir a vida real, em que, na maioria das vezes, ela ocupa as condições mais desprestigiadas na pirâmide social.⁴⁹

⁴⁹ Dados estatísticos comprovam que a mulher negra é a maior vítima das desvantagens e injustiças do racismo no país. Poucas conseguem romper as barreiras do preconceito e discriminação racial e ascender socialmente. Contudo, o gradativo aumento do número de mulheres negras ingressando nas universidades nos últimos anos faz vislumbrar possibilidades de mudanças nessa realidade.

Na literatura brasileira, antes de Solano Trindade, só mesmo em Luiz Gama encontra-se um tratamento com o mesmo tom de apreço e valorização. Benedita Damasceno observa:

É fato singular na Literatura Brasileira que enquanto os poetas românticos e seus contemporâneos cantavam as puras, lânguidas e louras donzelas, Luiz Gama baseava seu lirismo na exaltação da beleza negra, com seus cabelos crespos, suas “trunfas”. Não se pode negar que outros poetas exaltaram a beleza da morena, mas estas morenas possuíam sempre traços que excluía ou atenuavam os caracteres africanos (Vide *A Escrava Isaura*, de Bernardo Guimarães). Só Luiz Gama rompeu as convenções sociais, psíquicas e estéticas da época com pioneira coragem e franqueza (DAMASCENO, 1988, p. 45).

Outro tema constante na poesia de Trindade era a religião, especialmente de origem africana. Sobre a religiosidade do poeta, Camila Trindade, com base em depoimento de Raquel Trindade, diz:

O poeta não tinha religião nenhuma até conhecer sua primeira esposa, Margarida, que freqüentava a Igreja Presbiteriana. A paixão pela mulher com nome de flor levou o artista ao caminho religioso. “Uma negra me levou a Deus”, cantou em uma de suas poesias. Solano chegou ao cargo de diácono na Presbiteriana, mas abdicou da vida cristã ao perceber que a instituição religiosa não se preocupava com as dificuldades enfrentadas pelos negros, nem com os problemas sociais. “Baseado em um versículo da bíblia que diz ‘Se tu não amas a seu irmão a quem vês como podes amar a Deus a quem não vês?’” ele saiu da igreja, explica a filha do artista.⁵⁰ (TRINDADE, 2010, acesso em 8 nov. 2011).

Sabe-se, entretanto, que Solano conheceu as religiões de matriz africana desde criança, por intermédio do pai, que era do candomblé. Sobre a importância das religiões afro-brasileiras para a preservação da memória e culturas da África na diáspora, Muniz Sodré, em seu livro *O terreiro e a cidade: a forma social negro-brasileira*, analisa brilhantemente o processo de reterritorialização das tradições culturais africanas no Brasil, a partir dos espaços sagrados dos terreiros de candomblé, lugar de preservação e reconstituição, na diáspora, da memória ancestral negra em outro espaço-tempo, assumindo características diversas do espaço original.

A construção do grupo “negro de terreiro” no Brasil obedeceu, como já se observou, a uma reterritorialização condensadora. [...] Aqui, portanto, reelaboravam-se ou redefiniam-se as regras originais com o objetivo de preservar uma matriz fundadora. A tradição afirmava-se não como uma forma paralisante, mas como algo capaz de configurar a permanência de um paradigma negro na descontinuidade histórica (SODRÉ, 1988, p. 56).

⁵⁰ Texto de Camila Trindade, de 2008. Esta nota visa a desfazer a ambiguidade nas referências, tendo em vista a publicação dos poemas de Solano Trindade no mesmo ano.

Sendo assim, graças ao sagrado, os negros escravizados conseguiram recompor em outras terras, mesmo que de forma fragmentada, a sua cultura de origem. A própria energia vital – o axé – como força de manutenção da vida desses povos historicamente massacrados foi preservada nesses espaços. “O axé é o elemento mais importante do patrimônio simbólico preservado e transmitido pelo grupo litúrgico do terreiro no Brasil [...] numa relação interpessoal dinâmica e viva” (SODRÉ, 1988, p. 90). Segundo Juana Elbein dos Santos, em *Os Nagô e morte*, é o axé que “assegura a existência dinâmica, que permite o acontecer e o devir. Sem o axé, a existência estaria paralisada, desprovida de toda possibilidade de realização. É o princípio que torna possível o processo vital” (SANTOS, 1984, p. 39).

O axé também está na palavra: “A palavra faz parte de uma combinação de elementos, de um processo dinâmico, que transmite um poder de realização. [...] se a palavra adquire tal poder de ação, é porque ela está impregnada de *àse*” (SANTOS, 1984, p. 46). Esse conhecimento do axé como forma de preservação da força vital de um povo, suas memórias e tradições, transparece em vários momentos na obra de Solano Trindade:

Toda uma *poeisis* da memória performática dos cânticos sagrados e das falas cantadas no contexto dos rituais, em particular no âmbito dos sistemas religiosos, tanto nos de ascendência nagô-iorubá, quanto nas matrizes bantu, assim como nos instiga a pensar em poéticas urbanas, como as do *hip-hop* (MARTINS, 2010, p. 128).

Vejamos como isso se realiza, por exemplo, no poema “Olorum Ekê”:

Olorum Ekê
 Olorum Ekê
 Eu sou poeta do povo
 Olorum Ekê

A minha bandeira
 É de cor de sangue
 Olorum Ekê
 Olorum Ekê
 Da cor da revolução
 Olorum Ekê

Meus avós foram escravos
 Olorum Ekê
 Olorum Ekê
 Eu ainda escravo sou
 Olorum Ekê
 Olorum Ekê

Os meus filhos não serão
 Olorum Ekê
 Olorum Ekê (TRINDADE, [20--], p. 80).

Olorum Ekê é termo ioruba que se traduz como “povo do santo forte”. O autor utiliza-se do léxico Iorubá⁵¹ como se se reportasse às narrativas e tradições de origens africanas, através da repetição do nome do deus da criação que Olorum representa. Ele é mais que um orixá. Ele é o ser do princípio criador de todo o universo. A repetição *Olorum Ekê, Olorum Ekê* pontua a musicalidade, o ritmo do poema, proporcionando um sentido religioso que nos remete aos mantras, orações e ladainhas, além de ser um marco da construção e afirmação da identidade negra em busca de libertação.

Esse poema é uma espécie de *oriki*, palavra iorubá com vários significados e que designa basicamente literatura (versos, poemas, frases) usada para saudar os orixás. Mas não se entenda aqui literatura no sentido ocidental do termo. Esses *orikis* eram usados essencialmente na forma oral, pois não existia, antes do século XIX, codificação escrita nessa língua. Os *orikis*, portanto, são um determinado tipo de saber da criação poética em forma oral, a chamada oralitura ou oratura africana.⁵²

Nas sociedades ágrafas, a poesia conta/canta a tradição, os mitos de fundação, as histórias, os provérbios, a sabedoria. O canto poético planta e rega a memória coletiva. A poesia oral, presente nas culturas tradicionais africanas, foi incorporada à literatura produzida pelos poetas, contistas e romancistas africanos comprometidos com a luta de libertação do povo. A poesia foi arma, foi estratégia de luta (EVARISTO, 2010, p. 134).

O antropólogo Antonio Risério observa que o oriki-poema se desenvolve a partir de uma “célula temática mínima que se desdobra e se expande, “agregando outras unidades que a ela se vinculam por laços de parentesco linguístico, ou por afinidades sintáticas; o giro hiperbólico da palavra” (MARTINS, 2010, p. 129). É o que observamos em vários poemas de Trindade, com a repetição de uma palavra ou verso, do início ao fim. Solano Trindade foi um desses autores diaspóricos que utilizou na escrita as características dessa poesia oral africana. De fato, a poesia desse escritor ganha mais força quando pronunciada.

⁵¹ Juntamente com o inglês, o iorubá é a língua oficial da Nigéria. Falado por 20 milhões de pessoas, principalmente no sul da Nigéria e no Leste do Benin, é a língua africana com maior número de falantes nativos. Em outras partes do mundo, é falado em setores específicos da sociedade. A influência desse idioma, usado na América e no Brasil, principalmente nas religiões de matriz africana, extrapola os portões dos terreiros, interferindo nas línguas oficiais com seu léxico, gramática e pronúncia.

⁵² O teórico suíço Paul Zumthor reconhece ser a “literatura” uma noção historicamente demarcada, referindo-se à civilização europeia. É no contexto da Europa medieval, entre os séculos XVII ou XVIII e no atual, que ele analisa as experiências orais com a literatura. Em seu livro *Performance, recepção e leitura*, ele diz preferir o termo poesia vocal a literatura oral.

Para que a palavra adquira sua função dinâmica, deve ser dita de maneira e em contexto determinados. A transmissão oral é uma técnica a serviço de um sistema dinâmico. A linguagem oral está indissociavelmente ligada à dos gestos, expressões e distância corporal. Proferir uma palavra, uma fórmula é acompanhá-la de gestos simbólicos apropriados ou pronunciá-la no decorrer de uma atividade ritual dada. [...] A oralidade é um instrumento a serviço da estrutura dinâmica *Nàgô* (SANTOS, 1984, p. 47).

Sobre isso, também teço observações, a partir de experiências pessoais, em diversos saraus, ao recitar seus poemas. Ao expressá-los vocalmente, pude perceber que a participação corporal era instantaneamente acionada, acompanhando a voz como se nesses poemas-orikis os jogos verbais de repetição nos remetessem ao canto, repercutindo *kinesteticamente* no corpo, que passa a agir performaticamente.⁵³ Numa civilização acostumada à percepção basicamente visual, silenciosa e solitária do texto literário, o ganho da percepção sensorial e corporal do texto, de forma mais plena, sem dúvida inclui o campo da *performance*. Faço uso das palavras de Leda Martins para ratificar as minhas:

Como sopro, hálito, dicção e acontecimento performático, a palavra proferida e cantada, numinosa e aurática, grafa-se na performance do corpo, portal e índice da sabedoria. Como agente de conhecimento, a palavra não se petrifica em um depósito ou arquivo estático, mas é, essencialmente, *kinesis*, movimento dinâmico. Solano Trindade já expressava o desejo de buscar na textualidade oral recursos expressivos, procedimentos e técnicas como fonte de sua criação artística (MARTINS, 2010, 128).

Também encontramos em Conceição Evaristo observações nesse sentido, ao se referir à figura do *griot* africano:

A literatura negra nos traz a revivência dos velhos *griots* africanos, guardiões da memória, que de aldeia em aldeia cantavam e contavam a história, a luta, os heróis, a resistência negra contra o colonizador. Devolve-nos a poética do solo, do homem africano, transplantada, reelaborada nas terras da diáspora (EVARISTO, 2010, p. 136).

A propósito dos aspectos oral e performático dos escritores populares da literatura de cordel, na relação que estabelecem com a cultura africana, também Muniz Sodré ressalta:

⁵³Zumthor em *Performance, recepção, leitura* analisa o efeito das transmissões orais da poesia e sua qualidade de emanção do corpo. Habitados como somos, nos estudos literários, a só tratar do escrito, somos levados a retirar, da forma da obra performatizada, o texto e nos concentrar sobre ele.

Como no caso do menestrel africano (*akpalô*) – para quem são fundamentais a música, o canto, a dança, a declamação, as roupas – o essencial do poeta do povo no Nordeste está no *espetáculo do dizer* (o ato de dizer) a tradição e não na transmissão eficaz de uma mensagem (seja ela política ou religiosa) ou de um sentido finalístico qualquer (SODRÉ, 1983, p. 192).

Fórmula parecida com a utilizada em “Olorum Eke” se reproduz no poema “Olorum Shanu”, que conta a criação do mundo de acordo com a mitologia iorubá. Segundo Juana Elbein dos Santos:

Olórun, ou *Oba-órun* – Rei do *òrun* – a entidade suprema, é o grande detentor dos três poderes ou forças que regulam toda a existência, tanto no *òrun* como no *àiyé: iwà + àse + àbá* e foi Ele quem os transmitiu aos *Irúnmalè* de acordo com as funções que lhes foram atribuídas (SANTOS, 1975, p. 72).

Na concepção de mundo iorubá, a existência perpassa dois planos: o *aiye* (a terra, o mundo físico, material) e o *orum* (o céu, o além), que, em tempos remotos, não estavam separados. Portanto, não havendo essa dicotomia, a vida não se desdobrava em dois planos e os seus habitantes circulavam de um espaço a outro sem restrições. Conta-nos a mitologia iorubá: “Quando Olorun decidiu criar a terra, chamou Obatalá, entregou-lhe o saco da existência [...] Obatalá reuniu todos os orixa e preparou-se, sem perda de tempo” (SANTOS, 1984, p. 61). Assim também nos conta Solano Trindade, de forma poética, em “Olorum Shanu”:

Antes de Olorum
Nada havia
Nem o mar
Nem o céu nem a lua
Nem o sol
Tudo era nada

Depois de Olorum
Veio Obatalá o céu
Odudua a terra
Yemanjá a água
Okê os montes
Orum o sol
Oxum a lua

Depois Oxum
O pecado
Com Xaluga
A riqueza
Xapauam a doença
E Ogum a guerra.

Depois
Veio Obaladou
Para evitar
Os males de Oxum

Olorum Shanu
 Dada e Orishako
 Com plantas e verduras
 Olorum Shanu

Olokum o mar
 Oxalá os lagos
 Okê os montes
 Encheram Odudua
 De beleza
 Olorum Shanu

De dia
 Orum apareceu
 No corpo de Obatalá
 Dando luz e calor
 A Odudua
 Orum
 Oxalá
 Okê
 Olorum Shanu

De noite
 É Oxum
 Ao lado das estrelas
 Embelezando
 Obatalá
 Olorum Shanu (TRINDADE, [20--], p. 81).

Confirma-se então, mais uma vez, que Trindade conhecia a tradição religiosa de matriz africana, sendo essa a base para a construção de um poema como “Olorum Shanu”, rico em imagens, ao mencionar os elementos da natureza que surgem um a um depois do nada, sempre associados a um orixá que se liga intimamente àquele ambiente: “Obatalá o céu/ Odudua a terra/ Yemanjá a água/ Okê os montes/ Orum o sol/ Oxum a lua” (TRINDADE, [20--], p. 81). Ou seja, no processo de reconhecimento de identidade da população negra, a “poetização” dos cantos orais, agora impressos, revela outras possibilidades cosmogônicas, além de “fixar” a tradição oral (arcaica) na contemporaneidade da escrita (moderna).

O espírito questionador de Solano Trindade permanece também nesse campo religioso. Ao narrar os mitos das tradições religiosas de matriz africana, percebe-se em poemas como “Deformação”, que ele critica severamente o sincretismo religioso.

Deformação

Procurei no terreiro
 Os Santos D'África
 E não encontrei,
 Só vi os santos brancos
 Me admirei...

Que fizeste dos teus santos
 Dos teus santos pretinhos?
 Ao negro perguntei.

Ele me respondeu:
 Meus pretinhos se acabaram,
 Agora,
 Oxum, Iemanjá, Ogum,
 É São Jorge,
 São João
 E Nossa Senhora da Conceição.
 Basta Negro!
 Basta de deformação (TRINDADE, [20--], p. 72).

