



**INSTITUTO LATINO-AMERICANO DE ARTE,
CULTURA E HISTÓRIA (ILAACH)**

**PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO
INTERDISCIPLINAR EM ESTUDOS
LATINO-AMERICANOS (PPG IELA)**

**DIÁLOGOS AMEFRICANOS ENTRE A POESIA DE NICOLÁS GUILLÉN E A DE
SOLANO TRINDADE:
MEU IRMÃO DE CUBA, BATUQUE, MACUMBA, SAMBA BATENDO NOSSOS
CORAÇÕES**

TICYANE GARCEZ TELLES

Foz do Iguaçu
2023



**INSTITUTO LATINO-AMERICANO DE ARTE,
CULTURA E HISTÓRIA (ILAACH)**

**PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO
INTERDISCIPLINAR EM ESTUDOS
LATINO-AMERICANOS (PPG IELA)**

**DIÁLOGOS AMEFRICANOS ENTRE A POESIA DE NICOLÁS GUILLÉN E A DE
SOLANO TRINDADE:
MEU IRMÃO DE CUBA, BATUQUE, MACUMBA, SAMBA BATENDO NOSSOS
CORAÇÕES**

TICYANE GARCEZ TELLES

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação Interdisciplinar em Estudos Latino-Americanos da Universidade Federal da Integração Latino-Americana, como requisito parcial à obtenção do título de Mestra em Estudos Latino-Americanos.

Orientadora: Prof^ª. Dr^ª. Lívia Santos de Souza

Foz do Iguaçu

2023

TICYANE GARCEZ TELLES

**DIÁLOGOS AMERICANOS ENTRE A POESIA DE NICOLÁS GUILLÉN E A DE
SOLANO TRINDADE:**

**MEU IRMÃO DE CUBA, BATUQUE, MACUMBA, SAMBA BATENDO NOSSOS
CORAÇÕES**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação Interdisciplinar em Estudos Latino-Americanos da Universidade Federal da Integração Latino-Americana, como requisito parcial à obtenção do título de Mestra em Estudos Latino-Americanos.

BANCA EXAMINADORA

Orientadora: Prof^a. Dr^a. Lívia Santos de Souza
UNILA

Prof^a. Dr^a. Julia Batista Alves
UNILA

Prof. Dr. Luciano Prado da Silva
UFRJ

Foz do Iguaçu, 30 de Agosto de 2023.

FICHA CATALOGRÁFICA EMITIDA PELA
BIBLIOTECA DA UNILA

Catálogo elaborado pelo Setor de Tratamento da Informação
Catálogo de Publicação na Fonte. UNILA - BIBLIOTECA LATINO-AMERICANA - PTI

T274

Telles, Ticyane Garcez.

Diálogos Amefricanos entre a poesia de Nicolás Guillén e a de Solano Trindade: meu irmão de Cuba, Batuque, Macumba, Samba batendo nossos corações / Ticyane Garcez Telles. - Foz do Iguaçu, 2023.
93 f.: il.

Dissertação (Mestrado) - Universidade Federal da Integração Latino-Americana. Instituto Latino-Americano de Arte, Cultura e História. Programa de Pós-Graduação Interdisciplinar em Estudos Latino-Americanos. Foz do Iguaçu-PR, 2023.

Orientador: Souza, Livia Santos de.

1. Guillén, Nicolás. 2. Trindade, Solano. 3. Amefricanidade. 4. Poesia Cubana. 5. Poesia Brasileira. I. Souza, Livia Santos de. II. Título.

CDU 259.4:82-1

AGRADECIMENTO (S)

Agradeço imensamente à minha família (e isso inclui o Maninho também!) e aos meus amigos, que me acolheram e me deram força durante a grande aventura que foi a realização deste mestrado.

Minha profunda gratidão também à minha orientadora, uma das pessoas mais brilhantes e generosas que conheci.

Agradeço à casa de umbanda Axé Omidé por sempre me receber de braços abertos, principalmente, quando a visitei enquanto pesquisadora e, hoje, sendo meu lar espiritual.

Meus agradecimentos eternos aos meus ancestrais.

