

A NEGRITUDE DE SOLANO TRINDADE

António Jacinto Pascoal*

*Hoje admiro os meus cabelos brancos
A minha soberba barba
Os meus serenos olhos*

Solano Trindade

1. Argumentação em favor da poesia da Negritude

Dos poucos autores que se debruçaram sobre a obra de Solano Trindade, apenas três sugeriram a prática de uma poética dentro da estética da *Negritude*. Vários são, contudo, aqueles que falam do *negrismo* poético do autor, a começar por Paulo Armando que, numa nota inserida na própria obra em questão, faz ressaltar, a par de Solano, os grandes autores brasileiros que trilharam a *poesia negra*, desde Luiz Gama, a Castro Alves (invectivando Cruz e Sousa pelo facto de, sendo negro, nunca ter tido a coragem de assumir a sua condição rásica). Ozorio Cezar, num artigo publicado no periódico *O Estado de São Paulo* (1944), prenuncia a estética negritudinista, quando se refere a Solano como aquele que fala «pelo sentimento de todos os Negros, não só do Brasil como dos países em que o preconceito de cor abafa os ideais desse grande povo que serviu de base para a criação da cultura e do desenvolvimento económico do Novo Mundo». Outros autores se referem à estética negra e à arte de Solano como comprometimento social. Porém, é Sérgio Milliet quem se refere à obra de Solano como a da tomada de consciência da poesia, segundo os padrões da Negritude, baseando-se nos pressupostos de Sartre (provavelmente o «Orphée noir», saído na antologia de Senghor). Segundo Milliet, em Solano há «a glorificação da mulher de pele escura, da ternura, da alegria, da vitalidade da raça, mas também de seus anseios, de seus ideais». Por outro lado, Pires Laranjeira, na obra *A Negritude Africana de Língua Portuguesa*¹, chama a atenção para os antecedentes da *Negritude*, ao referir-se às Américas e especialmente ao caso do Brasil. Assim, este crítico considera haver três autores que participam já do ideário negritudinista, como sendo Lino Guedes, Eduardo de Oliveira e Solano Trindade. O estudioso refere que outros nomes menos conhecidos poderiam ser acrescentados. Porém, dá conta de Lino Guedes como precursor da Negritude no Brasil

*Mestre em Literaturas e Culturas Africanas e da Diáspora, Universidade de Coimbra. Publicou, entre outros, o artigo: «Craveirinha: existência, literatura e culturas». In: *Latitudes, Cahiers Lusophones*, n.º 25. Paris, dezembro, 2005.

e adianta que é com Solano Trindade que «a poesia se integra num processo de conscientização e revolução negra». Adianta ainda Pires Laranjeira a importância de Solano Trindade ter sido incluído na antologia ² organizada por Mário Pinto de Andrade, em 1958, publicada em Paris, em que estavam incluídos poetas negritudinistas, bem como outros poetas africanos de língua portuguesa. A este propósito, Moema Parente Augel ³ refere-se aos dois poemas do afro-brasileiro que, como com os de Guillén, apresentam versos cuja tónica principal «está na tomada de consciência da negritude, em seu sentido mais lato, e no protesto contra a exploração dos afrodescendentes». Finalmente Zilá Bernd apresenta um estudo («A consciência resistente: Solano Trindade») em que se debruça sobre a forma como «Solano Trindade comprova o carácter migratório da negritude», a partir da intertextualidade que assume com Hughes, Guillén, Jacques Roumain e outros poetas, nomeadamente os haitianos ligados à *La Revue indigène*, e a mesma autora refere-se à óbvia «aproximação de Solano Trindade com os poetas da negritude» (BERND, 1987, p. 91), bem como ao poeta como «figura de proa dos movimentos sócio-culturais ligados à negritude» (BERND, 1987, p. 87).

A importância do papel social de Solano Trindade está, portanto, associada à criação de movimentos negros dentro do espaço brasileiro, como salientam Zilá Bernd ⁴ ou os autores de *Negro e Negritude* ⁵, de que se destacam os já citados Teatro Popular Brasileiro (TBP), em 1944, ou a Associação Cultural do Negro, em 1954.