Na verdade, a presença dos santos católicos misturados aos orixás foi uma estratégia dos negros escravizados no Brasil e em outras partes da diáspora para burlar a imposição do catolicismo, que proibia ou buscava controlar o culto aos orixás. Assim, associando os santos aos orixás, os negros fingiam cultivar os santos católicos na frente do senhor, como forma de sobrevivência cultural. Entretanto, Solano Trindade, nesse poema, adota uma postura radical de recusa à civilização cristã, posicionando-se abertamente contra o sincretismo que ele reconhece como deformação cultural. Esse tipo de atitude ainda permanece em algumas mães de santo.⁵⁴ Mas encontramos pensadores com outra mentalidade em relação ao assunto.

No pensamento de Muniz Sodré, a posição litúrgico-existencial do negro consiste em troca e sedução simbólica. Sodré recorre à etimologia da palavra sincretismo (do grego *syn-kerami*, “misturar junto com”) para “melhor entender o fenômeno que observadores apressados denominaram de ‘sincretismo religioso’ no Brasil” (SODRÉ, 1988, p. 58). Para ele, se não houver reciprocidade de influências, o sincretismo, de fato, não se dá. Então, “ao associarem alguns de seus deuses, os orixás, com santos, da religião católica, os negros não sincretizavam coisa alguma, mas respeitavam (como procediam em relação aos deuses das diversas etnias) e seduziam as diferenças graças à analogia de símbolos e funções” (SODRÉ, 1988, p. 58).

O rico pensamento de Muniz Sodré prossegue na compreensão mais profunda do conceito de sincretismo:

O processo sincrético é norma na história de qualquer religião. O Cristianismo (já descrito, aliás, como um “sincretismo grandioso e infinitamente complexo”), por exemplo, assimilou influências judaicas gregas (estóicas, gnósticas, romanas e

⁵⁴ Também no documentário *Devoção* (2008) de Sérgio Sanz, questiona-se o mito do sincretismo no Brasil.

outras, ao mesmo tempo em que penetrou e reformulou cultos das mais diversas civilizações. O culto nagô, por sua vez, sincretizou-se com rituais oriundos de outras etnias africanas, também através de complexas reelaborações e reinterpretações [...].

Mas o sincretismo, vale frisar, implica sempre transformações litúrgicas de parte a parte. [...] Essas mesclas de segunda ordem têm ocorrido na história das relações entre o catolicismo brasileiro e os cultos negros. Mas não tem havido sincretismo, porque são sistemas simbolicamente incompatíveis: o catolicismo é apenas religião, comprometida com uma economia industrializada vocacionada para a dominação universal do espaço humano, enquanto o culto gêge-nagô tem motivações patrimonialistas de grupos, ecológicas, e não se define exclusivamente por parâmetros ideológicos de religião (SODRÉ, 1988, p. 58).

Então, é possível perceber aqui duas posições distintas em relação ao sincretismo: uma que o reconhece e o recusa totalmente, como em Solano Trindade; e outra mais aberta, como em Muniz Sodré, com sua teoria da sedução simbólica da verdade ocidental, que conclui que sem reciprocidade o sincretismo religioso no Brasil, de fato, não aconteceu.

Em versos simples, muitas vezes numa linguagem coloquial, em tom despretensioso, observa-se em Solano Trindade um olhar muito crítico, capaz de ultrapassar certa concepção simplista da história. No caso do poema “Negros”, por exemplo, ele abandona as atitudes que beiram o maniqueísmo presente em interpretações de acontecimentos com base em tendências a colocar brancos sempre como dominadores, opressores e maus, e negros sempre como as vítimas oprimidas da história. Nesse poema, ele mostra o outro lado da questão, com uma visão que percebe e assume as mazelas e as complexidades do que é propriamente humano e não se restringe a determinados grupos étnicos. Vejamos:

Negros que escravizam
E vendem negros na África
não são meus irmãos.
Negros senhores na América
A serviço do capital
Não são meus irmãos.
Negros opressores
Em qualquer parte do mundo
Não são meus irmãos.
Só os negros oprimidos
Escravidados
Em luta por liberdade
São meus irmãos.
Para estes tenho um poema
grande como o Nilo. (TRINDADE, [20--], p. 153).

Do ponto de vista teórico, muito bem nos fala Mbembe, ao apontar a responsabilidade de muitos africanos no processo de escravização dos seus pares. Ele observa a tendência ao

silenciamento em torno dessa questão ou uma atitude ambígua, como forma de buscar esquecer o que não se quer ver, o que não é conveniente lembrar.

Há uma zona de sombra que dá margem a um profundo silêncio: o silêncio da culpa e da recusa dos africanos em enfrentar o inquietante aspecto do crime que diretamente envolve sua própria responsabilidade. Pois o destino dos escravos negros na modernidade não é apenas resultado da vontade tirânica e da crueldade do Outro – mesmo que estas sejam bem conhecidas (MBEMBE, 2001, acesso em 12 ago. 2011).

Constata-se mais uma vez como Solano Trindade, com toda a aparente simplicidade, faz a diferença também nesse ponto, ao expor de forma tão corajosa e radical seu pensamento, indo além da doxa, do que tende a se petrificar numa visão nivelada com o senso comum. Ao entrar em contato com a vida e a obra de Solano Trindade, constatamos que ele era um homem com espírito inquieto que tinha o dom de se antecipar ao tempo, seja na política, participando de forma pioneira na criação dos movimentos negros, seja na escrita poética, ao resgatar acontecimentos históricos marginalizados, falando de Zumbi dos Palmares ou dos manos. Ele sempre refletia e fazia emergir assuntos relevantes, não só para a comunidade negra, mas para toda a sociedade.

4 LITERATURA, CÂNONE E PODER

“É preciso distinguir entre a literatura produzida no país e o fragmento canonizado: o critério básico não é a qualidade artística, ainda que seja a sua ideologia.”

Flávio Kothe

4.1 LITERATURA, MODERNIDADE E CRÍTICA LITERÁRIA

O entendimento do papel da crítica literária que chega com a modernidade e a compreensão do desenvolvimento de certos conceitos fundamentais como estética e cânone são necessários na proposta desta pesquisa, para o entendimento do porquê da marginalização de muitos escritores, não escolhidos para compor o quadro dos grandes nomes da literatura nacional. Muitas vezes, pode-se questionar a qualidade da sua obra, do seu valor literário etc., mas, ao conhecer a evolução histórica desses conceitos, podemos duvidar de sua constituição como verdades estabelecidas e propor o pensamento também com base em outros paradigmas.

Novas possibilidades de pensamento surgem com toda força nos anos 60 do século XX, quando estudantes procedentes dos setores subalternos da população começam a chegar às universidades, gerando um impacto e provocando esse tipo de discussão e questionamento. Segundo Terry Eagleton:

A teoria era uma forma de libertar as obras literárias da força repressora de uma “sensibilidade civilizada”, e abri-las a um tipo de análise do qual, pelo menos em princípio, todos pudessem participar. [...] Devidamente compreendida, a teoria literária tem em suas bases um impulso democrático, nunca elitista; e, a este respeito, quando ela realmente mergulha no empoladamente ilegível, está sendo desleal para com as suas próprias raízes históricas (EAGLETON, 2006, p. VIII e IX).

Na década de 1960, o advento dos Estudos Culturais⁵⁵ favorece a modificação da concepção tradicional de cultura como algo superior, restrito a alguns setores privilegiados pela

⁵⁵ O Centre for Contemporary Cultural Studies (CCCS) foi fundado na Inglaterra por Richard Hoggart, dando origem aos chamados Estudos Culturais.

sensibilidade estética, e assume conotação mais ampla, uma acepção antropológica⁵⁶ que se estende a todos os modos de vida. Todos os modos de vida são culturais.

Há nos estudos culturais, portanto, uma dilatação do conceito de cultura ampliando a sua abrangência. Dessa forma, cultura não é sinônimo de arte, e nem de algo produzido apenas pelas classes mais favorecidas ou dominantes. Todos os modos de vida fazem parte da cultura, e ela não é descolada da realidade material. Logo, são produtores de cultura tanto Carlos Drummond de Andrade como Patativa do Assaré. Mas, por que a tradição acadêmica considera o primeiro uma obra canônica (ou de alta literatura) e o segundo literatura menor? A razão está na adoção da acepção tradicional de cultura, considerando como cânone a obra escrita dentro dos padrões estabelecidos pela elite cultural. [...] (MENEZES, 2011, acesso em 30 nov. 2011).

Obviamente, o escritor Solano Trindade e sua literatura não correspondem ao padrão estético ditado pelas elites. Entretanto, representantes dos setores excluídos buscam cada vez mais reivindicar o seu direito à voz, o direito de contar e escrever a própria história no mundo e assim obter reconhecimento e respeito por sua luta contra a marginalização. Nesse sentido, os escritos de Boaventura Santos propõem o desenvolvimento de uma sociologia das emergências como projeto emancipatório – na busca de valorizar as diversas experiências humanas e apontar novos caminhos para vencer os problemas sociais, políticos e a invisibilidade que deles provém como consequência, em contraposição a uma sociologia das ausências, da marginalização desses grupos, no contexto global (SANTOS, 2010). Já no século XX, o conceito de multiculturalismo, criado no domínio dos estudos culturais e pós-coloniais, inicialmente se refere à coexistência de formas culturais ou de grupos caracterizados por culturas diferentes no seio de sociedades modernas cada vez mais hibridizadas. Observa-se, então, que no contexto transnacional e global o termo apresenta as mesmas dificuldades e potencialidades que apresentou o conceito de cultura, um conceito central das humanidades e das ciências sociais.

⁵⁶ Um novo posicionamento se fez necessário diante da crescente pluralidade das diversas formas culturais a partir da modernidade. A Antropologia é o campo do conhecimento que tenta dar conta dessa diversidade cultural.

4.2 CÂNONE

Pensar as formas de inserção da obra de Solano Trindade na história da literatura brasileira sob essa perspectiva nos leva, inevitavelmente, a tecer considerações acerca dos conceitos de literatura, identidade nacional e cânone. Segundo Roberto Reis, uma análise mais apurada desse aspecto faz perceber “a exclusão de diversos grupos sociais, étnicos e sexuais do cânon literário” (REIS, 1992, p. 72). A literatura tem sido, ao longo do tempo, uma das instituições que reforça fronteiras culturais e sociais hierárquicas, estando intrinsecamente ligada à questão do poder de dominação política e social. Como reflexo da própria sociedade, a noção de cânone reforça ainda mais as desigualdades sociais já existentes. Portanto, os processos de seleção e exclusão de escritores e suas obras se ligam a determinados interesses e podem funcionar como instrumento de dominação e manipulação.

Observa-se nitidamente que o acervo literário que compõe as obras-primas, assim classificadas, deixa de fora autores e obras das culturas africanas, asiáticas, muçulmanas ou indígenas, pois as suas bases encontram-se, sobretudo, na escrita do Ocidente. “O cânon está impregnado dos pilares básicos que sustentam o edifício do saber ocidental, tais como o patriarcalismo, o arianismo, a moral cristã” (REIS, 1992, p. 72).

Falar do *cânone* ou dos *clássicos* – como se diz, de preferência, em francês⁵⁷ – e do entendimento desse cânone e de seu campo de domínio nos remete à ideia de valor estético, à objetividade ou subjetividade do julgamento em relação à beleza dos objetos artísticos a serem avaliados. A palavra cânon provém do grego *kanon* – uma espécie de vara de medir – e foi romanizada por teólogos, nos primórdios da era cristã. “Na Igreja, o cânone foi a lista, mais ou menos longa, dos livros reconhecidos como inspirados e dignos de autoridade” (COMPAGNON, 2003, p. 226) e adquiriu a acepção de norma ou lei, além de um sentido sagrado. Portanto, o cânone ou cânon se aplica a um conjunto de regras e o processo de

⁵⁷ No livro *O demônio da teoria: literatura e senso comum*, Antoine Compagnon descreve a evolução recente do termo clássico: “O termo só apareceu no século XIX, paralelamente a *romantismo*, para designar a doutrina dos neoclássicos, partidários da tradição clássica e inimigos da inspiração romântica. Quanto ao adjetivo *clássico*, ele existia no século XVII, quando qualificava o que deveria ser imitado, servir de modelo, o que tinha autoridade. No final do século XVII, designou também o que era ensinado em sala de aula, depois, durante o século XVIII, o que pertencia à Antiguidade grega e latina, e somente ao longo do século XIX, emprestado do alemão como antônimo de *romântico*, designou os grandes escritores franceses do século de Luis XIV” (COMPAGNON, 2003, p. 235).

canonização é a sistematização desse conjunto. Transposto para a literatura, tal termo refere-se a textos e autores sacralizados, que passam a ser considerados modelos da boa escrita, do que há de melhor na literatura nacional e mundial.

O cânone importou o modelo teológico para a literatura no século XIX, época de ascensão dos nacionalismos quando os grandes escritores se tornaram os heróis do espírito das nações. Um cânone é, pois, nacional (como uma história da literatura), ele promove os clássicos nacionais ao nível dos gregos e dos latinos, compõe um firmamento diante do qual a questão da admiração individual não se coloca mais: seus monumentos formam um patrimônio, uma memória coletiva” (COMPAGNON, 2003, p. 226-227).

Modernamente, a constituição dos cânones passou a ser determinada a partir de sua presença nas escolas. São esses textos de autores ensinados em todas as escolas, de todas as classes sociais de determinado país, que, assim respaldados, são consagrados e se tornam os clássicos considerados da literatura nacional, o ideal da produção literária, o modelo daquilo que deve ser seguido por todos.

Do ponto de vista teórico, o assunto é de grande extensão e apresenta pontos de vista bem diferentes. Sendo assim, buscarei expor aqui posições divergentes de importantes pensadores da literatura: Antoine Compagnon, Roberto Reis, e mais destacadamente, Harold Bloom e Flávio Kothe. Suas visões poderão ser confrontadas, dada a discordância essencial de suas concepções.

Acatado como o crítico literário mais popular do mundo, Harold Bloom (1994) é autor do livro *O cânone ocidental: os livros e a escola do tempo*, e nele lista 26 autores por ele considerados obrigatórios em nossa cultura e indispensáveis à boa leitura, sendo o nome central dessa lista, pela qualidade e originalidade da obra, William Shakespeare. Tais são suas palavras:

Eles foram escolhidos tanto pela sublimidade quanto pela natureza representativa: é possível escrever um livro sobre 26 escritores, mas não sobre 400. [...] Tentei representar cânones nacionais com suas figuras fundamentais: Chaucer, Shakespeare, Milton, Wordsworth, Dickens, na Inglaterra; Montaigne e Molière, na França; Dante, na Itália; Cervantes, na Espanha; Tolstoi, na Rússia; Goethe, na Alemanha; Borges e Neruda, na América hispânica; Whitman e Emily Dickinson, nos EUA. A sequência de grandes dramaturgos está aqui: Shakespeare, Molière, Ibsen e Beckett; e de romancistas: Jane Austen, Dickens, George Eliot, Tolstoi, Proust, Joyce e Virgínia Woolf. [...] Eu gostaria que houvesse espaço para mais poetas modernos aqui do que apenas Neruda e Pessoa, mas nenhum poeta de nosso século se equiparou a *Em busca do tempo perdido*, *Ulysses* ou *Finnegans wake*, aos

ensaios de Freud ou às parábolas e narrativas de Kafka. Shakespeare é a figura central do cânone ocidental (BLOOM, 1994, p. 12).

