



UNIVERSIDADE
ESTADUAL DE LONDRINA

MAIARA FERNANDES SIQUEIRA

TRILHAS DA POESIA DE SOLANO TRINDADE

MAIARA FERNANDES SIQUEIRA

TRILHAS DA POESIA DE SOLANO TRINDADE

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras, da Universidade Estadual de Londrina, como requisito à obtenção do título de Mestre em Letras.

Orientadora: Prof.^a Dra. Maria Carolina de Godoy.

Londrina
2016

Ficha de identificação da obra elaborada pelo autor, através do Programa de Geração Automática do Sistema de Bibliotecas da UEL

Siqueira, Maiara Fernandes .

Trilhas da poesia de Solano Trindade / Maiara Fernandes Siqueira. - Londrina, 2016.
125 f. : il.

Orientador: Maria Carolina de Godoy .

Dissertação (Mestrado em Letras) - Universidade Estadual de Londrina, Centro de Letras e Ciências Humanas, Programa de Pós-Graduação em Letras, 2016.
Inclui bibliografia.

1. Solano Trindade - Tese. 2. Poesia - Tese. 3. Cultura afro-brasileira - Tese. 4. Oralidade - Tese. I. Godoy , Maria Carolina de. II. Universidade Estadual de Londrina. Centro de Letras e Ciências Humanas. Programa de Pós-Graduação em Letras. III. Título.

MAIARA FERNANDES SIQUEIRA

TRILHAS DA POESIA DE SOLANO TRINDADE

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras, da Universidade Estadual de Londrina, como requisito à obtenção do título de Mestre em Letras.

BANCA EXAMINADORA

Orientadora: Prof.^a Dra. Maria Carolina de
Godoy
Universidade Estadual de Londrina - UEL

Prof.^a Dra. Nelci Alves Coelho Silvestre
Universidade Estadual de Maringá - UEM

Prof.^a Dra. Luciana Brito
Universidade Estadual de Londrina - UEL

Londrina, 07 de Julho de 2016.

Dedico este trabalho a meus pais. Isso é o mínimo que posso fazer diante da dedicação, inspiração e por serem sempre meu alicerce em toda minha vida.

AGRADECIMENTOS

Primeiramente agradeço a Deus pela existência, perfeição e oportunidades.

Agradeço aos meus pais, irmão e familiares, pela ajuda, incentivo, proporcionando-me sempre segurança, sendo minha base e fonte de amor na realização desta jornada.

Agradeço aos meus amigos, que estiveram ao meu lado, em especial pela inspiração e incentivo de Luis Eduardo Veloso; pela caminhada de velhos tempos com Alessandro da Silva; por compartilharem momentos e enriquecerem a jornada acadêmica: Lucas Toledo e Vinícius Ferreira; pelas leituras e bom humor de Rafael Adelino e a força e torcida de Ana Clara Souza Cunha. Estes proporcionaram não apenas um enriquecimento intelectual, pelas trocas de experiência, mas também energia e amizade nessa trajetória.

Agradeço, em especial, ao professor Sérgio Adolfo (in memoriam), fonte de inexplicável sabedoria, bondade e que me fez acreditar na beleza que o conhecimento pode trazer.

Agradeço imensamente à minha orientadora pela constante orientação, por incrível paciência, por ter compartilhado seu amplo conhecimento comigo e ter me permitido fazer parte de seu elenco de educandos. Não poderia deixar de dizer que me sinto honrada em ser sua orientanda e ter compartilhado de sua amizade nessa caminhada.

Agradeço também a todos que, direta ou indiretamente, contribuíram para a realização deste trabalho.

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, 2008, p. 37).

SIQUEIRA, Maiara Fernandes Siqueira. **Trilhas da poesia de Solano Trindade**. 2016. 125f. Dissertação (Mestrado em Letras – Estudos Literários) – Universidade Estadual de Londrina, Londrina, 2016.

RESUMO

Este trabalho propõe o estudo da poesia de Solano Trindade, conhecido como um dos precursores da literatura afro-brasileira, com ênfase em alguns aspectos, a saber, a busca do poeta pela liberdade de expressão em seus poemas, a afirmação da cultura afro-brasileira e a oralidade. Para tanto, realiza-se um percurso por suas obras, *Seis Tempos de poesia* (1958), *Cantares ao meu povo* (1981), e a coletânea, organizada por Raquel Trindade, *Solano Trindade: o poeta do povo* (2008) estabelecendo-se relações entre as poesias, as propostas artísticas em voga à época da sua produção e a preocupação do poeta com a arte como direito de todos. Procura-se mostrar de que modo suas práticas culturais, que visavam agregar o popular ao erudito e colocar a arte em movimento com a participação do povo, contribuem para perspectivas adotadas em sua produção poética, além de anteciparem práticas artísticas de afirmação da cultura afro-brasileira, encontradas neste início de século. A metodologia de pesquisa adotada consiste em levantamento bibliográfico do autor e sobre suas obras com destaque para os trabalhos críticos de Maria do Carmo Gregório (2005), Elio Ferreira de Souza (2005), Leda Maria Martins (2011); a respeito da literatura e cultura afro-brasileira os trabalhos de Zilá Bernd (1988), Roger Bastide (1943), e Eduardo de Assis (2011); e de Paul Zumthor, Frederico Fernandes (2012) no que se refere aos estudos da oralidade; de Antonio Candido e Octávio Paz quanto aos estudos sobre poesia dentre outros.

Palavras-chave: Solano Trindade. Poesia. Estilo literário. Cultura afro-brasileira. Oralidade.

SIQUEIRA, Maiara Fernandes Siqueira. **Paths of Solano Trindade's poetry**. 2016. 125p. Dissertação (Mestrado em Letras – Estudos Literários) – Universidade Estadual de Londrina, Londrina, 2016.

ABSTRACT

This research proposes the study of the Solano Trindade poetry, known as one of the African-Brazilian literature precursors, with emphasis on some aspects, namely, the search of the poet for freedom of expression in his poems, the claim of African-Brazilian culture and orality. Therefore, there will be a path through his works, *Seis tempos de poesia* (1958), *Cantares ao meu povo* (1981), and the collection, organized by Raquel Trindade, *Solano Trindade: o poeta do povo* (2008). by establishing relationships between poetry, the artistic proposals in vogue at the time of his production and the concern of the poet with art as a universal right. We seek to show how their cultural practices, aimed at aggregating the popular to erudite and placing art in motion with the participation of the people, contributing to prospects adopted in his poetry, contribute to perspectives adopted in his poetry, and artistic practices anticipate affirmation of African-Brazilian culture, found early this century. The research methodology consists of bibliographic survey about the author and his works with emphasis on the critical work of Maria do Carmo Gregório (2005), Elio Ferreira de Souza (2005), Leda Maria Martins (2011); regarding the literature and African-Brazilian culture the works of Zilá Bernd (1988), Roger Bastide (1943), Eduardo de Assis (2011); Paul Zumthor, Frederico Fernandes (2012), regarding to the orality studies; Antonio Candido and Octávio Paz to the works about poetry and others scholars.

Keywords: Solano Trindade. Poetry. Literary style. African-Brazilian Culture. Orality.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 - Festa Junina do Teatro Popular Brasileiro em 1952	73
Figura 2 - Grupo Solano Trindade, década de 1950	73

SUMÁRIO

1	INTRODUÇÃO	11
2	POESIA DE TRINDADE E AS TRILHAS DO PERTENCIMENTO	14
2.1	Vida, obra e crítica: alguns apontamentos	14
2.2	Poesias em diálogo: Solano e seu tempo	23
3	LITERATURA AFRO-BRASILEIRA E A PRODUÇÃO DE SOLANO	59
3.1	Breve panorama da poesia afro-brasileira	59
3.2	Caminhos abertos pela palavra de Solano.....	64
4	PROCESSOS ESTILÍSTICOS: LIBERDADE, RAÍZES E A ARTE COMO DIREITO DE TODOS	83
4.1	Oralidade: ancestralidade, pertencimento e tradições populares.....	84
4.2	Os orikis e a força de uma tradição.....	97
4.3	O verso livre e o desejo de liberdade	107
5	CONCLUSÃO	116
	REFERÊNCIAS	118
	ANEXOS	124
	ANEXO A	124

1 INTRODUÇÃO

A experiência de leitura é algo sempre novo e surpreendente, pois de alguma maneira ela nos modifica, permite-nos experiências novas e oferece-nos outra visão de mundo. As várias leituras realizadas na jornada até este trabalho passaram por Guimarães, Clarice, Hatoum, Saramago e tantas outras que proporcionaram o encontro com esse mundo paralelo e fantástico da literatura. Nessa trajetória, houve o encontro com os seguintes versos:

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, 2008, p.37)

Esses versos provocaram inquietações e perguntas em torno de sua origem. Quem era aquele escritor? Quem era tão irreverente? Quem era presunçoso a ponto de gritar aquilo? Que voz poética gritava por aquela liberdade?

Naquele momento aconteceu o encontro com o escritor que percorreria a trajetória acadêmica até a finalização desta dissertação. Francisco Solano Trindade instigou o deslumbramento que originou o primeiro trabalho de pesquisa que resultou no Trabalho de Conclusão de Curso na graduação de História pela Universidade Estadual do Norte do Paraná – UENP, em 2010, sob a orientação de Anderson Francisco Ribeiro com o título “Solano trindade e a produção cultural: um gênio popular perdido entre os ilustres desconhecidos” e no artigo “Um gênio popular esquecido pelo cânone: Solano Trindade e a expansão da produção cultural afro-brasileira”, orientado por Luciana Brito para conclusão da Especialização em 2010, na Universidade Estadual Do Norte Do Paraná – UENP.

A recuperação anterior dos trabalhos teve o intuito de mostrar que essa pesquisa advém de uma longa jornada e é sobre o estudo das trilhas da poesia de Trindade, em sua caminhada literária, que se propõe mais este trabalho.

Solano Trindade é um ser de poesia, representante de uma alma coletiva, cujo encantamento pela vida está presente em sua escrita que busca nas raízes populares e na cultura afro-brasileira a inspiração para seus textos. Seus poemas são carregados de ancestralidade, amor, mulheres, família, infância, efêmero,

infinito, afro-brasilidade, contestação e, com a proximidade de sua morte, há uma ligação nostálgica com a vida.

Construiu um projeto estético/poético que capturava formas parnasianas, mas logo assumiu sua liberdade poética. O autor perpassou o modernismo brasileiro e conviveu com canônicos de sua geração, os quais produziram críticas marcantes sobre sua produção, como, por exemplo, Roger Bastide ao declarar que:

O senhor faz dos seus versos uma arma, um toque de clarim, que desperta as energias, levanta os corações, combate por um mundo melhor. Quanto a mim, aprecio esses poemas que realizam uma síntese entre o passado e o futuro, entre as aspirações de reis proletarizados e as canções do folclore, entre o amor moderno, à sombra das chaminés de usina, e o amor místico, sob o olhar dos Orixás. (BASTIDE, 1946 apud TRINDADE, R., 2008, p.27).

Assim, é hoje revisitado por seu trabalho que ficou relegado à margem. As ligações aqui presentes buscarão os possíveis caminhos para entender a literatura afro-brasileira que, embora tenha representantes desde o final do século XIX, como Luís Gama, Maria Firmina dos Reis, Lino Guedes, suscita discussões críticas e teóricas mais efetivas no final do século XX.

Solano possui uma pequena fortuna crítica e estudos de sua produção literária. Nesse sentido, existe um sentimento de fratura e vazio para com esses espaços de análise de sua poética e os recursos estéticos nela envolvidos. A abordagem de sua produção vem destacar novas nuances e recortes poéticos no processo de consolidação de sua obra. As análises, neste trabalho, buscam explorar a poesia de Trindade, “essa caixa de mil ressonâncias e observar onde pulsa cada fonema, cada palavra, cada frase”, como apontam Cortez e Rodrigues (2009).

O objetivo desta dissertação é o estudo da poesia de Solano Trindade, visando à análise dos poemas a partir dos seguintes recortes principais, a saber, a presença da cultura afro-brasileira, com destaque para religiosidade e oralidade, e a perspectiva de liberdade, temática e formal, adotada pelo autor. O trabalho pretende, ainda, mostrar as relações entre o poeta e as tendências do seu tempo, e discutir os caminhos abertos pela palavra de Solano no percurso da escrita afro.

O primeiro capítulo apresenta a fortuna crítica sobre o autor e, assim, será relacionada a proposta poética de Solano a alguns movimentos literários que, de alguma forma, estarão presentes em suas poesias – movimentos como a Negritude e o modernismo. Para essas ligações, o trabalho busca referências críticas como:

Poesia negra no modernismo brasileiro de Benedita Damasceno (2003), *Solano Trindade: raça e classe, poesia e teatro na trajetória de um afro-brasileiro* de Maria do Carmo Gregório (2005), *Poesia Negra das Américas: Solano Trindade e Langston Hughes* de Elio Ferreira de Souza (2005), entre outros.

O segundo capítulo propõe a análise dos poemas “Minha missão”, “Conversa”, “Mulher barriguda”, “Tem Gente com fome”, “A rosa vermelha”, “Advertência”, “Cantos dos Palmares” e “Quem tá gemendo”. Nele se apresenta a discussão sobre literatura afro-brasileira e o papel de Solano como um autor/produtor. Como base teórica serão consideradas referências como, *Introdução à literatura negra* de Zilá Bernd (1988), *Literatura e sociedade* (1985) e “O direito à literatura” (2011) de Antonio Candido, *A poesia afro-brasileira* de Roger Bastide (1943), *Literatura e afrodescendência no Brasil* de Eduardo de Assis (2011) e o ensaio “O autor como produtor” de Walter Benjamin (1987).

O terceiro capítulo apresenta a análise de alguns recursos recorrentes na poesia de Trindade, tais como a utilização de versos livres, oralidade e os orikis, ligados à cultura afro-brasileira. Para isso, a pesquisa se deterá nos poemas: “Meu canto de guerra”, “Abolição número dois”, “Velho atabaque”, “Olorum Shanú”, “Olorum Èke”, “Batuque”, “Canto de liberdade” e “Velhinha do Angu”. Esse capítulo procura perceber até que ponto o autor explora a liberdade formal em suas poesias e em que momento ele é mais tradicional. Algumas das referências utilizadas serão: *Estudo analítico do poema* de Antonio Candido (2004), *O arco e a lira* (1982) e *Signos em rotação* (1996) de Octávio Paz, *Textos e tribos* de Antonio Risério (2003), *O ser e o tempo da poesia* de Alfredo Bosi (2010), *Vanguarda europeia e modernismo* de Gilberto Mendonça Telles (2005), *A voz e o sentido: poesia oral em sincronia* (2007) e *Trânsitos da Voz: Estudos de Oralidade e Literatura* (2012) de Frederico Fernandes.

Esta pesquisa de caráter bibliográfico partirá de um resgate da produção literária do autor, relacionando-a com uma fortuna crítica já existente e pretende contribuir para os estudos de sua obra a fim de juntar-se à voz dos críticos que põem em evidência a poesia do pernambucano Solano Trindade.

2 POESIA DE TRINDADE E AS TRILHAS DO PERTENCIMENTO

Este capítulo irá trilhar os caminhos de Solano Trindade. O autor travou, desde o começo de sua jornada, uma luta por uma representação social do negro, deixando registros de que confiava em uma restauração cultural e literária para redefinir seu papel histórico.

Não faremos lutas de raças, porém ensinaremos aos irmãos negros que não há raça superior, nem inferior, e o que faz distinguir uns dos outros é o desenvolvimento cultural. São anseios legítimos a que ninguém de boa-fé poderá recusar cooperação. (TRINDADE, 2008, p. 14).

Esse caminho foi percorrido através de muitas lutas sociais e de intensos diálogos mantidos com movimentos de sua época. São essas relações que aparecerão na discussão que segue. Relações com o movimento modernista, relações com poetas canônicos, intertextualidade com produções de autores de seu tempo e pontes com poetas como Nicolás Guillén, representante da Negritude.

Solano transita entre todos esses movimentos e produções, os quais deram importante contribuição à sua obra. Porém, em nenhum desses espaços ele encontrou uma completude e, empenhado em resgatar a identidade negra de seu povo, anuncia os novos rumos da literatura afro-brasileira em sua poesia, mesmo permanecendo fora da historiografia literária.

Faz-se necessário levantar a fortuna crítica sobre o autor, já que o olhar crítico sobre sua obra é recente e ainda está sendo construído nos estudos de literatura.

2.1 Vida, obra e crítica: alguns apontamentos

Leda Maria Martins, na antologia crítica de Eduardo de Assis Duarte (2011), propõe o questionamento sobre como seria explicar o que é o poeta Solano Trindade, uma vez que ele perpassa um momento de grande efervescência literária e absorve muito de seu tempo, mas também o ressignifica. Ele propõe um diálogo inovador na literatura com a presença positiva do afrodescendente; trabalha com as tendências estéticas de versificação como o verso livre; adota em sua poesia a linguagem coloquial e procura sua força leitora nos braços do popular.

Solano Trindade, poeta do povo, Solano Trindade, poeta popular. O que estes epítetos nos dizem do poeta pernambucano de nascimento, que foi também teatrólogo, ator, pintor, fundador de organizações de militância negra, agente cultural, amante intransigente da liberdade, da liberdade do ser, da liberdade de expressão, da liberdade estética? Como nomear esse poeta utópico, defensor intransitivo de sua ascendência africana, de seu requinte de negrura? Como designar a poesia que ele próprio designara cantares de seu povo? Como mostrar sua cena, no cenário europeizado da literatura e do teatro brasileiros? (MARTINS, 2011, p. 388).

A reflexão aqui presente é uma tentativa de relacionar a complexidade da obra de Solano Trindade com os movimentos literários contemporâneos à sua produção. Como ponto de partida para estes estudos seguem considerações sobre a obra e sua fortuna crítica.

Solano nasceu no bairro São José em Recife no dia 24 de Julho de 1908, seu nome está vinculado a grandes movimentos como a Frente Negra Pernambucana e o Centro de Cultura Afro-brasileiro, junto com Ascenso Ferreira, Vicente Lima e Miguel Barros, que tinham o objetivo de divulgar os intelectuais e artistas negros em 1936. Teve uma vida intensa de diálogo com diferentes artes, mas foi na poesia que deixou marcado seu trabalho artístico, ao publicar quatro livros: *Poemas negros* (1936), *Poemas d'uma vida simples* (1944), *Seis tempos de poesia* (1958) e *Cantares ao meu povo* (1961).¹

As dimensões exploradas em sua poética podem ser observadas em poemas destinados ao afrodescendente, poemas de cunho político-social, poemas de amor e poemas que retomam sua biografia. Essa divisão foi categorizada na coletânea *Solano Trindade: o poeta do povo* (2008), organizada por sua filha Raquel Trindade. Mas é uma divisão flexível, uma vez que essas esferas muitas vezes se encontram juntas em um poema, sendo difícil desvinculá-las ou distanciá-las.

Na primeira divisão, encontram-se poemas como “Canto dos Palmares”, “Zumbi”, “Navio Negreiro”, “Sou Negro”, “Olorum Shanú”, “Quem tá gemendo”, etc. Nessa esfera, percebe-se a exploração de aspectos como o da cultura afro-

¹ Ressalva-se aqui a dificuldade para ter acesso às obras do autor. Foram utilizadas, neste trabalho, as seguintes edições e publicações: *Seis Tempos de poesia* (1958), 1ª edição da editora H. Mello, *Cantares ao meu povo* (1981) 2ª edição da editora Brasiliense, e a coletânea, organizada por Raquel Trindade, *Solano Trindade: o poeta do povo* (2008) publicada pela Ediouro. Outras coletâneas sobre o autor: *Tem gente com fome e outros poemas*, organização da Prefeitura da Cidade do Rio de Janeiro/Ministério da Cultura/Sindicato dos Escritores do Rio de Janeiro em 1988; *Poemas antológicos de Solano Trindade*, seleção, organização e prefácio de Zenir Campos Reis (2006) e *Canto negro*, apresentação de Zenir Campos Reis (2006).

brasileira, os ritmos, o passado histórico e a beleza da mulher negra. O escritor promove um olhar voltado à cultura afro-brasileira e incorpora-a em sua poesia.

A segunda dimensão abarca poemas como “Tem gente com fome”, “Gravata colorida”, “Mulher Barriguda”. Essa fase foi apontada por Raquel Trindade como uma fase de cunho social, pois as publicações eram direcionadas ao seu próprio sofrimento e à dor dos oprimidos em geral; temáticas como a mulher, a pobreza e a fome são contempladas em seus versos, que passam sua insegurança e sofrimento em relação ao mundo.

Poemas d'uma vida simples, do poeta Solano Trindade, é poesia em essência; a serviço de uma causa; transformismo dos navios negreiros em brados de sonoridade altiva. Solano Trindade como Pablo Neruda formam uma dupla “diferente” na poesia americana; são os maiores poetas do Novo Mundo porque compreenderam, mais que os outros, a arte como aversão natural aos nazi-facismos Corsino de Brito (Rio de Janeiro, 10 de setembro de 1944). (TRINDADE, R., 2008, p. 25).

Não se teve acesso às edições de *Poemas negros* (1936) e *Poemas de uma vida simples* (1944). As duas obras utilizadas no trabalho, *Seis Tempos de Poesia* e *Cantares ao meu povo*, publicadas em vida, foram localizadas em sebos literários e não contam com novas edições. O que existem são coletâneas como *Tem gente com fome e outros poemas*: antologia poética de 1988, *Canto negro* (2006), *Poemas antológicos de Solano Trindade* (2006), e *Solano Trindade: o poeta do povo* organizado por Raquel Trindade em 1999.

Em 1958, ocorre sua terceira publicação, com o livro *Seis Tempos de Poesia*. Na obra vê-se uma forte influência de elementos comunistas, uma vez que o autor esteve filiado ao PCB (Partido Comunista Brasileiro) a partir de 1942. Acabou sofrendo perseguição do governo, o qual acreditava existir em sua obra traços de sua militância e elementos subversivos.

Solano, nas décadas de 1940 e 1950, desenvolveu um trabalho de crítica a uma sociedade capitalista e projetou ideais sociocomunistas. Ele se filiou ao PCB em 1942 e, envolvido pela conjuntura histórica referente ao período, desenvolveu uma intensa atividade intelectual que comungou com os ideais do partido, o que culminou com sua prisão. A ação do grupo do Centro de Cultura Afro-brasileiro foi posta sob investigação da polícia na capital paulista, onde também foi preso Abdias do Nascimento, segundo fragmentos retirados dos boletins de registro do trabalho

de investigação da polícia política. No Rio de Janeiro, as investigações desses intelectuais, entre eles Francisco Solano Trindade, aconteceram no ano de 1944².

Essa manifestação acabou por culminar em sua prisão pelo governo Dutra, ainda no ano de 1944, sob acusação de disseminar boletins, contendo opiniões ultrajantes contra o governo. Nessa ocasião, o poeta foi interrogado sobre sua vida, seu trabalho intelectual e político; o processo foi arquivado no ano de 1945 por falta de provas de seu comportamento subversivo.

No período em que a tônica do discurso de intelectuais e lideranças negras é criar mecanismos para a assimilação do negro à sociedade vigente, através de oferta de oportunidades iguais para negros e brancos na sociedade competitiva, Solano Trindade vai registrar, em suas poesias, a esperança de que a sociedade capitalista fosse substituída por uma nova ordem social, a sociedade comunista, a exemplo do modelo que foi implantado com a Revolução Russa de 1917, que apontava para o fim das diferenças de classes. (GREGÓRIO, 2005, p. 51).

O livro *Cantares ao meu povo*, lançado em 1961, é o último livro publicado pelo poeta. Reconhece-se na obra um olhar mais maduro e o peso do tempo. Encontram-se temas como amores, velhice, tristeza e diferenças sociais como afirma Álvaro Alves de Faria no prefácio do livro. O livro divide-se em duas partes: a primeira com poemas intitulados “Poemas de cantares ao meu povo” e a segunda de “Poemas inéditos”.

As palavras que Solano Trindade escreveu, em 1961, foram levadas com coerência até o fim de sua vida. Não com tanta veemência, mas com um certo e inegável calor. Se os seus primeiros poemas eram – em sua maior parte – voltados para o social, nos últimos anos de sua existência esses poemas se preocuparam com um tema constante e quase doentio: a velhice. O poeta – é indisfarçável – sentiu o peso do tempo. Os últimos poemas eram de queixas, lembravam as mulheres distantes com nostalgia e se fixavam num triste descrédito para com a própria vida que afinal – sabia ele – estava indo embora de maneira naturalmente inevitável. (FARIA apud TRINDADE, 1981, p. 7)

Solano faleceu em 1974, no município de Santa Tereza, e foi enterrado em Jacarepaguá. Os trabalhos sobre o autor ocorreram depois de sua morte, sendo recentes os estudos críticos. A maior parte dessa crítica concentra-se em revistas especializadas e estudos universitários, entre eles teses, dissertações, ensaios, artigos e capítulo de livros.

² Este fragmento judicial foi encontrado no anexo da dissertação de mestrado de Maria do Carmo Gregório e as referências completas estão no final deste trabalho.

Seguem abaixo recortes da fortuna crítica do autor. A pesquisa buscou no Portal de Periódicos e Banco de Teses da CAPES/MEC, no Portal Domínio Público e internet algumas referências³ sobre a produção do escritor:

a) Monografias, dissertações e teses:

- ✓ *A poesia da Mensagem angolana e a mensagem da poesia afro-brasileira*, de Antonio de Pádua de Souza e Silva. (Tese defendida em 2015 na Universidade de Coimbra)

A tese relaciona a literatura de Agostinho Neto, António Jacinto e Viriato da Cruz, poetas angolanos, do afro-brasileiro Solano Trindade e Fred Souza Castro. O trabalho busca nas poéticas a denúncia e a exploração como corpus literário e promove uma intersecção que parte da obra de Agostinho Neto estabelecendo analogias com a poética dos outros escritores.

- ✓ *A escrita negra de Solano Trindade: movimentos de resistência e modos de identidades da consciência poética*, de Denivaldo Matos Moreira Almeida e Silva. (Dissertação defendida em 2013 na Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, PUC-SP).

A dissertação observa a poética de Solano Trindade através da crítica marxista. O trabalho ainda aponta o mito como uma marca de identidade da cultura afro-brasileira que está presente na literatura trindadiana.

- ✓ *A importância de Solano Trindade no panorama da Literatura Brasileira: uma reflexão sobre o processo de inclusão e exclusão canônicas*, de Suely Maria Bispo dos Santos. (Dissertação apresentada em 2012 na Universidade Federal Do Espírito Santo - UFES).

A dissertação relaciona o processo de exclusão no cânone literário de minorias. Observa o silenciamento crítico para com a poética de Trindade, além da emergência de estudos a respeito da literatura afro-brasileira. O trabalho faz um levantamento da vida, obra e produção literária do escritor.

³ Referências completas estão no final da dissertação.

- ✓ *Nas sendas da revolução: a poesia de Agostinho Neto e Solano Trindade*, de Oluemi Aparecido dos Santos. (Dissertação apresentada em 2009 na Universidade de São Paulo-USP).

O trabalho propõe ligações políticas e literárias entre os poetas Agostinho Neto e Solano Trindade. A análise busca aproximações nas obras *Sagrada Esperança* (1985) do poeta angolano e *Cantares ao meu povo* (1969) do poeta afro-brasileiro.

- ✓ *O encontro da cultura popular e os meios de comunicação na obra de Solano Trindade - Os Anos em Embu das Artes (1961-1970)*, de Maurício de Mello. (Dissertação apresentada em 2009 na Universidade de São Paulo-USP).

A análise visa à defesa de Solano Trindade pela cultura popular e sua difusão. A pesquisa aborda a vida as mudanças e transformações dos meios de massa na década de 60 e 70 e como o escritor afro-brasileiro foi militante social em prol da cultura popular e afro-brasileira.

- ✓ *Solano Trindade: a escrita na pele*, de João José Batista Filho. (Dissertação apresentada em 2009 na Universidade Federal da Paraíba).

A dissertação propõe uma revisão crítica da obra de Trindade e como se dá a representação do negro. Ocorre o resgate da cultura afro-brasileira e a posição do sujeito na formação de uma identidade nacional.

- ✓ *A literatura como movimento humanizador: o projeto poético de Solano Trindade*, de Serafina Ferreira Machado. (Dissertação apresentada em 2007 na Universidade Estadual de Londrina - UEL)

A pesquisa visa averiguar os papéis do negro desde o processo de subalternidade até o de sujeito. O trabalho liga a obra de Solano Trindade à construção de identidade e protagonista dentro de um projeto literário que traz a voz do oprimido.

- ✓ *Poesia negra das Américas: Solano Trindade e Langston Hughes*, de Elio Ferreira de Souza. (Tese defendida em 2006 na Universidade Federal de Pernambuco - UFPE).

A tese reflete sobre a poesia negra do brasileiro Solano Trindade (1908-1974), do norte-americano Langston Hughes (1902-1967), além de obra de outros poetas como Countee Cullen (dos E.U.A.) e os caribenhos Nicolás Guillén (de Cuba), Aimé Césaire (da Martinica). O trabalho propõe uma gama de ligações entre a efervescência da cultura afrodescendente e os projetos dos poetas citados anteriormente, além do olhar à cultura popular, a estética, a temática e a função social da poesia negra, do *jazz*, da capoeira, das narrativas e experiências ancestrais do afro-brasileiro.

- ✓ *Solano Trindade: raça e classe, poesia e teatro na trajetória de um afro-brasileiro (1930-1960)*, de Maria do Carmo Gregório. (Dissertação apresentada em 2005 na Universidade Federal do Rio de Janeiro).

A dissertação apresenta uma revisão da trajetória de Solano Trindade contracenando com os ideais do Partido Comunista, além de promover o debate de raça e classe social nos anos de 1930 e 1960.

b) Livros e capítulos de livros:

- ✓ “Solano Trindade”, de Leda Maria Martins. (Publicado em 2011 no livro *Literatura e afrodescendência no Brasil: antologia crítica* de Eduardo de Assis Duarte pela UFMG)

O capítulo traz a trajetória do poeta Solano Trindade, análises de poemas, além de apontamentos da crítica sobre o autor, como por exemplo, Zilá Bernd.

- ✓ *Vocês negras de las Américas: diálogos contemporâneos/Vozes negras das Américas: diálogos contemporâneos*, de Aimeé Bolaños e Lady R. Benavente. (Publicado em 2011 pela Editora da FURG)

A obra propõe um panorama das literaturas afro-americanas contemporâneas e traz na primeira seção um estudo de Álvaro Hattner, da UNESP, de São José do Rio Preto, sobre a questão da negritude nos poetas de Angola (Agostinho Neto), Brasil (Solano Trindade) e Estados Unidos (Langston Hughes).

- ✓ *Solano Trindade, Poeta do Povo: aproximações*, de Oswald de Camargo. (Publicado em 2009 pela Editora Comarte)

O texto é escrito a partir das anotações de Oswald de Camargo para a palestra Solano Trindade - Vida e Obra, pronunciada no Teatro Municipal de Mauá (SP), em 2008.

- ✓ *Solano Trindade: o poeta das artes do povo*, de Maria do Carmo Gregório. (Publicado em 2009 pela CEAP, com o apoio da PETROBRÁS)

O livro é fruto da dissertação de Mestrado *Solano Trindade: raça e classe, poesia e teatro na trajetória de um afro-brasileiro (1930-1960)*, pela UFRJ em 2005 de Maria do Carmo Gregório.

c) Ensaios e artigos:

- ✓ “A poética identitária de Francisco Solano Trindade: um exercício da tradução”, de Idemburgo *Pereira Frazão* e Fátima Rivas Oliveira. (Publicado na Revista UNIABEU em 2014).