2. Solano Trindade: que Negritude?

Se dúvidas houvesse quanto à linha negritudinista dos poemas de Solano Trindade, bastaria folhear a obra *O Poeta do Povo*, organizada por Raquel Trindade, e deparar com o primeiro poema inscrito, «Canto dos Palmares»: perceberemos que se trata de um poema de denúncia da opressão branca face aos homens de raça negra, embora os termos que indiciam directamente da cor nunca sejam usados, provavelmente para fazer sobressair a importância do confronto de raças, que é universal (mas que teve quase sempre como elemento opressor o homem de raça branca), bem como para salientar o facto da humanidade não ter erradicado o homem como predador de si mesmo. No poema, porém, outros indícios nos informam do negro como elemento oprimido: Palmares (o Quilombo); as selvas; os arcos; o escravismo; nossas plantações; batem tambores; os algodoais; o canto nas selvas; o ritmo; Zumbi. O primeiro e o último lexemas não só particularizam a cor do predicador e daqueles de que ele se reclama (negra), como particulariza o país (Brasil). Depois é só reconstruir todo o contexto, e reconstituir os cenários do escravagismo, do tráfico e das sevícias sobre os

escravos, das lutas de libertação, das fugas, da reacção à «civilização» branca, da memória de África, do apelo dos antepassados e do sofrimento generalizado que só a luta e a oposição podem mitigar. Mas isto não chega para tomar este como um modelo de poema negritudista: é certo que lá está a valorização da raça negra («Eu ainda sou poeta / e canto nas selvas / a grandeza da civilização – a Liberdade!»), a oposição aos valores da «civilização ocidental» («é a civilização sanguinária»), a dimensão humanizante das sociedades («nenhum homem explora outro homem»), a consciência do valor da sua própria humanidade («Não queremos o ouro / porque temos a vida!»). Falta, contudo, o apelo ao negro de todo o mundo, a enumeração de factos universais que revelam a inegável importância da raça negra. Há aqui, ainda assim, versos que, de forma algo subtil, admitem algum ecumenismo ou um sentido colectivista universalizante, como sejam: «Minhas amadas cantam comigo, / meus irmãos / batem com as mãos»; «meu poema / é cantado através dos séculos»; «canto nas selvas / a grandeza da civilização»; «Meu poema libertador / é cantado por todos». Contudo, nada nos permite dizer que este «nós» ou este «todos» vai para além do grupo de pertença de uma comunidade situada no contexto brasileiro.

Mas é importante realçar o estilo combativo do poema, próximo daquilo que referimos como linha cesairiana, sempre com um sentido positivo. Aliás, Bernd afirma que Solano faz parte dos poetas brasileiros vinculados ao marxismo e em quem transpira um «forte sentimento de pertença ao solo americano».

Dos poemas que poderíamos situar dentro das coordenadas negritudistas encontram-se, na obra do bardo brasileiro, os seguintes: «Quem tá gemendo?»; «Negros»; «Sou negro»; «Canto»; «Eu sou poeta negro»; «Poema à mulher negra»; «Seios de negra»; «Plástica negra»; «Mulata»; «Congo»; «Batucada»; «Conversa com Luci»; «Civilização branca»; «Racismo conseqüente»; «Tristes maracatus»; «Canto da América» (incluído no segundo caderno – poemas de cunho político-social); «Também sou amigo da América!» (incluído no segundo caderno); «Nicolás Guillén» (incluído no segundo caderno); «Vida» (incluído no quarto caderno – poemas sobre a vida do poeta). Deste número, de que procurarei falar com alguma atenção, saliento em especial nove poemas, como os que mais marcadamente veiculam as características universalizantes da *Negritude*: «Quem tá gemendo?»; «Negros»; «Mulata»; «Conversa com Luci»; «Tristes maracatus»; «Canto da América»; «Também sou amigo da América!»; «Nicolás Guillén»; «Vida».

Em «Quem tá gemendo?», o agente discursivo denuncia a vitimização do negro, reforçando-a ao compará-lo com um animal (que além do mais é um animal de carga, algo passivo, mas forte – o boi). Essa animalização ou bestialização torna mais concreta a abstracção do sofrimento, imprimindo-lhe contornos de uma dimensão sórdida e confrangedora. Além disso, Solano busca um sentido genérico nesse sofrimento, mostrando que a sua dor não é particular, mas observável em diferentes continentes:

Geme na minh'alma,
 A alma do Congo,
 Do Níger da Guiné,
 De toda África enfim...
 A alma da América...
 A alma Universal...

Repare-se que Solano Trindade obtém, por um efeito prosopopeico (que é inicialmente concorrente da hipálage), uma ligação estreita entre o indivíduo e a nação: a alma do predicador e a alma do Congo em comunhão directa (a famosa transferência de afectos de estilo negritudinista). É, porém, um poema que remete para a Negritude dolorosa (onde cabem outros como «Canto», «Congo», «Batuçada», «Tristes maracatus») que não é uma constante do poeta.