“Prossigo e persigo
outras falas,
aquelas ainda úmidas,
vozes afogadas,
da viagem negreira”
Conceição Evaristo

“Vejam só:
Nós
os negros
os pretos
os negros sujos
não aceitamos mais
simples assim
fim
de estar na África
na América
vossos negros
vossos pretos
vossos negros sujos
Não aceitamos mais
isso vos assusta”
Jacques Roumain

RESUMO

Este trabalho tem como objetivo geral revisar as obras de dois grandes poetas: o cubano Nicolás Guillén (1902-1989) e o brasileiro Solano Trindade (1908-1974). Guillén e Trindade compartilhavam alguns aspectos significativos: além de terem vivido praticamente na mesma época, ambos eram homens negros e comunistas. Tais características se manifestam na poesia dos dois autores de muitas formas, gerando textos críticos e engajados politicamente e o reconhecimento de ambos como os primeiros poetas a fazerem “poesia negra”, de fato, em seus países de origem. Apesar disso, é possível dizer que não existem muitos trabalhos que coloquem a obra de Guillén e a de Trindade em diálogo. Nesse sentido, por meio de pesquisa bibliográfica e qualitativa, este trabalho busca entender melhor a relação que se pode estabelecer entre as obras desses poetas. Para tanto, dentre outras bases teóricas, o conceito de *Amefricanidade* da intelectual brasileira Lélia Gonzalez se apresenta como a principal fundamentação teórica desta pesquisa, principalmente, ao levar em conta a questão linguística do “pretoguês”. No entanto, é importante ressaltar que, neste trabalho, o texto literário é considerado um ponto de partida para o desenvolvimento da investigação, que, de forma interdisciplinar, se desdobra não só nos estudos literários, mas também no campo de estudos da História, das Ciências Sociais e de outras manifestações artísticas, como a Música.

Palavras-chave: Nicolás Guillén. Solano Trindade. Amefricanidade. Poesia Cubana. Poesia Brasileira.

RESUMEN

Este trabajo tiene como objetivo general revisar las obras de dos grandes poetas: el cubano Nicolás Guillén (1902-1989) y el brasileño Solano Trindade (1908-1974). Guillén y Trindade compartían algunos aspectos significativos: además de haber vivido prácticamente en la misma época, ambos eran hombres negros y comunistas. Tales características se manifestaban en la poesía de los dos autores de muchas formas, generando textos críticos y comprometidos políticamente y el reconocimiento de ambos como los primeros poetas que hicieron, de hecho, "poesía negra" en sus países de origen. Sin embargo, se puede decir que no hay muchos trabajos que pongan la obra de Guillén y de Trindade en diálogo. En este sentido, a través de una investigación bibliográfica y cualitativa, este trabajo busca comprender mejor la relación que se puede establecer entre las obras de estos poetas. Para ello, entre otras bases teóricas, el concepto de *Amefricanidade* de la intelectual brasileña Lélia González se presenta como la principal fundamentación de esta investigación, principalmente, al tener en cuenta la cuestión lingüística del "pretoguês". Sin embargo, es importante destacar que, en este trabajo, se considera el texto literario como un punto de partida para el desarrollo de la investigación, que, de manera interdisciplinaria, se desarrolla no solo en los estudios literarios, sino también en el campo de los estudios de la historia, de las ciencias sociales y de otras manifestaciones artísticas, como la música.

Palabras clave: Nicolás Guillén. Solano Trindade. Amefricanidade. Poesía Cubana. Poesía Brasileña.

ABSTRACT

This research aims to revisit the artistic works of two great poets: the Cuban Nicolás Guillén (1902-1989) and the Brazilian Solano Trindade (1908-1974). Guillén and Trindade shared some significant aspects: in addition to having lived almost at the same time, both were black and communist men. These characteristics manifest in the poetry of the two authors in many ways, generating critical and politically engaged texts and the recognition of both as the first poets to write “black poetry”, in fact, in their countries of origin. Nevertheless, it is possible to say that there are not many works that put the poetry of Guillén and Trindade into dialogue. In this way, through bibliographic and qualitative research, this work seeks to better understand the relationship that can be established between the works of these poets. Therefore, among other theoretical bases, the concept of Amefricanidade of the Brazilian intellectual Lélia Gonzalez is presented as the main theoretical foundation of this research, especially when considering the linguistic concern of “pretoguês”. However, it is important to emphasize that, in this work, the literary text is considered as a starting point for the development of the research, which, in an interdisciplinary way, unfolds not only in literary studies, but also in the field of studies of History, Social Sciences and other artistic manifestations, such as Music.

Keywords: Nicolás Guillén. Solano Trindade. Amefricanidade. Cuban Poetry. Brazilian Poetry.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Figura 1 - *printscreen* da tela inicial do site da Fundação Nicolás Guillén

Figura 2 - retrato de Lélia Gonzalez

Figura 3 - retrato de Nicolás Guillén

Figura 4 - retrato de Guillén (1947), de autoria de Cândido Portinari, pintor brasileiro e amigo do poeta

Figura 5 - foto de Guillén junto aos escritores brasileiros Jorge Amado e Zélia Gattai, segurando no colo a filha do casal e também sua afilhada

Figura 6 - retrato de Solano Trindade

Figura 7 - fachada do Teatro Popular Solano Trindade, em Embu das Artes, SP, com o retrato do poeta e de sua filha, a também artista, Raquel Trindade

Figura 8 - imagem do núcleo do Teatro Experimental do Negro, SP, sob a direção de Solano Trindade, em 1951