A proposta do estudo aqui empreendido não é observar ou questionar o valor literário das obras desses renomados escritores. No entanto, com um pouco mais de atenção, constata-se que o autor seleciona as melhores obras literárias do mundo, ou melhor, do Ocidente, a partir de uma visão estritamente eurocêntrica e com visível predominância da língua inglesa.⁵⁸

Antevendo a crítica, Marcos Santarrita, que assina a orelha do livro, já defende Harold Bloom e questiona: como poderia o cânone não ser eurocêntrico? Afinal, segundo ele:

A história do Ocidente moderno, e do Oriente também, pelo menos até agora, é a história da Europa e suas ex-colônias, possessões, etc. – nós, americanos do sul, do centro e do norte, inclusive. Isso não significa aprovar os métodos rapaces com que aquele continente e o sistema brutal por ele engendrado realizaram essa façanha, mas apenas constatar uma consequência que hoje é um fato: o mundo ocidental (e o oriental também) hoje é europeu; mais que isso – sob o império da língua inglesa (SANTARRITA, 1994, orelha do livro *O cânone ocidental: os livros e a escola do tempo*)

Bloom ainda critica, em tom de ironia, a forte tendência presente em nosso tempo, desde a segunda metade do século XX, do discurso da inclusão de escritores marginalizados pertencentes ao que ele chama de Escola do Ressentimento.

Como formulador de um conceito crítico que um dia chamei de “ansiedade de influência”, tenho merecido a repetida insistência da Escola do Ressentimento em que esse conceito se aplica apenas a Europeus Homens Brancos Mortos, e não a mulheres e ao que graciosamente chamamos de “multiculturalistas” (BLOOM, 1994, p. 17).

Ele não aceita a abertura do cânone como meio de fazer reparações históricas e sociais, pois, para ele, esses escritores étnicos – africanos, hispânicos, asiáticos – ou ainda as mulheres

⁵⁸ *O cânone ocidental* foi publicado em 1994. Uma década depois, numa entrevista à revista *Época*, quando perguntado se incluía autores orientais em *Gênio: os 100 autores mais criativos da história da literatura*, ele responde: “Tentei ampliar o cânone incluindo agora também Oriente, Norte e Sul. Selecionei 100 autores geniais contra os 26 que havia escolhido para *O Cânone Ocidental*. Na nova lista está, por exemplo, a escritora japonesa Murasaki Shikibu (973-1025). Ela guarda um ar de família com Jane Austen quando escreve histórias sobre o desprezo amoroso. Também incluí a *Bíblia* e o *Alcorão*. Nestes tempos em que as religiões orientais são satanizadas, acho fundamental chamar a atenção para a qualidade literária de Maomé. O *Alcorão* é um dos mais belos poemas que conheço. As tradições se mesclam. A *Bíblia*, que foi escrita por muitos autores, e o *Alcorão* fazem parte de uma tradição comum, o cânone mundial” (BLOOM, Harold. *Elas não são idiotas*. Disponível em: <<http://revistaepoca.globo.com/Epoca/0,6993,EPT479197-1666-1,00.html>> Acesso em: 15 maio 2011).

representam, sim, a destruição do cânone, pois são “escritores que pouco oferecem, além do ressentimento que desenvolveram como parte de seu senso de identidade” (BLOOM, 1994, p. 15).

Antes de *O cânone ocidental: os livros e a escola do tempo*, foi no livro *A angústia da influência: uma teoria da poesia* que Harold Bloom começou a delinear a sua teoria. Sobre esse livro, em entrevista à revista *Época*, ele disse:

[...] Minha obra começou com a preocupação de distinguir os poetas fortes dos fracos. Os fortes fundam uma série e brigam entre si. Os fracos são descartados pela história. A literatura não passa de uma luta entre fracos e fortes. A crítica, como gênero literário, envolve batalhas entre bons e maus. Tracei em *Angústia da Influência* uma genealogia de poetas fortes. A cultura politicamente correta e as feministas detestaram o livro, alegando que eu privilegiava autores mortos, brancos e ocidentais. Dos anos 70 para cá, os valores da cultura literária estão se diluindo e maus autores passam a virar importantes quando não são. Por isso resolvi estabelecer um cânone, uma lista de obras fundamentais. Gênio consiste em um mosaico de referências pessoais. Para mim, a leitura é um gesto particular. Minha função como crítico literário é oferecer um conhecimento menos teórico do que prático da literatura. Meu objetivo é levar as pessoas a ler (BLOOM, 2003, acesso em 10 nov. 2011).

Segundo ele, o que define grandes escritores, a ponto de tornarem-se canônicos, passa pela ideia de gênio e pela triagem da originalidade: “É aquela estranheza que jamais assimilamos inteiramente” (BLOOM, 1994, p. 14), além do que ele chama de ansiedade de influência, que é a força da literatura, a influência entre escritores, um processo intertextual de leituras e releituras. Segundo ele, “não pode haver literatura forte, canônica, sem o processo de influência literária, um processo aflitivo de sofrer e difícil de entender” (BLOOM, 1994, p. 14).

Esse argumento de Bloom, diante de um olhar mais atento, não se sustenta, afinal de onde vem que a estranheza que ele caracteriza como originalidade não possa ser causada pelos denominados escritores étnicos? Será que não se pode causar estranheza diante de temas como o racismo, o sexismo e a xenofobia, ainda em nossos dias? E ansiedade de influência e processo intertextual também não existem entre os escritores multiculturalistas, da chamada “escola do ressentimento”? Se esse é um dos critérios para a canonização, a influência de escritores não é um privilégio apenas dos escritores da lista de Bloom. Esta pesquisa demonstra o contrário do que ele afirma. A intertextualidade entre autores negros já foi analisada em capítulo anterior deste trabalho. Ao final do primeiro capítulo, ficou constatado

que Solano Trindade dialogava abertamente com outros poetas, como Nicolás Guillén e Langston Hughes, por exemplo. Além do mais:

O passado não é apenas uma fonte permanente de referências intertextuais, mas de legitimação de tendências estéticas, morais e políticas do presente, repositório de respostas a dramas e perplexidades do agora. [...] É como se ele estivesse à espreita dos olhares do presente para reencontrar as suas oportunidades perdidas e as suas tentativas desperdiçadas (KOTHE, 1997, p. 77).

Na sua lista, entre os escritores de língua portuguesa, Harold Bloom destaca Luís de Camões e Fernando Pessoa. Em entrevista à *Revista Época*, também citou Eça de Queirós e José Saramago. Entre os brasileiros ele destacou Machado de Assis como escritor genial:

Considero Machado o maior gênio da literatura brasileira do século XIX. Ele reúne os pré-requisitos da genialidade: exuberância, concisão e uma visão irônica ímpar do mundo. Procuo um grande poeta brasileiro vivo. Ainda não o encontrei. Conheço Carlos Drummond de Andrade e ouvi falar de Guimarães Rosa, que adoraria ler. Não sei se terei tempo. (BLOOM, 2003, acesso em 10 nov. 2011).

Para Harold Bloom, o que define o gênio é a sua capacidade de mudar a História e seu *status* de insubmissão às leis de seus predecessores. Assim ele se manifesta, em *Gênio: os 100 autores mais criativos da história da literatura*:

Todas as mentes criativas exemplares aqui incluídas contribuíram para a expansão da consciência dos respectivos leitores e ouvintes. As questões que devemos colocar a qualquer escritor são as seguintes: ele ou ela alarga a nossa consciência? E como isso se dá? Sugiro um teste simples, mas eficaz: fora o aspecto do entretenimento, a minha conscientização foi aguçada? Expandiu-se a minha consciência, tornou-se mais esclarecida? Se não, deparei-me com talento, e não com gênio (BLOOM, 2003, apud KOVACS, 2010, acesso em 21 fev. 2011).

Não tenho a pretensão de retomar a ideia de gênio, nem propor a canonização de Solano Trindade. Mas as próprias palavras de Harold Bloom instigam a que questionemos muitas coisas. Do seu ponto de vista, os temas étnicos ou políticos desses autores não servem, não interessam ao cânone. Ressentimento não é um sentimento bom para a literatura. Mas, para ele, provavelmente isso depende de quem escreve. Será que esses escritores multiculturalistas, que compõem o que ele denomina Escola do Ressentimento, não trazem consigo essa capacidade de ampliar a consciência e mudar a História, ao oferecerem ao mundo uma visão diversa, e, portanto, não se submetem às leis precedentes ditadas pelo cânone ocidental? Será que escritores como Solano Trindade já não fazem parte da história e da vida de muita gente? São algumas das perguntas que não querem calar e que deixo aqui para reflexão.

Mas como questionar as certezas eurocêntricas e totalitárias do americano Harold Bloom⁵⁹ no clássico *O cânone ocidental: os livros e a escola do tempo*, sem a crítica feroz e implacável do brasileiro Flávio René Kothe,⁶⁰ autor da trilogia *O cânone colonial*, *O cânone imperial* e *O cânone republicano*? Segundo ele: “O problema não é a vigência do cânone, mas a imposição da interpretação canonizante como a única válida, a única ‘ciência’ a que se dá espaço e significação, na escola, na mídia, nas editoras. Os conceitos difundidos em sala de aula e nos livros não captam os problemas principais, enquanto se omitem, não desenvolvendo conceitos que possam expor as entranhas de práticas tidas por naturais” (KOTHE, 1997, p. 107-108).

A trilogia foi escrita no contexto da história da literatura brasileira em relação com a literatura portuguesa, na reprodução do modelo de dependência colonizador/colonizado que se reproduz também na história oficial da literatura. No entanto, ele oferece, com sua visão desconstrutivista, informações e análise pertinente aos anseios intrínsecos desta pesquisa. O autor observa: “O objeto literário é objeto de uma construção; [...] a literatura brasileira não é toda a literatura do Brasil: o seu cânone pretende, porém, ser essa síntese, sem revelar o enigma nem o estigma de sua construção” (KOTHE, 1997, p. 107).

Ao contrário de Harold Bloom e sua teoria das influências textuais, que analisa o cânone apenas como questão estética – ironizando reivindicações de grupos minoritários à inclusão nesse cânone e ao politicamente correto, pejorativamente denominando-os escola do ressentimento – Kothe afirma, categoricamente, ser o cânone uma exclusão determinada pelo poder, que não é apenas questão artística, mas também política.

Na obra de Flávio Kothe, encontramos a possibilidade de aprofundar essa discussão. Para ir além do lugar-comum das aparências, ele busca fundamentar o seu discurso em conceitos essenciais da crítica literária que, não por acaso, são pouco explorados por ela. Segundo ele:

⁵⁹ Harold Bloom defende a literatura formalista (a arte pela arte), e rejeita visões marxistas, historicistas e pós-modernas.

⁶⁰ Nasceu em 1946, no Rio Grande do Sul. É licenciado em Letras, Mestre, Doutor e Livre-Docente em Teoria Literária e Literatura Comparada. Fez Pós-Doutorado em Yale e nas Universidades de Konstanz, Heidelberg, Bonn e Berlim. Atualmente, é professor da Universidade de Brasília. Ensaísta, tradutor e poeta, tem mais de 40 livros lançados por importantes editoras e mais de 250 trabalhos publicados. Em 1997, *O Cânone colonial* recebeu em Brasília o prêmio de ensaio do ano; Em 2000, publicou *O cânone imperial*; em 2003, *O Cânone republicano*, vol. 1, e em 2004, *O cânone republicano*, vol. 2.

“A pretensão implícita em todo cânone é ser indubitável e absoluto: isso pertence à sua natureza, na medida em que ele é o poder em forma de texto” (KOTHE, 1997, p. 108). Conceitos como estrutura do cânone, interpretação canonizante, auratização, gesto semântico, horizonte da obra e estrutura profunda expõem a limitação canônica ao mostrar a forma como se engendra a aceitação ou exclusão de textos: “A estrutura está para o corpus do cânone como a ossatura para o corpo humano: conforma o seu todo, embora não apareça externamente. Mostrar a limitação do cânone serve para verificar sua identidade” (KOTHE, 1997, p. 109).

De fato, ao trazer à tona esses conceitos dissimulados, Flávio Kothe nos municia com elementos que ampliam a capacidade de analisar criticamente a história e a historiografia literária e perceber como se constituem os parâmetros para a elaboração dos livros didáticos, do discurso dos professores de literatura em sala de aula e dos artigos de jornais e revistas, ditados pela exegese canônica que nacionaliza e universaliza determinados textos. Portanto, a exegese canônica é canonizante, pois canoniza o cânone e assim ela mesma é também canonizada, tornando-se a forma oficial de tratar de questões literárias. O discurso nacional e pretensamente universal é formado por nomes consagrados da nossa historiografia literária. Silvio Romero, José Veríssimo e Alfredo Bosi são como instituições. Dessa forma, “cria um temor reverencial ante autores e obras”. (KOTHE, 1997, p. 112). E assim se compõe o círculo vicioso em si mesmo enclausurado, dificultando a entrada de novos conceitos, ideias, parâmetros e pessoas.

Flávio Kothe é voz dissonante dentro da teoria literária, fugindo ao pensamento ortodoxo, desconstruindo imagens, estereótipos e certezas que se tornaram verdades quase inquestionáveis, e propondo outra visão para a história da teoria literária. Discordar, ir contra essa palavra institucionalizada, é remar contra a maré, praticando uma quase heresia.

Ao longo de todo o livro, o polêmico teórico chama a atenção para a tão proclamada qualidade artística superior dos textos canônicos, nem sempre correspondente à realidade e que, em alguns casos, pode vir a constituir propaganda enganosa. Seu trato da questão instiga interrogações: o que de fato faz com que certo texto perdure e se torne cânone, enquanto outros textos são esquecidos ou nem vêm a lume? Para esse pensador extremamente crítico, isso não se deve apenas a uma questão de qualidade literária. O cânone literário, que exclui

muitos escritores, silencia o discurso dos que não se adaptam aos seus objetivos quanto ao que deve ser dito, tendo por trás questões de cunho político-ideológico:

Textos bastante fracos, mas presentes em programas escolares, antologias, historiografias e livros didáticos indicam que eles cumpram uma função ideológica, que precisa ser desvelada: estão aí para ocupar o espaço que outros textos deveriam ocupar e para reforçar a ideologia dominante. Se convém à oligarquia que determinados problemas sejam expostos, como a seca do Nordeste ou a escravidão no Império, é porque são neutros, estão neutralizados ou propiciam determinada política (KOTHE, 1997, p. 83).