No poema *Negros*, Solano desvenda a linha ténue da fronteira da opressão que não escolhe cor nem raça: são também negros os opressores do *negro*. E fazem-no pela agiotagem da mercadoria humana. Solano não limita o alvo do opressor ao homem de raça branca, mostrando que está plenamente consciente do momento histórico que vive e que não se deixa enredar em mistificações. Depois, aponta o dedo na direcção dos lugares onde a sua raça é ultrajada: África, América, «em qualquer parte do mundo». Alarga assim a sua denúncia a um universo irrestrito e múltiplo, como se o seu olhar fosse o perscrutador olhar de Deus. Termina com dois versos tipicamente langstonianos: «Para estes tenho um poema / Grande como o Nilo ⁶» – *I've known rivers* ⁷ [...].

Em «Mulata», já percebemos que Solano Trindade foi beber à fonte do cubano Guillén, embora este usasse a mulata para realçar os atributos da negra, visto que aquela, pela imagem guilleniana, estava próxima da síndrome de Fanon ⁸. Mas, para além da intertextualidade, aproveita o crioulisto do poeta cubano para resolver, em síntese, o «problema» da ambiguidade da sua cor e da sua situação: a mulata é, por assim dizer, a síntese de que branca-tese e preta-antítese (ou vice-versa) completam o registo dialéctico. A mulata tem, depois de muitos atributos, «andar “brasileiro”», é «mulata mundo», «mulata universal», lembra «o Nilo» (outra vez o *banho* estilístico de Hughes), e podemos citar, sem omissões:

És um pouco de África,
 Um pouco de cada Continente,
 Um pouco de cada povo.
 Um pouco de cada gente
 Lembra Alabama,
 Harlem,
 Havana,
 Bahia,
 Lembras este mundo novo
 Que a mistura de raças criou

Note-se que o poeta procura entrelaçar o Brasil, África, Cuba e os Estados Unidos da América, como se a «mulata», porque é o resultado de cruzamentos, representasse simbolicamente o cruzamento de raças em que o sangue negro se misturou, de modo a poder mostrar que os negros fazem parte da construção histórica de um mundo a que nada se pode amputar (até porque tal já é irrevogável).

«Conversa com Luci» é um poema em que a *Negritude* se desvenda logo nos primeiros versos, traçado em linhas gerais um dos problemas do negro de todo o mundo: o do acesso à escolaridade, no caso a escolaridade superior (devendo ter suportado todo o tipo de entraves e estratégias de retenção em níveis de escolaridade inferiores). O poema afirma-se coloquialmente e de forma peremptória:

Luci você não pode entrar para a Universidade de Alabama.
Outros negros,
em outros países do mundo,
não podem entrar em universidades
querida.

A ironia mais sagaz serve depois o poeta para demonstrar o regime de especificidade do problema no Brasil: ali não há «color line» (alusão ao sistema estadunidense e ao mito do luso-tropicalismo brasileiro), mas se «as moscas mudam, a porcaria é a mesma»: a linha do dólar (note-se a máxima ironia da dolorização, sistema monetário resultante do imperialismo capitalista americano, que nivela os outros países pelas suas próprias contingências) exerce o mesmo tipo de «apartheid» – aquilo que era uma segregação racial tem, no caso brasileiro, a correspondência numa segregação económica. Tendo em conta que a grande fatia dos excluídos por razões económicas é negra, é fácil perceber a ironia de Solano. Por isso, Solano Trindade invoca Ozéias, um cidadão negro (à semelhança de Booker T. Washington e Du Bois) que ousou desejar «universidade para todos, / para brancos e pretos / e por isso mataram Ozéias». Nessa invocação, Solano celebra não apenas o indivíduo mas o seu desejo de igualdade, algo que ganha contornos políticos e sociais que ultrapassam a questão de raça, uma vez que se lhe nota o internacionalismo político nas alusões à *Tchecoslováquia* e à Polónia, bem como o desejo incontido de manifestar o seu apreço pelo marxismo. O que permite situar o autor na senda de Césaire. Trata-se, sem dúvida de um poema da *Negritude* combativa (no sentido construtivo do termo), pois embora se invoque uma personagem violentada, sobra um paladar de taninos de esperança, muito semelhante à positividade marxista, de futuro, devir, *amanhãs que cantam*: «Até amanhã Luci...». É de realçar ainda a proximidade com a poética de Nicolás Guillén que sempre pugnou por uma sociedade em que brancos e negros pudessem conviver amigavelmente (leia-se, por exemplo, «La muralla» do cubano).