O artigo analisa algumas poesias de Solano Trindade e sua importância no contexto contemporâneo, a partir do preconceito e de temas que não eram estudados, o trabalho propõe o exame de tradução das poesias a partir da língua materna, o português, para o inglês.

- ✓ “Ethos, discurso poético e amorosidade em Solano Trindade”, de José Geraldo Marques. (Publicado na Revista do SELL em 2014).

O artigo é construído a partir da crítica *bakhtiniana*, ele vê no discurso trindadiano a manifestação de um *ethos resistente* em que circulam uma resistência de valores que aparecerão em sua escrita.

- ✓ “Solano Trindade X Cartola: uma questão de identidade”, de Idemburgo *Pereira Frazão Félix* e Gláucia Regina Santos Cunha. (Publicado no Congresso Nacional de Linguística CIFEFIL em 2013).

O trabalho faz uma ponte entre Solano Trindade e Angenor de Oliveira, o Cartola, em relação à questão da resistência cultural e da preservação da identidade afrodescendente pela arte.

- ✓ “La redención por la canción y los tambores: diálogos entre Bob Marley (Jamaica), Jorge Artel (Colombia) y Solano Trindade (Brasil)”, de Denilson Lima Santos. (Publicado pela Fundación Universitaria del Área Andina-Pereira em 2011).

O ensaio estabelece uma reflexão entre a canção “Redemption” do jamaicano Bob Marley, o poema “Tambores en la noche” de Jorge Artel (Colômbia) e “Canto da América” do afro-brasileiro Solano Trindade.

- ✓ “O preto no branco - análise de poemas de Solano Trindade e Vinicius de Moraes”, Marcos Hidemi de Lima. (Publicado pelo Portal Cronópios em 2008).

O artigo explora a temática negra a partir dos discursos de Vinicius de Moraes e Solano Trindade. A análise parte do questionamento da voz que fala de dentro e que se assume como afro-brasileiro e de quem fala de fora no caso de Vinicius de Moraes.

- ✓ “Intelectual negro e mediações culturais: Solano Trindade”, de Florentina da Silva Souza. (Publicado na Revista SCRIPTA em 2004).

O artigo busca na militância e nas diversas estratégias sociais de Solano Trindade uma maneira de interferência na sociedade vigente e como fonte para intervir nas tradições culturais de seu tempo.

- ✓ “Solano Trindade e a produção literária afro-brasileira”, 2004 de Florentina da Silva Souza. (Publicado em 2004, na Revista Afro-Ásia)

O artigo vê Solano Trindade como um intelectual e artista que propôs uma revisão da história e a memória dos afro-brasileiros dentro da literatura. Ele é analisado a partir de uma visão de mediador cultural e que dialoga através de sua história pessoal, de seus textos e das atividades culturais que organiza como um escritor precursor dentro da literatura afro-brasileira.

- ✓ “Abdias Nascimento et Solano Trindade : deux conceptions pionnières du theatre noir bresilien”, de Christine Douxami. (Publicado em 2003 nos Cahiers du Brésil Contemporain).

O artigo reflete sobre o *Teatro Experimental do Negro* como resultado dos esforços do movimento negro no Brasil. A análise foca em Solano Trindade e Abdias Nascimento como precursores do movimento teatral afro-brasileiro.

Como se pode notar, as pesquisas e publicações intensificam-se na primeira década do século XXI. O diálogo com esses estudos, neste trabalho, é mantido de acordo com aproximações estabelecidas entre os recortes aqui apresentados e os apontamentos contidos nessa fortuna crítica.

2.2 Poesias em diálogo: Solano e seu tempo

Solano conviveu com diversos autores de sua geração com destaque na arte, na antropologia e na crítica literária, como Roger Bastide, Nestor de Holanda, Sergio Milliet, Otto Maria Carpeaux, José Louzeiro e Carlos Drummond de Andrade que lançaram os primeiros olhares à sua literatura.

A leitura de seus versos deu-me confiança no poeta que é capaz de escrever “Poema do homem” e “O canto dos Palmares”. Há nesses versos uma força natural e uma voz individual, rica e ardente, que se confunde com a voz coletiva. (DRUMMOND apud TRINDADE, R., 2008, p. 33).

Apesar desse convívio e produção, o autor ficou de fora de um cânone literário. Sua obra foi ignorada por esse instrumento de avaliação da literatura brasileira por críticos como Alfredo Bosi e Antonio Candido, por exemplo. Essa supressão pede uma reflexão sobre como se dão essas relações de exclusão e escolhas.

O cânone da literatura nacional foi construído pelos escritores românticos e, apesar das leituras e releituras, que dele fizeram os críticos pertencentes às variadas tendências, permaneceu vivo ao longo dos anos, chegando aos dias atuais. (CAIRO, 2010, p.133)

Na primeira metade do século XIX, os críticos brasileiros criaram o cânone da história da literatura brasileira, influenciados pelas idéias da crítica romântica europeia que contribuíram para a construção da identidade

nacional desta literatura. Esse cânone permanece vivo, apesar das diferentes leituras e releituras, às vezes, a ele opostas, que os críticos contemporâneos vêm propondo. Isto se explica pelo fato de que, em se tratando de cânone literário, cada período busca redefini-lo em função da tradição que melhor se adequa ao horizonte de perspectivas de quem, no presente, o seleciona. (CAIRO, 2001, p.32)

O cânone é sempre resultado de escolhas, por parte de críticos que carregam ideologias. “De acordo com esta visão, o cânone não é mais visto como algo fixo, natural, mas uma produção marcada e sujeita a interesses de ordem ideológica diversa.” (BRITO, 2008, p.17) Esse processo deixou um vazio na historiografia literária brasileira, onde há pouca visibilidade de autores negros, mulheres e minorias. Essas polêmicas estão em voga hoje pelos intelectuais, de maneira a repensar as múltiplas formas literárias e toda produção marginal deixada de lado, oportunizando uma releitura desses esquecidos na literatura nacional.

As discussões relativas ao cânone são sempre muito polêmicas, na medida em que este é resultado de uma escolha por parte de autoridades críticas originárias de contextos ideológicos antagônicos. Sendo assim, acreditar na existência e permanência de um cânone literário homogêneo e consensual é mera ilusão. Neste novo século, o que se observa é o surgimento de uma releitura do cânone que procure respeitar a diversidade paradigmática no rol de textos que vem a constituir não mais o cânone hegemônico, mas diferentes cânones para inúmeras variáveis de histórias literárias. (BRITO, 2008, p.17)

Na década de 50 do século XX, surgem modelos críticos que criam novos métodos de leitura do texto literário. Esta mudança de postura crítica conduziu a releituras do cânone literário nacional, como *A literatura no Brasil* (1956) e *Antologia brasileira de literatura* (1965), de Afrânio Coutinho, e *Formação da literatura brasileira* (1959) e *Literatura e sociedade* (1973), de Antonio Candido.

A literatura dos anos 80 possibilitou debates sobre temas até então “tabus”, trazendo à tona o racismo, o puritanismo, a homofobia e o multiculturalismo. Muitos debates são levantados a partir dessa produção como mais uma tentativa de ampliar o cânone.

As discussões que ocorreram sobre o cânone, a partir da década de 80 e 90, trouxeram à tona os “excluídos” da literatura. Dentre os principais críticos do momento, pode-se ressaltar Roberto Schwartz, Flora Sussekind, João Alexandre Barbosa, José Carlos Honório entre tantos outros que propuseram o repensar do cânone existente até então. Segundo Luiz Roberto Velloso Cairo, se até este

momento os comentários críticos voltavam-se para a dicotomia nacional/estético, agora se deslocam

[...] para a expressão das vozes que ficaram à margem do cânone da literatura brasileira. É o momento marcado pelo multiculturalismo nas reflexões da crítica e história literária brasileira, em que se busca revitalizar o cânone, através da inclusão de textos que expressam as vozes dos porventura deixados à margem em função de etnia, gênero, sexualidade, condição sócio-econômica ou por outro tipo de sanção ideológica, e consequentemente exclusão daqueles que não mais respondem ao horizonte de expectativa do presente. (CAIRO, 2010, p.136)

Muitos autores foram excluídos e não tiveram a oportunidade de serem lidos. “Observa-se que, em geral, são excluídos dos cânones, o popular, o humor, o satírico e o erótico. O baixo é excluído. Permanece o alto.” (MUZART, 1999, p.86)

Os excluídos da literatura são muitas vezes os excluídos da sociedade, a visibilidade destes seres na verdade se torna a invisibilidade. É nessa abertura que se enraíza a preocupação com a literatura afro-brasileira, que passa mais do que nunca por uma valorização.

O de que carecemos, em essência, é o levantamento de realidades brasileiras, vistas de dentro para fora. Necessidade de que assumamos o compromisso com o fato de escrever sem nos distanciarmos do povo e da terra. O que é diferente de publicar livros, e muito. Daí saltarem dois flagrantes vergonhosos – o nosso distanciamento de uma literatura que reflita a vida brasileira, o futebol, a umbanda, a vida operária e fabril, o êxodo rural, a habitação, a saúde, a vida policial, aquela faixa toda a que talvez se possa chamar radiografias brasileiras. E é devido a tal carência que, de um lado, não temos conteúdo, e de outro, nem temos forma brasileira. Pois que, a forma, resulta de uma posição intelectualizada e fornece uma falsa estética, importada, empostada, mal adquirida, sujeita a todas as ondas e sempre mal digerida. (ANTÔNIO, 1976, p.144)

Uma das causas dessa impossibilidade de enriquecimento de um cânone que colabore com uma maior democratização cultural está ligada à carência de fontes, o acesso e a visibilidade destes autores frente à sociedade e também ao meio acadêmico, que é um grande meio de propagação da cultura letrada.

É necessário ter em mente que esse cânone foi produzido por um processo de exclusão e escolhas. Uma compilação de escolhas por um poder e submetidas às diversas condições históricas e ideológicas. “Toda interpretação é feita a partir de uma dada posição social, de classe, institucional” (REIS, 1992, p.69). Assim, a

produção literária passou e passa por esse processo que não deixa de ser social e cultural.

O critério para se questionar um texto literário não pode se descurar do fato de que, numa dada circunstância histórica, indivíduos dotados de poder atribuíram o estatuto de literário àquele texto (e não a outros), canonizando-o. (REIS, 1992, p.69)

Vários autores, por não fazerem parte de uma elite, foram esquecidos e ficaram à margem desse contexto, como é o caso de Solano Trindade. Como poeta afro-brasileiro e periférico ele não entrou no rol de escritores de seu tempo. Apesar de produzir, frequentar alguns ambientes e mesmo ter uma relação de proximidade com autores canônicos de sua época, não foi citado nas obras que se debruçaram sobre a produção de seu tempo.

É certo que Solano escreve no período do modernismo, mas não é citado como um dos autores inseridos nessa escola literária. A associação com a condição de poeta negro ou popular é a que mais se observa quando se fala em Trindade, como por exemplo, as coletâneas organizadas de sua obra: *Solano Trindade: o poeta do povo* (2008) publicada pela Ediouro, *Canto negro*, apresentação de Zenir Campos Reis (2006) e em trabalhos contemporâneos como “Solano Trindade e a produção literária afro-brasileira”, 2004 de Florentina da Silva Souza, entre outros. Ele é associado a poeta popular, pois dialogou em sua poesia com os elementos da cultura popular, como as cantigas, brincadeiras e provérbios.

No movimento modernista, a linguagem foi uma bandeira imperativa da primeira geração e diversos autores como Oswald de Andrade, Mário de Andrade e Manuel Bandeira chegaram à conclusão de que os ares de modernidade seriam possíveis através do trabalho com a palavra. Porém, essa palavra seria a do contato mais próximo com a da coloquialidade, ou seja, uma linguagem literária que tivesse uma identidade mais brasileira. Oswald de Andrade exemplifica essa construção linguística e poética da literatura modernista:

Pronominais

Dê-me um cigarro
Diz a gramática
Do professor e do aluno
E do mulato sabido
Mas o bom negro e o bom branco

Da Nação Brasileira
 Dizem todos os dias
 Deixa disso camarada
 Me dá um cigarro.
 (ANDRADE, 2003, p. 167).

Observar a conjuntura e as características do modernismo seria uma tarefa inapropriada a este trabalho: primeiro, porque dentro do próprio movimento existem contradições; segundo, porque há uma imensa fortuna crítica e um grande levante de análises sobre o movimento que não estão diretamente ligados a este estudo; e terceiro, o foco aqui é a ligação de Trindade com algumas particularidades dessa produção. Porém, o que é importante pensar, segundo Damasceno (2003), é que o movimento foi de grande importância para a efervescência da poesia afro-brasileira.

Os poucos estudiosos da poesia negra no Brasil não hesitam em afirmar ter sido o modernismo o movimento literário que ofereceu melhores oportunidades para o aflorar de uma verdadeira poesia negra no Brasil. Houve nessa época uma reformulação das anteriormente inquestionáveis normas culturais que levaram às tentativas de “embranquecimento” e a opinião de Richard. A. Preto-Rodas é que: “certamente o maior passo para tal reformulação foi a Semana de Arte Moderna destinada a prover os artistas e escritores jovens com um debate que desenvolvesse um ponto de vista genuinamente brasileiro”. (DAMASCENO, 2003, p. 53-54).

O poeta pernambucano construiu um projeto estético/poético que captura formas parnasianas, mas que logo busca sua liberdade poética. O projeto estético de Solano vai além de uma negritude, pois seu grito poético busca os oprimidos, dança com a estética modernista em seu desejo de liberdade, faz da oralidade o ritmo de seus versos, usa o verso livre e assume uma identidade particular de poeta afro-brasileiro.

Sua liberdade criadora é explicitada em versos como os do poema “Estética”:
 “Não disciplinarei / As minhas emoções estéticas / Deixá-las-ei à vontade / Como o meu desejo de viver...” (TRINDADE, 1958, p. 5). A liberdade poética aliada à simplicidade são peculiaridades de sua poesia que se aproximam do projeto modernista.

Para os modernistas, a poesia estava mais no momento que no poema em si, mais na vida que na elaboração codificada de uma arte cansada. O poema era o instrumento para obliquamente captar e com simplicidade revelar a poesia da “vida como ela é”. O poema era um stop para focalizar uma intensidade no tempo de um flash. Focalizar para celebrar em poetas como Manuel Bandeira, Mário de Andrade. Focalizar o detalhe para dar uma outra visão do real, como na poesia “pau-brasil” de Oswald de Andrade. Focalizar para ironizar a vida e a si mesmo, como em Carlos Drummond.

Porém, todos esses poetas acreditavam que algo ficava sempre de fora dessa focalização intensa pela linguagem. O fora da linguagem, o inefável: aquilo que não pode ou não chega ser dito, embora seja intuído pela sensação e aludido pelo verso. O além da linguagem, o sublime: sensação de grandeza de espírito, de sabedoria elevada, que os modernistas pretendiam atingir pela simplicidade da expressão. (MORICONI, 2002, p. 11).

O universo literário com o qual Trindade esteve envolvido marcou sua poesia, já que participou dessa sociedade, desde os movimentos ligados à valorização do afrodescendente como a Negritude, a Revolução de Outubro de 1930, a fundação do Partido Comunista Brasileiro e até da simbólica Semana de Arte Moderna de 1922.

Com base nessas dimensões, buscou-se pensar sobre o universo literário do escritor em estudo. Trindade dialoga com o projeto modernista, o qual de forma sintética buscava um encontro com as raízes “populares brasileiras” e almejava “marcar ao máximo o ingresso do país no século XX, sob a égide da brasilidade e da modernidade” (MOTTA, 1992, p. 93).

Solano apresenta em sua poesia traços dessa modernidade. Ele é um crítico de seu tempo e também um poeta preocupado em ser a voz das raízes populares. O sentimento de romper com uma tradição literária e apresentar um eu afro-brasileiro era algo inovador. Esse eu propõe uma literatura que alcance diversos olhares e diversos públicos. Ele busca na pluralidade e na heterogeneidade sua visão de literatura e assim como “a modernidade está condenada à pluralidade” (PAZ, 1984, p.18) ele também está estritamente ligado a um projeto literário que respeite a pluralidade.

Poeta inquieto, que anseia por mudanças, não está alienado às transformações do seu tempo, pelo contrário consegue antecipá-las. Antecipa na medida em que observa o papel do poeta como porta-voz de grupos pouco evidentes, quando assume a voz negra (e dos negros) e, pela palavra poética, afirma o quão amplo é o espaço de onde emana esse canto, quer seja ele advindo da experiência individual – o conhecimento que tem das classes populares e da condição do negro no Brasil, oriundos de suas vivências – quer seja o bramido para ressaltar aspectos mais amplos da importância cultural e histórica de seu povo. Ao se colocar na posição de crítico de sua época, preocupa-se em levar a literatura aos lugares até então não imaginados como o da periferia (o que chamaríamos hoje de

inserção social ou políticas públicas que visam à promoção da arte em todos os espaços), ressaltando esse instinto de modernidade.

Solano vem como aquele herói da modernidade. Herói da denúncia, herói negro, herói do amor, herói que luta contra as injustiças sociais através de sua poesia. Como escreve Benjamin (2000, p.10) “o herói é o verdadeiro tema da *modernité*. Isto significa que para viver a modernidade é preciso uma formação heróica.” Ao contrariar a imagem do negro submisso e escravo, ele inscreve na literatura uma nova identidade e um papel participativo deste na formação cultural do país. Ele apresenta a mulher negra, os ritmos dos tambores africanos, as festas populares e um olhar social aliado à poética. Esse caráter inovador possibilita deslocar o poeta para além de um círculo literário, pois se torna um intelectual comprometido com arte, seu contexto de produção, recepção, e nas fraturas de seu tempo se fez um poeta moderno.

O reconhecimento de sua obra ficou fora dos cânones e dos críticos de seu tempo e, apesar de ter uma forte vinculação com os desejos do movimento modernista, não teve participação nos círculos agitadores dos novos ares da literatura nacional. Ficou de fora do que seria conhecido como movimento modernista.

Apesar de o movimento representar os ares de modernidade, na busca por uma identidade e ruptura com os modelos literários anteriores como o parnasianismo, o que se vê é um movimento estritamente restrito a alguns escritores. Muitos ficaram de fora, como Lino Guedes e Trindade. Mas mesmo não participando dos círculos e debates desta elite literária, o poeta dialoga com as tendências poéticas entre elas uma linguagem mais acessível e uma literatura crítica.

O movimento tem como marco, restrito a uma elite, mas simbólico, a Semana de Arte Moderna, no Teatro Municipal de São Paulo, em fevereiro de 1922, procurou esboçar os novos rumos que a arte nacional projetava e os ares de modernidade que a literatura representava para o grupo paulista, a linguagem, a ruptura com o passado, e a liberdade criadora foram os pilares dessa manifestação. Graça Aranha que abre o evento com uma conferência anuncia que:

Para muitos de vós a curiosa e sugestiva exposição que gloriosamente inauguramos hoje, é uma aglomeração de <<horrores>>. Aquele Gênio supliciado, aquele homem amarelo, aquele carnaval alucinante, aquela

paisagem invertida se não são jogos da fantasia de artistas zombeteiros, são seguramente desvairadas interpretações da natureza e da vida. Não está terminando o vosso espanto. Outros <<horrores>> vos esperam. Daqui a pouco, juntando-se a esta coleção de disparates, uma poesia liberta, uma música extravagante, mas transcendente, virão revoltar aqueles que reagem movidos pelas forças do Passado. Para estes retardatários a arte ainda é o Belo. (TELES, 2005, p. 280).

Esse novo momento buscou se desprender da Academia Brasileira de Letras e mostrar sua irreverência diante do movimento parnasiano. É importante ressaltar que a proposta ocorreu em vários lugares do cenário nacional, de diversas formas e representações, mostrando uma diversidade, portanto o que se pode dizer é que ocorreu uma busca de representação do que seria essa identidade nacional. Alfredo Bosi (1994), em suas considerações sobre o modernismo no Brasil, explana sobre os vários pontos e figurações do movimento dentro do território nacional.

O processo de atualização caminhou cedo nos núcleos urbanos principais, São Paulo e Rio, para a província. Aí ganhou aspectos novos que iriam compor um quadro mais matizado que é o conjunto da literatura moderna brasileira. Em Belo Horizonte, alguns escritores jovens, que logo se tornariam dos maiores da nossa literatura, fundaram *A Revista* (1925): Carlos Drummond de Andrade, Emílio Moura [...]. Em Porto Alegre configurou-se um grupo cuja melhor produção resultaria de uma síntese das inovações modernas e do que diz respeito à cultura gaúcha. É o que se depreende da leitura de Augusto Meyer a partir de *Giraluz* (...). No Nordeste, apesar das resistências emocionais que um Gilberto Freyre e um José Lins do Rego sempre opuseram à franca admissão de uma presença modernista anterior e paralela às profissões de fé regionalistas de ambos e de outros, houve: a) um contato com o grupo de S.Paulo, servindo de mediador Joaquim Inojosa, pelo Recife, e Guilherme de Almeida, em conferências lá feitas em 1925; b) em um segundo tempo, uma absorção das liberdades modernistas na poesia de um Jorge de Lima. (BOSI, 1994, p. 390).

Um ponto de convergência era a busca por uma arte que apresentasse a multifacetada literatura nacional e, para isso, almejavam a máxima expressão e liberdade nas artes de forma que não se abandonasse um passado, mas se rompesse de forma estética com qualquer resquício de não autenticidade dentro das artes. Sobre esse novo rumo, Graça Aranha discursa que:

O subjetivismo mais livre e desencantado germinou em tudo. Cada homem é um pensamento independente, cada artista exprimirá livremente, sem compromissos, a sua interpretação da vida, a emoção estética que lhe vem dos seus contatos com a natureza. É toda a magia interior do espírito que se traduz na poesia, na música e nas artes plásticas. Cada um se julga livre de revelar a natureza segundo o próprio sentimento libertado. Cada um é livre de criar e manifestar o seu sonho, a sua fantasia íntima desencadeada de toda a regra, de toda a sanção. (TELES, 2005, p. 282).

O movimento possibilitou uma nova visão da literatura nacional; as ideias representativas de diversos escritores ganharam força como grupo, cujo foco foi a Semana de Arte Moderna – é importante ressaltar que essa força é simbólica e marco inicial de um painel que já vinha se construindo nas esferas nacionais – e a partir daí ganha propulsão com as revistas e se propaga em grandes obras. A diversidade pode ser sentida como força desse movimento e o que impulsiona a busca por uma representação das artes em geral. Sobre isso, Menotti Del Picchia, no segundo dia Semana emblemática de 1922, expõe:

O que nos agrega não é uma força centrípeta de identidade técnica ou artística. As diversidades das nossas maneiras verificáveis na complexidade das formas por nós praticadas. O que nos agrupa é a ideia geral de libertação contra o faquirismo estagnado e contemplativo, que anula a capacidade criadora dos que ainda esperam ver erguer-se o sol atrás do Partenon em ruínas. (TELES, 2005, p. 288).

Sob essa aura, a literatura do início do século XX será construída, contando com uma rica diversidade de projetos individuais que se encontram em uma vasta realidade nacional, em que suas bases serão estabelecidas por uma geração primeira que brinca com a linguagem e uma estética arrojada que desafia os limites da linguagem literária. Nomes como Oswald de Andrade, Mário de Andrade, Manuel Bandeira, Alcântara Machado, Menotti Del Picchia, Raul Bopp, Ronald de Carvalho e Guilherme de Almeida podem ser citados como os representantes mais icônicos dessa – talvez por força didática – primeira geração modernista. Um dos mais emblemáticos poemas que representam esse momento e o arrojamento que ocorrerá nesses diversos escritores foi “Os sapos” de Manuel Bandeira através de uma linguagem desafiadora que envolve essa geração. Sobre essa linguagem, Menotti de Picchia observa que:

Só isso? Não. Não nos limitamos somente a banir da gaiola das rimas o fetiche <<femina>>, nem a rechaçar para a montanha a tropa olímpica dos deuses. Queremos libertar a poesia do presídio canoro das fórmulas acadêmicas, dar elasticidade e amplitude aos processos técnicos, para que a ideia se transubstancie, sintética e livre, na carne fresca do Verbo, sem deitá-la, antes no seu leito de Procusto dos tratados de versificação. Queremos exprimir nossa mais livre espontaneidade dentro da mais espontânea liberdade. Ser, como somos, sinceros, sem artificialismos, sem contorcionismos, sem escolas. Sonorizar no ritmo original e profundo tudo o que reboe nas nossas íntimas páscoas, dobrando a angústia dos nossos lutos. Dar à prosa e ao verso o que ainda lhes falta entre nós: ossos, músculos, nervos. Podar, com a coragem de Jeca que desbasta à foice uma capoeira, a <<selva áspera e forte>> da adjetivação frondosa, farfalhada,

incompatível com um século de economia. Onde o minuto é ouro. (PICCHIA apud TELES, 2005, p. 291).

Frisa-se aqui que o movimento modernista não foi suficiente para quebrar barreiras literárias e estereótipos da figura do negro – muitas vezes ocorreu até um distanciamento da figura do afro-brasileiro e em algumas obras chegaram a ser caricaturais, ou mesmo distantes, as figurações do afrodescendente. Frequentemente o negro é construído a partir de objetificação artística e não de um sujeito participante e agente na construção social da nação.

Houve no movimento modernista, uma certa forma de reabilitação do negro e um reconhecimento da contribuição, no plano cultural da população afro-brasileira para a construção da identidade brasileira. Porém, não existia nenhum espaço, no movimento elitista paulista, para a expressão e difusão da cultura dos afro-brasileiros. Influenciados pela “escola de Paris”, Anita Malfatti, Tarsila do Amaral, Portinari, Di Cavalcanti... fizeram entrar o negro nas artes plásticas. Este movimento artístico, porém não reabilitava o negro, que permanecia na posição de tema de inspiração, de objeto. (MÉRIAN, 2008, p.54)

Contudo, é importante perceber que a produção de escritores afros cresce nesse período, os quais, diversificados em suas obras e estilos, tiveram acesso às revistas, um dos grandes veículos de propagação das ideias literárias do novo século.

Um exemplo é a produção literária de Bruno de Menezes ⁴ em Belém do Pará, um poeta que representa o modernismo em Belém e que propõe em sua poesia temas como a raça negra, a cidade do passado, as tradições e o amor. Entre seus feitos está a fundação da revista *Belém Nova*, na década de 1920, que mostra a diversidade nesse mosaico literário do modernismo. A revista *Belém Nova* é um dos exemplos de publicações fora do eixo Rio-São Paulo.

Antes do suplemento, porém, Bruno de Menezes já havia fundado a revista *Belém Nova*, na década de 20, por meio da qual a Associação dos Novos (jovens paraenses que se reuniam para discussões literárias e boemias), além de defender suas ideias, recebiam as novidades bastante representativas do movimento modernista nacional a fim de efetivar mudanças nas artes. O próprio professor Joaquim Inojosa foi convidado por Bruno para depor sobre o movimento que inflamava opiniões em Pernambuco. Essa revista paraense teve circulação quinzenal, por quase

⁴ Bruno de Menezes (1893- 1963), nasceu em Jurunas Belém do Pará, em 1944 se tornou membro da Academia Paraense de Letras, foi o principal escritor modernista em Belém. Suas principais obras são: *Crucifixo* (1920), *Bailando no Lunar* (1924), *Poesia* (1931), *Batuque* (1931), *Lua Sonâmbula* (1953), *Poema para Fortaleza* (1957) e *Onze Sonetos* (1960).

seis anos, precisamente de 15 de setembro de 1923 a 15 de abril de 1929. Uma vida considerada bastante longa para um periódico literário, daqueles tempos, chegando a uma tiragem de 5 mil exemplares. (DIAS, GEBRA, 2012, p. 87).

No artigo “Elementos Folclóricos e Populares no Poema “Batuque” de Bruno de Menezes” de 2012, Dias e Gebra analisam o poema “Batuque” e a incorporação de elementos africanos, populares e “folclóricos”. Segundo os pesquisadores (2012, p. 90), “a musicalidade e a linguagem coloquial, nesse poema, são as principais ferramentas para a tematização dos sentimentos, dos desejos e das paixões dos negros, trazendo certa liberdade em expressar e em criar imagens”.

Batuque
 — “Nega qui tu tem?
 — Maribondo Sinhá!
 — Nêga qui tu tem?
 — Maribondo Sinhá!”
 Rufa o batuque na cadência alucinante
 — do jongo do samba na onda que banza.
 Desnalgamentos bamboleios sapateios
 cirandeiros,
 cabindas cantando lundus das cubatas.
 Patichouli cipó-catinga priprioca,
 baunilha pau-rosa orisa jasmin.
 Gaforinhas riscadas abertas ao meio,
 crioulas mulatas gente pixaim...
 [...] E rola e ronda e ginga e tomba e funga e
 samba,
 a onda que afunda na cadência sensual.
 O batuque rebate rufando banseiros,
 as carnes retremem na dança carnal!...
 Maribondo no meu corpo!
 Maribondo Sinhá!
 É por cima é por baxo!
 É por todo lugá!
 (MENEZES, 2005 apud DIAS; GEBRA, 2012, p. 91).

Assim, a literatura modernista é um desafio e uma presença marcante na produção do início do século XX. Ela se desenvolve num diverso cenário e em diferentes aspectos, mas em linhas gerais proporciona um libertar e uma amplificação do que seria intrínseco e material para a arte literária. Essa libertação veio ao encontro da diversidade cultural existente no contingente nacional, sobre a qual existem diversas correntes e programas literários, mostrando que há dentro do próprio movimento subsistemas e uma heterogeneidade de estilos, temáticas e proposições estéticas.

Apesar dessa pluralidade, o negro continua lutando por espaços. Nomes como Bruno de Menezes e Solano Trindade mostram essa luta. Assim o movimento modernista, restrito às elites paulistas, não incorpora a voz afro-brasileira.

É bem verdade que os modernistas pregavam a revalorização das culturas primitivas do Brasil. Entretanto, 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 a existência do negro. Embora renegassem o ideal romântico de glorificação do ancestral indígena nobre e heroico, o índio continuou sendo um símbolo estético [...] *“tupy or not tupy, that is the question”* é o grito de guerra do Manifesto Antropófago. [...] A escola da Anta estava pouco preocupada com o negro mostrando desconhecer qualquer problemática a ele relacionada quando dizia *“Não há entre nós preconceito de raça [...]”*. (DAMASCENO, 2012, p. 54).

Damasceno (2012, p. 54) aponta que “o interesse crescente pelo homem comum, pelos problemas sociais e um afã de redescobrir o Brasil e suas características [...] possibilitou uma abertura maior para a afirmação de setores marginais, dentre os quais se colocava a poesia negra”. Essas questões contribuíram, então, para o aflorar de uma literatura negra.

A nova vitalidade no modernismo de um regionalismo, de tradições populares, de uma linguística propôs um cenário de maior liberdade e inspiração para os escritores contemporâneos ao movimento. Nesse cenário, Solano apresenta uma literatura que em maior parte se liberta de formas mais rígidas, o verso livre, as formas populares de cantigas, canções cotidianas e tradicionais. A incorporação desses elementos promove um diálogo maior com o movimento e proporciona uma liberdade criativa ao poeta.