Não é exatamente neutralidade o que acontece quando se fala de racismo ou homofobia, por exemplo. Pelo contrário. Geralmente, os ânimos ficam bastante acirrados quando essas questões polêmicas se apresentam. Seguindo essa linha de raciocínio, chega-se a uma conclusão a respeito do motivo de escritores que lidam com esses temas não serem escolhidos para compor o cânone. “Aí entram fatores que, na historiografia tradicional, se supõem só ligados às qualidades iminentes do texto, quando de fato são mecanismos institucionais: clássicos são os textos usados em classe, em aula, por decisão do poder educacional” (KOTHE, 1997, p. 75). Diante das novas demandas dos movimentos sociais já é possível vislumbrar que daqui a alguns anos essa realidade venha a se transformar. Hoje é visível que a aplicação da Lei 10.639/03⁶¹ nas escolas leva à inovação metodológica e à adoção de material didático que contemple questões étnicas. Os movimentos LGBT têm conseguido avançar nas suas reivindicações e gradualmente buscam ocupar espaço nas instituições.

A percepção de certas questões exige o distanciamento do discurso dominante, divisando-se limites e ultrapassando-os, na quebra de tabus. Autores marginalizados, esquecidos e excluídos mostram sua importância ao forçarem a mudança de postura, em prol da revisão. “Ao ingressar-se em uma “re-visão” da história literária brasileira, são revistos os parâmetros de sua historiografia, aborda-se a sua abordagem. [...] A historiografia apresenta-se como a própria história”(KOTHE, 1997, p. 26). Flávio Kothe é o pensador que propõe corajosamente esse reexame canônico “para diferenciar aquilo que ingressou nele devido à necessidade de ocupar um espaço estratégico, e aquilo que, eventualmente, ainda é capaz de se manter após uma releitura crítica” (KOTHE, 1997, p. 13).

Outro teórico que questiona a constituição do cânone é Roberto Reis:

⁶¹ A Lei 10.639/2003 está no Anexo C.

Não resta dúvida de que existe um processo de escolha e exclusão operando na canonização de escritores e obras. O cânon está a serviço dos mais poderosos, estabelecendo hierarquias rígidas no todo social e funcionando como uma ferramenta de dominação (REIS, 1992, p. 73).

A essa elite que seleciona e exclui o cânone, com autoridade de juiz, cabe a salvaguarda de um diálogo fechado entre críticos literários, que falam uma linguagem cifrada que poucos terão a oportunidade de adentrar. Aí já começa a exclusão, no impedimento do acesso de setores indesejáveis ao sistema literário oficial: “A literatura tem sido uma das grandes instituições de reforço de fronteiras culturais e barreiras sociais, estabelecendo privilégios e recalques no interior da sociedade” (REIS, 1992, p. 72). Sem a legitimidade, se não perdem de todo a capacidade de se expressar, os autores não canônicos certamente perdem direitos de galgar maiores voos, ou seja, de alcançar visibilidade e, conseqüentemente, de conquistar maior quantidade de leitores. Assim, muitos desses escritores marginalizados buscam caminhos em movimentos específicos, extraoficiais, pois o tipo de literatura por eles praticada não se enquadra no perfil das obras canônicas.

O pensamento instigante e audacioso de Roberto Reis e Flávio Kothe é muito pertinente aos fins desta pesquisa, que se propõe refletir o processo de formação do cânone literário como forma de exclusão. Esses dois teóricos literários, ao questionarem a formação canônica e atribuírem a ela uma questão mais política do que estética, funcionam como desconstrutores da ideia de cânone brasileiro e ocidental, pondo em cheque essa estrutura de poder. Através deles, pode-se pensar a história da literatura sob outro ponto de vista.

Na trilogia de Flávio Kothe, composta pelos livros *O cânone colonial*, *O cânone imperial* e *O cânone republicano*, este último em dois volumes,⁶² constata-se que:

Toda interpretação que postule algo diverso do cânone – uma visão, por exemplo, a partir de uma minoria étnica, de uma periferia econômica, de uma classe social não-dominante – tende a ser ignorada ou excluída, seja sob a espada da discriminação a priori, seja sob a capa da desqualificação quanto à capacidade de formular conteúdos científicos (KOTHE, 1997, p. 11).

⁶² Nos diferentes volumes o autor analisa profundamente o processo de imposição cultural portuguesa a índios e negros no período colonial e imperial, e aos imigrantes no período republicano.

Pela atitude iconoclasta, esse pensador incomoda e, na maioria das vezes, não é visto com bons olhos nos meios mais conservadores. Afinal, ele acaba contestando a visão tradicional de nomes consagrados da historiografia e crítica literária brasileira, como Silvio Romero, Afrânio Coutinho e Alfredo Bosi,⁶³ entre outros. Sua proposta causa certo desconforto, pois implica rever posições habituais já há muito citadas nas antologias encontradas nas escolas.

As outras literaturas existem, ainda que olvidadas ou suprimidas. Há, por exemplo, uma literatura brasileira em língua alemã, publicada em milhares de jornais, revistas, anuários e livros; existiu uma literatura oral da senzala entre os negros ou da casa dos homens entre os índios. É uma ilusão e um engodo supor que a literatura brasileira expressa o povo brasileiro: ilusão de quem crê nisso; engodo de quem propõe, pois atende à ideologia da oligarquia como única perspectiva válida (KOTHE, 1997, p. 141).

Altamente questionador, Kothe também é polêmico por vincular o cânone mais a uma questão política do que meramente estética. Na sua visão, a formação do cânone está acoplada a interesses dos setores dominantes e o poder da consagração canônica não se confere a quem não se inclui no perfil almejado e idealizado pelas elites: “O autor é uma autoridade. E só pode ser autoridade quem o sistema permite e quer que seja. Só pode ser autor quem convém ao sistema” (KOTHE, 1997, p. 88). Com afirmações desse tipo, ele instiga o pensamento e ameaça desmascarar o *statu quo* ao deflagrar a visão crítica do processo de formação dos cânones.

Além do papel decisivo das escolas, a crítica literária na modernidade passa a ser instituição determinante do valor das obras de literatura, tendo como modelo os conhecimentos herdados da Antiguidade com Platão e Aristóteles, principalmente o conceito de mimese.⁶⁴ O crítico, como autoridade, tem esse poder categórico de ditar o que é bom e o que é ruim, e a sua opinião tanto pode criar um cânone quanto relegar um autor ao ostracismo. Está implícito na crítica mais conservadora o estabelecimento de juízos de valor, a imposição de normas e a padronização de um tipo de saber e de fazer, no caso a literatura. Importantes teóricos literários respaldam essa ideia: Massaud Moisés, Antoine Compagnon e muitos outros.

⁶³ ROMERO, Silvio. *História da literatura brasileira*. Rio de Janeiro: Garnier, 1888, 2 vols. 3 ed., RJ: José Olympio, 1943, 5 vols.; COUTINHO, Afrânio (Dir.) *A Literatura no Brasil*. Rio de Janeiro: José Olympio; Niterói-RJ: EDUFF, 3 ed., 6 v., 1986; BOSI, Alfredo. *História concisa da literatura brasileira*. 2 ed. São Paulo: Cultrix, 1974.

⁶⁴ O conceito de *mimesis* como imitação tem suas bases em Platão e Aristóteles. Com o Humanismo, no século XV, se dá uma retomada dos valores da Antiguidade Clássica e as obras desses filósofos são revalorizadas pelos renascentistas. Em Aristóteles, encontramos esse conceito no seu mais conhecido trabalho, *A poética*.

Compagnon afirma: “O público espera profissionais que lhe digam quais são os bons livros e quais são os maus: que os julguem, separem o joio do trigo, fixem o cânone” (COMPAGNON, 2001, p. 225). Para Massaud Moisés o valor das obras que compõem a literatura de uma determinada nação só pode ser escalonado por meio da crítica. Moisés sugere em seu texto que a crítica, além de construir juízo de valor na obra de literatura, promova um diálogo entre o crítico e o leitor.⁶⁵

O critério para a consideração do valor literário de uma obra se fundamenta principalmente na estética, ao menos na aparência do discurso. O valor das obras canônicas se estabelece como dogma que não deve ser questionado. A própria interpretação do cânone, com o passar do tempo, também é canonizada e se consagra, avalizando a perpetuação almejada através dos livros, nas salas de aulas, na publicação dos jornais e artigos de revistas, e ditando quem e o que deve ser lido e estudado. Poucos corajosos se dispõem, nutridos por contra-argumentos audaciosos, como Flávio Kothe e Roberto Reis, a contradizer autoridades da crítica literária nacional como Antonio Candido, Silvio Romero, José Veríssimo e Alfredo Bosi.

4.3 A FICÇÃO DA IDENTIDADE NA LITERATURA BRASILEIRA

Para entender criteriosamente como se deu a constituição do cânone no Brasil, proponho a reflexão a partir desta interessante proposição de Flávio Kothe:

O que significa iniciar a organização do sistema literário nacional com um texto que assinala a posse portuguesa, o impulso de libertação ou uma epopéia indianista? *A opção pelo texto inicial implica uma orientação do resto do sistema: é a sua pedra fundamental, a diretriz de sua formação.* É uma opção pelo país que “se” quer. [...] O cânone não escreve e nem prescreve o que quer, mas o que querem que inscreva. *Dos que escrevinham, poucos são selecionados; [...] o leitor não lê o que quer, mas o que ele tem de ler* (KOTHE, 1997, p. 150-151) (grifo nosso).

A Carta de Caminha,⁶⁶ datada de 1500, considerada oficialmente o texto que inaugura a literatura brasileira, e por isso, marco da historiografia literária, originalmente não tinha esse fim. Veio a ser publicada em 1817 e “tinha características adequadas para ocupar o posto

⁶⁵ Ver em MOISÉS, *A criação da obra literária*, p. 322.

⁶⁶ Foi escrita a *el-rei* de Portugal, D. Manuel, relatando o descobrimento de uma nova terra e as primeiras impressões da natureza e do povo aborígine. A carta ficou inédita até 1817.

estratégico no que se queria que fosse a formação e determinação do cânone na literatura brasileira, onde costuma ser vista como o seu grande momento inaugural”. (KOTHE, 1997, p. 199). Além da famosa carta, recebe destaque a documentação jesuítica com fins pedagógicos para a população nativa, sobretudo a do padre José de Anchieta, com sua dramaturgia de autos catequéticos e poemas.⁶⁷ Esses documentos se enquadram entre os modelos que já apontam na direção do que Flávio Kothe denomina de *historiografia lusitanófila brasileira ou reducionismo lusitanizante*, que explicitarei mais à frente.

O documento de inauguração literária no Brasil assim é descrito por Alfredo Bosi, em *História concisa da literatura brasileira*:

O que para a nossa história significou uma autêntica certidão de nascimento, a Carta de Caminha a D. Manuel, dando notícia da terra achada, insere-se em um gênero copiosamente representado durante o século XV em Portugal e Espanha: a literatura de viagens. Espírito observador, ingenuidade (no sentido de um realismo sem pregas) e uma transparente ideologia mercantilista batizada pelo zelo missionário de uma cristandade ainda medieval: eis os caracteres que saltam à primeira leitura da Carta e dão sua medida como documento histórico (BOSI, 1974, p. 17).

São outros os aspectos que chamam a atenção do olhar perspicaz de Kothe. Ele vai além das descrições repetitivas e convencionais que referem a Carta de Caminha como mero documento de comunicação com *el-rei* de Portugal para apresentar as novas terras, observando que, embora se trate de texto estilizado, antes que literatura brasileira, a Carta de Caminha é, na realidade, muito mais um documento de cunho jurídico de Portugal. Ele destaca o fato da não intencionalidade ficcional do documento e insere, com mordaz ironia, a sua crítica à dominação colonial que ali já começava: “O ‘Descobrimento do Brasil em 1500’, embora tenha de fato ocorrido a expedição de Cabral, foi sobretudo uma ficção histórica, pois ia ‘descobrir’ o já descoberto. Fundamental não era o ‘descobrimento’, mas a apropriação jurídica da terra” (KOTHE, 1997, p. 201).

Mais adiante, ele ratifica:

A Carta de Caminha participa da ficção legitimadora da presença portuguesa, e ela mesma é uma ficção, mas uma ficção jurídica: um ato de posse, em nome do rei de Portugal, como se, ao invés de macacos, índios e papagaios, o universo inteiro estivesse a contemplar a apropriação dentro de um cartório [...] a Carta de Caminha participa dessa ficção jurídica: ato cartorial de declaração de propriedade, num lugar onde não havia cartório algum (KOTHE, 1997, p. 204).

⁶⁷ O padre espanhol mudou-se aos 14 anos para Portugal. Seu teatro e sua poesia de catequese foram instrumentos de evangelização dos nativos. Escreveu em português, espanhol, latim e tupi.

Dito desse modo, tão diferente do que estamos acostumados a ler nos livros de história, tende-se a concordar com Flávio Kothe que tudo mais parece encenação teatral. Assim, ele afirma que a ficção assume ares de realidade e vice-versa. Sem dúvida, a Carta de Caminha faz parte desse aparato de ficção jurídica portuguesa que acabou transformado em texto literário brasileiro: “Considerando-se a Carta de Caminha como momento inaugural da literatura brasileira, como então encarar um sistema literário que se diz inaugurado por um texto que sequer é literário nem pertence à sua nacionalidade?” (KOTHE, 1997, p. 205).

Logicamente se há de convir que nenhum autor nasce canônico, mas sua inserção no cânone é construída *a posteriori* e assim, com o passar do tempo, seu pertencimento a essa elite fica instituído. Com o exemplo da Carta de Caminha fica evidente a ideia buscada do passado que se quer projetar no presente a fim de que se perpetue no futuro a legitimação de ideologias políticas, sociais ou econômicas. Faço uso desses argumentos exatamente para tentar demonstrar que não somente a questão estética determina a inclusão ou exclusão canônica de certas obras e escritores. Devem-se levar em conta as necessidades ideológicas para justificar interesses e, assim, adequar livros e autores às preferências das elites. E quem faz essa escolha institucional é quem detém o poder para isso. Apropriadamente temos a afirmação: “A verdade dessa poética é a política; confere-se autoridade a certos autores, introduzindo-os e cultivando-os no cânone, para que legitimem as políticas vigentes e as autoridades que as exercem” (KOTHE, 1997, p. 13).

Isso posto, constatamos como se dá a construção da hegemonia lusa na literatura nacional da terra *brasilis*, instituída como verdade que, com o passar do tempo, foi incorporada ao discurso e naturalizou-se. Mesmo não correspondendo à verdadeira formação étnico-cultural do país, ela acaba orientando o sistema literário, como também a identidade brasileira. Flávio Kothe afirma:

A literatura brasileira serve para definir uma “nacionalidade” que não corresponde, porém, à formação étnica e cultural do país. Trata-se da imposição de uma minoria sobre a maioria. [...] Ela orienta a formação não só da literatura brasileira como sistema, mas da identidade do brasileiro. Uma fantasmagoria se acena, assim, por meio da literatura; não é redutível a um elemento, não assume contornos nítidos: é tanto mais eficaz quanto menos consciente (KOTHE, 1997, p. 201).

Assim, a historiografia da literatura brasileira acaba sendo uma instituição que legitima o discurso da história oficial, servindo, sobretudo, aos interesses da oligarquia portuguesa em

detrimento de outros pontos de vista, de diferentes povos que também vieram compor a formação do povo brasileiro. “A tentativa da literatura em formar um ‘tipo brasileiro’ contém um impulso da responsabilidade coletiva, mas tem sido também restritiva ao impor um padrão único da ‘brasilidade’” (KOTHE, 1997, p. 176).