«Tristes maracatus»⁹ é um dos raros exemplos da *Negritude* dolorosa, em Solano Trindade. Para além de se tratar de um poema que sugere a memória de

África e de algo que se perdeu para sempre, procura-se associar o som das maracas ao sofrimento dos negros, tema obsessivo em vários poetas, ora na versão do tambor, do canto, da marimba, ou das palmas. O ritmo associa-se à marcação simbólica dos castigos e das dores, e, em última análise, do coração, simbolizando ainda as marcas psicológicas e os recalcamientos patológicos. Repare-se que o poema aflora o sincretismo religioso dos povos africanos e afro-brasileiros, fundindo-os sob a ordem de Olorum¹⁰, sendo feitas referências a Kabinda, Moçambique, Congo e Angola, para além do próprio Brasil. Mas o poema chega a dirimir o estado geral de sofrimento e passividade com três versos que indiciam um desejo recalcado:

Sons de protestos
Num mundo de guerra
E de ódio

Tal significa que Solano tem uma visão generalista e sóbria do mundo em que vive, não a confinando ao seu país, além de sublinhar que, por detrás do véu dos lamentos (maracatus), há sempre uma réstia de vontade para alterar o curso da história, sem resignação. Zilá Bernd também insiste muito na poética de «referenciais positivos», nas «modalidades discursivas da crítica e da afirmação», na «construção de uma imagem positiva» e no discurso de «tom positivo e optimista». Neste poema poderíamos encontrar ecos do pan-africanismo, se não fosse muito mais ampla a visão do negro e não existissem referências ao tópico da luta de classes, como parecem estar subjacentes aos versos acima transcritos¹¹.

Quanto a «Canto da América», estamos, por certo, perante um dos poemas mais ecléticos de Solano. Se, por um lado, há um recorte apologético da América (que não deve ser entendida como Estados Unidos, mas o continente americano), por outro, procura-se congregar poeticamente o negro dos Estados Unidos (Blues, Swings) e de Cuba (rumba) com o do Brasil (sambas, frevos), unidos numa luta semelhante. Depois, há a notação do lastro de sofrimento que envolveu os negros, desde a *middle-passage* até à permanência no novo continente. O poema revela ainda a contradição aparente entre a angústia e o protesto, plasmados nos ritmos musicais. Para além disso, desvela uma preocupação social com as ordens tirânicas que assolam o mundo (*ilusão ariana, algozes fascistas, massa nazista*), bem como uma coloração histórica passada que busca desmistificar os grandes impérios (conquista do ouro, *napoleônicas* conquistas). Por fim, nota-se a apologia do socialismo de raiz marxista que se procura antever espalhado de Ocidente para Oriente e de Oriente para Ocidente, pela consagração da igualdade, pelo «canto da liberdade dos povos», pelo respeito pelo «direito do trabalhador», pela «felicidade das gerações vindouras» e pelo «coro de vozes / por todo o Universo» e contra «as injustiças sociais». Ecuménico, eufórico, consciente, pan-

fletário, pan-negrista, negritudinista, neo-realista, este poema espelha em parte a complexidade da personalidade e da totalidade artística de Solano Trindade, indivíduo que nunca embarcou em mistificações de qualquer tipo, nem se deixou alienar pelas culturas dominantes. A América que canta é sempre a dos humildes, dos espoliados e daqueles que têm sido vitimados ao longo dos tempos, até por se deixarem enredar nas malhas da propaganda e das falsas consciências (a ilusão ariana; salvação dos puros / Que se confundiram na massa nazista).

No poema «Também sou amigo da América!» já deveremos tomar o locativo como Estados Unidos, porque todos os caminhos confluem na poética de Langston Hughes, e em especial no poema *Epilogue* («I, too, sing America»; «I, too, am America»). Trata-se de um poema apologético da América, na medida em que há um compromisso de sangue entre Brasil e Estados Unidos («o sangue do negro») e uma fidelidade canina a valores de raça que ambos os países detêm. A «América» é aqui vista num sentido libertador e parece reunir as condições para que o poeta deposite nela a sua esperança no futuro – provavelmente Solano estaria a par da luta pelos direitos dos negros que grassava em terras do «Tio Sam». O amor à «América» é aqui comparado ao amor pela amada, embora possamos sentir nessa comparação uma certa mistificação que só a afeição nutrida por abstracções pode explicar.

Também «Nicolás Guillén» vive de uma intertextualidade resultante de cumplicidades que só as temáticas negrista e negritudinista permitem explicar. Curiosamente, neste poema, Solano Trindade usa da métrica curta, da anáfora e da repetição de versos, como se quisesse construir estribilhos que remetem para a poética musical, ritmada e jitantafórica¹² do poeta cubano. Solano considera Guillén «seu irmão de Cuba» e um destemido zurzidor da burguesia, onde se encontram os homens que mantêm a defesa da «escravidão», receosos de perder o nível de vida de que fazem parte. Trata-se, pois, não apenas de um poema que denuncia o problema do negro, mas que anuncia a questão da luta de classes. E, como sabemos, em Guillén, a poesia social é tão ou mais importante do que a poesia negra, como assinala Luís Inígo Madrigal¹³, que vai mais longe, ao dizer que «os poemas de motivo racial (grupo no qual incluímos todos aqueles que, de alguma maneira, tocam o tema negro) só têm preponderância num momento muito definido da obra de Guillén (de 1930 a 1934), circunstância que pode explicar-se pelo auge do negrismo na América hispânica daquelas alturas». Esta ambivalência entre a poesia de cariz social e de temática negra também existe em Solano, embora seja difícil perceber quando é que «fala» o negro ou quando é que fala o «militante».