Em “Canto de Esperança” (TRINDADE, 1981, p. 42), vê-se uma poesia ligada ao ritmo e à canção, a qual será alegre e esperançosa, resistente ao tempo e às intransigências do mundo. Trata-se de um canto que alegra o povo e traz esperança. O eu lírico diz tornar-se cantiga, transmitida de geração em geração, na imortalidade dos saberes populares em movimento constante no tempo-espaço.

Canto de esperança

A minha filha Raquel

Há sempre um poema me esperando
Nas amadas feitas de ternura
e por isso o meu tempo

não é contado à velhice

Estou conservado no ritmo do meu povo
 Me tornei cantiga determinante
 e nunca terei tempo para morrer.
 [...]
 (TRINDADE, 1981, p. 42).

Esse é um dos poemas encontrados no livro *Cantares ao meu povo*, de 1981, cujo prefácio é escrito por Álvaro Alves de Faria, o qual afirma que essa obra provoca uma ligação do texto com as pretensões sociais e culturais de Solano Trindade. Para o crítico, o poeta tem uma grande ligação com o popular, pois sempre visou o povo, tanto em sua vida quanto nos aspectos estéticos e literários. Segundo Faria:

[...] antes de tudo, Solano foi um amante da vida e a ela se agarrou com suas sandálias de couro, sua calça larga, seus olhos miúdos e suas mãos de leves acenos. Isso ficou evidenciado na obra que deixou, principalmente nos primeiros poemas, contidos num fôlego muito forte, com palavras que estavam na boca dos que permaneciam nas esquinas levados pela vida e mergulhados num tempo quase sempre desfavorável. As palavras que o poeta disse em 1961 foram estas: “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 de minha poética”. (FARIA apud TRINDADE, 1981, p. 7).

Essa escolha pelo cotidiano, pelo popular e muitas vezes pelo prosaico possibilitou a ampliação temática e ganhou um lugar de destaque na criação literária de autores como Oswald de Andrade, Manuel Bandeira, Ferreira Gullar, Drummond, entre outros.

Em “Vida que me leva à vida” de Solano Trindade o eu lírico descreve o fluxo da vida como “lira quebrada na parede do mundo” e aproxima-a à imagem de “mulher querida”. Ora o eu lírico deixa-se levar por esse fluxo, ora parece ser arrastado por ele. A tensão instaurada no poema, entre o desejo de estar na superfície dos acontecimentos e o fato de ser convidado à reflexão mais profunda sobre a própria vida, transparece no plano do conteúdo e da expressão.

I
 Vida que me leva à vida,
 Vida Vida,
 Lira quebrada,
 Na parede do mundo.

Vida mulher querida,
 Deitada de ventre pro ar...

Vida que me leva à vida,
 Vida Vida,
 Barco sem fundo,
 Me levando ao mar.

Vida mulher querida,
 Na avenida a passar.

Vida que leva à vida,
 Vida Vida,
 Cachaça jogada no canto,
 Pra o meu santo.

Vida mulher querida,
 Dançando macumba...

II
 Pó de carvão de máquina,
 Da máquina do trem,
 Trem da Leopoldina
 Percevejo da cadeira
 Da cadeira do trem
 Trem da Leopoldina
 Trem que me leva à vida
 À avenida
 Que nome tem a Avenida?
 Vida Vida.
 Isto é que me levar à vida
 Nesta vida que se leva,
 Erros de gramática em profusão
 Pra não errar na vida.
 [...]

(TRINDADE, 1958, p. 27- 28).

Na primeira parte, a imagem da mulher “deitada de ventre pro ar...”/ “dançando macumba” aproxima-se da leveza dos prazeres da vida e a repetição de “vida que me leva à vida”, “vida vida” conduz o ritmo da dança do eu lírico com a mulher/vida. Na segunda parte, a vida perde a leveza no “pó de carvão de máquina/da máquina do trem” e nos “erros de gramática em profusão/ pra não errar na vida”. Acentua-se a ideia de perda do domínio e do controle o que leva à reflexão da última parte do poema:

III
 Dialética...
 Lógica...
 Vida Vida...
 Verdade...
 Mulher...

Os elementos do cotidiano, nesse poema, são colocados ao lado de uma reflexão mais sutil sobre a vida em ritmo de dança. Marcas da religiosidade afro

estão presentes, fazendo coro à proposta poética de Solano Trindade de valorização da cultura afro.

Em “Velinha do Angu”, o tema gira em torno de uma brincadeira com ditos que se parecem com cantigas infantis e a nostalgia dos momentos de sua infância. A construção rítmica é dada através da utilização de um vocabulário pueril e que lembra as brincadeiras de roda.

A velinha do angu

Pinta pinta pintainho
zorra me zorra
que já está forra
sola sapato
Rei rainha
debaixo da cama
da camarinha

[...]

“Cru cru cru
A velinha do angu”.

Como sublime é lembrar
aquela cena singela
da mamãe toda curvada
batendo de mão em mão
“Está quente ou está fria”...

“Cru cru cru
a velinha do angu”.
(TRINDADE, 1981, p. 53).

Solano fez questão de frisar que sua poesia era para o povo e que vinha do povo, e não deixou de afirmar a identidade afro, ao trazer à tona suas raízes e fazer de sua poesia uma arma tanto na defesa dos injustiçados quanto para prestar um legado positivo aos afrodescendentes: “minha poesia continuará com o estilo do nosso populário, buscando no negro o ritmo; no povo, as reivindicações sociais e políticas; e nas mulheres o amor”. (TRINDADE, 1981, p. 8)

No poema “Pau de Sebo”, descreve-se a tradicional brincadeira de festas juninas – o pau de sebo – em tom de crítica social. A brincadeira popular consiste em subir em um tronco reto e liso, previamente banhado de sebo ou outra substância gordurosa, para tentar apanhar um prêmio em seu topo. A dificuldade para realizar a tarefa é associada aos percalços encontrados na vida para se atingirem as conquistas.

Pau de sebo
De minha meninice
Moleque sobe
Escorrega e desce

A vida é um pau de sebo
a gente pra chegar em cima
tem que sujar as mãos.

Cruzeiros voando na ponta
do pau de sebo da vida
quem chega ao fim tem aplausos
quem não chega leva vaia
quem chega ao fim tem cruzeiros
que não chega tem pancada

Muitos não querem subir
no pau de sebo da vida
preferem ficar em baixo
que subir sujando as mãos

Um dia quando o pau apodrecer
os de cima cairão
os de baixo sorrirão...

Pau de sebo
moleque sobre
escorrega e desce.
(TRINDADE, 1981, p. 52).

O eu lírico nostalgicamente volta à infância ao retomar a imagem do pau de sebo; no entanto, a brincadeira ganha novos contornos quando é ligada, no presente, às formas de conquista de posição elevada na vida. A conquista do poder financeiro –“Cruzeiros voando na ponta”- realizada à custa de perdas éticas e morais - “a gente pra chegar em cima/ tem que sujar as mãos”-. Embora as primeiras estrofes apontem para o ato de “sujar as mãos” vinculado ao crescimento econômico, as seguintes mostram outra opção - “não sujar as mãos” - problematizando as divergências sociais entre os que estão nas pontas e os que estão embaixo.

O poema termina, apesar do tom pessimista predominante, com a perspectiva de que haverá mudança neste quadro: “Um dia quando o pau apodrecer/ os de cima cairão/ os de baixo sorrirão...”.

Trindade assume a voz negra e a cultura afro, falando de um lugar incomum no modernismo e afirmando seu pertencimento étnico e identitário. O autor anuncia a literatura hoje chamada de afro-brasileira, o que o coloca na posição de vanguardista e se torna referência a escritores e à crítica contemporânea. Esse

posicionamento assume os ritmos, cultura, crítica social e religiosidade dentro de sua obra literária.

Seria forçoso rotulá-lo poeta modernista, pois rótulos acabam não retratando a grandeza de um poeta que sempre procurou na liberdade sua força motriz. Porém, é importante, estabelecer conexões do poeta e seu tempo, pois ele ora se desvencilhou, ora se conectou, ora inovou em sua produção.

Trindade foi um homem de leituras. Apesar de ter apenas o propedêutico (equivalente ao ensino médio) e ter cursado um ano de desenho no Liceu de Artes e Ofícios de Recife. Debruçou-se sobre poetas das Américas como Nicolas Guillén e também escritores nacionais como Graciliano Ramos, Álvaro Moreyra, Anibal Machado, Carlos Drummond de Andrade e Manuel Bandeira. Em seu livro *Cantares ao meu povo* o poeta declara:

Tenho pelos homens de cultura uma grande simpatia, sejam modernos ou acadêmicos; tenho aprendido muito com todos eles, através de seus livros e das suas conversas, porém a minha poesia continuará com o estilo de nosso populário... (TRINDADE, 1981, p. 7).

O poema “Lembrando amigos” é uma homenagem a essas pessoas especiais e nele há uma série de associações aos escritores que fizeram parte de sua jornada, composta por algumas regiões de onde se originam as lembranças. Dentre essas pessoas notáveis está Graciliano Ramos.

[...]
 Meu grande amigo Meira
 tão bom tão bom camarada
 Morreu na calçada
 pintando de sangue a rua
 com a cabeça quebrada
 A su'alma foi pro céu
 com bandeira encarnada.

Meu bom Alvaro Moreyra
 com a porta sempre aberta
 foi encontrar São Francisco
 que como ele é poeta...

Com Graciliano Ramos
 na rua da Quitanda
 tomava uma cachacinha
 E com Anibal Machado
 uma batida
 na Visconde Pirajá.

(1967)
 (TRINDADE, 1981, p. 77).

Apesar de Trindade deixar claras suas intenções como poeta e ter um olhar crítico dirigido às discussões em voga, ele dialogou com a produção de autores modernistas. Além da alusão em seu poema, encontra-se intertextualidade entre seus temas e até entre poemas como é o caso de “Trem de ferro” de Manuel Bandeira e “Tem gente com fome”.

Mais do que essas pontes poéticas, aconteciam os encontros com intelectuais modernistas. Segundo sua filha, Raquel Trindade (2008), ele frequentava o famoso Bar do Vermelhinho no bairro da Cinelândia, e por lá se encontravam jornalistas, jovens poetas, artistas de teatro, entre eles, Carlos Drummond de Andrade.

No prefácio de *Cantares ao meu povo*, Álvaro Alves de Faria observa essas ligações e leituras em Trindade e ressalta que, apesar dos diálogos com diversos autores, apresentou uma escrita própria, singular e marcada por um forte desejo de afirmação identitária. Sobre isso, Faria esclarece que “sempre disse que não pretendia discutir o valor ‘dos herméticos, concretistas, neoconcretistas, dadaístas’, que ele chamava de eruditos donos da cultura ocidental” (TRINDADE, 1981, p. 7).

O escritor teve a oportunidade de viajar por grande parte do Brasil e, assim, teve a chance de conviver com as mais diversas tradições, paisagens e costumes. Como Mário de Andrade, ele teve uma carga cultural grande, não viajava com o mesmo intuito do escritor de *Macunaíma*, mas certamente pôde absorver um grande cenário de vivências.

No poema “Vida”, uma visão autobiográfica e um tom nostálgico marcam a lembrança dessa jornada. O eu lírico vê em seus cabelos brancos uma epifania, uma viagem à sua infância e aos lugares que marcaram seus cinquenta anos. Como mostram os fragmentos a seguir:

Vida

Aos irmãos e Amigos

Cinquenta anos vividos
Sentidos
Muita emoção
Muita ventura
Uma dor aqui
Um prazer ali
[...]
Jogando canções ao mundo
Poemas ao povo
[...]

Amo as mulheres
 De qualquer tipo
 De qualquer raça
 De qualquer cor
 Nem por todas sou amado
 [...]

Amo a saudade
 Dos amigos de Recife
 Salvador, Pelotas, Belo Horizonte,
 Sabará, Rio Grande, Porto Alegre,
 São Paulo,
 Dos amigos que foram embora
 Para a América
 Para a África
 Para Europa
 Para a Ásia
 Para Oceania
 Para o céu
 Para o inferno
 Para a imaginação
 Para o ideal [...]

(TRINDADE, 1981, p. 57-59).

Trindade faz poemas específicos sobre alguns lugares, como o Rio de Janeiro e a Bahia e, assim como Manuel Bandeira, homenageia a cidade de Recife. Em “Canção à minha cidade Natal” são apresentadas, de forma fragmentada, as memórias infantis, as ruas, os sons do macaratu, as cantigas e festas do bumba meu boi, os amores, a culinária, as brincadeiras, a religiosidade e as imagens de sua cidade.

Recife
 Rua Direita
 Fundo Águas Verdes
 das mulheres perdidas

Recife
 “Pontos de facção cumprido
 piano tocando valsa
 pregões de negros nas praças
 operárias cigarreiras
 soldados do 49

Recife
 charanga fazendo retreta
 festejando minha roupa nova
 no pátio do Terço embandeirado

Recife
 presépio de avenca
 cheiro de canela
 pastorinhas leves
 menino Deus de pernas para cima
 puríssimas canções

Recife

campina do Bodé
 procissão dos Martírios
 senhor de lindos cachos
 carregado por pretos
 De capa roxa

Recife
 Mamãe fazendo “mangusá”
 Papai batendo sola

Recife
 Natal em Afogados
 Com bumba meu boi
 E Chegança

Recife
 festa de poço
 música bandeira
 primeiro amor

Recife
 maracatu
 com Rei e Rainha
 mexendo com o corpo
 e alma da gente

Recife
 Xangô da Baiana
 Na praia do Pina
 Para “seu” Exu

Recife
 cachaça boa
 com “Maria Rachada”
 um doce caju

Recife
 pamonha
 cuscus
 e angu

[...]
 (TRINDADE, 1981, p. 44 a 46).

Outro diálogo entre Bandeira e Trindade ocorre em “Tem gente com fome”, quando é apresentado o percurso que o trem faz em inúmeras estações da cidade do Rio de Janeiro. Nessas viagens, estão os trabalhadores pobres, sujos, miseráveis e com fome. O poeta faz uso da ironia e da paródia para dialogar com a poesia “Trem de ferro” de Bandeira.

Se no texto de Bandeira o verso “café com pão” prevalece, no de Solano há ironia com o refrão: “se tem gente com fome / dá de comer”. A paisagem sertaneja, cheia de leveza de um passeio nostálgico do primeiro, é substituída por uma

paisagem de diferenças sociais no segundo, o que pode ser notado no refrão dos poemas.

Segundo Hutcheon (1985, p. 17), a paródia é, “noutra formulação, repetição com distância crítica, que marca a diferença em vez da semelhança. Neste aspecto vai para além da mera variação alusiva”. O poema “Tem gente com fome” destaca o contraste social nas estações de seu trem, as quais são sujas, carregadas de miséria, de dor e ainda de repressão. É apresentado um jogo antagônico: no de Bandeira há pão; em Trindade há fome.

Ainda Hutcheon (1985, p. 13) observa que “a paródia é uma das formas mais importantes da moderna auto-reflexividade; é uma forma de discurso interartístico”. Assim, o poema de Solano inverte o jogo e pratica uma denúncia, utilizando-se de outra obra para reorganizar a sua visão poética e estética. A musicalidade, a beleza, a plasticidade se moldam em torno de uma perda de beleza e assume uma dramaticidade nos versos a seguir:

Tem Gente Com Fome

Trem sujo da Leopoldina,
Correndo correndo
Parece dizer:
Tem gente com fome,
Tem gente com fome,
Tem gente com fome...

Piiiiii!
Estação de Caxias,
De novo a correr,
De novo a dizer:
Tem gente com fome;
Tem gente com fome,
Tem gente com fome...

Vigário Geral,
Lucas, Cordovil,
Brás de Pina
Penha Circular,
Estação da Penha,
Olaria, Ramos,
Bom Sucesso,
Carlos Chagas,
Triagem, Mauá,
Trem sujo da Leopoldina,
Correndo correndo
Parece dizer:
Tem gente com fome,
Tem gente com fome,
Tem gente com fome...
Tantas caras tristes,
Querendo chegar,

Em algum destino,
Em algum lugar...

Trem sujo da Leopoldina
Correndo correndo,
Parece dizer:
Tem gente com fome,
Tem gente com fome,
Tem gente com fome.

Só nas estações,
Quando vai parando,
Lentamente,
Começa a dizer:
Se tem gente com fome,
Dai de comer...
Se tem gente com fome,
Dai de comer...
Se tem gente com fome,
Dai de comer...
Mas o freio de ar,
Todo autoritário,
Manda o trem calar:
Psiuuuuu...
(TRINDADE, 2008, p. 68).

Na poesia de Bandeira, o ritmo é construído com a utilização de assonâncias, aliterações e anáforas. Essa musicalidade acontece com a utilização de cantigas populares e a criação minuciosa do barulho do trem.

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

Oô...
Foge, bicho
Foge, povo
Passa ponte
Passa poste
Passa pasto
Passa boi
Passa boiada

Passa galho
 Da ingazeira
 Debruçada
 No riacho
 Que vontade
 De cantar!

Oô...
 Quando me prendero
 No canaviá
 Cada pé de cana
 Era um oficiá
 Oô...
 Menina bonita
 Do vestido verde
 Me dá tua boca
 Pra matar minha sede
 Oô...
 Vou mimbora vou mimbora
 Não gosto daqui
 Nasci no sertão
 Sou de Ouricuri
 Oô...

Vou depressa
 Vou correndo
 Vou na toda
 Que só levo
 Pouca gente
 Pouca gente
 Pouca gente...
 (BANDEIRA, 1993, p.158-159)

Nos primeiros versos pode-se notar uma lentidão, como se o trem tomasse velocidade aos poucos, observa-se isso nos versos: “Agora sim/Café com pão/Agora sim/Voa, fumaça/Corre, cerca/Ai seu foguista/Bota fogo/Na fornalha/Que eu preciso/Muita força”. Porém, logo o trem se mostra veloz, o que pode ser verificado nos versos: “Foge, bicho/Foge, povo/Passa ponte/Passa poste/Passa pasto/Passa boi/Passa boiada/ Passa galho”. Por fim, os versos finais demonstram uma nova perda de velocidade, representando a parada. É interessante notar que esse ritmo é conduzido quase sem nenhuma pontuação para apresentar essa viagem, esse embalo.

A poesia de Bandeira foi musicada por Tom Jobim em 1994, no álbum *Antonio Brasileiro*. Seguindo na mesma esteira de transposição poética para a música, o poema de Solano “Tem gente com fome” foi musicado por João Ricardo, porém não foi liberado pela censura para o disco do *Secos & Molhados*, mas em 1979, finalmente, foi gravado por Ney Matogrosso em formato LP com o título *Seu Tipo*.

O ritmo no poema de Solano Trindade apresenta um manifesto, um grito, pois o poema passa uma sensação de denúncia nos versos “Tem gente com fome/ Tem gente com fome”. O próprio trem assume uma função de personificação: fala, denuncia e grita a desigualdade e a fome. Isso pode ser observado nos versos: “trem sujo da Leopoldina / correndo correndo / parece dizer / tem gente com fome” (TRINDADE, 2008, p.68). O meio de transporte aqui se torna um militante, uma figura humana que usa sua voz para manifestar as diferenças sociais.

Nesse sentido, o poema de Solano causa um efeito reverso ao de Bandeira, porque propõe uma reorganização poética ao subverter a nostalgia das paisagens sertanejas. Mantém o ritmo simbólico do trem, o qual foi um marco tecnológico no desenvolvimento nacional; entretanto, toda essa distorção produz uma poesia social, o que faz com que a beleza nostálgica se transforme em retratos de miséria e esquecimento.

Essa figura humanizada do trem ainda produz uma voz que nos versos finais é calada, silenciada e que pode simbolizar a opressão do período histórico em que foi produzida. Nota-se essa repressão nos versos finais quando o trem parece gritar – e essa sensação é produzida com a repetição dos versos que pedem comida –, mas no final tem que se calar.

Só nas estações,
Quando vai parando,
Lentamente,
Começa a dizer:
Se tem gente com fome,
Dai de comer...
Se tem gente com fome,
Dai de comer...
Se tem gente com fome,
Dai de comer...
Mas o freio de ar,
Todo autoritário,
Manda o trem calar:
Psiuuuuu...
(TRINDADE, 2008, p. 68).

Benedita Gouveia Damasceno observa que outro elemento literário recorrente em seu poema é a enumeração (2003, p.81). No poema de Solano, o autor utiliza essa técnica para dar ritmo e ressaltar os lugares de miséria e pobreza ao enumerar as estações por que passa nos subúrbios da cidade. Ele consegue realizar esse efeito à medida que apresenta as estações que o trem percorre. Nessas paradas e entradas, as pessoas que participam desse movimento se mostram tristes,

angustiadas e silenciadas perante a situação de abandono social. A utilização da onomatopeia “psiuuuuu” faz referência ao silenciamento, às vozes marginalizadas e caladas; apesar do eu lírico gritar.

Essa opção constrói, através do processo enumerativo, ritmos afrodescendentes, como se a cada repetição o poeta apresentasse uma batida de tambor. Esse ritmo evoca na poesia de Trindade uma valorização da poesia negra, pois utiliza o barulho de instrumentos próprios da religião afro. Sobre isso, Benedita Gouveia Damasceno (2003) faz um estudo da poesia afro-brasileira no modernismo e ressalta o papel de Solano Trindade dentro desse panorama:

Outros processos de criação literária muito usados pelos modernistas revelam-se, na sua obra, como por exemplo, a utilização da enumeração, mera relação de fatos como se fixados fotograficamente[...] A enumeração e a onomatopeia são utilizados no poema “Tem gente com fome”, no qual Solano Trindade procura encontrar uma combinação para o uso de recursos literários adequados à denúncia social[...] A solução rítmica de Solano Trindade é quase sempre encontrada através do processo enumerativo, mesmo para reproduzir os ritmos negros sempre crescentes da macumba. (DAMASCENO, 2003, p. 81).

Segundo Hutcheon (1985, p. 18-19), “a inversão irônica é uma característica de toda a paródia”; Solano ironiza as paisagens sertanejas e bucólicas de Bandeira em contraste com seus retratos de miséria e abandono. Nesse sentido, Linda Hutcheon (1985, p. 18) marca que “este jogo irônico com convenções múltiplas, a esta repetição alargada com diferença crítica, que me refiro quando falo de paródia moderna”.

O verso livre foi amplamente utilizado pelos poetas da primeira geração modernista em especial por Manuel Bandeira. Apesar de formas metrificadas e parnasianas estarem no universo literário do poeta, no decorrer de sua trajetória ele utiliza desse procedimento estético de versificação inovador e se revela como um dos nomes de destaque do movimento.

Outro ponto de interseção é a utilização da linguagem coloquial. Em Bandeira esse emprego é mais marcado, pois o poeta utiliza em quase todo o poema esse tom não formal. Em termos como *prendero*, *canaviá*, *oficiá*, *me dá tua boca*, *matá*, *mimbora*, a linguagem coloquial constrói o ritmo e contribui para as bases modernistas, ao deslocar a norma padrão e apresentar a diversidade linguística encontrada no território nacional.

O uso de interjeições e expressões populares também é posto em cena no poema de Manuel Bandeira, isso pode ser observado nos versos: “Virgem Maria” e “Ai seu foguista”. Em Solano a utilização desse artifício pode ser notada em “dá de comer” e em algumas onomatopeias como “Psiuuuuu” e “Piiiiii”.

Os dois poemas apresentam um *enjambement*, pois ao fazerem uso de um encadeamento de ideias, sem uma interrupção, provocam uma continuidade, a qual possibilita imaginar o ritmo e a passagem do trem, mesmo cada texto apresentando um efeito e significação poética particulares.

Esse trecho sem interrupção privilegia as passagens sertanejas, as plantações canavieiras, o deslumbramento pelo contato com o trem, um trajeto que pode ser imaginado a partir de uma nostalgia das memórias de infância ali representadas, desde as canções até as lembranças de pessoas e lugares naturais que são rememorados e poetizados por Manuel Bandeira.

Já em Trindade, o *enjambement* constrói a passagem do trem nos subúrbios da cidade, das estações urbanas, da fome, do descaso, do abandono, do autoritarismo, da miséria, de denúncia social. É o lugar onde o poeta dá um tom de manifesto à sua poesia; é o seu projeto poético que brinca com ritmo forte, marcado para enfatizar através de um tom paródico e irônico seu posicionamento social. Segundo Hutcheon (1985, p.19), esse jogo paródico não propõe apenas uma similaridade, mas vai além de meras citações. Assim:

Não se trata de uma questão de imitação nostálgica de modelos passados: é uma confrontação estilística, uma recodificação moderna que estabelece a diferença no coração da semelhança. Não há integração num novo contexto que possa evitar a alteração do sentido e talvez, até, do valor. (HUTCHEON, 1985, p. 19).

O diálogo entre os poemas é claro para um estudioso de literatura brasileira, porém os efeitos são diferentes; um privilegia o lirismo e o outro o manifesto; um encadeia as paisagens regionais sertanejas e o outro as estações dos subúrbios; um privilegia a nostalgia e o bucolismo e o outro encara a poesia como denúncia social. Essas diferentes percepções da realidade mostram o quanto essas produções se reinventam e fornecem uma rica diversidade para a literatura nacional.

Bandeira faz parte do cânone da literatura brasileira e sua produção é rica em fortuna crítica. Em contrapartida, Solano Trindade ainda está em processo de reconhecimento na literatura.

“Trem de ferro” é um dos poemas mais conhecidos de Bandeira, a construção rítmica, o regionalismo, o lirismo e o tom nostálgico atraíram vários olhares para essa produção. Solano, ao dialogar, parodiar e ironizar um texto anterior ao seu, produziu a releitura desse poema e atrai olhares – como nesta dissertação – para a expressão literária de crítica social, que não perde de vista as vozes poéticas de seu tempo.

Os diálogos de Solano vão além da literatura brasileira. O autor tem uma forte identificação com o movimento da Negritude em especial com o poeta Nicolás Guillén cuja produção se volta à exaltação do negro e os problemas sociais. Trazendo à literatura uma conscientização sobre o universo afro e visando a valorização desta.

No cenário internacional, as lutas pela independência das colônias africanas registraram no setor cultural o movimento da Negritude. Entre 1934 e 1948 a busca de valorização da cultura afro foi mola propulsora desse movimento, no qual a libertação das amarras entre colonizador e colonizado marca essa corrente. Assim como no modernismo e a ligação com a identidade nacional, a Negritude buscou “um retorno às tradições e valores primordiais da raça negra; era uma tentativa de corrigir as distorções [...] entre a cultura que lhe era imposta e sua própria realidade circundante” (DAMASCENO, 2003, p. 12).

É importante deixar claro que a Negritude é um movimento que ocorreu nos Estados Unidos e nas Antilhas, é sistematizado na França e passa a se desenvolver nos países africanos colonizados, em alguns com maior força. O painel desses artistas é diferente dos artistas nacionais brasileiros, mas algumas semelhanças são irrefutáveis, como a busca através da linguagem para revelar a identidade. No Brasil, os movimentos que propuseram uma reavaliação do negro ganharam força no século XX.

Ao pensar no período, tanto da Negritude quanto da produção de Solano Trindade, realizam-se algumas pontes, entre elas a busca por uma representação literária ainda tão distante.

A busca de representação do negro nas artes e o movimento afrodescendente demonstram um nascer de lutas por espaço, seja ele social ou

literário. A produção do poeta Trindade é contemporânea ao movimento da Negritude e possui relações diretas com algumas de suas prerrogativas.

Enfatizo, no entanto, que 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, por ser entre os escritores negros uma presença muito marcante que se sobrepõe – sem desmerecer os demais – 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, esta marca da especificidade da condição do ser negro, saindo da posição de negro como vítima e assumindo a posição de sujeito e de compromisso com a questão. (BISPO, 2011, p. 2).

O movimento da Negritude também vê na linguagem uma ferramenta poderosa para desmobilizar o percurso de assimilação da cultura europeia. Apesar de ser um movimento criticado na base de seus ideais, pelo fato de a maioria dos poetas escreverem na língua de seus colonizadores, a Negritude assume um lugar a ser considerado, pois é a “primeira sistematização de poesia negra, adotando valores e padrões estéticos diversos dos até então impostos pela sociedade ocidental” (DAMASCENO, 2003, p. 12).

Solano apresenta em um dos seus poemas uma homenagem a um dos representantes da Negritude. Em sua ode ao poeta cubano Nicolás Guillén intitulada “Nicolas Guillén” há um sentimento fraterno de identificação e que se compadece dos problemas enfrentados pelo poeta cubano.

Nicolas
Nicolas Guillén
Meu irmão de Cuba
Nicolas Guillén

Benvindo sejas a Terra
Nicolas Guillén
Terra bonita bacana
Nicolas Guillén
Mas com a vida tão feia
Nicolas Guillén
A fome matando gente
Nicolas Guillén
Liberdade se sumindo
Nicolas Guillén
A tísica comendo povo
Nicolas Guillén

Nicolas
Nicolas Guillén
Meu irmão de Cuba
Nicolas Guillén

Cantiga ó minha cantiga
 Nicolas Guillén
 Embalando minh'alma
 Nicolas Guillén
 Onde está a burguesia
 Nicolas Guillén
 Cheia de medo sem calma
 Nicolas Guillén
 Burguesia bem nutrida
 Nicolas Guillén
 Com medo de coisa nova
 Nicolas Guillén

Nicolas
 Nicolas Guillén
 Meu irmão de Cuba
 Nicolas Guillén

Batuque macumba samba
 Nicolas Guillén
 Batendo meu coração
 Nicolas Guillén
 Onde estão os defensores
 Nicolas Guillén
 Da vida de escravidão
 Nicolas Guillén
 São uns homens bem vividos
 Nicolas Guillén
 Com medo da evolução
 Nicolas Guillén.

Nicolas
 Nicolas Guillén
 Meu irmão de Cuba
 Nicolas Guillén

(TRINDADE, 1958, p. 45 a 47).

Nesse trecho do poema, há uma identificação com os ideais de Guillén; percebe-se, então, os novos ares de luta por uma identidade afro. Embora o poeta receba a influência de outros autores que compactuam com a questão, suas aspirações vão além de uma identificação à questão afro e aponta outros problemas como a fome, utilizando um tom elevado e dando voz a todos os oprimidos.

O sentimento fraternal coexiste na poesia de Solano no anseio de união das várias vozes e em torno do desejo de contar a condição do negro no Brasil em terras estrangeiras. Existe um sentimento de identificação com as lutas dos afrodescendentes revelando essa voz coletiva.

O eu lírico se sente isolado perante as injustiças do mundo e vê em seu “irmão de Cuba” um aliado na luta contra as injustiças. Ainda ressalta os sons da

cultura afro como nos versos: Batuque macumba samba/Nicolas Guillén/ Batendo meu coração” revelando esse sentimento de identificação cultural. Apesar da existência das injustiças, da fome, da guerra, da revolução e do desamparo é a cantiga que embala a alma do eu lírico.

Essas trilhas poéticas projetam na literatura de Solano um sentimento fraternal que é encontrado em muitas de suas poesias, revelando o desejo de união e projeção das lutas dos oprimidos.

Em “Canto da América”, Trindade apresenta as vozes da América em unísono, num canto que odeia a injustiça e grita à irmandade, ao sofrimento e à tirania sofrida por seus irmãos do continente. Aqui os laços de irmandade são frutos do sofrimento, do preconceito racial e também da cultura que os aproxima. Nos diversos ritmos (frevo, samba, *blues*, *swings*) a poesia mostra essa manifestação exaltada da liberdade.