O aparato ficcional montado pelos portugueses espraia-se no espaço do território brasileiro e institui-se como verdade com o passar do tempo, naturalizando-se, e quase não se percebe mais o autoritarismo dessa imposição. Isso se reflete de forma evidente na história e na historiografia da literatura brasileira, para os olhos mais críticos. Em geral, de tão natural, isso não chega a nem ser percebido pela maioria, muito menos questionado. A mentalidade colonializada imita a metrópole, tomada como espelho.

É toda essa magnificência portuguesa na literatura do país que Flávio Kothe chama de *reducionismo lusitanizante*, apresentado pela crítica literária nacional “como a única arte válida e possível” (KOTHE, 1997, p. 114). Isso consiste na ideia de uma pretensa superioridade portuguesa sobre os demais povos formadores do povo brasileiro – índios, negros e mesmo os imigrantes europeus, quer sejam italianos, alemães ou poloneses. Desse ponto de vista, entre os europeus, os franceses ainda saem ganhando, pois a elite oligárquica brasileira é francocêntrica. Mesmo assim, os senhores no Brasil são os portugueses e, em nome da dominação inicial, querem se perpetuar no poder negando a contribuição de outros povos.⁶⁸ Flávio Kothe afirma:

Para a identidade brasileira, mais fundamental que a imagem ideal dos antepassados indígenas ou dos tataravôs imigrantes é a imagem lusa. O seu grande monumento ideológico encontra-se em *Os lusíadas*. Camões auratiza a Reconquista, a separação da Espanha, a Expansão Ultramarina: cria um herói lusitano em Vasco da Gama (KOTHE, 1997, p. 103).

As oligarquias portuguesas, instituídas no poder desde os primórdios da formação brasileira, arrogam para si mesmas essa posição de superioridade, em detrimento dos demais povos, e assim se impõe a falsa ideia de uma “identidade da oligarquia colonial como se fosse ‘A identidade nacional’” (KOTHE, 1997, p. 156).

⁶⁸ Há também que se considerar que na América Hispânica não foi diferente, não sendo apanágio dos portugueses a imposição da língua, da cultura dos países colonizadores sobre os colonizados, como forma de “unificação nacional”. Se o Brasil tivesse sido colonizado por outra nação haveria, provavelmente, reducionismo espanhol, francês ou holandês.

Em *O cânone colonial*, Flávio Kothe ainda critica o que chama de “falso movimento emancipatório autóctone” na literatura brasileira, que em determinados momentos busca associar a identidade nacional à imagem dos nativos, os denominados índios ou indígenas, situando-os como personagens centrais da representação da brasilidade, em termos estéticos.⁶⁹ Ao tentar desmascarar a farsa dessa idealização da imagem do índio para a construção da identidade nacional brasileira, por exemplo, é importante lembrar que não existe realmente o que chamamos de identidade indígena em si. Em todo o continente americano havia diferentes etnias que se autodenominavam de formas diversas e passaram a ser tratadas como índios por uma confusão geográfica de Cristóvão Colombo.⁷⁰

Na história da literatura brasileira, essa tendência nativista fica bem acentuada, no período romântico no século XIX e mais adiante, no século XX, com a antropofagia modernista. Mas não dá para esquecer que o Brasil, como país colonizado, reproduz os movimentos consagrados europeus sempre com atraso e a respeito dos movimentos literários que chegam aqui, Kothe afirma categoricamente não serem mais que “uma forma secundária de eurocentrismo, de dependência sob declarações de independência. [...] uma reprodução pálida e diluída da história européia” (KOTHE, 1997, p. 28).

O “primeiro”, o “autêntico”, não é uma cultura indígena antiga, mas uma imagem ideal dos antepassados, uma espécie de falsificação da cultura e da tecnologia da idade da pedra lascada e, no caso dos descendentes de imigrantes, uma imagem ideal da figura e da pátria dos antepassados. [...] o primeiro não é o primeiro, mas uma construção *a posteriori*; não é um autêntico, algo que realmente tenha existido, mas um produto da fantasia, em que necessidades e desejos do presente se conjugam a dados do passado para constituírem uma projeção de um modo de ser e sobreviver no futuro. [...] o autêntico é imitação (KOTHE, 1997, p. 103).

A ousadia de Flávio Kothe sempre instiga o pensamento de forma inovadora, ao nos trazer velhas questões sob nova perspectiva, como faz ao politizar o cânone. E ele assegura que não basta propor um novo cânone para o mesmo velho sistema: “Não se quer propor um cânone mais justo: todo cânone é injusto, ajustado a certos interesses. O que se pode é propor algumas perspectivas de reexame” (KOTHE, 1997, p. 79). Entretanto é importante ressaltar

⁶⁹ Exemplos de obras e autores indianistas: *Iracema* e *O guarani* de José de Alencar; *I-Juca Pirama* e *A Confederação dos Tamoios* de Gonçalves Dias. Nessas obras clássicas encontram-se visões fantasiosas sobre os nativos.

⁷⁰ Cristóvão Colombo (1451-1506), navegador e explorador genovês, responsável pela frota que chegou ao continente americano em 12 de Outubro de 1492. Ao empreender a viagem sob as ordens dos reis da Espanha, objetivava atingir a Índia, no entanto acabou protagonizando o episódio do chamado descobrimento da América, chegando às ilhas das Caraíbas (Antilhas) e depois, à costa do Golfo do México, na América Central, denominando genericamente índios os povos encontrados no continente.

que toda literatura que busca propagar e até mesmo formular uma identidade nacional poderia também buscar ser mais abrangente, integrando as diferentes identidades no sentido de contemplar a diversidade do país.

Sabe-se que as chamadas minorias, historicamente dominadas, perderam os referenciais de identidade, e outras referências foram-lhes sendo impostas, levando-as a assumir a identidade idealizada pelo dominador, no que passaram a ser modelo fabricado, correspondendo a ele. O que é artificial com o passar do tempo assume ares de naturalidade. De fato, não existe autenticidade. O que existe é uma imagem fabricada e infinitamente reproduzida. Desse modo, a tão buscada identidade nacional vai se forjando como ficção, quer se trate de índios idealizados, quer se refira à imposição lusitana, de acordo com interesses momentâneos sempre ditados pelos setores dominantes. Isso equivale bem mais a uma prescrição assimilada pelas chamadas minorias, em detrimento das suas identidades negadas.

5 CONCLUSÃO – SOLANO TRINDADE: UM CÂNONE DA LITERATURA AFRO-BRASILEIRA

“Há uma destruição de culturas executada no sistema escolar. Liquidam-se etnias sob a aparência de ensinar. Debaixo da fala há o silêncio; debaixo dele, o rancor contra o outro.”

Flávio Kothe

Em *Literatura e identidade nacional*, Zilá Bernd afirma que o tipo de literatura de Solano Trindade está associado aos chamados grupos minoritários ou emergentes, como negros, mulheres e homossexuais. A partir daí, ela busca contrapor os grupos dominantes vigentes na literatura como instituição, “apontando os mecanismos de exclusão (ocultação ou invenção do outro) e de transgressão (resgate do discurso dos excluídos ao longo desse processo)” (BERND, 2003, p. 20). Segundo Bernd, pode ser um movimento dentro do processo de nacionalização brasileira ou de afirmação nacional, em busca da própria identidade. Sobre o conceito de identidade nacional na literatura brasileira, ela diz:

Torna-se recorrente no domínio dos estudos literários a partir do momento em que as literaturas minorizadas no interior dos campos literários hegemônicos recusam a classificação de literaturas periféricas, conexas e marginais e reivindicam um estatuto autônomo no interior do campo instituído, construindo-se como um desafio à instituição literária, as literaturas emergentes (BERND, 2003, p. 15).

Como foi demonstrado ao longo deste trabalho, a escolha canônica gera sempre exclusão, operada pelos detentores do poder, que Roberto Reis denomina “banca dos letrados” ou dos “encasacados”, referindo-se aos consagradores do cânone. São eles os ditadores das normas que determinarão o que será classificado como literatura ou não, o que será canonizado ou não. São eles, portanto, os responsáveis pela organização e reprodução de um sistema literário elitista, autoritário e conservador. Não deixa de ser uma forma de calar, silenciar as vozes destoantes de grupos que fogem dos interesses dominantes, que não se enquadram no perfil tão almejado e idealizado por essa elite. Esse perfil, seguramente, não inclui negros, índios, árabes e homossexuais.

Conhecer autores ousados como Roberto Reis e Flávio Kothe foi fundamental para a ampliação das perspectivas desta pesquisa, ao abrir o leque de pensamento para aprofundar a reflexão sobre o cânone, sair do lugar-comum e comprovar os aspectos políticos e ideológicos que envolvem a questão.

Outros pensadores fundamentais foram Paul Gilroy e o seu clássico *O atlântico negro* e também Stuart Hall em *Da diáspora*, por enfatizarem a importância da memória para a preservação das manifestações culturais e para a reconstituição da identidade negra fora do continente africano. O processo de desterritorialização desses povos impõe um novo conceito de cultura, mais amplo, para um sujeito descentrado ou multicentrado, segundo Gilroy. O conceito de diáspora aparece como algo que se impõe nesse contexto de noções alteradas de pertencimento cultural, histórico ou geográfico. Paul Gilroy despertou a minha atenção também ao insinuar a ideia de cânone cultural afro-americano na literatura, e podemos afirmar que a literatura negra é diaspórica; também Homi Bhabha e Frantz Fanon forniram este trabalho com suas reflexões sobre o estereótipo, e Zilá Bernd e Eduardo de Assis Duarte, com a definição do conceito de literatura negra.

Como já foi demonstrado ao longo deste trabalho, muitos nomes não são incluídos nas listas de autores que fazem parte da literatura nacional. Isso não se deve ao acaso e já sabemos que a exclusão não é gratuita. Tem por trás o interesse de silenciar essas vozes sinalizadoras de questões assaz incômodas. Mesmo sendo o Brasil um país de contingente populacional negro bem expressivo,⁷¹ as elites vivem tentando criar outra imagem do país, como já vimos em capítulo anterior, ao tratar da ideologia do embranquecimento. Então, se o discurso oficial não integra, resta mesmo criar espaços extraoficiais como alternativa para ultrapassar a barreira do silêncio imposta a esses escritores pelo sistema dominante.

Sobre as outras literaturas olvidadas, cito Flávio Kothe, reforçando mais uma vez:

Se há mais de duas literaturas na produção literária no Brasil, mais de duas historiografias deveriam existir: as exegeses canônicas – de Silvio Romero, José Veríssimo, Antonio Candido, Afrânio Coutinho, Alfredo Bosi e similares – são, apesar de suas diferenças, antes continuidades, complementações e variantes de um mesmo esquema fundamental e de um único cânone do que aberturas para outras “literaturas” além dessa “primeira”. As outras “literaturas” existem, ainda que olvidadas ou suprimidas. Há, por exemplo, uma literatura brasileira em língua alemã, publicada em milhares de jornais, revistas, anuários e livros; existiu uma literatura oral das senzalas entre os negros ou da casa dos homens entre os índios (KOTHE, 1997, p. 141).

⁷¹ Depois da Nigéria, o Brasil tem o maior contingente populacional negro do mundo. O último censo constata que a população negra, com base no critério de autodeclaração no país, tem crescido e já chega a 50,3%.

Mas já sabemos que o reducionismo lusitanizante prevaleceu por aqui. Além de buscar formas de sair da marginalização, esses escritores silenciados pelo sistema ainda querem encontrar o reconhecimento da tradição oral diante da escrita. Antonio Risério chama a atenção para essa questão: assim como os europeus transportaram para cá um dilatado e fecundo repertório textual, também os africanos, engajados à força no maior processo migratório de toda a história da humanidade, conduziram suas formas verbais ao outro lado do Atlântico (RISÉRIO, 1993). Entretanto, em relação ao repertório textual africano, à predominância oral e às suas formas verbais, ele afirma que essa tradição foi ignorada, ou seja, “palavras negras passaram em brancas nuvens” (RISÉRIO, 1993, p. 114).

No entanto, devemos sempre lembrar que a produção afro-literária brasileira vem desde Domingos Caldas Barbosa, no século XVIII, passando por Luiz Gama e Maria Firmina dos Reis, o que corrobora a existência de “uma tradição negra vernacular no âmbito da Literatura Brasileira” (MARTINS, 2010, p. 108). Essa pesquisadora, como tivemos a oportunidade de perceber no capítulo I, tem um olhar abrangente para a literatura afro-brasileira, incluindo aí todos os escritores de origem negra, independentemente da modalidade discursiva. Ela diverge de Zilá Bernd e outros que caracterizam a literatura negra sobretudo a partir de um sujeito que passa a ter voz para falar de si mesmo, levando a uma reapropriação no campo do território discursivo.⁷² Esses escritores ainda estão relegados ao que Zilá Bernd chama de espaços da sombra. Segundo ela:

Os estudos literários têm grandes dificuldades em acolher em seus domínios as criações de extração popular. A literatura negra elaborou-se, pois, na margem, na periferia do setor de legitimidade, estabelecendo-se como contra-discurso, como dissidência (BERND, 2010, p. 297).

Setores minoritários têm, portanto, de romper mais obstáculos para chegar ao público leitor num país de poucos leitores, pois tais setores ficam ainda mais impotentes num sistema que não oferece condições favoráveis ao seu desenvolvimento. Segundo Assis Duarte:

Impedimentos vários à sua divulgação, a começar pela própria materialização em livro. Quando não ficou inédita ou se perdeu nas prateleiras dos arquivos, circulou muitas vezes de forma restrita, em pequenas edições ou suportes alternativos. Em outros casos, existe o apagamento deliberativo dos vínculos autorais e, mesmo, textuais, com a etnicidade africana ou com os modos e condições de existência dos afro-brasileiros (DUARTE apud MARTINS, 2010, p. 109).

⁷² É o que se constata ao ler o livro *Um tigre na floresta de signos: estudos sobre poesia e demandas sociais no Brasil*, organizado por Edmilson de Almeida Pereira, e comparar os artigos dos vários autores.

E conclui Leda Martins: “A tradição letrada exige certas condições específicas de produção e de recepção para o seu exercício, condições essas também desfavoráveis ao negro africano e a seus descendentes. A escrita carece de leitores e interlocutores” (MARTINS, 2010, p. 109).

Nesse sentido, é bom lembrar Oswaldo de Camargo, que vislumbrou no seu livro *O negro escrito*, de 1987: “A novidade ‘revolucionária’ que vem moldando a Literatura Afro-brasileira ou negrista ou tão-somente negra é que ela se alimenta hoje de negros leitores ou possíveis leitores negros [...] Um Cruz e Souza, um Lima Barreto, um Luiz Gama [...] não possuíam retornos para o que escreviam como negros” (CAMARGO apud MARTINS, 2010, p. 110). Realmente, essa é uma diferença bastante significativa.

No livro *O Atlântico negro*, de Paul Giroy, encontra-se a ideia da inserção do conceito de cânone afro-americano na literatura. Busco adequar essa ideia, para a reflexão proposta aqui sobre a importância de Solano Trindade e a inserção de sua obra sob uma perspectiva de valorização do seu legado para a literatura brasileira.