Finalmente, o poema «Vida» é uma espécie de balanço final da trajectória do homem, do poeta, do artista e do negro que foi (ou foram) Solano Trindade. Provavelmente o menos negritudinista de todos os eleitos (até sem grandes alusões negristas), o poema é importante por aludir à luta de classes («sou amante da

revolução»), ao panegírico das raças do mundo e ao tópico de cor («amo as mulheres / [...] de qualquer raça / de qualquer cor»), aos costumes da raça negra (macumba, samba da rua), mas sobretudo por alargar o âmbito geográfico da sua visão humana (América, África, Europa, Ásia, Oceânia e Brasil – note-se a relevância de nomear os dois primeiros continentes). Qualquer crítico seria céptico em incluir um poema destes no ideário negritudínista, mas depois de lermos Solano com atenção, percebemos que as suas referências não são fruto do acaso e que muita substância se esconde por detrás de alusões aparentemente anódinas. O que se diz nas entrelinhas é suficientemente incisivo para estabelecermos um enquadramento textual e contextual do poema. É, no entanto, um poema que coloca o problema da alienação: o poeta diz claramente «Gosto da ilusão» e «amo a saudade / dos amigos que foram embora / [...] para a imaginação / para o ideal». Note-se, porém, que o poeta imensas vezes testa a sua conscientização (leia-se *F. da P.*) e nada permite dizer de um milionésimo de delírio cultural na sua ética e estética. Quando se refere *ilusão*, deve tomar-se como utopia ou aquilo que está por realizar, havendo ainda possibilidade disso. A *imaginação* e o *ideal* não são mais do que as ideias politizadas e imbuídas da consciência de raça que descobre noutros homens.

Abordarei, entretanto, outros tópicos presentes nos dez poemas mencionados (do conjunto de dezanove) e que ainda não mereceram a atenção devida, talvez por não serem de uma evidência exemplar, quanto à matéria negritudínista. Porém, por todos eles me parece constarem elementos suficientes para alicerçar a tese que proponho sobre a poética de Solano Trindade. São eles: «Canto»; «Sou negro»; «Eu sou poeta negro»; «Poema à mulher negra»; «Seios de negra»; «Plástica negra»; «Congo»; «Batucada»; «Civilização branca» e «Racismo conseqüente». Refiro que, sobre cada poema doravante designado, por razões de espaço, foi coarctada informação.

Os poemas «Sou negro» e «Eu sou um poeta negro» podem, de certo modo, constituir-se como irmãos siameses, uma vez que ambos propugnam um mesmo fim: o acto de reconstituição da identidade do negro. São poemas que caberiam na colectânea literária de Alain Locke (*The New Negro*), na colectânea organizada por Mário Pinto de Andrade, em 1958 (*Antologia da Poesia Negra de Expressão Portuguesa*), ou na de Léopold Sédar Senghor, de 1948 (*Anthologie de la nouvelle poésie nègre et malgache de langue française*). O primeiro dos poemas invoca o passado como uma herança digna e civilizacional – lemos constantemente este tópico em poetas como Langston Hughes ou Countee Cullen –, sugere o percurso brutalizante da captura, cativo, deslocalização e comercialização dos ascendentes do poeta, confirma a genealogia ativa e lutadora (repare-se na discreta alusão ao *Pai Tomás* de Harriet Beecher Stowe, de *A Cabana do Pai Tomás*, pela forma de pai João, símbolos da placidez), destaca as raízes africanas do poeta e a sua determinação libertária. Em «Eu sou um poeta negro» mantém-se

um certo tom épico do discurso, a tónica combativa, a necessidade de invocar, por sinédoque, a ancestralidade («as minhas batalhas / têm a duração de séculos»), a afirmação do corpo como objecto sublime e belo, e acentuação do desejo erótico e amoroso pelas mulheres – que é aqui símbolo de vaidade e reafirmação da identidade (ama quem existe e quem é necessariamente um indivíduo em plena afirmação dos seus direitos).

«Canto» é um poema que definitivamente conotamos com a *Negritude* dolorosa (caso raro em Solano), mas que ainda assim serve como denúncia de uma prática conseqüente (inconseqüente) com o determinismo de uma época muito longa da história da humanidade, além de ser um manifesto sobre a humanidade do negro – ele chora, ou sofre porque, acima de tudo, é pessoa.