[...] Canta América
 Não o canto da mentira e falsidade,
 Que a ilusão ariana,
 Cantou para o mundo,
 Na conquista do ouro,
 Nem o conto da supremacia dos
 derramadores de sangue,
 Das utópicas novas ordens,
 De napoleônicas conquistas,
 Mas, o canto da liberdade
 dos povos,
 E do direito do trabalhador... [...]
 (TRINDADE, 2008, p. 71).

Sobre esse sentimento de pertencimento e ligação literária entre as vozes afros na América, um trabalho notável é o do autor Elio Ferreira de Souza na tese *Poesia negra das Américas: Solano Trindade e Langston Hughes* (2006). Ele observa os laços de pertencimento entre Trindade e Hughes, um dos nomes do movimento da negritude norte-americana. Para o pesquisador, os dois poetas buscam em suas poéticas uma memória coletiva africana como um conector para a cultura afro contemporânea para uma compreensão de suas raízes históricas.

Essa afinidade entre canto e memória lembra uma característica cultural dos povos africanos e tradicionalmente personalizada pela figura do *griot*.

A poesia negra é um discurso de fronteira que se propõe a recuperar a memória histórica, a “imagem-lembrança” dos nossos antepassados negros, abrindo caminhos para a reconstrução da identidade cultural e a autoestima

da Diáspora. A poesia narrativa do afro-brasileiro Solano Trindade (1908-1974) e do afro-norte-americano Langston Hughes (1902-1967) se relacionam em vários pontos temáticos, como também no modo simples e direto de narrar os episódios, privilegiando a fábula, a mensagem do texto, bem como o labor da palavra, a linguagem poética, a maestria de contar histórias como herança dos ancestrais africanos, cujo exercício do narrar, do canto e da dança estão intrinsecamente relacionados às culturas religiosa e profana do povo africano. (SOUZA, 2006, p. 320).

Os dois poetas, como aponta a pesquisa, inter-relacionam-se por meio de uma poética que busca na memória coletiva do negro os temas e a cultura que unem os africanos frutos da diáspora e os aproximam em sua produção literária. Toda essa poesia, resultado de uma cultura de antepassados, é explorada em um universo contemporâneo e muito pessoal desses autores.

A ênfase na representação e o papel-chave da cultura na produção dos significados que permeiam todas as relações sociais levam, assim, a uma preocupação com a *identificação* (NIXON, 1997). Esse conceito, que descreve o processo pelo qual nos identificamos com os outros, seja pela ausência de uma consciência da diferença o da separação, seja como resultado de suas supostas similaridades (HALL, WOODWARD, 2014, p. 18-19)

Na poesia de Solano, são perceptíveis esses laços de pertencimento através de um sentimento identitário, quando o eu lírico assume a voz da cultura negra. A atuação do poeta vincula-se estreitamente ao seu canto afro-brasileiro, uma vez que seu nome está vinculado a grandes movimentos como a Frente Negra Pernambucana e o Centro de Cultura Afro-brasileiro de 1936, os quais tinham o objetivo de divulgar os intelectuais e artistas negros. Em São Paulo também funda o Teatro Popular Brasileiro - TPB, enraizando uma intensa atividade cultural voltada para o folclore, denunciando o racismo, engajando-se ao projeto de Embu das Artes, ressaltando fortemente a cultura afro e deixando marcada sua identidade e de todo o público negro.

Se por um lado, sua trajetória de atuação social, política e cultural espalha-se ao afirmar a cultura afro no espaço onde mora ou por onde transita, por outro lado, é na poesia que a síntese artística de suas aspirações ligadas a essa afirmação identitária irá se consolidar. Seus versos trazem o espírito dos descendentes afros e busca na tradição afro-brasileira essa representação.

[...] a identidade marca o encontro de nosso passado com as relações sociais, culturais e econômicas nas quais vivemos agora [...] a identidade é

a intersecção de nossas vidas cotidianas com as relações econômicas, políticas de subordinação e dominação. (RUTHERFORD apud HALL, WOODWARD, 2014, p. 19).

No livro *Solano Trindade: o poeta do povo* (2008), organizado por Raquel Trindade, ocorre um recorte temático e os poemas encontrados no “Primeiro caderno”, “Poemas sobre o negro” mostram essa afirmação identitária. Em poemas como “Canto dos Palmares”, “Zumbi”, “Navio Negreiro”, etc., ocorrem imagens recorrentes em sua poesia como a mulher negra, figuras heroicas como Zumbi, os instrumentos sacros da religião afro, entre outros. Isso mostra a necessidade de valorização e de conquista de afirmação identitária em sua poesia.

A emergência dessas diferentes identidades é histórica; ela está localizada em um ponto específico no tempo. Uma das formas pelas quais as identidades estabelecem suas reivindicações é por meio do apelo a seus antecedentes históricos.[...]aquilo que parece ser simplesmente um argumento sobre o passado e a reafirmação de uma verdade histórica pode nos dizer mais sobre a nova posição-de-sujeito do guerreiro século XX que está tentando defender e afirmar o sentimento de separação e de distinção de sua identidade nacional no presente do que sobre aquele suposto passado. Assim, essa redescoberta do passado é parte da construção da identidade que está ocorrendo. (HALL, WOODWARD, 2014, p. 11-12)

A ressignificação e a utilização das imagens citadas anteriormente oferecem uma identidade poética. Elas registram poeticamente contornos de uma nova perspectiva do ser negro ou negra, sem que se perca o tom crítico e áspero à realidade desfavorável para a plenitude do “ser negro(a)”. Como afirma Woodward e Hall (2014, p. 20), “os sistemas simbólicos fornecem novas formas de se dar sentido à experiência das divisões e desigualdades sociais e aos meios pelos quais alguns grupos são excluídos e estigmatizados”.

Ao valorizar a tradição dos filhos da África, o poeta também possibilita o enriquecimento de nosso cânone. Sérgio Milliet declara as seguintes palavras sobre Trindade e sua poesias:

Sobre o livro *Cantares ao meu povo*. Conheço há muito Solano Trindade e venho acompanhando com a mais profunda simpatia seus esforços em prol da independência cultural do Negro em nossa terra. Organizando bailados, editando revistas, promovendo espetáculos e conferências, incansável em sua atividade, poucos fizeram tanto quanto ele pelo ideal da valorização do Negro. Também o conheci, ainda no Rio de Janeiro, como poeta, um pouco revoltado e de expressão forte. Ei-lo que se lança novamente à poesia e o faz dentro do mesmo espírito de antes: O da tomada de consciência disso a que Sartre chamou de “Negritude”. E temos a glorificação da mulher de pele escura, da ternura, da alegria, da vitalidade da raça, mas também de seus anseios, de seus ideais. Não se trata apenas de mais um livro de poesias:

trata-se também de um depoimento apaixonado e brilhante. (TRINDADE, 2008, p. 27).

Suas poesias, ressaltam a negritude: “Sou Negro”, “Olorum Èke” e “Olorum Shanú”. Na primeira, Solano faz referência aos instrumentos sacros do candomblé: “minh’alma recebeu o batismo dos tambores / atabaques, bongôs e agogôs”; também constrói toda uma visão religiosa do candomblé na poesia “Olorum Shanú.

Essa voz, consciente de sua tradição, é a cultura afro-brasileira em cantos imersos na memória de várias gerações em que a história dos povos escravizados e a herança cultural (música, religião, dança) se misturam e explodem no desejo de liberdade.

Sou negro

A Dione Silva

Sou negro
meus avós foram queimados
pelo sol da África
minh’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 avó 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 vovô
não foi de brincadeira
Na guerra dos Malés
ela se destacou

Na minh’alma ficou
o samba
o batuque o bamboleio
o bamboleio
e o desejo de libertação...
(TRINDADE, 1981, p. 32).

A exaltação da história coletiva vem ao encontro do que afirma Frantz Fanon (apud Damasceno, 2003, p.32), ao tratar da literatura negra africana: que “acha que

a literatura negro-africana, para ser revolucionária deve ir até o povo, aprender com ele, dar-lhe inspiração e identificar-se totalmente com as lutas desse povo” para ser revolucionária.

“Meu Canto de Guerra”, é outro exemplo da voz coletiva representante de todos os oprimidos, que são frutos da injustiça, da fome, da guerra. O tom elevado é um canto de libertação, apresenta o ritmo de uma canção de contestação, marca poderosa do eu lírico que mostra a força libertadora da poesia, como se fosse um grito de guerra.

Meu canto de guerra

Eu canto na guerra,
 Como cantei na paz,
 Pois o meu poema
 É Universal.
 É o homem que sofre,
 O homem que geme,
 É o lamento
 Do povo oprimido,
 Da gente sem pão...
 É o gemido
 De todas as raças,
 De todos os homens.
 É o poema da multidão!
 (TRINDADE, 2008, p. 70).

Nesse aspecto, nota-se o teor da poesia de Solano que vai além das influências do movimento da Negritude e faz questão de quebrar essa barreira, pois sua poesia, apesar de ter um forte sentimento de coletividade em relação à cultura afro, demonstra um cuidado e um olhar a todos os oprimidos. Como mostra o poema “Minha missão”.

[...]
 Irei em busca da paz
 do alimento e do abrigo
 para quem trabalha
 e assim cumprirei
 a minha missão de poeta

Não construirei
 um poema
 que me immortalize
 Nem passarei para a história
 como um grande artista
 ficarei com o povo
 na sua canção
 e assim cumprirei
 a minha missão de poeta.
 (TRINDADE, 1958, p. 64).

O poeta é sujeito consciente de suas raízes e procura no sagrado e na tradição afro-brasileira uma fonte rica de lirismo, contando com o sincretismo que presenciou em sua jornada. Em sua biografia esteve ligado a várias correntes de pensamento, entre elas uma forte influência religiosa desde o presbiterianismo ao Candomblé. Essas linhas marcaram fortemente sua literatura, seus versos são carregados de religiosidade e misticismo. Um exemplo desse traço pode ser visto em suas poesias “Uma negra me levou a deus” e “Outra negra me levou a macumba”.

Uma negra me levou a Deus

A negra bonita
toda de branco
de Bíblia na mão
entrou na igreja
ali estava o Deus
que eu procurava

Tantas vozes cantavam
- Só a dela eu ouvia

Do rei Salomão
os cantares eu lia
porque nos cantares
só a negra eu via

Cheguei a Diácono
Presbiteriano
Foi uma negra
que me levou a Deus.

Outra negra me levou à Macumba

Outra linda negra
me levou à Macumba
no Xangô da Baiana
da Praia do Pina

Era noite de Lua
a preta era bela
Dançava no corpo
Que lindo o andar!
[...]

(TRINDADE, 2008, p. 54).

A religiosidade toma proporções maiores na poesia e assume um tom de sobrevivência, de interação e constituição da memória coletiva. A tradição deixada pelos escravos trazidos da África permanece até os dias atuais e, segundo Roger

Bastide na introdução de seu livro *A poesia afro-brasileira* (1943), a religiosidade vai suprir as necessidades de compreender a tradição. A poesia ao manifestar imagens do sagrado, busca nas singularidades da cultura religiosa afro uma identidade poética.

Um romancista ou um poeta pode ter se renunciado a qualquer crença mística, julgar-se libertado do poder das igrejas, proclamar-se livre pensador. Não foi impunemente que ficaram para trás seus avós católicos, calvinistas, ou pais saídos das ruas estreitas dum gueto. Não foi impunemente que suas mães, entoaram, um dia, juntaram-lhe as mãos infantis, entoaram cânticos. [...] Fica sempre qualquer coisa. Não se mata os Deuses. Pode-se derrubá-los de seus pedestais; eles continuam em nós. (BASTIDE, 1943, p. 7).

Essa religiosidade, como diz Bastide, não morre, e sim prospera entre as gerações, tendo suas raízes no Candomblé. Ao analisarmos os rituais que circundam as cerimônias, percebemos o quanto os seguidores são saudosistas e apresentam grande respeito para com o continente africano. Bastide (2001) estabelece em seu livro *O Candomblé da Bahia* uma ponte entre os negros retirados de sua terra natal pela escravidão e *A Mãe África* através da simbologia dos Orixás: “o gesto é altamente simbólico: trata-se de despojar o indivíduo de sua personalidade brasileira para que retorne à condição de africano” (BASTIDE, 2001, p. 37).

A religiosidade marca a poesia de Solano Trindade sua voz se une a ancestrais; buscar a essência sagrada é como encontrar o lugar espiritual onde se unem os orixás e os santos católicos.

Essas aproximações entre religiosidade, uma voz poética que se assume como sujeito afro-brasileiro e a busca pela expressão da liberdade em sentido amplo fazem com que o poeta anuncie o que será tratado como literatura afro-brasileira. Ao assumir os ritmos, cultura, crítica social e religiosidade dentro de sua obra literária ele se torna um precursor e referência para os estudos que seguem no próximo capítulo.

3 LITERATURA AFRO-BRASILEIRA E A PRODUÇÃO DE SOLANO

Faz se importante neste capítulo retratar os conceitos de literatura afro-brasileira para pensar o escritor Solano Trindade dentro dessa produção. O capítulo fará uma síntese dos críticos que pensaram e continuam trabalhando em busca de um conceito para este conjunto literário. Ressalta-se o trabalho de Eduardo de Assis e Zilá Bernd, que possibilitaram pensar nessas obras e escritores.

É necessário pontuar essas questões, pois o trabalho é de um escritor afro-brasileiro, o qual lutou em busca de uma identidade e dialogou com a sociedade em sua obra. Solano Trindade estava adiante de seu tempo e, na literatura brasileira, foi uma das vozes que se afirmou como escritor negro e mostrou um “eu” combativo e poético.

Esse combate ocorreu diante de lutas sociais e literárias, e viu na arte uma forma de afirmação identitária do povo negro. Entre suas lutas está o Teatro Popular Brasileiro e uma batalha por espaço e liberdade no Embu das Artes, onde mostra ousadia exemplar para outros escritores negros para exercer uma arte livre e independente.

Trindade foi mais que um escritor ele foi um produtor cultural. Para entender esse posicionamento será utilizado Walter Benjamin (1987) com o ensaio “O autor como produtor” que permite observá-lo diante dessa ótica engajada e poética.

Tanto na literatura quanto nos debates e lutas sociais, o escritor buscou as raízes populares, a miséria, a fome, o oprimido, o marginalizado e a beleza da cultura afro. Seu olhar voltou-se aos problemas da sociedade e das lutas dos negros. Ele foi um poeta empenhado em desmascarar e transgredir os valores e limites sociais impostos.

Buscou na sociedade seus debates e suas transgressões. Para entender essa relação foram necessários os apontamentos de Antonio Candido com *Literatura e sociedade* (1985) e “O direito à literatura” (2011) para pensar a dinâmica encontrada na produção do poeta.

3.1 Breve panorama da poesia afro-brasileira

O conceito de Literatura afro-brasileira ainda é algo em construção, mas como aponta Eduardo de Assis “a cada dia a pesquisa nos aponta o vigor dessa escrita”

(2007, p.11). Ainda existe a visão de alguns críticos que pensar em literatura negra é algo limitado e defendem que apenas literatura seria suficiente para pensar um cânone, e mesmo dentro do movimento há questões como a utilização dos termos "literatura negra" ou "literatura afro-brasileira" nas discussões levantadas. Segundo Zilá Bernd:

No Brasil, a partir da década de 1970, iniciou-se um debate sobre como denominar a literatura caracterizada pela emergência de um *eu* enunciador que se assume como negro, identificando-se com a preservação do patrimônio cultural de origem africana. Foi a partir dessa época que se passou a adotar o termo *literatura negra*. O século XXI trouxe a consolidação do uso dos termos *afro-brasileiro* e *afrodescendente* (do inglês *afro-descendent*), visto que o termo "negro" poderia indicar a epidermização do conceito, isto é, a definição de uma expressão artística pela cor da pele dos autores. Segundo Sueli Meira Liebig (2003, p. 21), "afro-brasileiro é o termo politicamente correto para designar a pessoa da chamada 'raça negra', nascida em nosso país". (BERND, 2010, p.31)

Apesar das considerações a respeito do termo e suas conotações, percebe-se a coexistência de ambos nas discussões literárias. Os olhares a essa produção estão cada vez mais presentes na crítica, que se faz pertinente diante do levante de tantos escritores passados e presentes na literatura brasileira.

Reverendo os títulos das principais antologias e obras teórico-críticas, publicadas entre 1980 e 2010, a respeito dessa literatura, é possível afirmar que, com o passar do tempo, a expressão *literatura negra* vem sendo substituída pelo termo *literatura afro-brasileira*, embora ambas as denominações coexistam. Entre diversas obras já publicadas verificamos, a título de exemplificação, a variação de nomenclatura nos títulos: *Antologia contemporânea da poesia negra brasileira* (1982), *Negro e cultura no Brasil* (1987), *Negritude e literatura na América latina* (1987), *Introdução à literatura negra* (1988), *Brasil afro-brasileiro* (2001), *Poéticas afro-brasileiras* (2002), *Identities negras no romance brasileiro contemporâneo* (2009), *Antologia de Literatura afro-brasileira* (site *literafro*, 2004), *Dicionário de personagens afrobrasileiros* (2009). Esses títulos confirmam que ainda hoje ambas expressões são tomadas como sinônimos por muitos, cabendo ao autor, seja teórico, poeta ou ficcionista, a escolha da expressão que melhor corresponda a seu posicionamento. (BERND, 2010, p.31)

A produção afro-brasileira é nítida na literatura brasileira, ela se faz presente de diferentes formas e gêneros em diversos autores desde o século XIX, com Luís Gama, até os dias atuais com Conceição Evaristo por exemplo.

A produção literária brasileira sobre o negro já permite falar de uma literatura negra. Um segmento que se desloca e autonomiza, se vemos a literatura brasileira em perspectiva ampla. Forma-se um sistema de obras,

atores e leitores, articulados em torno de uma problemática, um imaginário povoado de construções, imagens, figuras, ressoando o drama e a épica do negro brasileiro. Em termos humanos, sociais e culturais, o negro se constituiu em um núcleo bastante nítido, marcante, da produção literária. (IANNI, 1988, p.91)

O negro é o centro da produção literária é a partir dele, de seu mundo, de suas vozes, de sua contribuição, de suas vivências é que se assinala essa literatura. Não diferente da marginalização social, sua literatura também sofreu e sofre, apesar dessa vasta produção, um olhar mais crítico e mesmo de reconhecimento desse enorme *corpus* literário que foi deixado de lado por muito tempo pela historiografia literária.

A “literatura negra é aquela desenvolvida por autor negro ou mulato que escreva sobre sua raça dentro do significado do que é ser negro, da cor negra, de forma assumida, discutindo os problemas que a concernem: religião, sociedade, racismo. Ele tem de se assumir como negro”. Nesse sentido é que Luiz Gama, Lima Barreto, Solano Trindade e muitos outros, principalmente no século XX, demarcam algumas linhas fundamentais dessa literatura, como tema e sistema. (IANNI, 1988, p.92)

Dito isso, é necessário pontuar alguns aspectos da literatura afro-brasileira. A presença de um eu enunciador negro, o resgate de sua memória, cultura, tradições e dramas, uma linguagem voltada à oralidade, e a reconstituição e representação de um imaginário ligado às comunidades afro-brasileiras são fundamentais para o reconhecimento de uma literatura negra, segundo Zilá Bernd (2010, p. 32).

Para Eduardo de Assis, a temática (preferencialmente temas relativos ao negro), a autoria, o ponto de vista e a linguagem expressa através de vocabulário, ritmo, sonoridades das línguas africanas são fundamentais para pensar nessa literatura. O crítico, um dos mais notáveis pesquisadores da área, vai além desses pontos, ao colocar a formação e participação de um público, preferencialmente negro, que busca uma conscientização.

A partir de tal definição, o pesquisador opta pela denominação “afro-brasileira”, relacionando a cor da pele enquanto “tradução textual”. A pesquisadora Luiza Lobo também opta pela denominação “literatura afro-brasileira”, pois, segundo ela, a apelação é necessária para “arrancar a literatura negra do reduto reducionista da literatura em geral que a trata como tema folclórico, exótico ou como estereótipo” (LOBO apud DUARTE, 2008, p. 22). Assim, o conceito de literatura afro-brasileira associa-se à existência, no Brasil, de uma articulação entre textos dada por um modo negro de ver e sentir o mundo, transmitido por um discurso caracterizado, seja no nível da escolha lexical, seja no nível dos símbolos utilizados ou da construção do imaginário, pelo desejo de resgatar uma memória negra esquecida. A assim chamada literatura afro-brasileira ou negra, na

preferência de grande número de poetas, é negra porque exprime a experiência comum de opressão e de preconceitos sofridos por um grupo que anseia por exprimir plenamente sua subjetividade. Revoga-se, assim, uma poética tradicional, que imperava na literatura brasileira, onde o negro era o *outro*, era *objeto* (citado na terceira pessoa do discurso, ou seja, “aquele de quem se fala”), para passar a *sujeito* da enunciação, ou seja, aquele que fala em primeira pessoa do singular ou do plural (quando o poeta se coloca como porta-voz da comunidade à qual pertence). (BERND, 2010, p.33)

É certo que entre as obras permeia a oralidade, ancestralidade e um narrador ou um eu lírico que se reconhecem em suas raízes; é esse poder enunciativo que os diferencia e os particulariza no mosaico literário.

[...] é preciso sublinhar que o conceito de literatura negra não se atrela nem à cor da pele do autor nem apenas à temática por ele utilizada, mas emerge da própria evidência textual cuja consistência é dada pelo surgimento de um eu enunciativo que se quer negro. Assumir a condição negra e enunciar o discurso em primeira pessoa parece ser o aporte maior trazido por essa literatura, constituindo-se em um de seus marcadores estilísticos mais expressivos. (BERND, 1988, p. 22).

Essa voz individual marcada permeia a escrita afro, mas isso não significa que ela se sobressai ao talento individual, mas sim que ela traz um desejo de possuir seu espaço dentro da biblioteca literária. Essa conquista de lugar ressignifica e oferece uma visão sobre essa vasta literatura até então construída à margem.

A representação a partir da marca enunciativa traz uma questão de sobrevivência, ao exigir seu lugar para representar a escrita afro, considerando escritores literários dessa identidade. Essa afirmação procura preencher vazios e propor uma tomada de consciência, confirmando seu lugar dentro das tantas vozes literárias.

Mesmo então, é ainda uma luta pelo poder entre grupos diversos no interior dos grupos étnicos sobre o que está sendo dito e quem diz o que, e quem está representando quem. Afinal, o que é uma comunidade? O que é uma comunidade negra? O que é uma comunidade de latinos? Tenho dificuldade em pensar nessas coisas todas como categorias monolíticas e fixas. (BHABHA, 1998, p. 18).

Pensando na Literatura afro-brasileira, uma das dificuldades a serem quebradas são os estudos literários na área, pois os trabalhos encontrados em boa parte são de estudos antropológicos, sociológicos e históricos. Porém, quando buscamos críticas e análises sobre as obras ainda existe um grande déficit, algo que causa uma angústia quando se estudam tais textos nacionais.

No Brasil, a presença negra na literatura existe desde Bernardo Guimarães, Castro Alves, Aluísio de Azevedo, José de Alencar, Joaquim Manuel de Macedo, entre outros, como observa Domício Proença filho em *A trajetória do negro na literatura brasileira* (2004). O que ocorre em boa parte dessas aparições são estereótipos dos padrões físicos ou imagens idealizadas de uma figura. Porém é preciso pensar que essas figuras são ricas em individualidade, com percursos e uma multiplicidade cultural. Portanto não pode ser colocada como uma figura homogênea.

A presença do negro na literatura brasileira não escapa ao tratamento marginalizador que, desde as instâncias fundadoras, marca a etnia no processo de construção da nossa sociedade. Evidenciam-se, na sua trajetória no discurso literário nacional, dois posicionamentos: a condição negra como objeto, numa visão distanciada, e o negro como sujeito, numa atitude compromissada. Tem-se, desse modo, literatura sobre o negro, de um lado, e literatura do negro, de outro. (PROENÇA. 2004, p. 161).

Muitas dessas figuras que são relegadas a segundo plano perdem sua essência, mas é na busca de sua literatura que essa desmistificação ocorre. Os movimentos em prol de uma literatura afro se consolidam na década de 70. Nessa perspectiva é interessante pensar que Solano Trindade já defendia uma literatura afro na década de 30. O autor foi um precursor da luta tanto na literatura quanto nas lutas sociais.

Nesse fôlego nasce, em 1978, uma importante ferramenta de visibilidade e luta em prol da literatura afro-brasileira, com a série *Cadernos Negros*, do grupo paulista Quilombhoje. Inicialmente com oito autores a iniciativa possibilitou observar e dar meios de incentivo para escritores afro-brasileiros. Na página inicial do site: <http://www.quilombhoje.com.br/> verifica-se o histórico das primeiras publicações e funcionamento da organização.

Em 1978 surgiu o primeiro volume da série CADERNOS NEGROS, contendo oito poetas que dividiam os custos do livro, publicado em formato de bolso com 52 páginas. A publicação, vendida principalmente em um grande lançamento, circulou posteriormente de mão em mão, sendo distribuída para poucas livrarias, mas obteve um expressivo retorno dos que tiveram acesso a ela. Desde então, e ininterruptamente, foram lançados outros volumes - um por ano - alternando poemas e contos de estilos diversos. A distribuição aperfeiçoou-se, procurando chegar a um público mais amplo e diversificado do que aquele atingido pelos primeiros volumes. Escritores de vários Estados do Brasil vêm publicando nos Cadernos. É preciso assinalar que não existem outras antologias publicadas regularmente com textos de autores afro-brasileiros, em grande parte devido às dificuldades financeiras inerentes às publicações deste tipo. Sendo

assim, os Cadernos têm sido um importante veículo para dar visibilidade à literatura negra.⁵

Um importante impulso aos estudos críticos à produção nasce com o estudioso Eduardo de Assis, pesquisador vinculado à literatura afro, que publicou várias coletâneas que visam refletir sobre essa produção e foi o responsável pelo projeto *Literafro*. O projeto busca a legitimação e o levantamento de diversos autores alguns pertencentes ao cânone como Machado de Assis em contraponto a muitos, como é o caso de Solano Trindade, que foram deixados à margem da grande historiografia literária. No site <http://www.letras.ufmg.br/literafro/> encontra-se mais de cem autores, dos mais diversos gêneros, como por exemplo, Ana Maria Gonçalves, Conceição Evaristo, Luiz Gama, Maria Firmina dos Reis, Cuti, e Solano Trindade.

Outra instância de propagação e suporte, por exemplo, é o sarau da Cooperifa, criado por Sérgio Vaz e Marcos Pezão no ano 2001, que promove debates, oficinas de leitura e escrita literária e de saraus, na região periférica de São Paulo. A produção contemporânea encontra-se numa multiplicidade de ferramentas e veículos, desde sites, blogs, coletâneas, livros impressos e digitais.

Esses deslocamentos ganham território tanto na sociedade como na crítica literária e é a partir desse novo olhar sobre diferentes sujeitos que é necessário pontuar essas ligações com a obra do poeta Solano Trindade, um dos precursores do movimento em prol dessa produção. O autor foi um dos primeiros a pensar em um eu enunciativo negro e buscar formas de democratização da arte e da literatura afro-brasileira como sendo um espaço de libertação e posicionamento do afrodescendente no Brasil. Ele se posiciona como sujeito, escritor e intelectual de destaque na vasta produção literária e luta na sociedade brasileira.

3.2 Caminhos abertos pela palavra de Solano

Povo foi a palavra escolhida por Trindade para sua poesia. A palavra foi um guia espiritual que orientou as lutas de vida e literária do escritor, cujas ações, em maior parte, foram em defesa dos mais oprimidos, dos mais marginalizados e dos mais esquecidos. A riqueza poética de sua obra veio da inspiração da cultura popular e da cultura afro-brasileira.

⁵ Disponível em: <<http://www.quilombhoje.com.br/>>. Acesso em: 10 abril 2016

A fusão entre sua luta pessoal e literária acontece na trajetória desse poeta que deixou o legado poético e seu exemplo de defensor da cultura para todos. À medida que suas crenças sociais se desenrolam, sua arte caminha como, por exemplo, no encontro entre arte, vivência religiosa e crenças sociais.

Observar em Trindade um conjunto de posições, atitudes, realizações que dão vida à sua literatura é um processo conjunto.

Não é despreziosa a atitude social que se encontra em sua poesia, assim como não é sem motivos a criação, em 1950, do Teatro Popular Brasileiro que tinha como lema: pesquisar na fonte de origem e devolver ao povo em forma de arte (TRINDADE, 2008, p. 16). Walter Benjamin (1987) critica os intelectuais de esquerda ao dizer que eles não devem ser apenas intermediários e sim produtores, que trazem o povo para se manifestar através da arte e de forma que sejam capazes de consumir e serem produtores de arte. Assim, o Teatro Popular Brasileiro, é mais uma representação do autor produtor que existia em Trindade, nesse espaço ele proporcionou que as pessoas criassem e participassem da experiência artística.

Essas atitudes permitem observar um conjunto na produção artística do poeta: a busca pela valorização da cultura afro-brasileira, a busca por uma arte acessível e de direito a todos, e a busca pela representação artística de sua identidade.

Em três linhas bebe o autor: política, cultura e arte. Entre atitudes sociais e culturais, que vão proporcionar um debate com a produção literária do autor, nasce um projeto artístico que tem como força motriz e espelho o texto escrito. A fusão e o trabalho de Solano não se apresentam apenas em torno de gêneros literários como poesia e teatro, ela se faz no jogo entre literatura e articulação de políticas públicas; entre arte e sociedade.

No prefácio de *Cantares ao meu povo*, de 1981, Álvaro Alves de Faria afirma o desejo de Trindade em produzir e ser reflexo dessa síntese arte e povo. Faria ressalta seu desejo de exteriorizar as lutas de seu povo e da vida.

As palavras que Solano Trindade escreveu em 1961, foram levadas com coerência até o fim de sua vida. [...] O poeta- sentiu o peso do tempo. [...] mas esse é um aspecto apenas existencial. No entanto, profundamente válido porque, antes de tudo, Solano foi uma amante da vida e a ela se agarrou com suas sandálias de couro, sua calça larga, seus olhos miúdos e suas mãos de leves acenos. Isso ficou evidenciado na obra que deixou, principalmente nos primeiros poemas, contidos num fôlego muito forte, com palavras que estavam na boca dos que permaneciam nas esquinas levados

pela vida e mergulhados num tempo quase sempre desfavorável. (FARIA apud TRINDADE, 1981, p. 7).

Ao declarar suas lutas, seus ideais, ele foi o mais fiel possível ao título de “poeta do povo”. Trindade não aderiu a um discurso hegemônico, não deixou a singularidade e o pertencimento à comunidade de lado em suas posições sociais, culturais e poéticas. Em *Pode o subalterno falar*, Spivak (2010, p. 7) trata desse posicionamento do indivíduo e de sua capacidade para se posicionar perante às estruturas de poder, nas quais quem fala é, em geral, um representante e não um sujeito. No prefácio desse livro, Sandra Regina Goulart Almeida explica que Spivak:

Construindo seu argumento sempre por meio de um viés problematizado pela desconstrução derridariana, a autora rejeita ainda o que ela considera uma errônea apropriação do termo subalterno, que não pode ser usado para se referir a todo e qualquer sujeito marginalizado. Para ela, o termo deve ser resgatado, retomando o significado que Gramsci lhe atribui ao se referir “ao proletariado”, ou seja, aquele cuja voz não pode ser ouvida. O termo subalterno, Spivak argumenta, descreve as camadas mais baixas da sociedade constituídas pelos modos específicos de exclusão dos mercados, da representação política e legal, e da possibilidade de se tornarem membros plenos no extrato social dominante. (ALMEIDA apud SPIVAK, 2010, p. 12).