A presença negra nos vários campos artísticos é uma realidade, mas nem por isso reconhecida e valorizada como merece. Assim também é, e com especificidades, na literatura. Se a presença do negro no samba, na dança, no carnaval ou no futebol é uma realidade incontestável e naturalmente assimilada, visto que a sociedade já reconhece os campos físicos como “lugar de negro”, na literatura (atividade intelectual) ainda causa alguma estranheza tal lugar. Quando se fala de literatura negra, então, a estranheza é ainda maior. A literatura negra, assim como a popular, nunca foi reconhecida pelo sistema literário canônico. No campo literário, aceita-se com certa naturalidade a participação negra nos contos, nos provérbios e na música popular brasileira. O mesmo não acontece quando se fala de literatura negra, no âmbito da tradição escrita dominante. Tornou-se uma doxa que a contribuição dos negros se dá principalmente no plano da oralidade, por causa da força dessa tradição nas culturas africanas.

Aqui é conveniente lembrar que estão entre os canônicos do Brasil autores como Machado de Assis, Cruz e Souza e Mário de Andrade. Mesmo não sendo autores que caracterizam a chamada literatura negra, eram negros ou mestiços e, curiosamente, por muito tempo não se

tocou nesse assunto étnico.⁷³ Mas recentemente esse aspecto vem sendo lembrado e é importante tal lembrança, para que se alcance a comprovação pelos fatos e, assim, se combatam argumentos racistas, disfarçados de elogios, de que os negros são excelentes atletas ou dançarinos, ou seja, dominam mais atribuições físicas do que mentais. Quando o aspecto do realce é o intelectual, a cor da pele dos notáveis não recebe as mesmas honras. Isso se deverá apenas ao acaso? Entre esses escritores, Cruz e Souza – evidentemente nunca foi possível negar que ele é negro – é o maior expoente do simbolismo no Brasil, Mário de Andrade se destaca no Modernismo e Machado de Assis é o fundador da Academia Brasileira de Letras.

Afirmo que se Shakespeare, para Harold Bloom, figura no centro do cânone ocidental, no centro do cânone brasileiro Machado de Assis é, indubitavelmente, ótima escolha, grande nome da literatura nacional que paira soberano através dos tempos. Contudo, como afirma Flávio Kothe, “o silêncio dos oprimidos faz-se pela fala dos consagrados no cânone [...] Consagra-se a crítica e a historiografia que consagra aqueles que convêm ao sistema dominante que sejam consagrados. Os outros independentemente de coerência ou talento são expulsos, desacreditados, silenciados” (KOTHE, 1997, p. 79). Não custa, portanto, insistir que a crítica e a historiografia literárias, além de silenciar, podem também pintar e disfarçar a cor de alguns autores consagrados.

O mérito da literatura negra está exatamente em assumir no discurso a cor, firmando um compromisso étnico e não deixando brechas para disfarces. No seu âmbito não se quer e não se pode disfarçar nada, expondo-se toda a alegria e a dor do sujeito de se saber negro. É o caso de escritores como Solano Trindade, Luiz Gama e tantos outros, já citados ao longo deste trabalho, e que os não citados se sintam incluídos. De qualquer forma, Luiz Gama e Solano Trindade são nomes que se destacam pelo pioneirismo, precursores que se revelam de uma literatura afro-brasileira. Parafrapear Paul Gilroy e falar em cânone afro-americano ou afro-brasileiro é uma forma de reconhecimento da importância desses escritores que, apesar de toda a negação, exclusão ou discriminação, conquistaram o seu espaço, mesmo que ainda extraoficial.

⁷³ Nesse aspecto, exceto Cruz e Souza.

Nesta pesquisa também se aponta a possibilidade de reversão desse quadro de marginalidade. Afinal, se é a escola a instituição determinante para a formação do cânone na literatura nacional, com as novas demandas criadas pela Lei 10.639/03, essa situação deverá mudar gradualmente. A aprovação dessa lei faz parte do conjunto das ações afirmativas, que consistem em políticas públicas ou privadas, voltadas para o combate à discriminação e a neutralização dos seus efeitos. A aprovação da lei foi muito importante, mas não é tudo. Ela precisa sair do papel e ser aplicada. Na prática, o que ainda hoje se verifica, depois de oito anos da sua aprovação, é que esse instrumento, que introduz a história da cultura afro-brasileira nas escolas, exige postura completamente nova por parte de todo o sistema educacional, para a valorização da história da África, bem como da cultura africana e afro-brasileira. Entretanto, um dos entraves para a sua execução de fato vem a ser a falta de preparação para lidar com o tema. Falta preparo, e mais: vontade política. Muitas vezes, os professores e gestores das escolas têm que superar o próprio racismo para que a lei saia do papel e atinja a prática cotidiana escolar. Na maioria das vezes, vê-se apenas a concentração de atividades no mês de novembro – consagrado a Zumbi dos Palmares e à consciência negra.

Outra questão pendente é o material didático. Até bem pouco tempo, os livros quase não proporcionavam visibilidade ao negro ou então reproduziam estereótipos que reforçam uma imagem negativa de inferioridade desses povos. Segundo Sales Augusto dos Santos, “a educação formal não era só eurocentrista e de ostentação dos Estados Unidos da América, como também desqualificava o continente africano e inferiorizava racialmente os negros, quer brasileiros, quer africanos ou estadunidenses” (SANTOS, 2005, p. 22).

É nesse sentido que os educadores precisam estar atentos à escolha criteriosa do material didático e das obras literárias utilizadas em sala de aula, observando o modo como o negro é retratado nesses livros, a fim de combater ideias preconceituosas ou que ratifiquem a ideologia da democracia racial no Brasil. É o caso deste exemplo a seguir:

Nessa perspectiva, pode-se perceber que muitos livros que visam contribuir para a desconstrução de estereótipos dos negros acabam por reforçar essa estereotipia, isso é perceptível claramente em pequenos detalhes como, por exemplo, o livro *O Menino Marrom*⁷⁴ (1986) onde o negro é apresentado como protagonista, visando, possivelmente, o enaltecimento das personagens negras, mas em contrapartida o

⁷⁴ Livro editado pela primeira vez em 1986, ilustrado e escrito por Ziraldo. Conta a história de dois meninos de cores diferentes que crescem juntos. Aparentemente bem intencionado, o autor acaba reproduzindo um discurso que reforça os estereótipos.

menino é marrom e não negro, o menino (sem nome) não se reconhece enquanto raça negra. Assim, ele não se afirma enquanto negro nem procura ressignificar sua raça, ao contrário, sua raça/etnia torna-se uma incógnita, o menino marrom não tem identidade. Dessa forma, o que deveria servir para a desconstrução de estereótipos negativos dos negros vem corroborando para a dissimulação e disseminação do preconceito da falsa democracia racial (SILVA e SANTANA, 2010, acesso em 11 out. 2011).

Livros com concepções mais adequadas às novas demandas chegam às escolas. Mas ainda se alega e constata-se na prática tanto a falta de preparo dos professores como a carência de material bibliográfico de apoio. O MEC oferece cursos específicos de formação aos educadores, buscando superar as deficiências. De qualquer forma, com a aprovação da Lei nº 10.639/2003, em decorrência de lutas e reivindicações dos movimentos negros, o desafio se impõe à sociedade: buscar um caminho através da educação formal que aponte para o respeito às diferenças entre os povos e para uma sociedade mais justa e igualitária. Isso não pode se dar sem o conhecimento e a valorização da história dos afro-brasileiros e dos povos indígenas, contemplados em 2008 com a Lei 11.645.⁷⁵

Por todas as razões expostas ao longo deste trabalho, conhecer um escritor como Solano Trindade é fundamental. A sua relevância se dá pela necessidade e atualidade da sua obra. Em 2008, ano do centenário de nascimento do poeta, o seu poema mais famoso ganhou nova roupagem com o livro infantil *Tem gente com fome*, ilustrado por Cíntia Viana e Murilo Silva.

Para lembrar a data comemorativa, no dia 24 de julho de 2008, em Vitória, ao fim de uma oficina teatral fiz um recital com poemas de Solano Trindade, no espaço comunitário do Morro da Fonte Grande. Na plateia havia muitas crianças, alunas do dançarino Renato Santos, e essas crianças espontaneamente interagiram com o poema, repetindo comigo e com meus alunos a estrofe “Tem gente com fome, tem gente com fome, tem gente com fome”. Foi um momento mágico, em que elas brincaram com o poema. Naquela época eu nem sabia que “Tem gente com fome” já tinha virado livro infantil.

Tais são os desdobramentos da identificação infinita entre Solano Trindade e o povo, a que me referi no Capítulo I. Na sua relação com o povo, o poeta continua gerando frutos: filmes, poemas musicados, nome de bibliotecas comunitárias, monografias, dissertações e teses. Em tempos pós-modernos, quando ainda se veem nos veículos de comunicação notícias sobre

⁷⁵ Veja LEI Nº 11.645 no Anexo D.

estudantes negros confundidos com criminosos, simplesmente por usarem “roupas e calçados de marca”, Solano Trindade não é apenas atual, mas extremamente necessário. No poema “Civilização branca”, ele registrou a violência da discriminação contra os negros:

Lincharam um homem
Entre os arranha-céus,
(Li no jornal)
Procurei o crime do homem
O crime não estava no homem
Estava na cor da sua epiderme (TRINDADE, [20--], p. 144).

Por fim, depois de tudo que foi exposto aqui, já se sabe que a poesia de Solano Trindade veio ao mundo para desnudar o preconceito sem pudor e, ao mesmo tempo, oferecer alternativas para enfrentá-lo na medida em que contribuem para o fortalecimento da identidade étnica dos povos negros. E isso não pode se dar sem a valorização das suas raízes históricas, alimentadas pela energia do axé, herdada dos seus ancestrais africanos.

6 REFERÊNCIAS

ALBIN, Ricardo Cravo. *Dicionário Cravo Albin da música popular brasileira*. 2002. Disponível em: <<http://www.dicionariompb.com.br/abigail-moura/biografia>>. Acesso em: 7 dez. 2011.

ARISTÓTELES. *Arte retórica e arte poética*. Rio de Janeiro: Ediouro-Tecnoprint, [s.d].

ASSIS, Hélio de. “De que cor será sentir?” In: *Antologia da poesia negra brasileira: o negro em versos*. Organização de Luis Carlos dos Santos. São Paulo: Moderna, 2005.

AUGEL, Moema Parente. Angústia, revolta, agressão e denúncia: a poesia negra de Oswald de Camargo e Cuti. in: PEREIRA, Edimilson de Almeida (Org.). *Um tigre na floresta de signos: estudo sobre poesia e demandas sociais no Brasil*. Belo Horizonte: Mazza Edições, 2010.

BANDEIRA, Manuel. *Libertinagem e estrela da manhã*. São Paulo: Nova Fronteira, 2000.

BARBOSA, Márcio. Questões sobre literatura negra. In: *Reflexões sobre a Literatura Afro-brasileira*. Quilombhoje, São Paulo: Conselho de Participação e Desenvolvimento da Comunidade Negra do Estado de São Paulo, 1985.

BASTIDE, Roger. *A poesia afro-brasileira*. São Paulo: Martins, 1934.

BERND, Zilá (Org.). *Escrituras híbridas: estudos em literatura comparada interamericana*. Porto Alegre: Universidade Federal Rio Grande do Sul, 1998.

_____. *Literatura e identidade nacional*. 2. ed. Porto Alegre: Universidade Federal Rio Grande do Sul, 2003.

_____. Literatura negra. In: JOBIM, J. L. (Org.). *Palavras da crítica*. Rio de Janeiro: Imago, 1992.

_____. *Negritude e literatura na América Latina*. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1987.

_____. *O que é negritude*. São Paulo: Brasiliense, 1988.

_____. (org.). *Poesia negra brasileira*. Porto Alegre: AGE: IEL; IGEL, 1992.

_____. Zumbi dos Palmares na poesia negra brasileira. In: PEREIRA, Edimilson de Almeida. *Um tigre na floresta de signos: estudos sobre poesia e demandas sociais*. Belo Horizonte: Mazza Edições, 2010.

BHABHA, Homi. *O local da cultura*. Tradução Myriam Ávila, Eliana Lourenço de Lima Reis, Gláucia Renate Gonçalves. Belo Horizonte: Universidade Federal de Minas Gerais, 2007.

BLOOM, Harold. *A angústia da influência: uma teoria da poesia*. Tradução Arthur Nestrovski. Rio de Janeiro: Imago, 1991.

_____. Elas não são idiotas. Entrevista concedida a Luis Antonio Giron. *Revista Época*, n. 246, 03 fev. 2003. Disponível em: <<http://revistaepoca.globo.com/Epoca/0,6993,EPT479197-1666-1,00.html>>. Acesso em: 10 nov. 2011.

_____. *Gênio: os 100 autores mais criativos da história da literatura*. Tradução José Roberto O'Shea. Rio de Janeiro: Objetiva, 2003a.

_____. *Gênio: os 100 autores mais criativos da história da literatura*. Tradução José Roberto O'Shea. Rio de Janeiro: Objetiva, 2003a. Resenha de KOVACS, Alexandre, 2010. Disponível em: <<http://www.skoob.com.br/livro/resenhas/5479>>. Acesso em: 21 fev. 2011

_____. *O cânone ocidental: os livros e a escola do tempo*. 2. ed. Tradução de Marcos Santarrita. Rio de Janeiro: Objetiva, 1994.

BOSI, Alfredo. *História concisa da literatura brasileira*. 2. ed. São Paulo: Cultrix, 1974.

BRAND, Dione. *A map to the door of no return*. Notes to belonging. Toronto: Vintage, 2002.

BROOKSHAW, David. *Raça e cor na literatura brasileira*. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1983.

BUENO, Antonio Sérgio. *Modernismo em Belo Horizonte: década de vinte*. Belo Horizonte: UFMG, 1982.

CAMARGO, Oswaldo de. *O negro escrito*. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado, 1987.

CANDIDO, Antonio. *Formação da Literatura Brasileira (Momentos decisivos)*. 4. ed. São Paulo: Martins, 1974. v. 2.

_____. *Literatura como forma de resistência*. Comunicação apresentada no Perfil de Literatura Negra: Mostra Internacional de São Paulo. São Paulo: Secretaria Municipal de Cultura, maio 1985.

_____. *O estudo analítico do poema*. São Paulo: Associação Editorial Humanitas, 2006.

CARRANÇA, Flávio. Autores negros enfrentam dificuldades para publicar suas obras. *Revista Problemas Brasileiros*, São Paulo, n. 360, nov./dez. 2003.

CARVALHO, Herbert. Solano Trindade, o poeta do povo. 2008. *Problemas Brasileiros*, São Paulo, n. 387, mai./jun. 2008. Disponível em:
<http://www.sescsp.org.br/sesc/revistas_sesc/pb/artigo.cfm?Edicao_Id=309&breadcrumb=1&Artigo_ID=4836&IDCategoria=5535&reftype=1>. Acesso em: 17 nov. 2011.