A trilogia «Poema à mulher negra», «Seios de negra» e «Plástica negra» perfaz um tríptico apologético da mulher, em que se aproveitam características femininas – não particularmente negras – para se lhes associar o adjectivo negro. Na verdade, o que distingue o panegírico destas mulheres de outras de raça branca não é quase nada, excepto talvez alguma erotização excessiva (que é possível encontrar na imagem da mulher branca também). Solano parece pretender realçar o lado feminino, sensual, sensitivo e espiritual da mulher negra, mostrando que a cor da pele é um acessório inútil, mas que aqui ganha uma intencionalidade de reivindicação de padrões de beleza equiparados aos da mulher universal. [...] Poder-se-ia dizer que a mulher negra é uma mistificação de Solano que busca generalidades – o que seria compreensível dentro da própria estética negritudinista –, contudo, a vida de Solano Trindade não desmente o facto de ter conhecido várias mulheres e de ter amado para além da virtualidade poética. Os seus amores não foram virtuais, mas reais, como nos diz em poemas que sintetizam a sua vida. Portanto, parece excessivo falar em mistificação e em mitificação da mulher. A mulher negra não surge apenas pelo interesse realístico do poema negritudinista, mas como complemento real da vida de Solano. Ela chega a ter características de protagonismo e a visão de Solano é a de quem tem completa presença de consciência racial, que procura transmitir às mulheres de quem fala («a terceira ela conquistou sozinha»).

Em «Congo» o poeta joga com os aspectos fónico-rítmicos do poema, e, numa atitude próxima da *Negritude* dolorosa, vinca-se a perda dos laços geográficos, assim como se alude à memória de África. Aparentemente, já não há nada, senão memória. Trata-se de um poema muito próximo de um outro («Each Morning») de LeRoi Jones (Imamu Amiri Baraka), o que permite dizer que as estéticas negras dos Estados Unidos e do Brasil confluem em imensos aspectos.

«Batucada» é um poema de denúncia da agressão exercida sobre o negro, mas ultrapassa em muito essa questão quando põe o dedo na ferida suprema: a alienação e a aculturação do negro, em presença dos ídolos e das práticas religiosas da civilização ocidental.

Em «Civilização branca», o poeta adopta o tom irónico que o próprio título desvela e assume uma tonalidade objectiva e quase imparcial, como a do próprio registo jornalístico para que remete: refere um facto, busca uma explicação, constata uma realidade, usando outra vez da ironia («o crime não estava no homem / estava na cor da sua epiderme»).

«Racismo Conseqüente» é o último dos poemas seleccionados, muito embora outros pudessem ser convocados, quer pela temática negrista quer pela temática social. Neste poema há uma assunção das qualidades físicas da raça negra – poderíamos mesmo dizer, uma assunção da Negritude do poeta. Ele diz gostar de ser aquilo que é, sem preconceitos nem anátemas. Na sua afirmação identitária (aquilo a que Manuel Ferreira ¹⁴ chamou «o orgulho de ser preto») aceita ainda a velhice como um facto tão natural quanto o de ter a cor da pele escura. Nota-se solenidade e serenidade nestas palavras (e nenhuma intenção de confronto), pelo que não hesitaremos em tomar o poema dentro das coordenadas da Negritude serena.

3. Singularidade da poética de Solano Trindade

Solano Trindade, sendo um poeta também negritudista, é incluível num lote de poetas que professaram os postulados do movimento e que, por circunstâncias de «escola», se assemelharam. Mas não se pode confundir Solano com Craveirinha, com Tenreiro, com António Jacinto, com Guillén, com Neto, com Marcelo da Veiga ou com Hughes. Todos eles têm pontos em comum e certamente se distanciam. Aliás, não é preciso muito para distinguir estilos. Mas o que em Solano não deixa de ser peculiar é sobretudo o aspecto construtivo e esperançoso do seu discurso, longe de ódios e vinganças (difícilmente lhe notamos o sentido irónico de um Craveirinha – às vezes cáustico – ou de um Marcelo da Veiga). A sua poética é luminosa, mesmo quando trata as questões mais melindrosas. O seu verso é solar e apologético. Zilá Bernd dirá, muito oportunamente, que, em vez de «se perder num mar de angústias e fugindo da pura lamentação diante das injustiças profundas de que o povo negro foi vítima, o poeta opta sobretudo pelas modalidades discursivas da crítica e da afirmação».