Trindade procura dar voz ao subalterno, seja por colocar em cena o cotidiano do marginalizado, seja por se manter fiel às suas origens. Por meio de atitudes artísticas e culturais, buscou trazer interação entre os sujeitos "subalternos". Pode-se observar esse desejo e trabalho na implementação do teatro experimental, em que ele produz um teatro que vem do povo e é acessível a ele.

Em 1940, no Rio Grande do Sul, Solano, juntamente com Balduino de Oliveira, fundou o Grupo de Arte Popular, que envolvia a produção de esculturas e modelagens feitas por homens e mulheres, domésticas, operários, além de peças teatrais que buscavam no cotidiano dos membros do grupo a temática para composição de sua arte. Porém, o projeto de um Teatro do Povo foi interrompido, pois uma enchente estragou seu material.

Essa proposta prezava a arte folclórica e mística e os ensaios que ocorriam em sua casa envolviam o Maracatu, autos dramáticos, pantomimas, danças e cantos populares brasileiros. Projetava uma grande diversidade regional e popular em suas produções e se envolvia em todas as camadas inclusive no *design* das roupas dos atores, cuja confecção ficava sob a responsabilidade de Margarida Trindade.

Solano foi um escritor que buscou em vários veículos a propagação de seus ideais. Ele combateu nos diversos espaços a desigualdade e a marginalização. Solano seria um escritor operativo, pois suas ações ultrapassaram o plano das ideias ao construir um projeto de arte que fosse acessível às diversas camadas sociais. No ensaio “O autor como produtor”, Walter Benjamin analisa esse envolvimento entre escritor e sociedade.

Gostaria de pedir vossa atenção para Sergei Tretiakov, e para o tipo do escritor “operativo”, por ele definido e personificado. Esse escritor operativo proporciona o exemplo mais tangível da interdependência funcional que existe sempre entre a tendência política correta e a técnica literária progressista. É apenas um exemplo: reserve-me o direito de mencionar outros. Tretiakov distingue entre o escritor operativo e o informativo. A missão do primeiro não é relatar, mas combater, não ser espectador, mas participante ativo. (BENJAMIN, 1987, p.123)

As várias ações de Trindade possibilitam enxergá-lo como escritor/produtor. Ele se empenhou em diferentes frentes seja artística com a produção do Teatro Popular Brasileiro, seja em políticas públicas que visavam o direito à arte.

A estrutura do Teatro Popular Brasileiro, um dos sonhos do poeta, se tornou realidade em 1950, com a participação de sua então mulher Margarida Trindade e o sociólogo Edson Carneiro, tinha como membros: domésticas, operários, estudantes e comerciários; segundo Raquel Trindade, ele desenvolvia um trabalho “com uma autêntica arte popular” (TRINDADE, R. 2008, p. 16).

Em sua casa em Caxias, foram dados os primeiros espetáculos que atraíam para lá embaixadores, artistas, jornalistas e todos os tipos de intelectuais. Nas festas, encontravam-se Antonio Bandeira e Jean Louis Barrault, Aladir, Augusto Rodrigues e Anibal Machado. Solano iniciava o espetáculo: Batuques, Lundus, Jongos, Samba Carioca, Pastoris, Bumba-Meu-Boi, Chegança, Guerreiros de Alagoas, Folia de Reis, Baião, Candomblé, Dança das Fitas etc. O TPB realizou espetáculos especiais para companhias estrangeiras como “Comedie Française”, “Cia. Marcel Marceau”, “Cia. Madeleine Renault-Jean Luis Barrault”, “Ópera de Pequim”, “Cia. Italiana de Comédia” e para personalidades como Edith Piaf, Jean Sablon etc. (TRINDADE, 2008, p. 16).

É na criação desses espaços que o escritor possibilita uma aproximação entre o menos favorecido e a arte, no encontro entre manifestações populares e eruditas. Para Spivak seria impossível uma representação do subalterno sem esse espaço natural e orgânico. Ao refletir sobre a situação das mulheres indianas, essa estudiosa explica que o principal degrau a ser ultrapassado seria essa necessidade de se autorrepresentar dentro de seu espaço e contexto. “A ela caberá a tarefa de

criar espaços e condições de autorrepresentação e de questionar os limites representacionais, bem como seu próprio lugar de enunciação e sua cumplicidade no trabalho intelectual” (SPIVAK, 2010, p. 15).

É importante pensar no encontro entre a cultura erudita e a cultura popular dentro do projeto do autor. Ele constrói esse encontro com suas peças que envolviam ações cotidianas, cultura popular, atores das mais diversas classes sociais em espaços até então ocupados por uma elite. Ele conseguiu explorar as mais diferentes facetas artísticas como um produtor artístico. Antonio Candido em *O direito à literatura* provoca um debate sobre esse encontro entre erudito e popular.

Isto faz lembrar que, envolvendo o problema da desigualdade social econômica, está o problema da intercomunicação dos níveis culturais. Nas sociedades que procuram estabelecer regimes igualitários, o pressuposto é que todos devem ter a possibilidade de passar dos níveis populares para os níveis eruditos como consequência normal da transformação de estrutura prevendo-se a elevação sensível da capacidade de cada um graças à aquisição cada vez maior de conhecimentos e experiências. (CANDIDO, 2011, p. 190-191)

Assim, o escritor nas décadas de 40 e 50 já anunciava o direito à aquisição de arte pelas mais diferentes camadas sociais. Estabelecendo o que será mais tarde um projeto de políticas públicas ainda não visto pela sociedade. Antonio Candido observa esse perfil de escritor produtor em Mário de Andrade.

Nesse rumo, a obra mais impressionante que conheço no Brasil foi de Mário de Andrade no breve período em que chefiou o Departamento de Cultura da Cidade de São Paulo, de 1935 a 1938. Pela primeira vez entre nós viu-se uma organização da cultura com vista ao público mais amplo possível. Além da remodelação em larga escala da Biblioteca Municipal, foram criados: parques infantis nas zonas populares, bibliotecas ambulantes em furgões que estacionavam nos diversos bairros; a discoteca pública; concertos de ampla difusão, baseados na novidade de conjuntos organizados aqui, como quarteto de cordas, trio instrumental, orquestra sinfônica, corais. [...] E tudo isso concebido como atividade destinada a todo povo, não apenas aos grupos restritos de amadores. (CANDIDO, 2011, p.190)

A discussão entre popular e erudito é bastante ampla, mas se observa que nos dois casos - o de Trindade e o de Mário de Andrade – há essa troca cultural. Antonio Candido explica como Mário de Andrade percebia essa dinâmica entre popular e erudito e cita como Roger Bastide fez o escritor paulistano perceber essa linha tênue nas duas visões de arte.

Ao mesmo tempo, Mário de Andrade incrementou a pesquisa folclórica e etnográfica, valorizando as culturas populares, no pressuposto de que todos os níveis são dignos e que a ocorrência deles é função da dinâmica das

sociedades. Ele entendia a princípio que as criações populares eram fonte das eruditas, e que de modo geral a arte vinha do povo. Mais tarde, inclusive devido a uma troca de ideias com Roger Bastide, sentiu que na verdade há uma corrente em dois sentidos, e que a esfera erudita e a popular trocam influências de maneira incessante, fazendo da criação literária e artística um fenômeno de vasta intercomunicação. (CANDIDO, 2011, p. 190)

É importante relacionar como os dois escritores, Trindade e Mário, perceberam a necessidade de acessibilidade e buscaram viabilizar de diferentes maneiras o direito à arte. Os dois projetam o que seria para Benjamin o autor como produtor.

Os dois foram precursores ao pensar a arte em diferentes espaços. Mas, infelizmente, apenas Mário de Andrade recebeu atenção por parte da crítica enquanto Solano Trindade ficou esquecido pelos estudos literários.

A visão artística que os dois tiveram revela a genialidade dos escritores. Pensar e trabalhar em prol de um movimento que integra esses diferentes espaços ainda está em construção na sociedade brasileira. Um exemplo contemporâneo de integração e democratização da arte nos diferentes espaços é o Cooperifa.

O Cooperifa é um movimento idealizado pelo poeta Sérgio Vaz. Ele promove eventos culturais na periferia. Ao utilizar o “Bar do Zé Batidão”, localizado em um bairro da periferia da zona sul de São Paulo, e fazer deste espaço um local de trocas culturais em saraus literários, o poeta consegue gerar uma redistribuição de um espaço artístico. O projeto valoriza e divulga o trabalho de escritores, além da publicação independente de livros. O trabalho procura nas vozes periféricas a arte. O movimento é um fenômeno artístico recente e nasceu em 2001.

Assim como Solano, que emanava essas ideias em seu tempo, Sérgio Vaz com o movimento Cooperifa é um produtor, pois ambos usam a arte em forma de manifesto, buscam uma arte que se aproxime do público e seja por eles utilizada como direito. Ao produzir esses debates e tornar acessível a literatura de diversas maneiras como saraus, teatro, e até a emancipação dos sujeitos como produtores, proporciona uma ligação com o público, fazendo com que esse tenha consciência de seus direitos e potencialidades humanas, culminando em um projeto de democratização da arte. Como analisa Benjamin (1987, p.126), para ser um autor produtor é necessário que os escritores saiam apenas do plano das ideias:

[...] a tendência política, por mais revolucionária que pareça, está condenada a funcionar de modo contra-revolucionário enquanto o escritor permanecer solidário com o proletariado somente ao nível de suas convicções, e não na qualidade de produtor. (BENJAMIN, 1987, p.126)

Os autores negros contemporâneos participam desses movimentos e se preocupam com a abrangência da arte: desde o processo de produção às formas de divulgação, como é o caso de Elisa Lucinda - idealizadora do projeto Casa Poema, poetisa, jornalista, cantora e atriz brasileira- , Sérgio Vaz, Conceição Evaristo e a família de Solano Trindade que promove no Embu das Artes a continuação do trabalho do escritor com o Teatro Popular Solano Trindade. Esses espaços ganham contornos artísticos e político-sociais, ao colocarem no mesmo plano autor-obra-público e promovem o que chama Antonio Candido uma “arte de agregação” (CANDIDO, 1985, p.31).

Solano ainda teve participação em espetáculos e companhias de arte com o elenco do TPB e também atuou na rede cinematográfica nos filmes *Leonora dos Sete Mares* (1956), *Agulha no Palheiro* (1953) e *Magia Verde* (1953). Realizou, em Praga, Tchecoslováquia, um documentário colorido, no festival de filmes de Ballet. Em 1957, dirigiu a parte coreográfica do filme *Estouro na praça*, que narra a história do samba, e também atuou com Gianfrancesco Guarnieri na peça *Gimba*, no mesmo ano.(TRINDADE, R., 2008, p. 18-19)

Seu nome está vinculado a movimentos como a Frente Negra Pernambucana e o Centro de Cultura Afro-brasileiro, junto com Ascenso Ferreira, Vicente Lima e Miguel Barros em 1936. A década de 1930 foi um marco de explosão desses movimentos, quando a busca por um espaço que dignificasse o lugar do negro na sociedade brasileira, como em um acerto de contas, contribuiu para representação dessa negritude. Agindo assim, como um autor produtor que tem um princípio revolucionário de agir perante a realidade a seu redor. (BENJAMIN, 1987, p.126)

As organizações negras paulistas: a Imprensa Negra, a Frente Negra Brasileira e as agremiações e clubes negros de São Paulo; O Centro de Cultura Afro-brasileiro do Recife, a Frente Negra Pelotense e a União de Seitas Afro-brasileiras da Bahia são algumas das organizações e entidades negras classificadas por Ramos como evidência do propósito dos negros de trabalharem por sua “emancipação econômica e social”. (GREGÓRIO, 2005, p. 13).

Porém, essa militância não tinha um caráter segregador, e sim de somatória dessas forças em que uma identidade nacional estaria posta em destaque com a cultura afro envolvida em todo o processo formador da nação.

O movimento implementado pela Frente Negra Brasileira desejava promover a democratização, de fato, das relações raciais no Brasil. Para esta organização, a segunda abolição seria a afirmação do negro dentro da ordem social estabelecida. Os negros teriam entendido que, para “serem classe”, para se diluírem nos diferentes estratos sociais, era preciso antes se afirmarem na cena histórica como “raça”. A “barreira de cor” imposta aos negros só poderia ser derrubada mediante comportamentos coletivos que tivessem na raça o seu fundamento, de forma a destruir, na “representação oficial”, os elementos que bloqueavam a ascensão oficial dos negros. (GREGÓRIO, 2005, p. 15).

À medida que o processo histórico se organiza, os grupos sociais também se modificam e posicionam-se segundo seus interesses, como ocorre com o movimento cultural que Solano representa. Somente por meio desses marcos estratégicos é que os grupos se afirmam perante o mundo social e historicamente construído, através dessas manifestações ligadas a uma representação que interfira ou busque interferir em uma tradição cultural. O autor não é um mero abastecedor de um aparelho e sim alguém que procura modificá-lo. (BENJAMIN, 1987, p.129)

No poema “Minha missão”, fica clara a renúncia a um padrão grandioso, correndo o risco de, talvez, não receber o devido reconhecimento. Todavia, se manterá fiel a uma poesia libertária.

Irei atrás
da amada perdida

Irei em busca da paz
do alimento e do abrigo
para quem trabalha
e assim cumprirei
a minha missão de poeta.

Não construirei
um poema
que me immortalize
Nem passarei para a história
como um grande artista
ficarei com o povo
na sua canção
e assim cumprirei
a minha missão de poeta.
(TRINDADE, 2008, p. 90).

Uma das tônicas, em 1930, foram as tentativas de ressignificação sobre a

participação do negro na construção da sociedade brasileira e sua contribuição à cultura nacional. Essas iniciativas foram necessárias para atender as demandas de reconhecimento social dos grupos afro-brasileiros em uma tentativa de modificar esse imaginário sobre o lugar que eles ocuparam e ocupam na sociedade, numa busca de coesão social.

O imaginário é histórico e datado, ou seja, em cada época os homens constroem representações para conferir sentido ao real. Essa construção de sentido é ampla, uma vez que se expressa por palavras/ discursos/ sons/por imagens, coisas, materialidades e por práticas, ritos, performances. O imaginário comporta crenças, mitos, ideologias, conceitos, valores, é construtor de identidades e exclusões, hierarquiza, divide, aponta semelhanças e diferenças no social. Ele é um saber-fazer que organiza o mundo, produzindo a coesão ou o conflito. (PESAVENTO, 1995, p. 43).

O teatro social aliado ao combate ao racismo, os cursos de preparação profissional e reuniões culturais, cívicas, recreativas e, mais ainda, possibilitaram esse espaço de interação do negro e a produção de arte.

Solano Trindade, em uma de suas apresentações com o Teatro Popular Brasileiro no ano de 1960, foi convidado pelo escultor Claudionor Assis Dias, pela mexicana Josefina Azteca e por Cássio M'Boy, que já residiam em Embu no estado de São Paulo, para visitar a cidade com seu grupo. Segundo Raquel Trindade, em seu livro que narra a história do Embu das Artes, seu pai se apaixonou por aquele lugar.

Solano e seu grupo se emocionam com a Embu da década de 1960. [...] Todo o grupo foi bem acolhido pelo escultor e ceramista. O elenco era de trinta pessoas e Solano. Todos dormiam no chão do barraco, iniciando um movimento coletivo de arte. O movimento do barraco era realmente popular. As festas duravam dias, com muita música brasileira. As artes plásticas e a poesia atraíam turistas do mundo todo e ainda outros artistas brasileiros. (TRINDADE, R., 2003, p. 37).

Neste momento de sua vida, ele realizou uma série de trabalhos com seu grupo de teatro, como festas típicas e o envolvimento com os escultores locais desenvolvendo um trabalho com Xilogravura (uma técnica que utiliza a gravação de formas, figuras, linhas e símbolos em uma superfície dura) e, para isso, utilizava madeira em seus trabalhos.

Além da escultura, as festas já citadas acima ocorriam com grande participação popular. Segundo sua filha cita em seu livro, Trindade declarava que o

intuito deste movimento era “a ideia de mostrar, incentivar, e desenvolver as artes populares tradicionais do povo brasileiro, a dança, a música, a escultura e todas as manifestações folclóricas” (TRINDADE, 2003, p. 54).

Figura 1 – Festa Junina do Teatro Popular Brasileiro em 1952.

Acervo: Familiar.



Figura 2 – Grupo Solano Trindade, década de 1950.

Acervo: Familiar.



Entre essas intervenções, uma que se destacou é a correlação de suas lutas políticas e sociais em sua poesia, pois o autor sofreu a influência de disputas políticas nacionais, chegando mesmo a ser preso em 1944 pela Polícia Política no Rio de Janeiro; essas atuações sociais acabaram por comparecer em sua poesia.

Os primeiros versos de Solano foram publicados na revista protestante “XV de Novembro” de Garanhuns (GREGÓRIO, 2005, p. 68). Casado com a protestante Margarida Trindade e ocupando o cargo de diácono, sua poesia ganhava um tom místico e religioso com a inserção de nomes e ideais religiosos do cristianismo, mas essa fase chegou logo ao fim. Após o rompimento do autor com a Igreja, passando a uma expressão mais ligada a cultura afro-brasileira, que vai ser destaque em sua literatura.

Seus primeiros versos foram publicados com a ajuda do Centro de Cultura Afro-brasileira em 1936, intitulado de *Poemas negros*; seu primeiro livro continha uma poesia livre da métrica e estética canônicas e, segundo ele, a poesia negra deveria ter sua identidade e, portando, regras das quais compartilhassem a cultura afro.

Posteriormente, em 1936, veio uma nova fase na sua vida, após o envolvimento com o movimento negro, passou a escrever poesias negras. Segundo Solano Trindade, “a própria declamação deve ser diferente na poesia negra. Deve ser ritmada, livre da preocupação ocidental do termo estético”. (TRINDADE, 2008, p. 14).

No texto “Conversa” é desenvolvido um poema-diálogo, em que o eu lírico conversa com o afro-brasileiro questionando seu papel na construção da sociedade e na história do país. Por meio de diálogos, marcado pelos vocativos, é tecida uma série de questionamentos, os quais descrevem a contribuição do negro para sociedade. O poema aborda o lugar da contribuição testemunhal da cultura afro e da falta de seu reconhecimento no contexto social.

- 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 assim tanto falar?
 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, 2008, p. 43).

Trindade sempre carregava sua pasta com poesias e nesse ano publicou seu segundo livro, que teria maior notabilidade, intitulado *Poemas de uma vida simples*, em 1944. Foi uma obra que não tinha o apoio de uma editora e necessitou de um grande esforço pessoal do autor, sobretudo pela perseguição política que teve como consequência a retirada de exemplares de circulação.

Um dos poemas de maior notabilidade foi “Mulher Barriguda” (MOLHADOS, 1973, faixa 7) que foi musicado pelo grupo de Ney Matogrosso em 1973, em seu álbum de estreia *Secos & Molhados*, no qual contém os principais sucessos do

grupo com canções como "Sangue Latino", "O Vira", "Assim Assado" e "Rosa de Hiroshima".

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

Haverá 'inda guerra?
 Tomara que não
 Mulher barriguda
 Tomara que não...
 (TRINDADE, 2008, p. 69).

O eu lírico da poesia lamenta o destino da criança que vai nascer da mulher barriguda, a qual pode ser vista como a personificação das diversas mulheres grávidas que vivem no limite da pobreza e miséria. Ele se questiona como essa criança sobreviverá aos infortúnios da vida e ao estado futuro do mundo. Quem se importará? Que mundo ficará para essas crianças? Mas, no último verso, o desejo de esperança ecoa e permite o sonho por um mundo melhor.

O escritor via no preconceito e diferença social que a classe afro-brasileira enfrentava uma segregação racial, não possibilitando aos afrodescendentes obterem uma posição igualitária frente a uma sociedade capitalista. Solano percebeu na base comunista uma sólida proposta para a propagação de ideais que proporcionassem uma democracia racial.

Em *Seis tempos de poesia* encontramos poesias como "*Vermelho é vida*", "*Canto de esperança*", entre outras que ressaltam aspectos comunistas e a busca por uma sociedade onde a igualdade racial e social seria possível. Em "A rosa vermelha" existe uma construção poética entre esse lado político que metaforicamente é representado pela rosa, elemento este que trará beleza à sua amada, a qual pode ser entendida como a que proporcionará ao mundo a igualdade entre todos. O eu lírico alcançaria seu desejo de amor e pureza através da rosa entregue à amada.

Irei à tarde
 buscar a rosa vermelha
 com que enfeitei
 os cabelos da amada

no corpo
 levarei o sol do meu sexo
 nas mãos
 a pureza das crianças
 nos pés a sensibilidade dos bailarinos
 na cabeça a consciência do século

assim a rosa vermelha do meu poema
 não murchará.
 (TRINDADE, 2008, p. 85).

As aflições do mundo serão reiteradas na obra do poeta e, em especial, essa angústia pode ser sentida em “Advertência”. Num jogo metalinguístico, o texto traz uma reflexão sobre o fazer poético em relação às aflições vividas. O eu lírico sente que essas questões serão lamentadas pelos poetas que não se manifestarem, prevendo que mais tarde só sobrar a tristeza, já que nem a poesia resistirá às crueldades do mundo.

Há poetas que só fazem versos de amor
 Há poetas herméticos e concretistas
 Enquanto se fabricam
 bombas atômicas e de hidrogênio
 Enquanto se preparam
 exércitos para guerra
 Enquanto a fome estiola os povos...

Depois
 Eles farão versos de pavor e de remorso
 e não escaparão ao castigo
 porque a guerra e a fome
 também os atingirão
 e os poetas cairão no esquecimento...
 (TRINDADE, 1958, p. 66).

No poema ocorre o embate entre o poema fechado em si, preso a termos considerados universais e aqueles preocupados com a representação de problemas sociais. Nesse sentido, a poesia proporciona um questionamento sobre o papel dos poetas e mais sobre a literatura em si. Assim, a poesia se alinha ao que explica Antonio Candido:

Por isso é que nas nossas sociedades a literatura tem sido um instrumento poderoso de instrução e educação, entrando nos currículos, sendo proposta a cada um como equipamento intelectual e afetivo. Os valores que a sociedade preconiza, ou os que considera prejudiciais, estão presentes nas diversas manifestações da ficção, da poesia e da ação dramática. A literatura confirma e nega, propõe e denuncia, apoia e combate, fornecendo a possibilidade de vivermos dialeticamente os problemas. (CANDIDO, 2011, p.177)

Em seu último livro, editado pela Editora Fulgor, a poesia reflete o misticismo e de forte identidade. Se antes o elemento sociopolítico se destacava em suas publicações, agora o lado cultural tem mais projeção por meio da valorização das raízes afro-brasileiras como a, religiosidade, figuras heroicas como Zumbi e nas danças como o Maracatu.

Cantares ao meu povo, publicado em 1961, traz todos esses elementos. Poesias como “Sou negro”, “Olorum Shanú”, “Macumba”, “Olorum Eke”, “O céu é mesmo um buraco”, “Bahia que vive em minha alma” e “Batuque de Iracema” ressaltam esses aspectos. Como no poema “Canto aos Palmares”: que resgata elementos dos quilombos, utilizando uma estrutura de textos épicos e inserindo, assim, a representação negra em um esquema inverso ao clássico ocidental.

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!

Há batidos fortes
de bombos e atabaques
em pleno sol
Há gemidos nas palmeiras
soprados pelos ventos
Há gritos nas selvas
invadidas pelos fugitivos...

Eu canto aos Palmares
odiando opressores
de todos os povos
de todas as raças
de mão fechada
contra todas as tiranias!

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.
Meus irmãos que morreram
muitos filhos deixaram
e todos sabem plantar
e manejar arcos;
muitas amadas morreram
mas muitas ficaram vivas,

dispostas para amar
seus ventres crescem
e nascem novos seres.

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;
tudo isto,
para salvar
a civilização
e a fé...
(TRINDADE, 1981, p. 23).

Esta imagem construída do negro se torna importante para o reconhecimento desse sujeito e sua vida social, cultural, suas raízes, de onde foram arrancadas toda a sua memória social, histórica e material. Solano produz um poema como assinala Zilá Bernd (1988, p.80) antiépico, pois reverte as posições dos heróis e dos marginalizados e assegura uma revisão sobre a cultura afro-brasileira.

Muitos autores utilizam como matéria poética fatos resgatados de uma heroicidade negra até hoje ocultada pela cultura dominante; contudo, poucos são os que tentaram conscientemente refazer, pela mediação do épico, a verdade desses quatro séculos de vivência negra em solo americano. Na verdade trata-se de uma antiépica, pois será o então tido como marginal e fora-da-lei – o herói cujos feitos serão exaltados. Talvez apenas três poetas tenham empreendido essa tarefa, aliás essencial para a reconstrução da consciência negra e para o ideal de congregar os negros em torno de uma história comum da qual possam se orgulhar. O primeiro foi Solano Trindade que, nos anos 60, se propôs em Canto dos Palmares a tecer a epopeia dos quilombos da Serra Barriga e a ação heroica de Zumbi.(BERND,1988, p.80)

A presença do descendente afro é algo que chama atenção, bem como seus ancestrais, seus laços culturais; mostrando que ele é um sujeito social, como mostra Roger Bastide retomando os sarcásticos versos de Luís Gama.

Se negro sou ou sou bode
Pouco importa.
O que isto pode?
Bodes há de toda a casta.
Pois que a espécie é muito vasta...
[...] E sejamos, todos francos.
Uns plebeus e outros nobres,

Bodes ricos, bodes pobres.
 Bodes sábios, importantes,
 E também alguns tratantes...
 Aqui nesta boa terra,
 Marram todos, tudo berra.
 (GAMA apud BASTIDE, 1943, p. 55).

Nessa busca pelas fronteiras culturais, um novo modo de refletir sobre o negro é concebido, mas agora o olhar é voltado para um ser rico. Serão exploradas suas raízes, contribuições e sob esses valores da tradição afro-brasileira, que a produção cultural nacional vai amadurecer.

Não se precisaria mais dizer e escrever, como no tempo de Bilac ou do conde Afonso Celso, que tudo é aqui belo e risonho: acentuam-se a rudeza, os perigos, os obstáculos da natureza tropical. O mulato e o negro são definitivamente incorporados como temas de estudo, inspiração, exemplo. O primitivismo é agora fonte de beleza e não mais empecilho à elaboração da cultura. Isso, na literatura, na pintura, na música, nas ciências do homem. (CANDIDO, 1985, p. 126).

Nesta perspectiva de buscar as tradições e compreender as estruturas das raízes da cultura afro-brasileira, é preciso levar em consideração elementos formadores dessa identidade e da memória coletiva desses sujeitos históricos. É o resgate desses valores que se aborda aqui como elemento-chave para construir a poesia afro-brasileira de Solano Trindade.

Podemos, portanto dizer que a memória é um elemento constituinte do sentimento de identidade, tanto individual como coletiva, na medida em que ela é também um fator extremamente importante do sentimento de continuidade e de coerência de uma pessoa ou de um grupo em sua reconstrução de si. (POLLACK, 1992, p. 204).

A cultura africana sofreu ao longo da História uma marginalização e o abafamento de seus valores, mas pouco ainda foi levantado desse longo mosaico e suas peculiaridades (MARTINS, 2011). A sociedade brasileira rejeitou por muito tempo o hibridismo e os laços sociais constituintes do país colonizado. Analisando em especial as representações da cultura afro, relegada apenas ao papel de submissão e de escravo, percebe-se o quanto esse quadro foi grave, esse processo acarretou fortes consequências na sociedade e hoje é necessário um grande esforço em busca desse resgate cultural. As perseguições aos negros foram muitas e ainda hoje acontecem casos de discriminação e racismo; o branco se apresenta com imponência e se sobrepõe à cultura afro, deixando-a na marginalização.

Cantada em prosa e verso, a negrura torna-se, na atividade artística do poeta, signo de uma identidade revolucionária que extrai do drama histórico do negro nas Américas insumo temático de denúncia do aparato sociocultural que marginaliza o sujeito afrodescendente no campo, assim como nas periferias urbanas. Nas tradições culturais de matrizes africanas e afro-brasileiras, o eclético artista busca as referências estéticas que modulam a vocalidade, os timbres e ritmos de seus cantares, inseminados de uma fala cotidiana que, como no narrador benjaminiano, relata a partir da experiência, de uma vivência formal, matizada pelos saberes culturais afro-americanos e pelos idiomas estéticos da textualidade e da tonalidade orais. (MARTINS, 2011, p. 402)

Quando se investigam os costumes desses negros, percebe-se a forte marca que o folclore, a mitologia, a dança, a música e a religiosidade realizam em sua formação. O maracatu, o candomblé, o samba, a capoeira até mesmo as feijoadas, os tecidos, como o Alaká africano, são importantes para refletir sobre a memória e a identidade destes sujeitos.

Em “Quem tá gemendo”, há comparação entre o sofrimento do escravo nas senzalas e o ruído do carro de boi. Ao empregar essas duas forças (de um lado o boi e do outro o escravo), afirma-se que é da força do gemido, da força do trabalho, da força da resistência que essa poesia extrai sua matéria e permanece em meio à luta de sobrevivência histórica do negro.

Quem tá gemendo,
Negro ou carro de boi?

Carro de Boi geme quando quer
Negro não
Negro geme porque apanha
Apanha pra não gemer

Gemido de negro é cantiga,
Gemido de negro é poema

Gemem na minh'alma
A alma do congo
Da Níger, da Guiné,
De toda a África enfim
A alma da América
A alma Universal

Quem tá gemendo,
Negro ou carro de boi?
(TRINDADE, 1981, p. 29).

Solano foi um artista comprometido com a arte e os espaços que a rodeiam. Seja por sua preocupação com o social, seja pelo cultural o escritor visualizou um

jogo artístico ímpar na literatura de seu tempo. Ele anunciou a força afro-brasileira na escrita, possibilitou através de sua militância um repensar da arte e sua pertença no mundo social, além do papel do interlocutor como participante e sujeito em sua produção.

Solano sonhava uma arte de comunicação espontânea com seu leitor, fosse ele intelectual ou operário, e via no artista uma função aurática, mediadora entre sociedade e o Estado, desejoso de uma arte-reportagem, porta-voz dos sujeitos anônimos do cotidiano subjugados pelas tensões econômicas, étnicas e raciais. Nesse sentido, o eu-enunciador da poesia de Solano se desdobra no eu-negro, no eu-operário, no eu-oprimido, no eu-americano que idealiza uma sociedade mais justa e que se coloca como uma voz pedagogicamente resistente à opressão que incansavelmente denuncia. (MARTINS, 2011, p.399)

Trindade assumiu a voz negra e a cultura afro, falando de um lugar incomum em seu tempo. Foi um autor/produtor que lutou em sua trajetória por uma arte fruto de uma comunidade e para uma comunidade. Ele propôs um diálogo com seu tempo e lançou pontes para os escritores e intelectuais que vieram após sua trajetória.

4 PROCESSOS ESTILÍSTICOS: LIBERDADE, RAÍZES E A ARTE COMO DIREITO DE TODOS

Na poesia de Trindade é possível encontrar uma busca por liberdade e resistência. Essa máxima foi buscada tanto na métrica quanto na linguagem. O que este capítulo propõe é a análise dessas duas pontes, como forma de abordagem da poética do autor, considerando que ele utiliza uma linguagem que busca na oralidade e numa versificação livre a força para sua expressão.