CARVALHO, José Jorge de. O Lugar da Cultura Tradicional na Sociedade Moderna. *O Percevejo*, Rio de Janeiro, ano 8, v. 8, p. 19-40, 2000.

_____. O olhar etnográfico e a voz subalterna. *Horizontes Antropológicos*, Porto Alegre, v. ano 7, n. 15, p. 107-147, 2001. Disponível em:
<http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0104-71832001000100005>. Acesso em 17 nov. 2011.

COMPAGNON, Antoine. *O demônio da teoria: literatura e senso comum*. Tradução de Cleonice Paes Barreto Mourão; Consuelo Fortes Santiago. Belo Horizonte: UFMG, 2003.

COUTINHO, Afrânio (Dir.) *A literatura no Brasil*. 3. ed. Rio de Janeiro: José Olympio; Niterói-RJ: EDUFF, 1986. v. 6.

_____. *Antologia brasileira de literatura*. Rio de Janeiro: Distribuidora de Livros Escolares, 1967. v. 3.

DAMASCENO, Benedita Gouveia. *Poesia negra no modernismo brasileiro*. Campinas: Pontes, 1988.

DELEUZE, Giles. *Lógica do sentido*. 2. ed. São Paulo: Perspectiva, 1988.

DUARTE, Eduardo de Assis. Literatura e afro-descendência. In: PEREIRA, Edimilson de Almeida. *Um tigre na floresta de signos: estudos sobre poesia e demandas sociais*. Belo Horizonte: Mazza Edições, 2010.

DUTRA, Rodrigo. *A antropofagia do vento forte do levante*. 2010. Disponível em: <http://www.myspace.com/professordutra/blog/537157200>. Acesso em: 14 maio 2011.

EAGLETON, Terry. *Teoria da literatura: uma introdução*. Tradução Waltensir Dutra. 6. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

EVARISTO, Conceição. Literatura negra: uma voz quilombola na literatura negra. In: PEREIRA, Edimilson de Almeida. *Um tigre na floresta de signos: estudos sobre poesia e demandas sociais*. Belo Horizonte: Mazza, 2010.

FANON, Frantz. *Os condenados da terra*. 2. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1979.

FERREIRA, Lúcia (Org.). *Primeiras trovas burlescas e outros poemas*. São Paulo: Martins Fontes, 2000.

FIGUEIREDO, Maria do Carmo Lanna; FONSECA, Maria Nazareth Soares. *Poéticas afro-brasileiras*. Belo Horizonte: Mazza/PUC-Minas, 2002.

FONSECA, Maria Nazareth Soares (Orgs.). *Literatura e afro-descendência no Brasil: antologia crítica*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2011.

GAMA, Luiz Gonzaga Pinto da. *Primeiras trovas burlescas*. 3. ed., São Paulo: Typ. Bentley Junior, 1904.

GARCIA, Miriam Mendes. *O negro e o teatro brasileiro*. São Paulo: Hucitec; Rio de Janeiro: Instituto Brasileiro de Arte e Cultura; Brasília: Fundação Palmares, 1993.

GILROY, Paul. *O atlântico negro: modernidade e dupla consciência*. Rio de Janeiro: Ed. 34, 2001.

GINZBURG, Jaime. *Linguagem e trauma na escrita do testemunho*. Disponível em: <<http://www.msmidia.com/conexao/3/cap6.pdf>>. Acesso em: 13 mar. 2009.

GREGÓRIO, Maria do Carmo. *Solano Trindade: o poeta das artes do povo*. Rio de Janeiro: CEAP, 2009.

GUILLÉN, Nicolás. *Sóngoro cosongo y otros poemas*. Madrid: Alianza Editorial, 2002.

HALL, Stuart. *A identidade cultural na pós-modernidade*. 11. ed. Rio de Janeiro: DP&A, 2006.

_____. *Da diáspora: identidades e mediações culturais*. Belo Horizonte: UFMG, 2003.

HEIDEGGER, Martin. *Que é isto – a filosofia: identidade e diferença*. São Paulo: Livraria Duas Cidades, 1971.

HOFBAUER, Andréas. *Entrevista com o historiador Andréas Hofbauer*. Disponível em: <<http://www.conexao professor.rj.gov.br/temas-especiais-11c.asp>>. Acesso em: 28 fev. 2011.

HUGHES, Langston. Eu também sou América. Tradução de Sylvio Back, *Caderno Mais!* Folha de São Paulo, São Paulo, 15 fev. 1998. Disponível em: <<http://www1.folha.uol.com.br/folha/ilustrada/ult90u465100.shtml>>. Acesso em: 12 maio 2011.

_____. *Selected Poems of Langston Hughes*. New York: Vintage Classics Ed., 1990.

KOTHE, Flávio René. *O cânone colonial*. Brasília: UnB, 1997.

_____. *O cânone imperial*. Brasília: UnB, 2000.

_____. *O cânone republicano*. Brasília: UnB, 2003. v. I e II

LEITE, Eleison. Cem anos de Solano Trindade - Centenário de Solano Trindade e outros temas esquecidos. 2008. Disponível em: <<http://historiaemprojetos.blogspot.com/2008/07/centenro-de-solano-trindade-e-outros.html>>. Acesso em: 17 nov.2011.

_____. “Meu bairro era pobre, mas ficava bem bonito metido num luar”. In: *Le Monde Diplomatique*. Disponível em:
<<http://www.diplomatique.org.br/print.php?tipo=ac&id=2640>>. Acesso em: 11 nov. 2011.

LUZ, Marco Aurélio. *Do tronco ao Opa Exin: memória e dinâmica da tradição africana-brasileira*. Salvador: SECNEB, 1993.

MARTINS, Leda. Lavrar a palavra: uma breve reflexão sobre a literatura afro-brasileira. in: PEREIRA, Edimilson de Almeida (Org.). *Um tigre na floresta de signos: estudo sobre poesia e demandas sociais no Brasil*. Belo Horizonte: Mazza, 2010.

MBEMBE, Achille. As formas africanas de auto-inscrição. *Estudos afro-asiáticos*, Rio de Janeiro, v. 23, n.1, jan./jun. 2001. Disponível em:
<http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0101-546X2001000100007>. Acesso em: 12 ago. 2011.

MENEZES, Leandro Freitas. Os estudos culturais e a relação com a literatura de cordel. 05 mar. 2011. In: *Recanto das Letras*. Disponível em:
<<http://www.recantodasletras.com.br/artigos/2829359>>. Acesso em: 30 nov. 2011.

MIGNOLO, Walter D. *História locais/projetos globais: colonialidade, saberes subalternos e pensamento liminar*. Belo Horizonte: UFMG, 2003.

MOISÉS, Massaud. *A criação literária*. 8. ed. São Paulo: Melhoramentos, 1977.

MOLHO, Mauricio. *Cervantes: raíces folklóricas – La noción de popular em literatura*. Madrid: Gredos, 1976.

MUNANGA, Kabenguele. *Negritude: usos e sentidos*. São Paulo: Ática, 2009.

NASCIMENTO, Abdias do. *O genocídio do negro brasileiro: o processo de um racismo mascarado*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1978.

NASCIMENTO, Érica Peçanha do. *Literatura marginal: os escritores da periferia entram em cena*. São Paulo: USP, 2006.

NASCIMENTO, Jorge. Exclusão e globalização: racismo e cultura. In: PEREIRA, Edimilson de Almeida. *Um tigre na floresta de signos: estudos sobre poesia e demandas sociais*. Belo Horizonte: Mazza Edições, 2010.

_____. Cultura e consciência: a "função" do Racionais MCs. *Revista Z Cultural*, Rio de Janeiro, v. 5, p. 1-30, 2009.

ORTIZ, Renato. *Cultura brasileira e identidade nacional*. São Paulo: Brasiliense, 1985.

PEREIRA, Edmilson de Almeida (Org.). *Um tigre na floresta dos signos: estudo sobre poesia e demandas sociais no Brasil*. Belo Horizonte: Mazza, 2010. (Coleção Setefalas).

PROENÇA FILHO, Domício. A trajetória do negro na literatura brasileira. *Estudos Avançados* [online], São Paulo, v. 18, n. 50, p. 161-193, jan./apr. 2004. Disponível em: <<http://dx.doi.org/10.1590/S0103-40142004000100017>>. Acesso em: 15 jan. 2011.

REIS, Roberto. Cânon. In: JOBIM, José Luís (Org). *Palavras da crítica*. Rio de Janeiro: Imago, 1992.

RISÉRIO, Antônio. Black out à exclusão do texto africano. *Revista USP – Dossiê Brasil/África*, São Paulo, n. 18, p. 112-121, jun./ago. 1993.

_____. *Oriki Orixá*. São Paulo: Perspectiva, 1996.

_____. *Textos e tribos: poéticas extraocidentais nos trópicos brasileiros*. Rio de Janeiro: Imago, 1993a.

SALGUEIRO, Maria Aparecida Andrade. *Escritoras negras contemporâneas: estudos de narrativas: Estados Unidos e Brasil*. Rio de Janeiro: Caetés, 2004.

SALGUEIRO, Wilberth. Militância e humor na poesia de testemunho de Leila Mícolis. *Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea*, Brasília, v. 27, p. 79-98, 2006. Disponível em: <<http://seer.bce.unb.br/index.php/estudos/article/view/2113/1678>>. Acesso em: 21 jun. 2011.

SANTOS, Boaventura de Souza (Org.). Introdução: para ampliar o cânone do reconhecimento, da diferença e da igualdade. In: SANTOS, Boaventura Souza. *Reconhecer para libertar: os caminhos do cosmopolitismo multicultural*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2010.

SANTOS, Donizeth Aparecido dos. Poetas de todo o mundo. *Fênix Revista de História e Estudos Culturais*, São Paulo, v. 4, ano 4, n. 2, abr./ maio/ jun. 2007. Disponível em:

http://www.revistafenix.pro.br/PDF11/Dossie.artigo.5_Donizeth.Aparecido.dos.Santos.pdf>.
Acesso em: 11 mar. 2011

SANTOS, Edimilson Pereira dos. Negociação e conflito na construção das poéticas brasileiras contemporâneas. In: PEREIRA, Edimilson de Almeida (Org.). *Um tigre na floresta de signos: estudos sobre poesia e demandas sociais*. Belo Horizonte: Mazza, 2010.

SANTOS, José Antônio dos. *Imprensa negra: a voz e a vez da raça na história dos trabalhadores brasileiros*. Disponível em:
<<http://www.ifch.unicamp.br/mundosdotrabalho/tex/josesantos.pdf>>. Acesso em: 8 out. 2008.

SANTOS, Juana Elbein dos. *Os Nàgô e a morte: Pàdè, Àsèsè e o culto Égun na Bahia*. Petrópolis: Vozes, 1984.

SANTOS, Oluemi Aparecido dos. *Nas sendas da revolução: a poesia de Agostinho Neto e Solano Trindade*. São Paulo: USP, 2009.

SANTOS, Sales Augusto dos. A Lei 10.639 / 03 como fruto da luta anti-racista do movimento negro. In: *Educação anti-racista: caminhos abertos pela Lei Federal 10.639/03*. Secretaria de Educação Continuada, Alfabetização e Diversidade. Brasília: Ministério da Educação, Secretaria de Educação Continuada, Alfabetização e Diversidade, 2005.

SCHWARCZ, Lília Moritz. *O espetáculo das raças: cientistas, instituições e questão racial no Brasil. 1870-1930*. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.

SELIGMANN-SILVA, Márcio. Escrituras da Shoah no Brasil. in: *Noah/Noaj*, FFLCH-USP, nº 16-17, 2007, pp. 137-155. *Noaj*, v. 16-17, p. 137-155, 2007.

_____. Nem preto nem branco, muito pelo contrário: cor e raça na intimidade. In: *História da vida privada no Brasil: contrastes da intimidade*. São Paulo: Companhia das Letras, 1998. v. 4, p. 173-243.

SHOHAT, Ella; STAM, Robert. *Crítica da imagem eurocêntrica - multiculturalismo e representação*. São Paulo: Cosac Naify, 2006.

SILVA, Elinea Souza Nascimento da; SANTANA, Suely Santos. *A representação do negro em o menino marrom de Ziraldo*. Disponível em: <<http://www.webartigos.com/artigos/a-representacao-do-negro-em-o-menino-marrom-de-ziraldo/31289/>>. Acesso em: 18 jan. 2010.
SODRÉ, Muniz. *A verdade seduzida: por um conceito de cultura no Brasil*. Rio de Janeiro: Codecri, 1983.

_____. *O terreiro e a cidade*. Petrópolis: Vozes, 1988.

SOUZA, Elio Ferreira. *Poesia negra das Américas* – Solano Trindade e Langston Hughes. Recife: Universidade Federal de Pernambuco, 2006.

_____. Memória, construção de identidades e utopia em “Canto dos Palmares” de Solano Trindade. São Paulo: USP. XI CONGRESSO INTERNACIONAL DA ABRALIC – Tessituras, interações, convergências, 2008.

SOUZA, Florentina da Silva. Solano Trindade e a produção afro-brasileira. *Afro-Asia*, Salvador, n. 31, p. 277-293, 2004.

_____. Cadernos Negros: literatura afrobrasileira? In: PEREIRA, Edimilson de Almeida (Org.). *Um tigre na floresta de signos: estudos sobre poesia e demandas sociais*. Belo Horizonte: Mazza, 2010. v. 1.

SOUZA, Roberto Acízelo de. *Teoria da literatura*. 10. ed. São Paulo: Ática, 2007.

TRINDADE, Camila. *Cem anos de Solano Trindade*. 2010. Disponível em: <http://www.circulopalmarino.org.br/2010/12/cem-anos-de-solano-trindade-por-camila-trindade/>. Acesso em: 8 nov. 2011.

TRINDADE, Solano. *Cantares ao meu povo*. São Paulo: Fulgor, 1961.

_____. *Poemas antológicos*. São Paulo: Nova Alexandria, [20--].

_____. *Seis tempos de poesia*. São Paulo: H. Melo, 1958.

_____. *Tem gente com fome e outros poemas*. Rio de Janeiro: Departamento Geral da Imprensa Oficial, 1988.

_____. *Tem gente com fome*. Infantil. São Paulo: Nova Alexandria. 2008.

TRINDADE, Raquel (Org.). *Solano Trindade: o poeta do povo*. São Paulo: Cantos e Prantos, 1999.

VILA, Martinho da. Ao povo em forma de arte – Quilombo 78. Disponível em: <<http://letras.mus.br/martinho-da-vila/287299/>>. Acesso em: 15 out. 2011.

WALTER, Roland. *Afro - América: diálogos literários na diáspora nas Américas*. Recife: Bagaço, 2009.

ZUMTHOR, Paul. *Performance, recepção e leitura*. Tradução de Jerusa Pires Ferreira e Suely Fenerich. São Paulo: EDUC, 2000.

_____. *Introdução à poesia oral*. Tradução Jerusa Pires Ferreira; Maria Lúcia Diniz Pochat; Maria Inês de Almeida. São Paulo: Hucitec, 1997.