Por outro lado, a sensualidade com que invoca as mulheres é um atributo muito específico da sua obra, que não parece encontrar paralelo em quase nenhum outro poeta negritudista. Se lembrarmos Craveirinha, também lhe percebemos uma certa sensualidade, mas dirigida à mulher abstracta ou à musa conjugal que foi Maria. Solano é descomplexado até no amor, o que poderá encontrar explicação na sua veia de pintor. A este respeito, também Zilá Bernd se refere, concluindo que a temática ligada à beleza das mulheres e ao amor é o «que contribui para dar a sua obra uma dimensão humana e literária maior em

relação a outros poetas que o precederam e que o seguiram, os quais ficaram muitas vezes muito próximo do limite com o panfletário» (BERND, 1987, p. 91).

Um outro aspecto que nos parece inovador face a outros poetas é o facto de Solano dedicar parte da sua obra à obsessão da consciência do discurso e do acto. Raramente se descobre um poeta tão importado com a linha ideológica da sua obra. O comum é lermos poetas que escrevem metapoesia, quase sempre como acto lúdico ou efeito retórico de coloquialidade com o leitor virtual. Solano, muito mais, deixa antever a responsabilidade de que se sente estar conferido para com os outros e para com a sua consciência. Zilá Bernd refere até que o poeta se sente «igualmente investido da função profética de tornar-se a voz da comunidade à qual se sente ligado». Há, pois, nele o sentido do demiurgo em quem se espera depositar a voz representativa.

Resumo: O presente artigo surge como um contributo para uma leitura da obra poética de Solano Trindade, à luz da estética e da ideologia da Negritude. Quer pela dimensão filosófica e cósmica, quer pela tonalidade irónica e distanciada, ou ainda pela afirmação do sujeito, descobre-se a obsessão da consciência do discurso e do acto de Solano. Assim, podemos detectar linhas homológicas marcantes, como ainda vectores ideológicos e ontológicos de real importância.

Palavras-chave: negritude; dimensão cósmica; comprometimento; ironia; identidade.

Abstract: This article aims to contribute for a reading of Solano Trindade poetical work within Negritude's (Blackness) aesthetics and ideology. Whether by its philosophical and cosmic dimensions, or its ironic and distant tone, or even its affirmation of the poetical subject voice, readers may easily find Solano's obsession with the conscience of both speech and action. Thus, we are able to notice both remarkable homological lines and actual important ideological and ontological reading paths.

Keywords: negritude; cosmic dimension; engagement; irony; identity.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS:

- Anderson, Benedict. *Imagined Communities*. Londres e Nova Iorque: Verso, 1996.
Andrade, Mário de. *Antologia da Poesia Negra de Expressão Portuguesa*. Paris: Pierre Jean Oswald, 1958.
Apphia, Kwame Anthony. In: *My Father's House*. Nova Iorque e Oxford: Oxford University Press, 1992.

- Augel, Moema Parente. «Mantinhas para Mário de Andrade». In: Mata, Inocência *et alii* (org.). *Mário Pinto de Andrade, Um Intelectual na Política*. Lisboa: Colibri, 2000.
- Bhabha, Homi K. *The Location of Culture*. Londres: Routledge, 1994.
- Barrios, Olga e Bell, Bernard W. *Contemporary Literature in the African Diáspora*. Salamanca: Univ. Salamanca, 1996.
- Bay, Mia. *The White Image in the Black Mind: African-American Ideas about White People*. Nova Iorque: OUP, 2000.
- Bernd, Zilá. *Negritude e Literatura na América Latina*. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1987.
- Blauner, Robert. *Black Culture: Myth or Reality*. In: Whittn, Norman & Szwed, J. (orgs.). *Afro-American Anthropology*. Nova Iorque: The Free P., 1970.
- Caldeira, Maria Isabel (org.). *O Cânone nos Estudos Anglo-Americanos*. Coimbra: Minerva, 1991.
- Diedrich, Maria *et alii*. (orgs.). *Black Imagination and the Middle Passage*. Oxford: UP, 1999.
- Fanon, Frantz. *Pele Negra, Máscaras Brancas*. Porto: Paisagem, 1975.
- *Os Condenados da Terra*. Lisboa: Ulmeiro, [s.d.].
- Ferreira, Manuel. *O Discurso no Percurso Africano I*. Porto: Plátano Editora, 1989.
- Fohlen, Claude. *Os Negros nos Estados Unidos*. S.l.: Estudios da Cor, 1973. (Bre-
viários de Cultura, 2).
- Gabel, Joseph. *A Falsa Consciência*. Lisboa: Guimarães Editores, 1979.
- Gambier, Emma González de. *Diccionario de terminología literaria*. Madrid: Editorial Síntesis, 2002.
- Hamilton, Russell G. *Literatura Africana, Literatura Necessária II*. Lisboa: Edições 70, 1984.
- Joly, Martine. *Introdução à Análise da Imagem*. Lisboa: Edições 70, 1999.
- Laranjeira, Pires. *Negritude Africana de Língua Portuguesa*. Porto: Afrontamento, 1995.
- *Ensaio Afro-Literários*. Lisboa: Novo Imbondeiro, 2001.
- *Negritude Africana de Língua Portuguesa*. Braga: Angelus Novus, 2000.
- Lokoy, Zilda Márcia Gricoli (org.). *Negro e Negritude*. São Paulo: Loyola, 1997.
- Lopes, Silvina Rodrigues. *A Legitimação em Literatura*. Lisboa: Ed. Cosmos, 1994.
- Lourenço, Eduardo. *O Canto do Signo, Existência e Literatura*. Lisboa: Ed. Presença, 1993.
- Madrigal, Luis Iñigo. *Nicolás Guillén, summa poética*. Madrid: Catedra Letras Hispánicas, 1990.
- Margarido, Alfredo. *Estudos sobre Literaturas das Nações Africanas de Língua Portuguesa*. Lisboa: A Regra do Jogo, 1980.
- *A Lusofonia e os Lusófonos: Novos Mitos Portugueses*. Lisboa: Ed. Universitárias Lusófonas, 2000.
- Padilha, Laura Cavalcante. *Novos Pactos, Outras Ficções*. Lisboa: Novo Imbondeiro, 2002.
- Pascoal, António Jacinto. «Craveirinha: existência, literatura e culturas». In: *Latitudes, cahiers lusophones*, n.º 25. Paris, dezembro, 2005.
- Rabassa, Gregory. *O Negro na Ficção Brasileira*. Rio de Janeiro: Edições Tempo Brasileiro, 1965.
- Ramalho, Maria Irene (coord.). *Literatura Norte-Americana*. Lisboa: Universidade Aberta, 1999.