É nesse sentido que entender o processo criativo do poeta e os recursos estruturais, como o uso do verso livre e da oralidade, relacionados em sua poesia, se torna vital para explorar a poesia de Trindade, “essa caixa de mil ressonâncias e observar onde pulsa cada fonema, cada palavra, cada frase”, como apontam Cortez e Rodrigues (2009).

Trindade buscou em várias artes, entre elas o teatro e as artes plásticas, difundir suas ideias, mas na poesia encontrou a beleza e a força motriz para trazer ao mundo sua mensagem. Talvez fosse a poesia a única que possuísse, para ele, a estrutura necessária para conseguir expressar o seu eu, pois a maior parte de sua produção artística foi em torno da produção poética. Como observa Octávio Paz sobre o texto poético:

A poesia é metamorfose, mudança, operação alquímica, e por isso é limítrofe da magia, da religião e de outras tentativas para transformar o homem e fazer “deste” ou “daquele” esse “outro” que é ele mesmo. O universo deixa de ser um vasto armazém de coisas heterogêneas. Astros, sapatos, lágrimas, locomotivas, salgueiros, mulheres, dicionários, tudo é uma imensa família, tudo se comunica e se transforma sem cessar, um mesmo sangue corre por todas as formas e o homem pode ser, por fim, o seu desejo: ele mesmo. A poesia coloca o homem fora de si, e simultaneamente, o faz regressar ao seu ser original: volta-o para si. O homem é sua imagem: ele mesmo e aquele outro. Através da frase que é ritmo, que é imagem, o homem- esse perpétuo chegar a ser- é. A poesia é entrar no ser. (PAZ, 1996, p. 50).

Foi através da poesia que a máxima expressão de liberdade se apresentou nos versos de Trindade. Liberdade para construir um universo de valorização e representação da cultura afro, além da liberdade ao utilizar a palavra e métrica em sua estilística. O recurso da oralidade representa a ancestralidade negra, as tradições populares e os saberes que perpassaram a cultura afro-brasileira. A proposta do autor foi a de tecer uma linguagem poética que vem de uma

comunidade maior, do cotidiano, e assim através da oralidade ou dessa transposição da oralidade ele produziu seus versos.

Outro recurso foi a versificação livre, que transpõe as regras, proporcionando uma liberdade métrica importante para sua poesia. Essas duas são as ferramentas necessárias e de destaque para a concretização de um projeto artístico e literário do autor, que via no povo a necessidade de sua arte.

Solano fez uma arte que trazia vida, humanidade e o direito à elevação das competências humanas para além de necessidades básicas como comer e dormir: uma arte para a necessidade de se sentir humano. Porém, esse eu era enraizado em uma cultura, a qual também excluía, marginalizava os sujeitos invisíveis. É sobre esses indivíduos que o trabalho estilístico desse poeta busca as ferramentas para seu fazer literário.

4.1 Oralidade: ancestralidade, pertencimento e tradições populares

Como pensar em literatura oral dentro da poesia de Solano Trindade? Como pensar na força da oralidade em seus versos? Esses questionamentos levam ao ponto central desta análise. Encontra-se em seus versos uma representação da cultura oral, ela é a energia que rege a poeticidade do autor, e mais, ela mostra uma identidade de um escritor que fala de dentro de uma comunidade e produz uma tensão poética fruto desse grupo.

Solano utiliza em sua poesia uma série de conhecimentos da oralidade, revivendo ou rememorando uma escrita que busca nos saberes orais a riqueza de um corpus poético. É da oralidade que ele extrai seus versos. Versos que projetam os saberes afro-brasileiros, a religião, a ancestralidade trazida da mãe África e transmitida pelos mais velhos - o griot -, pelo boca a boca das histórias heroicas de Zumbi e das comunidades onde o poeta passou, como as vozes das feiras populares. É essa riqueza da cultura oral que formam uma literatura ímpar que transita entre a oralidade e a escrita.

É importante frisar que essa escrita vem ao encontro de uma identidade. O autor não escreve de fora, ele é elemento e fruto desse universo oral. Não é um elemento folclórico ou despersonalizado. É uma escrita que vem de um escritor afro-brasileiro e que retira de suas vivências, fé, sabedoria o material para sua poeticidade.

A leitura de mundo do narrador ocorre com base nos valores instituídos da memória oral coletiva e, dessa maneira, dá-se pelo convívio com outras pessoas. Nesse sentido, uma das características mais acentuadas no narrador é a sua capacidade de “trocar” experiências com sua comunidade narrativa. Por isso, o repertório de histórias constituído ao longo de uma entrevista não se esgota na história de vida do entrevistado. Um repertório se constitui com base em histórias ouvidas, vividas e até imaginadas. (FERNANDES, 2007, p.48)

A citação acima, retirada do livro *A voz e o sentido: poesia oral em sincronia*, problematiza a posição do narrador pantaneiro. Nesse trecho, percebe-se que os jogos que o narrador constrói, além da performance oral, também levam em conta seu papel com a comunidade e suas vivências, o que possibilita pensar em Solano Trindade que, embora não esteja vinculado à produção narrativa, oferece pontes entre seu repertório biográfico e comunitário. Sua voz poética condensa as vozes de uma comunidade, a qual o autor pertence.

O poeta apresenta, em boa parte de sua produção, um diálogo com a representação de uma cultura oral. Nos versos de “Abençam papai, que bicho é esse?” se sobressai o diálogo poético de um eu lírico que escuta um mundo encantado contado por seu pai. Percebe-se que a linguagem é fortemente ligada a um tom informal e revela esse mundo encantado infantil.

“Abençam papai
Que bicho é esse?
É Tamanduá,
Com que matou?
Com a espingarda”.

Eu era criança
Papai me contava
Histórias de Troncoso,
Que entravam,
Por uma perna de pinto,
E saíam por perna de pato,
Saísse pela de pinto,
O senhor rei,
Que contasse cinco!

E papai
Viver me fazia,
Com rei e rainha,
E bichos que falavam,
Fadas e monstros,
Princesas encantadas,
“Comadre onça morreu,
Disse a cabra ao macaco”
Eu achava bonito,
Eu achava engraçado,
[...]

(TRINDADE, 2008, p. 121).

O contar histórias e o tom de oralidade, característica do estilo do escritor, revelam essa ligação com a tradição africana, a qual cultiva a palavra oral e assim tem papel importante no projeto de valorização de uma literatura que primava pelas raízes populares e afro-brasileira.

A voz do pai é a fonte de conhecimento, pois é ela que revela o mundo encantado, uma voz que transforma a realidade e proporciona uma visão mágica sobre o universo ao seu redor. Ela é essa figura de autoridade e detentora do saber, a qual produz uma visão de mundo calcada num universo popular e coloquial, detentora de sabedoria e poder. Sobre a importância da voz, Paul Zumthor enfatiza que:

Dentro da existência humana, a voz é verdadeiramente um objeto central, um poder, representa um conjunto de valores que não são comparáveis verdadeiramente a nenhum outro, valores fundadores de uma cultura, criadores de inúmeras formas de arte. (ZUMTHOR, 2005, p. 61).

A leitura de seu poema possibilita dialogar com esse conhecimento oral e as tradições locais: Papai me contava/Histórias de Troncoso,/Que entravam,/Por uma perna de pinto,/E saíam por perna de pato,/Saísse pela de pinto,/O senhor rei,/Que contasse cinco! Ele faz ponte entre esse universo lúdico e imaginário e o universo letrado. Os saberes fluidos, que são passados de geração em geração, são o ponto chave da poesia. O convívio social, as práticas familiares, os saberes enraizados nas camadas populares são mais do que simples configurações, pois constituem o ethos a partir do qual autor constrói seus versos como sujeito porta voz de uma comunidade.

Sua poesia traz a marca do convívio com essa comunidade, ela é um discurso representativo e identitário desse lugar ou “entre-lugar”.⁶ Carlos Pacheco em *La comarca oral* (1992) defende os preceitos e os saberes de uma cultura oral, ora marcada por juízo de valores, ora por ignorância. O autor aponta que a ficcionalização latino-americana propõe um diálogo com essas perspectivas e saberes e produz uma literatura em contato com esse imaginário, arte e expressões sociais de saberes.

⁶ O termo entre-lugar foi levantado pelo autor Silviano Santiago. Amplamente utilizado, aqui ele é pensado como um processo em construção de uma identidade comunitária.

Esta “ciudad letrada”, essa equipe intelectual que através dos séculos tem compartilhado ideais, interesses e privilégios com os grupos dirigentes, tem se ocupado também de realizar com grande eficácia a tarefa de desenhar, difundir e atualizar sistemas conceituais, valorativos e preceptivos destinados a consolidarem-se como a norma do funcionamento estético e cultural geral de toda a sociedade. Quando se olha a complexa rede de manifestações do fenômeno cultural latino – americano por meio da perspectiva redutora proveniente dessa equipe, exclui-se, com frequência, ou se deixa de lado, um vasto conjunto de manifestações alternativas, alheias àquele código dominante que, pelo único feito de serem, acabam ignoradas ou – quando tal ocultação torna-se impossível – são tratadas como dissidência perigosa e até como subversão. (PACHECO, 1992, p.16, tradução nossa).⁷

Para Pacheco a literatura latino-americana tem uma forte ligação com a oralidade e propõe uma análise a respeito da narrativa de alguns notáveis escritores como Guimarães Rosa, Juan Rulfo e Augusto Roa Bastos. Nesse sentido, a ficção tem apresentado uma busca nos saberes orais e regionais como força literária. Saberes que não estão apenas na palavra oral, mas em todos os aspectos de uma cultura que dialoga com uma comunidade que tem desde seus primórdios um sistema enraizado na oralidade.

Por uma perspectiva semelhante, a oralidade não pode então ser concebida apenas como o predomínio de uma modalidade comunicacional nem, em termos negativos, como privação ou uso restringido da escritura nem, finalmente, como uma casualidade de subdesenvolvimento técnico ou atraso cultural, senão como uma autêntica economia cultural, relativamente autônoma, que implica – em relação direta com esse predomínio ou exclusividade da palavra oral – o desenvolvimento de processos poéticos peculiares, concepções do mundo, sistemas de valores, formas de relação com a comunidade, com a natureza, com o sagrado, usos particulares da linguagem, noções de tempo e espaço. (PACHECO, 1992, p.35, tradução nossa).⁸

⁷ Esta "ciudad letrada", este equipo intelectual que através de los siglos ha venido compartiendo ideales, intereses y privilegios con los grupos dirigentes, se ha ocupado también de realizar con gran eficacia la tarea de diseñar, difundir y actualizar sistemas conceptuales, valorativos y preceptivos destinados a consolidarse como norma del funcionamiento estético y cultural en general de toda la sociedad. Cuando se mira la compleja red de manifestaciones del fenómeno cultural latinoamericano desde la perspectiva reductora proveniente de este sector, se excluye con frecuencia, o se soslaya, un vasto conjunto de manifestaciones alternativas, ajenas a aquel código dominante, que por el solo hecho de serlo resultan ignoradas o - cuando tal encubrimiento resulta imposible- son tratadas como disidencia peligrosa y hasta como subversión. (PACHECO, 1992, p.16)

⁸ Desde una perspectiva semejante, la oralidad no puede entonces concebirse sólo como el predominio de una modalidad comunicacional ni, en términos negativos, como privación o uso restringido de la escritura ni, finalmente, como una suerte de subdesarrollo técnico o atraso cultural, sino como una autêntica economía cultural, relativamente autônoma, que implica - en relación directa con ese predominio o exclusividad de la palabra oral - el desarrollo de peculiares procesos poéticos, concepciones del mundo, sistemas de valores, formas de relación con la comunidad, con la naturaleza, con lo sagrado, usos particulares del lenguaje, nociones de tiempo y espacio. (PACHECO, 1992, p.35)

É nesse sentido que Solano Trindade trabalha com a oralidade, pois o autor produz a partir de saberes orais de sua comunidade. Seu processo poético nasce de dentro de uma cultura oral, rica em saberes, em tradições, em vivências.

Voltando ao poema “Abençam papai, que bicho é esse?”, o autor utilizou a alusão ao termo “história de Trancoso”, que faz referência ao contar histórias populares. Essas histórias passam de uma geração para outra oralmente. No Brasil, o termo nasceu com a difusão da obra do português Gonçalo Fernandes Trancoso, o qual colecionava contos populares e teve sua obra oferecida pelo Padre Antonio Vieira. Gonçalo Fernandes tem uma ligação com narrativas moralizantes, como a fábula, e uma forte ligação com a cultura oral portuguesa do séc. XVI.

As mudanças que se impuseram no Renascimento refletiram grandemente nas obras literárias cultas. Entretanto, com relação à literatura popular, esse impulso renovador não aconteceu de imediato. Durante todo o século XVI, o que se tem de produções literárias circulando, corresponde muito mais a uma imitação da Idade Média. Assim, se por um lado surgem as grandes obras da literatura renascentista de autores consagrados como Boccaccio, Camões, Rabelais e outros; por outro aparecem na literatura popularizante nada mais que quatro obras feitas pelos italianos Caravaggio, Basile, Croce e pelo português Gonçalo Fernandes Trancoso como parte do acervo da literatura infantil que desponta a partir do século XVII. (PESTANA, 2008, p. 8).

Seu livro *Contos e histórias de proveito e exemplo*, com a primeira edição em Lisboa, 1575, apesar de estabelecer uma ligação com a novela renascentista, possui grande ligação com a cultura oral. Segundo Pestana (2008), essa obra teve repercussão no Brasil por volta de 1618 e no nordeste brasileiro o termo “estórias de Trancoso” tem uma ligação direta com Gonçalo Fernandes Trancoso.

Trindade dialoga com essa tradição, utilizando o universo narrativo infantil para imprimir em sua poesia uma linguagem com índices linguísticos coloquiais e saberes da cultura oral. O autor ainda brinca com a transposição de gêneros, a fábula, o conto popular e a subversão ao poema. Um exemplo disso acontece na transposição do dito popular para os versos: “Entre pela perna do pato, saí pela perna do pinto, quem quiser que conte cinco”.

Essa transposição e a brincadeira com uma narratividade são próprias de uma poesia modernista. Assim, a linguagem poética provoca uma leitura menos lírica e trabalha com a transversalidade entre os gêneros – menos lírica, pois utiliza elementos que não são esteticamente considerados do universo da poesia

tradicional, como a narratividade e a prosa. Porém, o poético não é abandonado, pois há um eu lírico que volta à sua infância, nostálgico, que observa o mundo pelo lado encantado e popular: isso só enriquece o traço poético do poema construído. Sobre essa ligação da poesia com o prosaico, Cortez e Rodrigues (2009) observam que:

Em poemas modernistas, o gosto do prosaico e o vezo do coloquialismo levam a uma espécie de esvaziamento figurativo, ao desprezo pela rima, pela métrica. O leitor impaciente, acostumado com a poesia tradicional, dirá logo que isso não é poesia. [...] O poema “seco” incomoda. O esforço analítico, duvidando às vezes da própria condição poética do texto, se obriga à explicação, nem sempre lograda, daquilo que apenas a intuição e a sensibilidade poderiam arrancar de certas imagens, ou sugestões de imagens. O olhar atento, insatisfeito com a exposição de superfície, debate-se com a literalidade nua e crua, descobrindo qualidades em poemas aparentemente primários. (CORTEZ, RODRIGUES, 2009, p. 61).

Um olhar superficial ao poema de Trindade seria incapaz de perceber essas ressonâncias poéticas. A linguagem, as figuras temáticas e o jogo intertextual de gêneros, como a transposição de ditos populares, a utilização de animais que representam a fábula, a prosa são elementos que enriquecem a poesia. Há também uma linguagem coloquial ligada à oralidade e uma temática aparentemente simples ao brincar com figuras do universo infantil, mas que nada tem de simplória, pois explora o sensível e popular, suas tradições e rememora a infância do eu lírico.

Em “Bumba-meu-boi” há o uso do tema da infância e seu universo cotidiano, entre festas tradicionais e imagens do dia a dia. Para explorar essa temática, a linguagem utilizada foi a coloquial. A busca para construir esse universo popular foi em todas as esferas, assim a temática e a linguagem do poema se harmonizam a fim de manifestar a imagem poética da figura do contador de histórias tão presente no universo popular. O eu lírico perpassa sua infância e vai relacionando os momentos marcantes que sua memória recupera. Ele age como um guardião do mundo encantado e livre de problemas. Esses momentos marcantes, desde a festa tradicional de bumba-meu-boi, do circo, dos doces, tratam de elementos de um universo tradicional e o eu lírico de maneira metalinguística explica que foi o povo que primeiro lhe deu sua poesia.

O poema ainda lembra os versos de Bandeira (2008) em “Profundamente”. Como já visto no primeiro capítulo, Solano tem um forte diálogo com esse poeta tão reconhecido na literatura brasileira, cujos poemas trazem essa imagem da infância e

das memórias dela extraídas, como as brincadeiras e cantigas, que produzem uma espécie de saudosismo.

Quando ontem adormeci
Na noite de São João
Havia alegria e rumor
Estrondos de bombas luzes de Bengala
Vozes, cantigas e risos
Ao pé das fogueiras acesas.

No meio da noite despertei
Não ouvi mais vozes nem risos
Apenas balões
Passavam, errantes

Silenciosamente
Apenas de vez em quando
O ruído de um bonde
Cortava o silêncio
Como um túnel.
Onde estavam os que há pouco
Dançavam
Cantavam
E riam
Ao pé das fogueiras acesas?
(BANDEIRA, 2008, p. 97).

Voltando ao poema de Trindade, ele é construído por rimas e métrica irregulares. Nas cinco estrofes, o ritmo é constituído pela utilização principalmente de aliterações do /m/ e /b/ e assonâncias do /a/ e /e/ – o que confere certa maciez, docilidade e suavidade ao poema. A quebra dessa tranquilidade acontece apenas na terceira estrofe, quando a voz poética anuncia que os problemas e a maldade do mundo vêm do presente. Porém, o eu lírico volta a enumerar as belezas da infância e a alegria que lhe proporcionou esse universo.

Bumba-meu-boi
Da minha infância
“Seu capitão”
Minha fantasia
“Mateu Bastião”
Primeiro poema
Que o povo me deu.
[...]
(TRINDADE, 2008, p. 123).

Nos versos “primeiro poema / que o povo me deu” há uma metalinguagem clara e condiz a uma das características do projeto poético de Trindade: uma arte que dialogue com as tradições orais. Por isso o eu poético declara uma série de

atrações cotidianas e usa uma linguagem que dedica grande proximidade com a coloquialidade.

[...]
 Minha maldade
 Não havia nascido
 Meus problemas
 Tavam pra nascer

Passavam mulheres
 Melancia eu pedia

Queria era ver
 A girafa a ema
 O Boi a burrinha
 D. Catirina
 Seu Arreliquim
 Passavam mulheres
 Eu queria era doce
 E mendubim.
 [...]
 (TRINDADE, 2008, p. 123).

Sobre esse anseio de valorizar a oralidade, Paul Zumthor observa esse desejo de preservação da voz:

Eu gostaria, aliás, a propósito, de valorizar ainda outra coisa: as canções como essa que acabamos de ouvir são destinadas a um público muito vasto; mas, na prática poética-mesmo a mais solitária (senão elíptica), a mais concentrada na escrita, na luta do homem com a linguagem, da qual ele tenta extrair os valores perdidos -, consta-se a partir do início de nosso século uma tendência, de muitos grandes criadores, a fazer reintervir a voz viva na comunicação da mensagem poética (para além da escritura, e, em certos casos, no próprio lugar da escritura). (ZUMTHOR, 2005, p. 68).

Observa-se a utilização de personagens do universo popular na poesia. Nos versos “Mateu e Bastião” e “D. Catirina”, o eu lírico relembra três figuras da cultura nordestina e afro-brasileira, as quais fazem parte do folguedo de *Cavalo Marinho*, festa tradicional de Pernambuco. A caracterização dos personagens Mateus, Bastião e D. Catirina ou Catita ocorre com a pintura da face em cor negra e representa o negro do ciclo açucareiro; Mateus e Bastião aparecem em todos os atos da festa, que conta com 76 personagens; D. Catirina, esposa de Mateus, aparece regularmente. A festa faz parte das comemorações natalinas, em especial da homenagem aos Reis Magos. Na representação existe a presença tanto de elementos da religião católica quanto da afro-brasileira.

Quando o poeta utiliza a figura de Mateus, Bastião e D. Catirina, coloca-se em cena mais um elemento do universo popular. Além dos três representarem o negro, eles também têm um importante papel ao tecerem comentários no auto, sendo os dois únicos, Mateus e Bastião, que participam e têm voz em todo o espetáculo. As roupas também são um diferencial, os dois usam vestes coloridas e, pela forma, aproximam-se dos trajes de arlequins, o que também combina com seu papel satírico e cômico durante a encenação.

Mateus – É uma das figuras que permanecem o tempo na arena, ficando do início ao fim da brincadeira. Segundo os brincadores, é um escravo que serve ao capitão. Tem espírito matreiro e arredo. Seu objeto característico é uma bexiga e inflada com ar, que usa para marcar os compassos das toadas, batendo-a na perna enquanto dança, e, principalmente, para sorrir as outras figuras. [...] Bastião - Também é uma figura permanente no terreiro e parceiro de Mateus. É muito parecido com este, tanto nos trajes, como na atuação no espetáculo. (OLIVEIRA, 2006, p. 265).

Poder-se-ia explorar, em sua delicada composição, o auto, seu universo ricamente simbólico, cultural, que promove uma manifestação popular tão significativa, mas o intuito é perceber como o escritor incorpora essa tradição à poesia e apresentam uma imagem nostálgica da infância. Utilizou-se de uma linguagem ligada à oralidade para fortificá-la.

Em “Pregões da minha terra” ocorre semelhante construção. No poema existe a brincadeira com a venda de produtos e a linguagem utilizada por seus vendedores ambulantes, os quais usavam cantatas para poder chamar a atenção dos clientes. Tal atividade foi muito comum com o desenvolvimento dos centros urbanos e permanece ainda na cultura oral do país. Mário de Andrade em seu *Ensaio sobre a música brasileira* (1972) aponta os pregões como uma das modalidades da multifacetada música nacional e aproxima-os aos rapsodos da antiguidade:

O canto nacional apresenta uma variedade formal que sem originalidade dá base vasta prá criação artística de melodia acompanhada. Possui uma diversidade rica de formas estróficas com ou sem refrão. Mesmo a melodia infinita encontra soluções formais típicas nos cocos. [...] Ainda sob o ponto-de-vista da melodia infinita os fandangos paulistas são de modelo bom. E ainda lembro os martelos, certos lundús muito africanizados, as parlendas, os pregões os cantos-de-trabalho sem forma estrófica, as rezas das macumbas. Todas essas formas se utilizando de motivos rítmico-melódicos estratificados e circulatórios, nos levando para o rapsodismo da Antigüidade (Egito, Grécia) e nos aproximando dos processos lírico-discursivos dos sacerdotes indianos e cantadores ambulantes russos, nos dão elementos formalísticos e expressivos para a criação da melodia infinita caracteristicamente nacional. (ANDRADE, 1972, p.63)

Os pregões são cantos de trabalho, em que a proclamação, entonação, melodia e mesmo as rimas consolidam uma prática oral muito comum dos vendedores ambulantes. O uso de palavras-chave com o sentido de anunciar ao público utilizando a voz é uma das maneiras mais significativas e criativas de uma prática popular de comércio. O vendedor, ao declamar seus produtos, apresenta um trabalho com a palavra e produz um efeito criativo e musical que se mantém vivo na memória e na cultura por sua força oral e mesmo memorialista.

Esse “boca a boca” é construído na poesia de Trindade; o eu lírico volta-se ao bairro de S. José no Recife e vai marcando esses personagens, como a preta que ginga, o homem da “bassoura”, a moça barriguda – figuras estas que rememoram sua infância e o espaço urbano em que ele viveu.

“Ei mungusá,
 “Táquentinho o mungusá”
 “Istá” “bom” “ispiciá”

De manhã bem cedinho,
 A preta gingando,
 Enche de música,
 O bairro de S. José...

Lá vem o cuscuzeiro
 Cús!... cús!...
 Cús!... cús de milho...

E quando o sol,
 Vem iluminar a cidade,
 As ruas se enchem,
 De balaieiros
 Enchendo de ritmo
 A beleza da terra...

[...]
 (TRINDADE, 2008, p. 124).

Percebe-se que o autor se preocupa em construir uma poesia que busca na oralidade e no universo popular a voz representativa dessa cena infantil urbana, os efeitos de coletividade, os falares do povo unindo-se à poesia e à identidade, que são formadas nessa amálgama de sons e vivências cotidianas.

As feiras proporcionam essa multiplicidade de tonalidades, de sons típicos e de liberdade, pois encaram a personificação dos lugares e proporcionam um local democrático e acessível às pessoas. Nas feiras, os lugares são de livre acesso, de ampla participação, de livre expressão. Sobre as feiras livres como espaço de

integração da cultura popular, Camila Aude Guimarães traz importante contribuição. Para ela, o homem:

Passa a se sentir acolhido, inserido em um local em que pode participar livremente, interagir do modo como desejar. No tempo da feira, o homem do povo sente que tem voz, que pode expressar-se em um espaço democrático e até ganhar fôlego para transformar uma situação. Quase como uma validação da cidadania, uma oportunidade de colocar o poder na mão de pessoas pobres. E assim, o indivíduo ganha ânimo para continuar sua rotina com mais força. Outra constatação interessante é que em uma feira livre estão presentes todos os aspectos da cultura popular - oralidade, espacialidade, artesanato e festa. (GUIMARÃES, 2010, p. 8).

Quando Solano retrata esse espaço, incorpora esses elementos populares. A feira é o lugar democrático e de liberdade, onde todos compartilham os mesmos costumes típicos e populares das diversas regiões. Por isso, ela é um espaço privilegiado na poesia de Trindade, o qual buscou um projeto de literatura que contemplasse a cultura popular e, nesse caso, a feira é a metáfora desse retrato do povo.

A brincadeira com a musicalidade que essas declamações constroem também é apresentada no poema. O eu lírico enumera vários produtos típicos e muito populares nesses pregões, como vassouras, frutas, comidas como a cocada, pamonha, cuscuz e o bolinho de cambará. As repetições e o jogo de rimas, que é construído no poema, rememoram os pregões e trazem para poesia essa tradição popular e oral das cidades.

“Banana prata,
Maçã madurinha,
Sapotí sapota,
Manga rosa,
Manga espada,
Sapatinho “tamaracá”

“Oiti da praia
Oití coró
Jacaiu cajá
Jaca mole,
Jaca dura”

“Ei cocadinha de coco”
“Verdureiro... verdura...”
“Miúdo... iúdo iú...do”
“Me nô d’engenho”.

[...]

(TRINDADE, 2008, p. 124).

E assim é realizado o poema, que mesmo com versos livres e rimas irregulares imprime um ritmo enfático e marcante apoiado na oralidade dos pregões populares, construindo um eu lírico que rememora imagens de uma infância. Por meio dos costumes do povo, o escritor apresenta seu projeto poético: desde a linguagem coloquial, oralidade, eventos festivos, religiosos, cotidianos, personagens populares como o palhaço, vendedores ambulantes.

Essas imagens poéticas possibilitam criar uma paisagem sonora. Por meio da descrição do lugar, dos personagens, dos sons, consegue-se imaginar o ambiente criado na poesia. Como exemplifica Schafer (2001, p.72) “na esquina de uma rua, no centro de uma cidade moderna, não há distância, há somente presença.” Presenças de uma comunidade, a qual interage nessa paisagem oral do universo poético.

Cada verso traz essa paisagem sonora dos pregões, assim o poeta consegue vitalizar as imagens rotativas em seu poema. É possível vislumbrar o encanto e a criatividade que nascem de uma cultura oral. Como apresenta Schafer (2001, p.71) “os poetas pensam em cada som”.

Em “Velho atabaque” é notável o papel musical. A valorização da canção através dos instrumentos de percussão proporciona uma ponte entre o ritmo do maracatu e os instrumentos que o acompanham. O atabaque, tambor utilizado na percussão e considerado sagrado no Candomblé, resgata essa ligação com a canção e com os ritmos da cultura afro-brasileira.

Velho atabaque

Velho atabaque
 quantas coisas você falou pra mim
 quantos poemas você anunciou
 Quantas poesias você me inspirou
 às vezes cheio de banzo
 às vezes com alegria
 diamba rítmica
 cachaça melódica
 repetição telúrica
 maracatu triste
 mas gostoso como mulher...

Triste maracatu
 escravo vestido de rei
 loanda distante do corpo
 e pertinho da alma
 negras sem desodorante
 com cheiro gostoso
 de mulher africana
 zabumba batucando
 na alma de eu...

Velho atabaque
 madeira de lei
 couro de animais
 mãos negras lhe batem
 e o seu choro é música
 e com sua música
 dançam os homens
 inspirados de luxúria
 e procriação
 Velho atabaque
 gerador de humanidade...
 (TRINDADE. 2008. p. 57) .

O atabaque revela tanto sentimentos de alegria quanto de tristeza. Esses sentimentos contraditórios são explorados na poesia que ora expõe a felicidade e paixão inspirada pela figura da mulher negra, ora apresenta tristeza, desencanto, choro, saudade, dor. O banzo é uma das mais tristes consequências da escravidão sendo esse um dos sentimentos que mais afetam o eu lírico.

O termo banzo já fora registrado, com este sentido, no ensaio de Luis Antonio de Oliveira Mendes, escrito em 1793 e publicado em 1812, e em pelo menos duas obras escritas em língua estrangeira, em alemão por Von Martius e em francês por Sigaud, ambas editadas em 1844. Nas palavras de Oliveira Mendes, o banzo era uma das principais moléstias de que sofriam os escravos, uma “paixão da alma” a que se entregavam e que só se extinguia com a morte, um entranhado ressentimento causado por tudo o que os poderia melancolizar: “a saudade dos seus, e da sua pátria; o amor devido a alguém; a ingratidão e aleivosia que outro lhe fizera; a cogitação profunda sobre a perda da liberdade” (Oliveira Mendes, 2007, p. 370 [1812]) e o pesar pelos maus tratos recebidos. (ODA, 2008, p. 736).

Essa poesia demonstra o esforço do escritor para ressaltar a beleza da cultura afro. Apesar da tristeza sentida pelo eu lírico, existe uma valorização da raça. Nas poesias de Trindade percebe-se em boa parte uma positividade, apesar dos flagelos que os afrodescendentes passam, pois apesar dos sofrimentos que o homem tem de enfrentar, ele consegue burlar as adversidades com encanto e alegria.

O atabaque é que gera vida e poesia; seu caráter frenético oferece ao mundo o ritmo afrodescendente. O maracatu, que possibilita essa mistura entre as culturas indígenas, africanas e europeias, e apresenta um ritmo acelerado; é construído por uma ligação entre poesia e canção que nasce dos ritmos populares, assim como a poesia de Trindade.

O apreço à canção é uma marca estilística da escrita do autor. Ele busca nessa forma antiga de transmissão oral um recurso poético. Isso pode ser compreendido se observar a obra do autor sob a perspectiva de suas raízes negras, alguém que traz em si uma cultura calcada nas transmissões orais.

Em diversos poemas são explorados os ritmos marcantes de tambores ou estes aparecem como tema poético: “Canto dos Palmares”, “Balada molenga a uma negra dengosa”, “Batuque de Jurema”, “Eu quero Maracatucar”, “Tristes maracatus”, “O canto da liberdade”, entre outros.

Existe um grande esforço para imprimir essas marcas em sua poesia e ressaltar a voz do povo ao lado de um desejo de que seus versos sejam ouvidos por todos.