ANEXOS

ANEXO A - Sambas para Solano Trindade

Solano Trindade, o menino do Recife
Geraldo e Ailton Filme (Escola de samba Vai Vai – São Paulo, 1976)

Solano vento forte africano
 nome que o menino recebeu
 lá no recife Pernambuco
 cidade que o menino nasceu
 moleque de rua
 viu carnaval
 o pregão da quituteira
 e lapinhas no natal
 literatura de cordel
 e firmou um ideal
 levantar uma bandeira
 pela arte popular

Canta meu povo vamos cantar
 em homenagem ao poeta popular
 vai-vai é povo está na rua
 saudoso poeta a noite é sua

Despertando sua alma de poeta
 vento forte foi a outro lugar
 rio, minas da inconfidência
 pampas, paraná
 foi ao estrangeiro
 defender seu ideal
 e no embu colonial
 arte, dança e poesia
 e os versos do poeta
 esquentando a noite fria

Canta meu povo vamos cantar
 em homenagem ao poeta popular
 vai-vai é povo está na rua
 saudoso poeta a noite é sua.

Ao povo em forma de arte
Wilson Moreira - Nei Lopes (Escola de Samba Quilombo 1978 RJ)

Quilombo, pesquisou suas raízes
 Nos momentos mais felizes
 De uma raça singular, e veio
 Pra mostrar esta pesquisa
 Na ocasião precisa
 Em forma de arte popular
 A mais, a mais de quarenta mil anos atrás

A arte negra já resplandecia
 Mas tarde a Etiópia milenar
 Sua cultura até o Egito estendia
 Daí o legendário mundo grego
 A todo negro de etíope chamou
 Depois vieram reinos suntuosos
 De nível cultural superior
 Que hoje são lembranças de um passado
 Que a força da ambição exterminou
 Que hoje são lembranças de um passado
 Que a força da ambição exterminou
 Em toda cultura nacional
 Na arte, até mesmo na ciência
 O modo africano de viver
 Exerceu grande influência
 O negro brasileiro
 Apesar de tempos infelizes
 Lutou, viveu, morreu e se integrou.
 Sem abandonar suas raízes
 Por isso o Quilombo desfila
 Devolvendo em seu estandarte
 As histórias de suas origens
 Ao povo em forma de arte

Solano, poeta negro

Luiz Carlos da Vila, Nei Lopes e Zé Luis

Quilombo vem, com a singeleza de um maracatu
 Cheiroso como um lote de caju
 Delicioso feito um mungunzá
 Vem exaltar, render tributo ao quilombo pioneiro
 Gênio do pensamento afro-brasileiro
 Filho dileto de Oxalá
 Que fez soar
 O tambor dos oprimidos
 Esses valores esquecidos
 Negritude, liberdade
 Poeta negro, em todas negras aquarelas
 Cantor de páginas tão belas
 A benção Solano Trindade
 Recife, nas velhas guerras de libertação
 No ano, dos 20 anos da abolição
 Nascia, esse gigante das ideias
 Que o Rio e a Paulicéia consagrariam
 Neto de negra que lutou na Revolta dos Malês
 Igual a coró de tambor quanto mais quente mais tocou
 Quanto mais velho mais zoada fez
 Por isso agora que o poeta está dormindo
 Sonhando com um dia lindo
 Que certamente vai raiar, raiar
 Quilombo vem com a singeleza de um maracatu
 Cheiroso como um lote de caju
 O velho Solano homenagear.

ANEXO B - POEMA INÉDITO ATÉ 2008, QUANDO FOI REVELADO POR SUA FILHA RAQUEL:

Nem só de poesia vive o poeta

Nem só de poesia vive o poeta
há o “fim do mês”
o agasalho
a farmácia
a pinga
o tempo ruim, com chuva
alguém nos olhando
policialescamente
De vez em quando
um pouco de poesia
uma conta atrasada
um cobrador exigente
um trabalho mal pago
uma fome
um discurso à moda Ruy
E às vezes uma mulher fazendo carinho
Hoje a lua não é mais dos poetas
Hoje a lua é dos astronautas.

ANEXO C - LEI 10.639/2003 ALTERA A LEI Nº 9.394, DE 20 DE DEZEMBRO DE 1996, QUE ESTABELECE AS DIRETRIZES E BASES DA EDUCAÇÃO NACIONAL, PARA INCLUIR NO CURRÍCULO OFICIAL DA REDE DE ENSINO A OBRIGATORIEDADE DA TEMÁTICA “HISTÓRIA E CULTURA AFRO-BRASILEIRA”, E DÁ OUTRAS PROVIDÊNCIAS.

O PRESIDENTE DA REPÚBLICA faço saber que o Congresso Nacional decreta e eu sanciono a seguinte Lei:

Art. 1º A Lei no 9.394, de 20 de dezembro de 1996, passa a vigorar acrescida dos seguintes arts. 26-A, 79-A e 79-B:

"Art. 26-A. Nos estabelecimentos de ensino fundamental e médio, oficiais e particulares, torna-se obrigatório o ensino sobre História e Cultura Afro-Brasileira.

§ 1º O conteúdo programático a que se refere o caput deste artigo incluirá o estudo da História da África e dos Africanos, a luta dos negros no Brasil, a cultura negra brasileira e o negro na formação da sociedade nacional, resgatando a contribuição do povo negro nas áreas social, econômica e política pertinentes à História do Brasil.

§ 2º Os conteúdos referentes à História e Cultura Afro-Brasileira serão ministrados no âmbito de todo o currículo escolar, em especial nas áreas de Educação Artística e de Literatura e História Brasileiras.

§ 3º (VETADO)"

"Art. 79-A. (VETADO)"

"Art. 79-B. O calendário escolar incluirá o dia 20 de novembro como ‘Dia Nacional da Consciência Negra’."

ANEXO D - Lei nº 11.645 de 10 março de 2008. Altera a lei no 9.394, de 20 de dezembro de 1996, modificada pela lei no 10.639, de 9 de janeiro de 2003, que estabelece as diretrizes e bases da educação nacional, para incluir no currículo oficial da rede de ensino a obrigatoriedade da temática “história e cultura afro-brasileira e indígena”.

O PRESIDENTE DA REPÚBLICA faço saber que o Congresso Nacional decreta e eu sanciono a seguinte Lei:

Art. 1º O art. 26 -A da Lei no 9.394, de 20 de dezembro de 1996, passa a vigorar com a seguinte redação:

“Art. 26 -A. Nos estabelecimentos de ensino fundamental e de ensino médio, públicos e privados, torna-se obrigatório o estudo da história e cultura afro-brasileira e indígena.

§ 1º O conteúdo programático a que se refere este artigo incluirá diversos aspectos da história e da cultura que caracterizam a formação da população brasileira, a partir desses dois grupos étnicos, tais como o estudo da história da África e dos africanos, a luta dos negros e dos povos indígenas no Brasil, a cultura negra e indígena brasileira e o negro e o índio na formação da sociedade nacional, resgatando as suas contribuições nas áreas social, econômica e política, pertinentes à história do Brasil.

§ 2º Os conteúdos referentes à história e cultura afro-brasileira e dos povos indígenas brasileiros serão ministrados no âmbito de todo o currículo escolar, em especial nas áreas de educação artística e de literatura e história brasileiras.” (NR)

Art. 2º Esta Lei entra em vigor na data de sua publicação.

Brasília, 10 de março de 2008; 187º da Independência e 120º da República.

LUIZ INÁCIO LULA DA SILVA

Fernando Haddad

Este texto não substitui o publicado no DOU de 11.3.2008.

¹ LEI Nº 11.645, DE 10 MARÇO DE 2008.

Altera a Lei no 9.394, de 20 de dezembro de 1996, modificada pela Lei no 10.639, de 9 de janeiro de 2003, que estabelece as diretrizes e bases da educação nacional, para incluir no currículo oficial da rede de ensino a obrigatoriedade da temática “História e Cultura Afro-Brasileira e Indígena”.

O PRESIDENTE DA REPÚBLICA Faço saber que o Congresso Nacional decreta e eu sanciono a seguinte Lei:

Art. 1º O art. 26-A da Lei no 9.394, de 20 de dezembro de 1996, passa a vigorar com a seguinte redação:

“Art. 26-A. Nos estabelecimentos de ensino fundamental e de ensino médio, públicos e privados, torna-se obrigatório o estudo da história e cultura afro-brasileira e indígena.

§ 1º O conteúdo programático a que se refere este artigo incluirá diversos aspectos da história e da cultura que caracterizam a formação da população brasileira, a partir desses dois grupos étnicos, tais como o estudo da história da África e dos africanos, a luta dos negros e dos povos indígenas no Brasil, a cultura negra e indígena brasileira e o negro e o índio na formação da sociedade nacional, resgatando as suas contribuições nas áreas social, econômica e política, pertinentes à história do Brasil.

§ 2º Os conteúdos referentes à história e cultura afro-brasileira e dos povos indígenas brasileiros serão ministrados no âmbito de todo o currículo escolar, em especial nas áreas de educação artística e de literatura e história brasileiras.” (NR)

Art. 2º Esta Lei entra em vigor na data de sua publicação.

Brasília, 10 de março de 2008; 187º da Independência e 120º da República.

LUIZ INÁCIO LULA DA SILVA

Fernando Haddad

Este texto não substitui o publicado no DOU de 11.3.2008.

ANEXO E – Caderno Pensar, jornal A Gazeta

Foto 10: Publicação jornal A Gazeta – Caderno Pensar

Fonte: <<http://issuu.com/leoquarto/docs/pensar1911/7>>. Acesso em: 5 nov. 2011

ANEXO F – Matéria publicada em 17 de agosto de 2008, p. 2, Caderno Dois, jornal A Gazeta

4 3

+ MATÉRIA DE CAPA Teatro

Periferia se entrega à arte, afirma professora

Suely Bispo trabalha o senso crítico, cotidiano e a auto-estima racial com alunos da Serra e de Vitória

MARCELO PEREIRA
marcelo@reddegazeta.com.br

O universo do poeta Solano Trindade (1908-1974) entrou na rotina dos moradores do Centro de Vitória e de Valparaíso, na Serra, a partir das oficinas teatrais ministradas pela atriz Suely Bispo. O escritor, um dos nomes da literatura negra de referência no Brasil, foi o ponto de apoio para que Suely trabalhasse, com uma turma animada, questões relacionadas a senso crítico, problemas do cotidiano e auto-estima da raça. Ela, o bailarino Renato Santos e nam em aulas sob a chancela

da Prefeitura da Serra e também com apoio do Instituto Elmano, em Vitória, especialista em estudos e conscientização negra.

"O interessante dos alunos de comunidades é que eles se entregam inteiramente à arte e estão mais abertos à experimentação", destaca Suely.

Que o diga o enfermeiro Marcelo Barbosa, 28 anos, morador de Jardim Limoeiro, Serra. O rapaz andava cabisbaixo e era tímido. Ter que encarar uma platéia não o deixava dormir. E não é que ele encenou um político falastrão e exagerado numa das montagens da turma de Valparaíso? Passou no teste, segundo a professora.

Mas não foi só a cura da timidez que fez o rapaz se inteirar nas oficinas. "É que a oficina teatral veio de braço dado com literatura. Gosto

de ler e foi estimulante descobrir um autor como o Trindade", expõe.

A dona de casa Naides Maurício, moradora da Cidade Alta, em Vitória, passou a prestar mais atenção em sua postura e em seu corpo ao frequentar as oficinas. "Muitas vezes maltratamos nossa própria voz sem saber. Os exercícios que aprendemos nas aulas dão uma outra dimensão para a gente, melhorando nossa auto-estima", elogia.

Suely Bispo diz que se sente renovada ao trabalhar com esses atores. "O interessante é vê-los produzindo espetáculos e discutindo temas das peças a partir da sua realidade. O módulo de oficinas na Serra, organizado pela prefeitura, já terminou, mas já recebo pedidos de gente querendo mais", vibra.

VITOR JUBIN

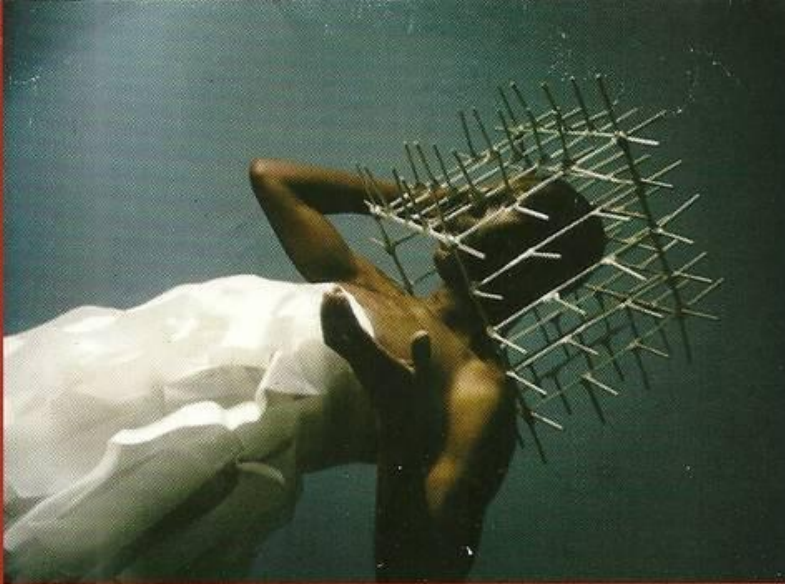


EXEMPLO. Naides Maurício (esq.), a atriz Suely Bispo e o enfermeiro Marcelo Barbosa: aulas de teatro nos bairros da periferia incentivam a conscientização corporal e a noção de cidadania

Foto 11: Publicação matéria jornal A Gazeta em 2008.

ANEXO G – Folheto da Mostra de Dança Afro

03 DE DEZEMBRO (QUARTA-FEIRA)
THEATRO CARLOS GOMES
 PRAÇA COSTA PEREIRA, 25 – CENTRO



ra de dança afro

mostra de dança afro



SARAU POÉTICO
 Atriz **SUELY BISPO**
 Uma abordagem racial e diferente, ao interpretar textos do poeta negro pernambucano Solano Trindade. O poeta sintetizava seu método de criação na frase "pesquisar na fonte de origem e devolver ao povo em forma de arte", ou seja, escutar o povo e traduzir a sua consciência em forma de poesia.

ESPETÁCULO "DICOTOMIA"
 CIA ENKI DE DANÇA CONTEMPORÂNEA
 Cenas inspiradas nos aspectos da cultura afro-brasileira e suas implicações étnicas, sociais, culturais e políticas. Busca reflexões sobre as distorções dos sentidos nas questões mitológicas, históricas e antropológicas do negro na contemporaneidade.

ESPETÁCULO "KANOOMBO – COISA DE NEGRO"
 AFROXÊ BILOMBÊ
 Mistura de todas as apresentações feitas pelo grupo com diversos elementos da cultura negra. Formado por 13 jovens, o grupo tem 11 anos de formação e traz componentes da religiosidade africana em suas criações.



ESPETÁCULO "NA ÍRIS DO MUNDO NEGRO"
 BALÉ ÁFRICA-BRASIL
 Traz como proposta o primitivismo tribal das danças de influência africana. Uma coreografia baseada na história da criação do mundo segundo a mitologia africana.

Informações: Secretaria de Cidadania e Direitos Humanos
 3302-6696 e 3302-6692