- Ramos, Artur. *O Negro Brasileiro*. Recife: Editora Massangana, 1988.
- Trigo, Salvato. *Ensaio de Literatura Comparada Afro-Luso-Brasileira*. Lisboa: Vega, [s.d].
- Trindade, Solano, *Solano Trindade – O Poeta do Povo*. São Paulo: Ed. Cantos e Prantos, 2001.
- Urrutia, Jorge. *Leitura do Obscuro, Uma Semiótica de África*. Lisboa: Teorema, 2001.

¹ Laranjeira, P., 1995.

² Andrade, M. de, 1958.

³ Augel, M. P., «Mantilhas para Mário de Andrade». In: Mata, I., 2000.

⁴ Bernd, Z., 1987.

⁵ Lokoy, Z. (org.), 1997.

⁶ Verso obsessivo do poeta que repete em poema à mulher negra. Influência de Langston Hughes.

⁷ Verso de L. Hughes de um seu poema muito conhecido.

⁸ É Alfredo Margarido (*A Lusofonia e os Lusófonos: Novos Mitos Portugueses*, 2000) quem nos elucida da «síndrome de Fanon», isto é, a tentativa de, nas Antilhas, a população mestiça procurar os modelos dos brancos, por via da cultura assimilada e dos casamentos.

⁹ Maracatus, segundo Artur Ramos (*O Negro Brasileiro*), são danças negras da região do Nordeste brasileiro, de origem africana. Por sinédoque, tomam o nome de uma cerimónia ritual (Maracatu) e são, ainda assim, dançadas fora dela. Artur Ramos, apoiado nos estudos de Luciano Gallet, precisa que o maracatu não existe em todo o Nordeste, achando-se mais particularmente localizado em Pernambuco. Repare-se na importância da dança na obra de Solano, uma vez que ele mesmo foi professor de danças folclóricas e organizador de espectáculos com várias companhias de dançarinos e músicos.

¹⁰ Olorum ou Olorung é a maior de todas divindades na seriação mítica dos Yoruba. Segundo Artur Ramos, «na África, é conhecido como o *senhor do céu* ou *mestre do céu* e confundido com a própria abóbada celeste. [...] Olorum só pode entrar em contacto com os homens através de divindades secundárias ou *orixás*».

¹¹ Sobre este aspecto, vale a pena ler o capítulo sobre Solano Trindade, em que Zilá Bernd contextualiza a obra do poeta dentro daquilo que designa como «entusiasmo marxista».

¹² Termo que eu próprio uso, a partir do vocábulo *jitantáfora*, recurso estilístico muito usado por Guillén. De acordo com o *Diccionario de terminología literaria*, de Emma González de Gambier (Madrid: Editorial Síntesis, 2002), a *jitantáfora* é o «nombre que se da a las estrofas totalmente conformadas a partir de onomatopeyas irreconocibles, empleadas por los escritores de los *ismos*. Este vocablo lo extrajo Alfonso Reyes en 1929 de una estrofa del poeta cubano Mariano Brull («alveólea jitantáfora»).

¹³ Madrigal, L. I., 1990.