Nas palavras, por exemplo, existem mesmo duas presenças. Existe uma função elocutória da voz: existe aquele que fala em uma determinada língua conhecida que, em outros termos, dá a voz, mas ao mesmo tempo ele fala a alguém que escuta, que estende as escutas de seu desejo, que se deixa captar pela voz do outro, do qual se torna cativo. (ZUMTHOR, 1997, p. 65).

Não foi abordado, nessa análise, o trânsito que ocorre entre oralidade e escrita. Todavia, foi destacada a presença da oralidade no texto poético de Trindade, o modo como é construída e como ele viu nessa linguagem uma possibilidade de expressão para seu projeto estético.

4.2 Os orikis e a força de uma tradição

A oralidade acima analisada é uma das marcas literárias encontradas na poesia de Trindade. Além da busca pelas raízes linguísticas do povo, o autor também apresenta uma ligação importante com a cultura afro-brasileira, no que tange à religiosidade.

Segundo Leda Maria Martins (2011, p. 402), Solano apresenta uma poesia que vai “da escravidão à certeza da liberdade plena, os orikis oraliturizados de Solano celebram as transformações e conquistas do passado aos devires pelos quais se empenha”. Essa estrutura - que se mantém distante da métrica e prioriza o ritmo - busca no lorubá sua expressividade; na ancestralidade, seu chão dá ênfase a um grito de liberdade e identidade em seu refrão.

Essas assimilações são alguns exemplos de como Solano enriquece a poesia afro-brasileira, contempla sua tradição, ancestralidade, simplicidade, minúcias em meio ao cenário literário modernista e afro-brasileiro. O diálogo torna-se importante ao pensarmos na poesia afro como representação e voz ativa do negro no Brasil, como sujeito provocador das Letras e da comunidade artística da literatura nacional.

Os orikis apresentam as realizações, características, virtudes e fraquezas do ser a quem se refere. Oriki significa louvar ou saudar o Orí ou a origem daquele a quem se refere. Por meio dele é construído uma teia de sentidos e quando se referem aos orixás, divindades cultuadas pelos iorubás, procuram trazer os feitos do passado das divindades para homenageá-los. Os orikis podem ser feitos tanto para pessoas, cidades e animais quanto para os ancestrais da religião africana.

São os orikis de orixás e de figuras heroicas como Zumbi dos Palmares que são contemplados na literatura de Trindade, além da ligação com a oralidade, já que essa criação poética em sua forma tradicional é recitada; a religiosidade apresentada é elo importante e destaque nessa construção.

A busca da valorização da religiosidade afro-brasileira é um dos destaques e o poeta foi um dos principais defensores ao assumir essa religiosidade em uma época que a repressão aos cultos afrodescendentes era um desafio a ser vencido. Seus versos trazem o espírito dos descendentes afros: essa é a personalidade que ressalta sua poesia. Ao considerar a tradição dos filhos da África, ele busca características históricas para valorizar e expressar sua voz poética, que é representante da comunidade afro-brasileira em seu projeto literário.

Outro ponto que chama atenção na poética de Trindade é sua ligação com o sagrado. O autor é sujeito consciente de suas raízes e procura na religião e na tradição afro-brasileira uma fonte rica de lirismo, contando com o sincretismo que presenciou em sua jornada.

Essa força religiosa se apresenta nas primeiras publicações do autor, em que se encontram marcas dessa ligação entre religião e vida do poeta. Segundo Bosi, o poema é livre e fechado em si, pois se apresenta de forma individual. Porém, observar esses entrelaçamentos também contribui para entender o projeto estético buscado.

Contextualizar o poema não é simplesmente datá-lo: é inserir as suas imagens e pensamentos em uma trama já em si mesma multidimensional;

uma trama em que o eu lírico vive ora experiências novas, ora lembranças de infância, ora valores tradicionais, ora anseios de mudança, ora suspensão desoladora de crenças e esperanças.(BOSI, 2004, p. 13).

É preciso pensar na ideia de contexto que discute Bosi, pois o poeta negro e sua história são atualizados a cada leitura, a cada canto. A trajetória de Solano, do povo afro e suas formas artísticas estão interligadas em uma teia que abrange uma comunidade e um peso histórico de lutas e desafios.

Trindade em sua biografia esteve ligado a várias correntes de pensamento, contando com uma forte influência religiosa desde o presbiterianismo ao Candomblé. Essas linhas marcaram fortemente sua literatura e seus versos são carregados de religiosidade e misticismo.

A religiosidade toma proporções maiores na poesia e assume um tom de sobrevivência, de interação e constituição da memória coletiva. A tradição deixada pelos escravos trazidos da África permanece até os dias atuais e, como diria Roger Bastide, na introdução de seu livro *A poesia afro-brasileira* (1943), a religiosidade vai suprir as necessidades de compreender a tradição e as singularidades da formação de uma identidade poética afro.

Um romancista ou um poeta pode ter se renunciado a qualquer crença mística, julgar-se libertado do poder das igrejas, proclamar-se livre pensador. Não foi impunemente que ficaram para trás seus avós católicos, calvinistas, ou pais saídos das ruas estreitas dum gueto. Não foi impunemente que suas mães, entoaram, um dia, juntaram-lhe as mãos infantis, entoaram cânticos [...] Fica sempre qualquer coisa. Não se matam os Deuses. Pode-se derrubá-los de seus pedestais; eles continuam em nós. (BASTIDE, 1943, p. 7).

Essa religiosidade, como diz Bastide, não morre, mas sim prospera entre as gerações, tendo suas raízes no Candomblé. Ao analisarmos os rituais que circundam as cerimônias, percebemos o quanto os seguidores são saudosistas e apresentam grande respeito para com o continente africano. Bastide estabelece em seu livro *O Candomblé da Bahia* (2001) uma ponte entre os negros retirados de sua terra natal pela escravidão e *A Mãe África* por meio da simbologia dos Orixás: “o gesto é altamente simbólico: trata-se de despojar o indivíduo de sua personalidade brasileira para que retorne à condição de africano” (BASTIDE, 2001, p. 37).

Na poesia de Solano, buscar o sagrado é como colocar-se em busca do seu lugar reconhecer a força de sua ancestralidade e as possibilidades de sentido encontradas em sua genealogia.

Em “Olorum Shanú”, a visão sagrada da origem do universo é contada pelas histórias dos orixás “Antes de Olorum⁹ / Nada havia / Nem o mar / Nem o céu / Nem a lua / Nem o sol / Tudo era nada / Depois de Olorum / Veio Obatalá¹⁰ o céu / Odudua¹¹ a terra / Yemanjá¹² a água / Okê¹³ os montes / Orum¹⁴ do sol / Oxum¹⁵ a lua [...]”.

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

⁹ Divindade suprema yorubá, criador do céu e da terra. Deus do firmamento. É o Eléeda, [...]senhor-das-criaturas-vivas”; o eléémí "dono-da-vida"; que criou o homem e a mulher a partir do barro, encarregando seu filho, Obàtálá, de moldá-los e animá-los com o sopro vivificante. De caráter inamovível é o luminoso que permanece fora do alcance dos homens que não lhe podem render culto. Não tem insígnias. Sua cor é o branco absoluto. É também chamado de Olódù-marè. (*Olorun – dono do céu – Oni – que possui e Orun – céu. É acreditado, pelos Yorubás, que o céu tem um corpo sólido que se curva em cima da terra para cobri-la como a um telhado.) Retirado de dicionário Yorubá/Português. (<http://blackpagesbrazil.com.br/?p=3623>)

¹⁰ Obatalá, orixá mais velho, Segundo Prandi (2001, p. 503) “Olorum e Olocum tiveram dois filhos: Orixalá, o primogênito, também chamado Obatalá. [...] Olorum-Olodumare encarregou Obatalá, o senhor do Pano Branco de criar o mundo”

¹¹ “ODÛDUWÀ ou ODUWA “A mãe que recebe” – Divindade yorubá, ora apresentada, nos mitos, como masculino e irmão de Obàtálá (vd. também Cesto-da-criação), ora como feminino e, no caso, esposa deste último. Odùduwà significa “a cabaça de onde jorrou a vida “. É evocada, no Brasil, em alguns terreiros e, também, no candomblé-dos-eguns de Itaparica (vd. Egúngún).” Retirado de dicionário Yorubá/Português. (<http://blackpagesbrazil.com.br/?p=3623>)

¹² lemanjá orixá associada à água e à fertilidade. Segundo Prandi (2001, p.380)

Olodumare-Olofim vivia só no Infinito, cercado apenas de fogo, chamas e vapores, onde quase nem podia caminhar. Cansado desse seu universo tenebroso, cansado de não ter com quem brigar, decidiu por fim àquela situação. Libertou suas forças e a violência delas fez jorrar uma tormenta de águas. As águas debateram-se com rochas que nasciam e abriram no chão profundas e grandes cavidades. A água encheu as fendas ocas, fazendo-se os mares e oceanos, em cujas profundezas Olocum foi habitar. Do que sobrou da inundação se fez a terra. Na superfície do mar, junto à terra, ali tomou seu reino lemanjá, com suas algas e estrelas-do-mar, peixes, corais, conchas, madrepérolas. Ali nasceu lemanjá em prata e azul, coroada pelo arco-íris Oxumarê.

¹³“ÒKÊ – montanha, alto, colina OKÉ - título sacerdotal do rei das montanhas, filho de Iyemonja OKE-ARÓ - saudação para Oxossi. “Retirado de dicionário Yorubá/Português. (<http://blackpagesbrazil.com.br/?p=3623>)

¹⁴ “ÒRÚN, ÒRUN-INÁ – firmamento, céu, sol.” Retirado de dicionário Yorubá/Português. (<http://blackpagesbrazil.com.br/?p=3623>)

¹⁵ Oxum: filha de lemanjá e Orunmilá. Orixá das águas doce, bela e jovem. “Oxum salvava a humanidade com sua dança de amor”. (PRANDI, 2001, p. 323)

Okê os montes
Orum o sol
Oxú a lua

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

Depois
Veio Obalabou
Pra evitar
Os males de Oxum
Olorum Shanú
Dada e Orishako
Com plantas e verduras
Olorum Shanú

Olukum o mar
Oxalá os lagos
Okê os montes
Encheram Odudua
De beleza
Olorum Shanú

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

De noite
É Oxu
Ao lado das estrelas
Embelezando
Obatalá
Olurum Shanú...
(TRINDADE, 1958, p. 58-59-60).

A força da oralidade está aqui presente. A ancestralidade e a cosmogomia construída no texto expressam a riqueza dos saberes orais. A poesia incorpora as vozes, as histórias e a religiosidade. A ancestralidade aqui recriada traz uma perspectiva poética entre passado e presente. Assim, seu discurso é um ato de resistência de sua cultura através dos saberes orais que permeiam seu corpus literário.

Sobre essas manifestações literárias Walty(2012) observa que o discurso literário latino-americano oferece um espaço de trocas e de interação. E no caso do

discurso de Solano Trindade, ela acontece ao rememorar e movimentar os saberes da cultura afro-brasileira, da qual ele é sujeito e voz.

África Latina: texto oral, texto escrito e texto virtual, como todas as outras regiões da terra. América Latina: texto oral na consciência de sua movência, de sua transitividade, de sua marginalidade invasiva, fruto das metamorfoses, da troca cultural, mas não amálgama de outros espaços, não fusão de outros povos. Territórios/textos de fronteiras móveis e intercambiantes, que não reivindicam para si o estatuto de modelo, mas sabem-se construído em processo, mapa discursivo, inserido no rizoma em sua possibilidade infinita de diálogos. (Walty, 2012, p. 36)

A interação entre sagrado, a criação, o cosmos carrega em si a força da oralidade, pois perpetua os saberes mais longínquos e imortais da humanidade. Nos versos a força da ancestralidade é destaque e ela também mostra a riqueza da religiosidade afro-brasileira. Como sujeito inserido em sua cultura, seus versos apresentam a força da resistência dos saberes trazidos da África e que sobreviveram, perpetuaram e vivem em território nacional.

A árvore, tratada também como narrativa, ilustraria o que venho chamando de oralidade: o intercâmbio entre a vida e a morte, o caos e os cosmos, o sagrado e o profano, no jogo constante das transformações, metamorfoses, que, mesmo cristalizado na escrita, supera suas fronteiras, invadindo outros lugares, subvertendo ordens. (Walty, 2012, p. 37)

Pensar a oralidade em “Olorum Shanú” é “consequentemente pensar a fala como transmissão do sagrado, conferindo ao contador dessa cultura um poder instituído dentro do grupo, pois é detentor da memória” (ALVES, FERNANDES, 2012, p.153). Contador que usa a poesia como porta voz, no caso sua escrita é a representação dessa fala e por meio dela ocorre essa transmissão.

Como reflete Alves e Fernandes (2012, p. 154), a memória e a ancestralidade têm um importante papel na manutenção e atualização da cultura afro-brasileira. É essa memória que permeia o poema. Assim, ela movimenta os mais diversos saberes e tradições de uma comunidade que conseguiu sobreviver e perpetuar suas raízes através da oralidade.

Se continuarmos pensando na relação entre oralidades e escrita como sistemas complementares e não simplesmente divergentes, veremos nos exemplares de literatura oral, tais como as letras de rap, os repentes, as narrativas orais ou de religião e nos mitos e causos espalhados pelo Brasil, uma circulação também escrita, que leva o texto para além das boras do grupo social ao qual ele tem um direcionamento original. Certamente, a

escrita provinda de manifestações orais propicia outra experiência poética, nuançada por graus de proximidade e distanciamento com os leitores que atualizam o significado da leitura. (ALVES, FERNANDES, 2012, p. 158)

O autor revitaliza o sagrado em sua poesia, apresenta uma leitura das divindades da religião afro e a força da espiritualidade que cerca o cosmos. A primeira é Olorum, o Divino Criador, Deus princípio de tudo, e a partir daí é tecida uma série de enumerações aos correspondentes papéis de cada divindade no processo da criação.

Em “Olorum Shanú” o autor tece uma rede intertextual de divindades e a criação do universo. O ritmo forte e contínuo é fruto de paralelismos e as repetições provocam uma intensidade, aproximando-se de uma prece. O processo enumerativo e o uso de um *enjambement*, como um encadeamento de ideias, sem interrupção, provocam uma continuidade e causam um efeito e significação poética particular que envolve a criação do universo a partir das particularidades de cada entidade sagrada de matriz africana

A partir da quarta estrofe, do uso do refrão /Olorum Shanú/, percebe-se uma ligação com a construção do Oriki de Xangô¹⁶, o orixá do trovão. A força poética presente tanto na poesia de Trindade quanto no Oriki de Sírikú Sálámi apresentam o sagrado como corpus e força poética. Como mostra o fragmento a seguir:

Oriki de Xangô
 Abalador
 Alafin de Oió
 Oluaxó – fera faiscante.
 Rompemuros
 Rasgaparedes
 Rasga e crava pedras de raio.
 Tece em rubro toda a tua roupa
 Bela de búzios.
 Meu pai do povo de Oiá, pai de nupê,
 Xangô degolador.
 Abalador, dono de Kossô.[...]
 Abalador, amor de Oiá
 Amante de dezesseis orixás
 Tornou-se de todas elas.
 Quando Oiá, mulher de meu pai
 Fecha o tempo
 O rei relampeia.[...]
 (RISÉRIO, 1993, p. 86).

¹⁶ O fragmento acima foi recolhido por Sírikú Sálámi em Iorubá. Antonio Risério traduziu e reeditou o Oriki para o português.

Assim como nos versos de Trindade, neste oriki uma teia de qualidades é tecida a Xangô; na versão completa, o uso do paralelismo e a enumeração também são utilizados, o que possibilita essa aproximação entre oriki e a poesia de Solano.

Os dois escritores fazem uma sobreposição de elementos intertextuais entre as divindades como Olorum, Oxum na poesia de Trindade e os orixás no oriki recolhido por Síkírù Sàlámi e constroem uma colagem a partir das características e particularidades de cada figura sagrada. Sobre esse processo, Antonio Risério (1993) assinala que o oriki de orixá promove seguinte construção:

No que concerne aos orikis de orixá o que se faz é uma montagem cujos referentes são atributos e proezas de um determinado deus. Quando um orixá penetra num oriki de outro orixá, realiza uma incursão sígnica. [...] a incorporação de um texto estranho ao texto, sua colagem ou superposição à superfície do mesmo- forma elementar do diálogo- sem que por isso nenhum dos seus elementos se modifique. (RISÉRIO, 1993, p.137-140-141).

Nesse sentido, a poesia de Solano utiliza uma construção ligada à literatura oral de origem Iorubá. O oriki é um texto instável e impossível de atribuir um conjunto articulado de regras (RISÉRIO, 1993, p. 139), mas não deixa de apresentar certo conjunto de predicados, como a colagem e o paralelismo que dá tom rítmico ao texto.

Ressaltar o lugar da sintaxe na construção do ritmo - é a questão. E Oyelaran parte para demonstrar que o ritmo na poesia Iorubá não está fundado na regulamentação numérica do material fonológico- e sim na organização sintática. Ouçamos... “o ritmo distintivo da poesia Iorubá se realiza predominantemente através do uso do paralelismo sintático, que condiciona o uso de outros dispositivos poéticos empregados para alcançar este mesmo fim”. Temos, a partir daí, uma enxurrada de exemplos, devidamente analisados. A polirritmia da poesia Iorubana é fruto da justaposição de sequências paralelísticas que diferem estruturalmente entre si. (RISÉRIO, 1993, p. 134).

O tom grandioso é marcante na poesia, pois envolve o momento sagrado da criação. Os orixás são mostrados como uma rede sagrada, ao dar vida ao universo, em sobreposições de imagens “galopantes” do episódio da história da humanidade de um ponto religioso. Essas ideias vão sendo enumeradas e constroem o quadro sacro; além disso, elas dão ritmo ao poema e a partir desse tom grandioso que envolve os orixás produzem um efeito sonoro e grandiloquente à poesia. Antonio Risério frisa que este tom imponente é característica das estruturas de um oriki de orixá.

Aquele que ouve ou lê um oriki, fica impressionado, antes de mais nada, pelo tecido sonoro do texto e por sua linguagem hiperbólica (especialmente se o texto em questão for um oriki de orixá, ou um oriki de Xangô [...]) o gosto pelo grandioso é uma espécie de marca registrada do gênero. Aos traços espetaculosos e aos espaços abertos correspondem os rasgos imagéticos. O galope das imagens. (RISÉRIO, 1993, p. 129).

A montagem poética é formada a partir da ligação dos orixás e seus atributos. Essa exaltação forma uma cadeia, a qual dá vida ao evento da criação do universo; as relações entre as características da divindade e a exaltação delas trazem uma energia sacra e imponente, além de aproximar essa construção à figura de um epíteto como no verso: /Xangô degolador/. Segundo Risério (1993, p. 128) “a frase mais marcante do oriki, o epíteto, se converte numa espécie de *trade name*, e era usada com frequência como sinal sonoro e percussivo”.

Percebe-se, então, que o ritmo não é configurado a partir de rimas claras ou por metrificação rígida, mas é, formado por relações mais abrangentes. Segundo Risério (1993, p. 129) “o oriki não é uma forma fixa”.

Tanto podemos encontrar um oriki de sete ou oito versos quanto um que se esparrame por mais de cento e quarenta linhas, como o oriki do chefe guerreiro Balógun Ìbíkunlé, comandante das forças de Ibadã em meados do século XIX. Não se trata, portanto, de uma forma predeterminada, de um molde ou esqueleto dado previamente, que o poeta devesse preencher com suas escolhas verbais. Não: cada texto gera seu próprio design: “forma orgânica”. Além disso. O oriki não tem um padrão métrico definido. (RISÉRIO, 1993, p. 130).

Em “Olorum Èke” (2008, p. 47) ocorre semelhante construção em que o ritmo é intenso. Olorum Ekê é um termo em lorubá que significa “povo do santo forte”, que carrega toda uma história que vem da África e percorre as lutas por libertação. O poeta afirma que traz essa tradição, mas ela é regida por uma nova fase em que a dominação não estaria presente nas próximas gerações.

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, 2008, p. 47).

A construção poética também não se apoia numa métrica rígida, mas o ritmo é forte, uma vez que a cada refrão o som é construído como se fosse uma batida. Essa opção rítmica constrói, através do processo enumerativo, ritmos afrodescendentes, como se a cada repetição o poeta apresentasse uma batida de tambor. Esse ritmo evoca na poesia de Trindade uma valorização da poesia negra, pois utiliza o barulho de instrumentos próprios da religião afro.

Sobre isso, Benedita Gouveia Damasceno (2003) faz um estudo da poesia afro-brasileira no modernismo e ressalta o papel de Solano Trindade dentro desse panorama:

Outros processos de criação literária muito usados pelos modernistas revelam-se, na sua obra, como por exemplo, a utilização da enumeração, mera relação de fatos como se fixados fotograficamente[...]. A solução rítmica de Solano Trindade é quase sempre encontrada através do processo enumerativo, mesmo para reproduzir os ritmos negros sempre crescentes da macumba. (DAMASCENO, 2003, p. 81),

O poema consegue sobrepor imagens e formar um mosaico de forças afrodescendentes que produzem uma ligação com a língua iorubá, no caso na expressão que se repete em todo o poema com “Olorum ekê”, e assim reforça uma identidade de origem africana e sincrética ao universo histórico dessas lutas no Brasil. Assume, assim, um papel que observa na comunidade afro-brasileira as tensões e tradições que farão parte do seu eu poético. Sobre essa escrita, Heloisa Toller Gomes observa que:

Há, por outro lado, uma escrita que assume as inevitáveis tensões socioculturais e identitárias, colocando-as a seu serviço. Estas se tornam, em lugar de obstáculos, material a trabalhar num exercício poético que desvela camadas de imposição e retração a permearem o tecido cultural, e que sugere formas inéditas de racionalidade e de expressão. (GOMES, 2009, p. 18).

4.3 O verso livre e o desejo de liberdade

Uma revolução na forma ocorreu após várias gerações e alcançou um ponto de destaque com a utilização do verso livre. No Brasil, o verso livre se tornou um dos emblemas do movimento modernista. Em contraposição à sistematização parnasiana, os poetas modernistas quebraram as regras com a utilização do verso livre e afrontaram a estética do movimento anterior.

Embora tenha constituído uma das linhas de força da poesia modernista brasileira, particularmente na oposição declarada ao verso parnasiano, medido e bem comportado, praticado verso livre nunca contou com o apoio de uma teoria clara, perfeitamente delineada, capaz de ao mesmo tempo explicar as inúmeras realizações dos poetas consagrados e servir de poética para os iniciantes. De fato, excetuadas as manifestações programáticas dos tempos heroicos e das muitas correntes, o Modernismo brasileiro não nos legou senão uns três ou quatro textos mais lúcidos a respeito do assunto, de sorte que os poetas das gerações posteriores se encontraram praticamente sem outro aprendizado que não os próprios textos dos modernistas da primeira fase. (CHOCIAIY, 1993, p. 43).

Mário de Andrade e Bandeira são destaques nesse aporte. O primeiro, em *Paulicéia Desvairada*, 1922, cujo *Prefácio Interessantíssimo* apresenta as bases estéticas do modernismo e uma defesa importante ao verso livre e Bandeira, por ser um dos principais representantes de sua geração e um dos que mais utilizaram o verso livre representam bem o destaque desse recurso na literatura. Nas correspondências entre os escritores existe uma notável discussão sobre o estilo livre poético (CHOCIAIY, 1993, p. 46). Em “Poética”, Bandeira faz uma construção clara em defesa dessa estética modernista e os ares libertários que a poesia encontrava.

Estou farto do lirismo comedido
 Do lirismo bem comportado
 Do lirismo funcionário público com livro de ponto expediente protocolo e
 [manifestações de apreço ao Sr. diretor
 Estou farto do lirismo que pára e vai averiguar no dicionário o cunho verná-
 [culo de um vocábulo
 Abaixo os puristas
 Todas as palavras sobretudo os barbarismos universais
 Todas as construções sobretudo as sintaxes de exceção
 Todos os ritmos sobretudo os inumeráveis
 Estou farto do lirismo namorador
 Político
 Raquítico
 Sifilítico
 De todo lirismo que capitula ao que quer que seja fora de si mesmo.
 De resto não é lirismo
 Será contabilidade tabela de co-senos secretário do amante exemplar com

[cem modelos e cartas e as diferentes
 [maneiras de agradar às mulheres, etc.
 Quero antes o lirismo dos loucos
 O lirismo dos bêbados
 O lirismo difícil e pungente dos bêbados
 O lirismo dos clowns de Shakespeare
 - Não quero mais saber do lirismo que não é libertação.
 (BANDEIRA, 2000, p. 32).

Assim, o verso livre é visto como um sinal de liberdade poética. O poema estaria livre para expressar sua poética sem condicionamento a uma métrica que mais se entendia como uma forma e até mesmo uma camisa de força exigida ao poeta. Como argumentou Mário de Andrade, em seu *Prefácio Interessantíssimo*:

Não acho mais graça nenhuma nisso da gente submeter comoções a um leito de Procusto para que obtenham em ritmo convencional, número convencional de sílabas (...) Mas não desdenho baloiços dançarinos de redondilhas e decassílabos. Acontece a comoção caber neles. Entram pois às vezes no cabaré rítmico dos meus versos. Nesta questão de metros não sou aliado; sou como a Argentina: enriqueço-me. (TELES, 2005, p. 300).

Para Chociay (1993, p. 47-48), Bandeira e Mário de Andrade contemplam o uso do verso livre, porém os dois diferem em seu “modus operandi”: enquanto Mário de Andrade aceita com mais naturalidade o uso de formas mais fixas, como decassílabos e redondilhas, Bandeira vê no verso livre uma espécie de anti-verso e anti-ritmo, o que justifica suas escolhas por trazer para o mundo lírico receitas, fórmulas farmacêuticas e a prosa.

O que fica de consenso entre os vários autores e debates em torno de uma “teoria” do verso livre é a prerrogativa individual, ao qual o poeta é o grande organizador de seu poema e a quem cabe o poder da engenharia rítmica e poética. Assim, há de ser destacada a força da espontaneidade e a liberdade artística que o uso do verso livre oferece.

Nesse sentido, essa proposta oferece ao projeto estético de Trindade uma fortaleza para seus poemas. Além do despojamento performático do autor em vida, seu desregramento, uma ânsia pela liberdade, o não enraizamento de espaços, o poeta desejava em sua poesia liberdade, tanto na palavra – livre de erudição, com grande apreço pela oralidade – quanto na métrica.

Houve momentos na história da criação poética em que a regularidade métrica constituía valor estético por si só. Bom poeta era aquele que sabia dispor em estrofes “linhas” do mesmo tamanho. Lembremos o Parnasianismo. Olavo Bilac, o poeta que, como diz um verso ser, “trabalha,

e teima, e lima, e sofre, e sua”, escreveu com Guimarães Passos um tratado de versificação. Já o modernista Oswald de Andrade teria ficado aliviado quando, na França, coroaram príncipe dos poetas um sujeito que escrevia versos livres, Paul Éluard. Estava liberado, enfim, o verso livre. (CORTEZ, RODRIGUES, 2009, p. 64).

Como exemplifica a citação de Cortez e Rodrigues, o verso livre possibilitou uma libertação das amarras estéticas e o poeta se vê livre das fórmulas métricas. Porém, essa libertação trouxe ao artista um trabalho extremamente engenhoso com a palavra para construir essas imagens poéticas. A liberdade trouxe ares novos, mas que também necessitavam levar adiante um trabalho mais estreito com a poesia.

O que caracteriza o poema é sua necessária dependência da palavra tanto como sua luta de transcendê-la. Esta circunstância permite uma indagação sobre a sua natureza como algo único e irredutível e simultaneamente, considerá-lo como uma expressão social inseparável de outras manifestações históricas. O poema ser de palavras, vai mais além das palavras e a história não esgota o sentido do poema; mas o poema não teria sentido – e nem sequer existência – sem a história, sem a comunidade que o alimenta e à qual alimenta. (PAZ, 1996, p. 52).

Em “Canto de liberdade” de Trindade, há um eu lírico que projeta, através de seus versos, uma declaração de liberdade que é cantada por todos, como marca de união de todas as raças de todos os povos, o que seria algo transformador: o corpo se liberta e dança, pois está livre de todas as crenças e de todas as imposições.

Ouço um novo canto,
 Que sai da boca,
 De todas as raças,
 Com infinidade de ritmos...
 Canto que faz dançar,
 Todos os corpos
 De formas,
 E coloridos diferentes...
 Canto que faz vibrar,
 Todas as almas,
 De crenças,
 E idealismos desiguais...
 É o canto da liberdade,
 Que está penetrando,
 Em todos os ouvidos...
 (TRINDADE, 2008, p. 70).

A liberdade construída pelo poeta se encontra também na métrica de seus versos, já que o poema é construído por uma seleção de versos irregulares, ora por

cinco sílabas poéticas, ora por nove, não obedecendo a nenhuma construção tradicional poética.

O ritmo se encontra nas assonâncias como no primeiro, sexto e último verso em que é recorrente o uso do fonema “o”. Além da recorrência a outras assonâncias como a do segundo, terceiro, quinto, nono, décimo e décimo segundo verso com a repetição do som vocálico “a”. O uso da aliteração final do “s” provoca uma fluidez, o que pode ser relacionado a essa leveza e liberdade tão anunciada pelo eu lírico. Como afirma Bosi (2004, p. 50), “a expressividade impõe-se principalmente na leitura poética, em que os efeitos sensoriais são valorização de seus fonemas ou seu contraste”.

O poema conta apenas com uma estrofe de quinze versos e, em tom declamatório, ela pode ser entendida como um grito ou, como mesmo se autointitula, uma canção de libertação. O uso dessa ausência de regras está em consenso com a ideia de libertação apresentada e declamada. Porém, mesmo com uso dessa irregularidade em sua forma, o poema não deixa de apresentar o ritmo. Octávio Paz apresenta uma ideia sobre essa quebra de padrão entre ritmo e métrica:

Sustentar que o ritmo é o núcleo do poema não quer dizer que este seja um conjunto de metros. [...] Metro e ritmo não são a mesma coisa. Os antigos retóricos diziam que o ritmo é o pai da métrica. Quando um metro se esvazia de conteúdo e se converte em forma inerte, mera casca sonora, o ritmo continua engendrando novos metros. O ritmo é inseparável da frase; não é composto só de palavras soltas, nem só de medida ou quantidade silábica, acentos e pausas: é imagem e sentido. Ritmo, imagem e significado se apresentam simultaneamente em unidade indivisível e compacta: a frase poética, o verso. (PAZ, 1996, p. 13).

Em “Abolição número dois” nota-se uma construção que se volta à liberdade. Ao declarar seu desejo de sentir e ver de sua forma, o eu lírico propõe um olhar subjetivo e indiferente a qualquer norma que não seja a sua.

Parem com esses batuques,
Bombos e caracaxás,
Parem com estes ritmos tristes e sensuais

Deixem que eu ouça
Que eu veja
Que eu sinta
O grito
A cor
E a forma
Da minha libertação...

(TRINDADE, 2008, p. 62).

O poema é dividido em duas estrofes: a primeira composta por um terceto e uma sétima. A divisão silábica é totalmente irregular e a marcação de rimas é inexistente. O ritmo da primeira estrofe é formado pelas aliterações de “s”, “m”, “t” e o processo rítmico também é construído pelo uso da anáfora na primeira estrofe, com “parem com estes” e na segunda estrofe com “que eu”.