Figura 9 - foto da estátua de Trindade na cidade natal do poeta, Recife, PE

Figura 10 - imagem da capa de *Tem gente com fome*, em versão infantil, no livro parte do catálogo da biblioteca da Faculdade de Letras da UFRJ

Figura 11 - em uma homenagem a Karl Marx, Nicolás Guillén aparece sentado na frente e no centro da imagem; Silvestre Revueltas está sentado atrás de Guillén, na esquerda da imagem

Figura 12 - *QR-Code* referente ao vídeo em que há o áudio de Guillén declamando “Sensemayá”

Figura 13 - *QR-Code* referente ao vídeo em que há a música “Sensemayá” sendo tocada pela orquestra de Bernstein

Figura 14 - *QR-Code* referente ao videoclipe de “Tem Gente com Fome”

Figura 15 - Ney Matogrosso encara a câmera, no início do videoclipe

Figura 16 - Ney Matogrosso canta o refrão de “Tem Gente com Fome”

Figura 17 - dois homens negros aparecem em primeiro plano em uma estação de trem

Figura 18 - pessoas transitando em uma estação de trem

Figura 19 - close da câmera em um menino negro

Figura 20 - Ney Matogrosso canta em cima do trem, com o (provável) estádio do Maracanã ao fundo

Figura 21 - menino negro se alimentando

Figura 22 - Ney Matogrosso interpretando a música

Figura 23 - pessoas circulando em estação de trem

Figura 24 - placa da estação Duque de Caxias

Figura 25 - imagem da cena final do videoclipe, em que o intérprete realiza os movimentos de um trem parando

LISTA DE ABREVIATURAS E SIGLAS

ILAACH	Instituto Latino-Americano de Arte, Cultura e História
PPG IELA	Programa de Pós-Graduação Interdisciplinar em Estudos Latino-Americanos
UFRJ	Universidade Federal do Rio de Janeiro
UNILA	Universidade Federal da Integração Latino-Americana

SUMÁRIO

1. INTRODUÇÃO	14
2. NICOLÁS GUILLÉN E SOLANO TRINDADE: UMA APROXIMAÇÃO	25
2.1. PERCEPÇÕES SOBRE O CONCEITO DE <i>AMEFRICANIDADE</i>	26
2.1.1. Linguagens <i>Amefricanas</i> : Pretoguês, Pretonhol, Espanegro	29
2.2. NICOLÁS GUILLÉN, O “POETA NACIONAL”	32
2.3. SOLANO TRINDADE, O “POETA DO POVO”	37
3. NEGRITUDE E RESISTÊNCIA	43
3.1. POLÍTICA E LINGUAGENS <i>AMEFRICANAS</i>	43
3.2. RAÍZES <i>AMEFRICANAS</i>	51
3.3. RELIGIOSIDADE <i>AMEFRICANA</i>	57
3.4. NA PELE <i>AMEFRICANA</i>	63
4. MUSICALIDADE, RITMO E POESIA	68
4.1. RITMOS <i>AMEFRICANOS</i> : EL SON, RUMBA, SAMBA E MARACATU	68
4.2. MUSICALIDADE <i>AMEFRICANA</i>	74
4.2.1. A música “Sensemayá”	74
4.2.2. A música - e o videoclipe - “Tem Gente com Fome”	78
5. CONSIDERAÇÕES FINAIS	87
REFERÊNCIAS	91

1. INTRODUÇÃO

Eu poderia começar esta introdução assim como iniciei/início praticamente todos os meus trabalhos acadêmicos sobre esta pesquisa: relatando que se trata de um trabalho de investigação que comecei a desenvolver desde o final da minha graduação em Letras (português/espanhol) na UFRJ. Entretanto, na introdução desta dissertação gostaria de destacar uma situação que tem a ver com meu percurso pessoal e acadêmico e que, de certa forma, se relaciona com esta pesquisa. Neste momento, chamo atenção para o tom autoetnográfico que esta introdução vai tomar, já que tal situação foi melhor compreendida, por mim, numa das disciplinas do mestrado, quando se discutia a autoetnografia e a escrevivência como metodologia de escrita acadêmica.

O meu interesse em pesquisar a obra do poeta cubano Nicolás Guillén (1902-1989) certamente surgiu de uma relação de admiração para com os poemas do autor, em meio ao primeiro contato com a pesquisa em literatura hispano-americana. No entanto, além de uma questão de “gosto”, existia também a identificação racial e ideológica e uma certa insatisfação por perceber que não havia (ou não havia muitos) estudos sobre a obra de escritores (as) negros (as), sob a perspectiva do translinguismo literário, linha de investigação pela qual me interessei.