Percebe-se que a repetição é uma das ferramentas importantes na construção poética do poema e essa estratégia não é ingênua, pois é através dela que o eu lírico intensifica o desejo de libertação. Em “Parem com estes batuques” e “parem com estes ritmos tristes e sensuais” o uso do verbo no imperativo faz que o eu poético se posicione em prol de sua liberdade. Dessa forma, “cada verso é uma imagem e não é necessário suspender a respiração para dizê-los” (PAZ, 1996, p. 15).

Assim como nos poemas anteriores, aqui a métrica é irregular e proposital, sendo também uma forma de libertação da forma e de todas as amarras de criação literária que o poeta pode ser submetido.

O diálogo com outros poetas é uma das marcas da poesia de Solano. Já presente neste trabalho está o poema “Tem gente com fome” e o diálogo com “Trem de ferro” de Manuel Bandeira, mas também encontra-se em “Navio Negreiro” clara referência a Castro Alves, a ode “Nicolas Guillén” ao poeta cubano e também em “Meu canto de guerra” aos de versos de Gonçalves Dias.

O poeta romântico dispensa uma análise profunda por tamanha importância na historiografia literária e abrangente estudo de sua obra. Em destaque a sua diversa obra, encontra-se o poema épico “Juca Pirama”, um dos grandes símbolos do indianismo no Brasil. O poema em sua genial construção foi publicado em 1851 nos *Últimos Cantos*. Ele é dividido em dez cantos formados por versos decassílabos e alexandrinos, possuindo ao todo 484 versos.

O enredo envolve um guerreiro tupi que sobrevive e é aprisionado por guerreiros timbiras. Segundo a tradição, seria uma honra o seu sacrifício, porém algo impede o eu lírico de se entregar ao rito. O que segue é o canto de suas façanhas e o lamento que o impede de contemplar aquele momento, pois seu pai ainda necessita de sua presença. Entretanto, seu pedido não é bem visto aos olhos do pai,

que só o perdoa por tal atitude depois de saber da bravura de seu filho contada pelos guerreiros da tribo inimiga.

No quinto canto há o índio Tupi, o poeta altera o decassílabo. A redondilha menor é utilizada para manter o ritmo, assim como o arranjo linguístico de algumas palavras como: imigas, mi, imigo, entre outras. Todo esse esforço para construir um ritmo e uma métrica adequada ao que se deseja: no caso desse canto, expressar a voz que lamenta e contar suas façanhas de forte guerreiro, mas que também implora por ainda não ter cumprido sua missão em vida. O ritmo contundente se assemelha ao de um tambor fazendo diálogo direto com a guerra.

Meu canto de morte,
 Guerreiros, ouvi:
 Sou filho das selvas,
 Nas selvas cresci;
 Guerreiros, descendo
 Da tribo tupi.
 Da tribo pujante,
 Que agora anda errante
 Por fado inconstante,
 Guerreiros, nasci;
 Sou bravo, sou forte,
 Sou filho do Norte;
 Meu canto de morte,
 Guerreiros, ouvi.
 Já vi cruas brigas,
 De tribos imigas,
 E as duras fadigas
 Da guerra provei;
 Nas ondas mendaces
 Senti pelas faces
 Os silvos fugaces
 Dos ventos que amei.
 Andei longes terras
 Lidei cruas guerras,
 Vaguei pelas serras
 Dos vis Aimoréis;
 Vi lutas de bravos,
 Vi fortes - escravos!
 De estranhos ignavos
 Calcados aos pés.
 E os campos talados,
 E os arcos quebrados,
 E os piagas coitados
 Já sem maracás;
 E os meigos cantores,
 Servindo a senhores,
 Que vinham traidores,
 Com mostras de paz.
 Aos golpes do imigo,
 Meu último amigo,
 Sem lar, sem abrigo
 Caiu junto a mi!
 Com plácido rosto,

Sereno e composto,
 O acerbo desgosto
 Comigo sofri.
 Meu pai a meu lado
 Já cego e quebrado,
 De penas ralado,
 Firmava-se em mi:
 Nós ambos, mesquinhos,
 Por ínvios caminhos,
 Cobertos d'espinhos
 Chegamos aqui! [...]
 Não vil, não ignavo,
 Mas forte, mas bravo,
 Serei vosso escravo:
 Aqui virei ter.
 Guerreiros, não coro
 Do pranto que choro:
 Se a vida deploro,
 Também sei morrer.
 (GONÇALVES DIAS, 1980, p. 121).

O poema de Gonçalves Dias é um marco do romantismo e um dos principais representantes da poesia indianista, a qual inaugura o movimento nacionalista da poética nacional. O índio bravo, guerreiro é o representante desse movimento e que, mesmo idealizado, é o grande herói da pátria.

O diálogo com o poema de Gonçalves Dias acontece também na poesia de Trindade. Em “Meu canto de guerra” existe um eu lírico que lamenta por todos, de todas as raças e os povos. Sua lamúria não é única, mas é fruto de uma voz coletiva que sofre com a miséria, fome, dor e desigualdade.

Eu canto na guerra,
 Como cantei na paz,
 Pois o meu poema
 É universal.
 É o homem que sofre,
 O homem que geme,
 É o lamento
 Do povo oprimido,
 Da gente sem pão...
 É o gemido
 De todas as raças,
 De todos os homens
 É o poema
 Da multidão!
 (TRINDADE, 2008, p. 70).

Assim, Trindade assume uma postura de diálogo com os versos de Gonçalves Dias. Sua poesia não é o lamento de um ser, de uma única raça, mas é

de todos. Nesse sentido, há um diálogo entre os dois textos marcados pela contestação e até pela paródia. Segundo Affonso Romano de Sant'Anna :

[...] a paródia é um efeito sintomático de algo que ocorre com a arte de nosso tempo. Ou seja: a freqüência com que aparecem textos parodísticos testemunha que a arte contemporânea se compraz num exercício de linguagem onde a linguagem se dobra sobre si mesma num jogo de espelhos.(SANT'ANNA, 2003, p.13)

O poema de Trindade, diferente do de Gonçalves Dias, utiliza uma métrica irregular. Em sua estrutura, que conta com uma estrofe de quatorze versos, o ritmo é fundamental, o qual é produzido através de um processo anafórico. Os versos curtos e marcantes também lembram o som do tambor, mas aqui o tambor da guerra é de todos os povos oprimidos.

Solano constrói assim uma poesia livre, mas que é marcada por uma voz coletiva. Como em “Canto da América”, em que declara que sua poesia é livre e seu ritmo são os do:

Blues! swings! sambas! frevos!
macumbas! Jongs!
Ritmos de angústia e de protestos,
Estão ferindo os meus ouvidos!...
São gemidos da humanidade
ferida,
que se impregnaram das emoções
estéticas,
Da alma americana...
[...]
(TRINDADE, 2008, p. 71).

Essa voz coletiva, essa voz dos povos, é esteticamente construída em sua poesia. Mesmo com a métrica irregular e a ausência de rimas, o ritmo é notável na poesia de Trindade, pois os processos anafóricos e o uso de assonâncias e aliterações são peça-chave no estilo do autor.

Em “Estética” o eu poético, em tom metalinguístico, adverte que sua escrita é livre de qualquer normatização: seus versos são livres, assim como seu desejo. Existe um lamento ao saber que o mundo impõe limite à experiência.

Não disciplinarei
as minhas emoções estéticas
deixá-las-ei à vontade
como o meu desejo de viver...

É grande o espaço

embora se criem limites...

Basta somente
que eu sofra a disciplina da vida
mas a estética
deve ser sempre liberta.
(TRINDADE, 2008, p. 137).

O poema vem como um protesto, seu tom declamatório e imperativo subverte a imposição de regras e propõe a libertação. Assim a estética não deve se prender a regras e é assim que ela é encarada de forma consciente no projeto literário de Solano Trindade.

Esse desejo de liberdade, no entanto, na maior parte de sua produção não se confunde com desleixo, mas, sim, com espontaneidade e certo distanciamento consciente do experimentalismo de linguagem que se seduzia parte da literatura e crítica brasileiras nos anos de 1950 e 1960. (MARTINS, 2011, p. 398)

Nas três estrofes, compostas de dois quartetos e um dístico entre eles, há expressão da sua rebeldia diante dos parâmetros impostos. O poema metalinguístico traz com clareza a visão estilística de sua literatura e reforça seu posicionamento de valorização estética e cultural para longe da normatização acadêmica. O sonho de transformação cultural de Solano Trindade vem também com o apoio de uma poesia que se transforma e liberta das atas tradicionais estéticas.

5 CONCLUSÃO

Esta pesquisa envolveu uma reflexão sobre a obra de Solano Trindade, além de recortes biográficos e sociais, tendo como intuito analisar a poética desse autor, bem como a forma que ele se apropria da cultura popular e afro-brasileira, absorvendo as tradições em sua arte. Foram analisados também os processos estilísticos como o uso do verso livre e a oralidade presente na estética do poeta.

As aproximações, observadas no primeiro capítulo, de Trindade com movimentos como a negritude, modernismo e produções contemporâneas à sua trajetória contribuíram na obra do autor, mas ao mesmo tempo em que ele absorve as tendências consegue ressignificá-las e se posicionar como um escritor adiante de seu tempo.

Esses diálogos possibilitaram perceber a reinvenção na obra do escritor, verificando as aproximações e distanciamentos propostos em sua escrita. Nessa projeção, constataram-se as singularidades e a perspectiva de valorização de uma literatura ligada ao social e ao cultural.

Trindade teve uma vida de lutas sociais e culturais e seu projeto artístico sempre trouxe intrinsecamente a valorização do ser humano. Em sua trajetória, marcada por essa militância em busca do direito à cidadania e à arte, percebe-se a associação com o elemento social. Esse comprometimento com a arte, seu contexto de produção, recepção e posicionamento de uma voz poética consciente de suas raízes colocaram o poeta como um escritor adiante de seu tempo o que possibilitou enxergá-lo como um poeta moderno no segundo capítulo.

Entre todas essas manifestações ele propôs um diálogo inovador na literatura ao apresentar a ancestralidade, a religiosidade, os ritmos, a cultura, a voz do afrodescendente e será um dos primeiros a anunciar a literatura afro-brasileira.

O autor impõe um eu-negro, uma voz consciente de uma tradição, ressaltou aspectos importantes da comunidade que se assume rica em tradições e particularidades. A valorização dessa cultura foi posta como um dos princípios estéticos em sua obra.

Uma referência brevemente levantada foi a de um poema de Luis Gama, outro poeta afro-brasileiro. Admite-se que a análise foi mínima diante da riqueza estética e literária dos dois poetas, o que demonstra que ainda há muito a se estudar

sobre a produção desses autores, talvez isso seja uma inspiração para futuros trabalhos.

No último capítulo observaram-se dois aspectos estilísticos da produção do poeta pernambucano: a oralidade e o verso livre. A riqueza do diálogo com esses dois processos estéticos produziu uma poesia que casa com a proposta do autor. A liberdade almejada, seja na literatura, seja na vida, foi metaforizada esteticamente pelo uso do verso livre. A oralidade proporcionou o enriquecimento linguístico e cultural que tanto buscou o poeta em sua vida.

Solano Trindade é um poeta multifacetado, que explorou uma literatura que almejava valorizar uma comunidade. Ele propôs a abordagem de uma riqueza ímpar no diálogo com o povo, o afro-brasileiro e o oprimido, sempre extraíndo a beleza dessas faces. Trindade produziu uma literatura singular através de uma voz poética que só tem a enriquecer os estudos literários da produção poética nacional.

REFERÊNCIAS

- ALVES, Juliana Franco, FERNANDES, Frederico. Contar e recontar: Poesia Oral em Carço de Dendê, de Mãe Beata de Yemonja: cultura e religião nos limites entre oralidade e escrita. In: LEITE, Eudes Fernando, FERNANDES, Frederico (organizadores) **Trânsitos da voz: estudos de oralidade e literatura**. Londrina: EDUEL, 2012, p. 147- 162.
- ANDRADE, Mário de. **Ensaio sobre a música brasileira**. 3. ed. São Paulo: Vila Rica; Brasília: INL, 1972.
- ANDRADE, Oswald. **Obras completas**. 2. ed. Rio de Janeiro: Editora Globo, 2003.
- ANTÔNIO, João. **Malhação do Judas carioca**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1976.
- BANDEIRA, Manuel. **Estrela da Vida Inteira**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1993.
- _____. **Libertinagem e Estrela da manhã**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2000.
- _____. **Melhores poemas**. São Paulo: Gaia, 2008.
- BASTIDE, Roger. **A poesia Afro-brasileira**. São Paulo: Livraria Martins, 1943.
- _____. **O Candomblé da Bahia: rito/nagô**. Tradução de Maria Isaura Pereira Queiroz. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.
- BATISTA FILHO, João José. **Solano Trindade: a escrita na pele**. (Dissertação Mestrado em Letras). Universidade Federal da Paraíba, UFPB, 2009.
- BENJAMIN, Walter. **A modernidade e os modernos**. Rio de Janeiro, Biblioteca Templo Universitário, 2000.
- _____. O autor como produtor. In: **A modernidade. Obras escolhidas de Walter Benjamin**. Edição e tradução de João Barrento. Lisboa: Assírio & Alvim, 1987.
- BERND, Zilá. Da voz à letra: itinerários da literatura afro-brasileira. **Via Atlântica**, São Paulo, n. 18, p. 29-41, dez. 2010. Disponível em: <<http://www.revistas.usp.br/viaatlantica/article/view/50737/54843>>. Acesso em: 15 out. 2015.
- _____. **Introdução à literatura negra**. São Paulo: Editora Brasiliense, 1988.
- _____. **Poesia Negra Brasileira – Antologia**. Porto Alegre: AGE/IEL/IGEL, 1992.
- BISPO, Suely Maria. **A importância de Solano Trindade no panorama da Literatura Brasileira: Uma reflexão sobre o processo de inclusão e exclusão canônicas**. (Dissertação Mestrado em Letras). Universidade Federal do Espírito Santo, UFES, 2012.

BISPO, Sueli. Solano Trindade: negritude e identidade na literatura brasileira. **REEL – Revista Eletrônica de Estudos Literários**, Vitória, s. 2, ano 7, n. 9, 2011.

BHABHA, Homi K. **O local da cultura**. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 1998.

BOLAÑOS, Aimeé G.; BENAVENTE, Lady R.(orgs.) **Vocês negras de las Américas: diálogos contemporâneos/Vozes negras das Américas: diálogos contemporâneos**. Rio Grande: Editora da FURG, 2011.

BOSI, Alfredo. **História concisa da literatura brasileira**. São Paulo: Cultrix, 1994.

_____. **O Ser e o Tempo da Poesia**. 8. ed. rev. aum. São Paulo: Cia. das Letras, 2010.

BRITO, Luciana. **O pão (1892-1896): veículo de divulgação literária e instrumento de intervenção na realidade social cearense**. Assis, 2008.

CAIRO, Luiz Roberto. Notas sobre o cânone da História da Literatura Brasileira na virada dos séculos. In: MOREIRA, Maria Eunice (Org.). **Histórias da literatura: teorias, temas e autores**. Porto Alegre: Mercado Aberto, 2010.

CAIRO, Luiz Roberto. **Memória cultural e construção do cânone literário brasileiro**. *Colofão*. Vol. 0. Mariana-MG: CELLB-ICHS-UFOP, 2001.

CAMARGO, Oswaldo de. **Solano Trindade, Poeta do Povo: aproximações**. São Paulo: Editora Laboratório do curso de Editoração, 2009.

CANDIDO, Antonio. O direito à Literatura. In: **Vários escritos**. São Paulo: Duas Cidades, 2011.

_____. **Estudo analítico do poema**. São Paulo: Humanitas, 2004.

_____. **Formação da literatura brasileira**. Belo Horizonte: Itatiaia, 2000.

_____. **Literatura e sociedade**. 7. ed. São Paulo: Nacional, 1985.

CHOCIAY, Rogério. A noção de verso livre, do Prefácio Interessantíssimo ao Itinerário de Pasárgada. **Revista de Letras**. São Paulo, v. 33, p. 43-53, 1993. Disponível em: <<http://www.jstor.org/stable/40542105>>. Acesso em 10 jul. 2015.

CORTEZ, Clarice Zamonaro, RODRIGUES, Milton Hermes. Operadores de leitura da poesia. In: BONNICI, Thomas; ZOLIN, Lúcia Osana (org). **Teoria literária: abordagens históricas e tendências contemporâneas**. 3. ed. Maringá: EDUEM, 2009, p. 59-92.

DAMASCENO, Benedita Gouveia. **Poesia negra no modernismo brasileiro**. Campinas: Pontes Editores, 2003.

DIAS, Ana Paula Viana; GEBRA, Fernando de Moraes. Elementos folclóricos e populares no poema “Batuque” de Bruno de Menezes. **Revista Interfaces**. Guarapuava. v. 3, n. 2, dez. 2012.

DIAS, Gonçalves. "I-Juca Pirama." **Poemas de Gonçalves Dias**. Ed. Péricles Eugênio da Silva Ramos. São Paulo: Cultrix, 1980.

DOUXAMI, Christine. **Le Théâtre noir brésilien**: une affirmation militante de l'identité afro-brésilienne. (Tese Doutorado em Antropologia). École des Hautes Études en Sciences Sociales, EHESS, França, 2001.

DUARTE, Eduardo de Assis. **Literatura e afrodescendência no Brasil**: antologia crítica. v. 1 (Precursores). Belo Horizonte: Editora UFMG, 2011.

_____ – "**Literatura afro-brasileira**: um conceito em construção". Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea, nº. 31. Brasília, janeiro-junho de 2007.

FERNANDES, Frederico. **A voz e o sentido**: poesia oral em sincronia. São Paulo: Editora Unesp, 2007.

_____. **Trânsitos da Voz**: Estudos de Oralidade e Literatura. Londrina: EDUEL, 2012.

FÉLIX, Idemburgo Pereira Frazão; CUNHA, G. R. S. **Solano Trindade X Cartola**: uma questão de identidade. Almanaque CIFEFIL, v. XVII, p. 193, 2013.

FÉLIX, Idemburgo Pereira Frazão; OLIVEIRA, Fátima Rivas. **A poética identitária de Francisco Solano Trindade**: um exercício da tradução. Revista Uniabeu, vol. 7, nº 16, 2014.

GOMES, Heloisa Toller. A inscrição anti-mítica da poesia afro-brasileira: cenários, origens, relações raciais. In: RAVETTI, Graciela, FANTINI, Marli (orgs). **Olhares críticos** - Estudos de literatura e cultura. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2009.

GREGÓRIO, Maria do Carmo. **Solano Trindade**: raça e classe, poesia e teatro na trajetória de um afro-brasileiro (1930-1960). Rio de Janeiro: UFRJ/IFCS-PPGHIS, 2005.

_____. **Solano Trindade**: o poeta das artes do povo. 1ª ed., Rio de Janeiro: CEAP, 2009.

GUIMARÃES, Camila Aude. **A feira livre na celebração da cultura popular**. São Paulo: USP, 2010.

HALL, Stuart, WOODWARD, Kathryn. **Identidade e diferença. A perspectiva dos estudos culturais**. Tomaz Tadeu da Silva (org.) Petrópolis, RJ: Vozes. 2014.

HUTCHEON, Linda. **Uma teoria da paródia** – ensinamentos das formas de artes do século XX. Tradução de Teresa Louro Pérez. Lisboa: Edições 70, 1985.

IANNI, Octávio. **Literatura e consciência**. Revista do Instituto de Estudos Brasileiros da USP. Edição comemorativa do centenário da abolição da escravatura, São Paulo, n. 28, [s.p.], 1988.

LIMA, Alceu Amoroso. O modernismo brasileiro. **Revista Iberoamericana**. p. 353-373, 1958.

LIMA, Marcos Hidemi de. **O preto no branco - análise de poemas de Solano Trindade e Vinicius de Moraes**. Cronópios - Portal de literatura e arte, 28 jul. 2008.

MACHADO, Serafina Ferreira. **Solano Trindade: a poesia como arma humanizadora**. (Dissertação de Mestrado em Letras) Universidade Estadual de Londrina – UEL, 2007).

MARQUES, José Geraldo. **Ethos, discurso poético e amorosidade em Solano Trindade**. Revista do SELL, v. 4, p. 1-20, 2014.

MARTINS, Leda Maria. Solano Trindade. In: DUARTE, Eduardo de Assis. **Literatura e afrodescendência no Brasil: antologia crítica**. Belo Horizonte: UFMG, 2011.

MELLO, Maurício de. **O encontro da cultura popular e os meios de comunicação na obra de Solano Trindade - Os Anos em Embu das Artes (1961-1970)**. (Dissertação Mestrado em Ciências da Comunicação). Escola de Comunicação e Artes - Universidade de São Paulo, USP, 2009.

MÉRIAN, Jean-Yves. **O negro na literatura brasileira versus uma literatura afrobrasileira: mito e literatura**. Navegações, Porto Alegre, v. 1, n.1, p. 50-60, mar. 2008.

MORAES, Emanuel. Uma vida cada vez mais cheia de tudo. In: BANDEIRA, Manuel. **Vou me embora pra Pasárgada**. Organização de Emanuel de Moraes. Rio de Janeiro: José Olympio, 2007.

MORICONI, Ítalo. **Como e por que ler a poesia brasileira do século XX**. Objetiva. Rio de Janeiro. 2002.

MOTTA, Marly Silva da. 1922: São Paulo é a nação. In: _____. **A nação faz cem anos: a questão nacional no centenário da independência**. Rio de Janeiro: Editora FGV, CPDOC, 1922.

MUZART, Zahidé Lupinacci (org.). **Escritoras Brasileiras do Século XIX**. RS: EDUNISC; Florianópolis: Editora Mulheres, 1999.

ODA, Ana Maria Galdini Raimundo. Escravidão e nostalgia no Brasil: o banzo. **Rev. Latinoam. Psicopat. Fund.**, São Paulo, v. 11, n. 4, p. 735-761, dez., 2008.

OLIVEIRA, Érico José Souza. **A Roda do mundo gira: um olhar etnocenológico sobre a brincadeira do cavalo marinho estrela de ouro**. Condado: Universidade Federal da Bahia, 2006.

PACHECO, Carlos. **La comarca oral**. Caracas: La Casa de Bello, 1992.

PAZ, Octavio. “A tradição da ruptura”; “A revolta do futuro”. In. **Os filhos do barro**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.

_____. **Signos em rotação**. São Paulo: Perspectiva, 1996.

PESAVENTO, Sandra Jathay. Em Busca de uma outra História: Imaginando o Imaginário. **Revista Brasileira de História**. São Paulo, v. 15, n. 29, p. 9-27, 1995.

PESTANA, Paulo Sérgio. **Exu literário**: Presença do afrodescendente nos romances infanto-juvenis nó na garganta de Mirna Pinsky e a cor da ternura de Geni Guimarães. Curitiba, 2008. (Mestrando em Letras), Centro Universitário. Campos de Andrade, 2008.

POLLACK, Michael. Memória e identidade social. In: _____. **Estudos Históricos**, 5 (10). Rio de Janeiro, 1992.

PRANDI, Reginaldo. **Mitologia dos orixás**. São Paulo, Companhia das Letras, 2001.

PROENÇA FILHO, Domício. **A trajetória do negro na literatura brasileira**. Estudos avançados, p. 161-193, 2004.

REIS, Roberto. Cânon. In: JOBIM, José Luís (org.). **Palavras da crítica**: tendências e conceitos no estudo da literatura. Rio de Janeiro: Imago, 1992.

RISÉRIO, A. **Textos e tribos**: poéticas extraocidentais nos trópicos brasileiros. Rio de Janeiro: Imago, 2003.

SANTOS, Denilson Lima. **La redención por la canción y los tambores: diálogos entre Bob Marley (Jamaica), Jorge Artel (Colombia) y Solano Trindade (Brasil)**. Zona Revista de Ciencias Sociales/ Fundación Universitaria del Área Andina, v. 11, p. 52-59, 2011.

SANTOS, Oluemi Aparecido dos. **Nas sendas da revolução**: a poesia de Agostinho Neto e Solano Trindade. (Dissertação Mestrado em Letras). Universidade São Paulo, USP, 2009.

SANT'ANNA, A. R. **Paródia, paráfrase & Cia**. 7. ed. São Paulo: Ática, 2003.

SCHAFER, Murray. **A afinação do mundo**. São Paulo: Unesp, 2001.

SILVA, Antonio de Pádua de Souza e. **A poesia da Mensagem angolana e a mensagem da poesia afro-brasileira**. (Tese Doutorado em Literatura de Língua Portuguesa). Universidade de Coimbra, UC, Portugal, 2015.

SILVA, Denivaldo Matos Moreira Almeida e. **A escrita negra de Solano Trindade**: movimentos de resistência e modos de identidades da consciência poética. (Dissertação Mestrado em Literatura e Crítica Literária). Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, PUC SP, 2013.

SOUZA, Elio Ferreira de. **Poesia Negra das Américas**: Solano Trindade e Langston Hughes. 2006. 371 f. Tese (Doutorado em Letras – Teoria da Literatura), Ufpe, Recife, 2006. Disponível em: <<http://www.pglettras.com.br/2006/teses/tese-elio-ferreira.pdf>>. Acesso em 20 jun. 2015.

SOUZA, Florentina da Silva. Solano Trindade e a produção literária afro-brasileira. **Afro-Ásia** (UFBA. Impresso), Salvador, v. 31, n.31, p. 277-293, 2004.

_____. Intelectual negro e mediações culturais: Solano Trindade. **SCRIPTA**, Belo Horizonte, v. 8, n. 15, p. 226-239, 2º sem. 2004.

SPIVAK, Gayatri Chakravorty. **Pode o subalterno falar?** Belo Horizonte: Editora UFMG, 2010.

TELES, Gilberto Mendonça. **Vanguarda europeia e modernismo brasileiro.** Rio de Janeiro: Vozes, 2005.

TRINDADE, Raquel. **Embu: Aldeia de M'Boy.** São Paulo: Noovha América, 2003.

TRINDADE, Solano. **Solano Trindade, o poeta do povo.** São Paulo: Ediouro, 2008.

_____. **Cantares ao meu povo.** São Paulo: Brasiliense, 1981.

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

WALTY, Ivete Lara Camargo. Textualidade e territorialidade no discurso oral. In: LEITE, Eudes Fernando, FERNANDES, Frederico (organizadores) **Trânsitos da voz: estudos de oralidade e literatura.** – Londrina: EDUEL, 2012. p. 21- 44.

ZUMTHOR, P. **Introdução à poesia oral.** São Paulo: Hucitec, 1997.

_____. **Escritura e Nomadismo.** Tradução de Sonia Queiroz e Jerusa P. Ferreira. São Paulo: Ateliê, 2005.

_____. **Performance, recepção, leitura.** Tradução de Jerusa Pires Ferreira e Suely Fenerich. São Paulo: EDUC, 2007.

DOCUMENTOS MUSICAIS

BANDEIRA, Manuel; JOBIM, Tom. Intérprete: Tom Jobim. **Trem de ferro.** In: ANTONIO BRASILEIRO. Rio de Janeiro: Globo/Columbia, 1994, 1 CD. Faixa 15 (47 min).

RICARDO, João; TRINDADE, Solano. Intérprete: Ney Matogrosso. **Tem gente com fome.** In: SEU TIPO. São Paulo: Warner Music Brasil, 2001. 1 CD. Faixa 10 (43 min).

SITE

<http://www.itaucultural.org.br/brasil_brasis/cronologia/Negro_historico.htm>. Acesso em: 10 abr. 2015.

<<http://www.quilombhoje.com.br/>> Acesso em: 10 abr. 2016.

<<http://blackpagesbrazil.com.br/?p=3623>> Acesso em: 10 abr. 2016

ANEXOS

ANEXO A

As informações a seguir são fragmentos retirados dos boletins de registro do trabalho de investigação da polícia política. Que foi retirado da tese de mestrado de Maria do Carmo Gregório em **Solano Trindade: raça e classe, poesia e teatro na trajetória de um afro-brasileiro** (1930-1960). Rio de Janeiro: UFRJ/IFCS-PPGHIS, 2005.

Segundo consta em boletim reservado nº 60, datado de 16 de março de 1944 da secção e segurança política, foi registrado o comparecimento do Sr. Sebastião Rodrigues Alves caracterizado pelo redator como “elemento” de projeção da extinta ação integralista, acompanhado do Sr. Luiz Guilherme Leopoldo Reis, acadêmico de medicina e funcionário do Estado de São Paulo.

O motivo do comparecimento foi para informar a existência de um movimento negro no Brasil, que teria como finalidade o levantamento do “grau de cultura desta raça”. O que começou a preocupar o investigador policial foi a informação dos “elementos” que compunham a “congregação”. Segundo o investigador o Sr. Luiz Guilherme Leopoldo Reis informou que o “referido movimento”, receberia apoio do general Manoel Rabelo, do ministro Apolônio Sales e de personalidades como ao poeta Solano Trindade.

Ainda segundo informação contida no boletim, o Sr. Sebastião Rodrigues Alves faria uma visita a São Paulo com o objetivo de “auscultar” o pensamento do “leader” negro Abdias Nascimento (encontrava-se preso em São Paulo, devido ao seu envolvimento com o movimento integralista) e, então lançaria um manifesto a todos os negros do Brasil.

Ficou registrado que no dia 24 de março iria acontecer na sede do movimento, à Rua Senador Dantas, 27, uma conferência em homenagem ao General Manoel Rabelo e ao Professor Arthur Ramos. O investigador termina o documento afirmando que o movimento encontrava-se registrado com o nome de Centro de Cultura Afro-brasileiro.

Um segundo boletim de nº 79 datado de onze de abril de 1944, registra a presença do investigador do Departamento de Segurança Política em reunião na sede do Centro de Cultura Afro-brasileiro, na rua São José, 87, (no Centro

Positivista, onde compareceu: Solano Trindade; Professora Paradela; Corsino de Brito; e Sebastião Rodrigues Alves. O último classificado pelo investigador como “integralista”.

Nos registros os trabalhos daquela reunião seriam para a elaboração do estatuto da entidade e Sebastião Rodrigues Alves procurou no decorrer da reunião desviar a atenção dos presentes para assuntos políticos, com o apoio do Sr. Corsino de Brito. A professora Paradela segundo o investigador, demonstrou discordar desta orientação por ter sido avisada que assembléias desse tipo só poderiam acontecer com autorização policial.

No relato do investigador, Sebastião Rodrigues Alves se declarou abertamente integralista e que o Centro deveria seguir uma orientação integralista. Sendo ele não “plinista” e sim integral, na sua concepção em relação à forma de ensino e instrução das massas.

Se a organização por ele proposta se realizasse, a política seria discutida, com ou sem o consentimento do Centro, devido a proporções enormes que adviriam para a instituição.

Por fim a organização do estatuto teria ficado a cargo de Solano Trindade, Professora Paradela e Corsino de Brito, com a supervisão de Sebastião Rodrigues Alves, 134 tendo ele, o investigador sido convidado também para fazer parte da comissão. O mesmo aceitou, e fez a observação de que assim seria fácil fazer o trabalho de observação.

Em boletim nº 89, datado de 24 de abril de 1944, o investigador afirmou que o perigo de infiltração integralista no Centro, a ameaça “verde” teria sido afastada. O afastamento aconteceu em assembleia. Ressalva ainda que o estatuto foi aprovado, tendo ele feito parte da elaboração.

Em boletim nº100, foi registrada a organização da “Semana Palmares”, em homenagem ao Corpo Expedicionário.

Programação: Ao Povo (panfleto).

Homenagem do Centro de Cultura Afro-brasileiro à força expedicionária.