Nicolás Guillén talvez seja um dos nomes mais consagrados na literatura latino-americana e, junto de José Martí, por exemplo, um dos poetas mais importantes de Cuba, seu país de origem. Apesar de ser tema de muitos estudos acadêmicos e apesar de ser chamado de “o poeta nacional” em Cuba, Guillén não parece ser um escritor muito difundido (pelo menos, no Brasil), no geral, como outros autores de língua espanhola, como por exemplo, Pablo Neruda e Jorge Luis Borges. Esse “silenciamento” da obra de Guillén, em países como o Brasil, pode ter se dado por diversos motivos, como a dificuldade em se traduzir poemas como os de Guillén para o português ou até mesmo a própria condição política de Cuba. Não obstante, também não posso deixar de considerar um possível apagamento racial nessa situação, já que estamos falando de uma literatura produzida por um homem negro, que, podemos dizer também, escrevia para e a partir da negritude.

Figura 1 - *printscreens* da tela inicial do site da Fundação Nicolás Guillén



Fonte: <<http://www.fguillen.cult.cu/>>. Último acesso: 20/11/2022.

Me lembro de que alguns anos atrás houve um movimento - acredito que além de político, também acadêmico - para reivindicar a negritude de um dos maiores escritores brasileiros, Machado de Assis. Aqui, aproveito para relatar o que recordei em meio a uma das aulas da disciplina “Tópicos Interdisciplinares” do mestrado. Durante a minha infância, passei alguns anos da minha vida morando no bairro do Flamengo, zona sul do Rio de Janeiro, e transitava por bairros vizinhos como Catete e Laranjeiras, espaços estes onde Machado de Assis também circulava entre os séculos XIX e XX; e, coincidentemente, morava na rua Machado de Assis, num prédio chamado Brás Cubas. Entretanto, o mais irônico dessa situação era o fato de eu, uma criança negra, nunca ter tido o conhecimento ou de nunca ter sido evidenciado para mim que essa personalidade tão icônica também era negra, o que só fui compreender anos mais tarde.

O que quero expressar com essa breve passagem autoetnográfica é que o racismo pode atuar de diversas formas. Talvez Machado não tenha deixado tão evidente a sua negritude em seus textos e, portanto, tenha passado por um processo de embranquecimento tão forte a ponto de ser retratado muitas vezes como um homem branco, ao longo do tempo. Em paralelo, talvez Nicolás Guillén, assim como o próprio Solano Trindade (outro poeta que se tornou central nesta pesquisa), tenha evidenciado tão plenamente a sua negritude em seus poemas que, por consequência, tenha passado por um processo de silenciamento na literatura latino-americana. Sendo assim, aqui, apresento a minha pretensão nesta dissertação que, entre outras, é de contribuir para a difusão da obra de

autores tão importantes quanto Nicolás Guillén e Solano Trindade, ainda que “tardamente”, assim como a valorização de Machado de Assis negro.

Isso dito, inicio, talvez, a parte mais “burocrática” desta introdução, primeiramente trazendo uma reflexão sobre o percurso investigativo que esta pesquisa tomou. Como dito anteriormente, esta pesquisa buscava entender melhor uma possível relação entre a obra poética do escritor cubano Nicolás Guillén e o conceito de translinguismo literário, isto é, resumidamente, o conceito teórico que dá conta do estudo de textos literários que apresentam o trânsito entre mais de uma língua. Inicialmente, a principal fonte de investigação eram poemas de Guillén que transitavam entre o espanhol e línguas africanas, porém, poemas do autor que transitavam entre o espanhol e o inglês também se mostraram grandes objetos de estudo. Além disso, é importante destacar o caráter interdisciplinar que esta investigação já possuía, ao integrar os estudos literários e os estudos linguísticos, que são comumente separados na graduação em Letras.

Já na segunda fase desta pesquisa, iniciado o mestrado no PPG IELA, tive a oportunidade de ter contato com o texto “A Categoria Político-Cultural de Amefricanidade”, de 1988, em que a intelectual brasileira Lélia Gonzalez desdobra o seu conceito de *Amefricanidade*. Dessa forma, pude refletir sobre a obra de Guillén sob muitos aspectos, com base nesse pensamento de Lélia, principalmente em relação à questão linguística, com a perspectiva do “pretoquês”.

No entanto, apesar de nesse momento esta pesquisa encontrar-se bem delineada, de certa forma, ainda me sentia um pouco insatisfeita com os resultados, até então, encontrados; com isso, a ideia de realizar uma ampliação do *corpus* se mostrou proveitosa para o avanço no andamento do trabalho de investigação. Então, depois de um período de análise de possíveis *corpus*, por sugestão da minha orientadora, surgiu o nome do poeta brasileiro Solano Trindade (1908-1974) como uma fonte de obras poéticas que poderiam dialogar com a poesia de Nicolás Guillén, inclusive sob a perspectiva do conceito de *Amefricanidade* de Lélia.

Solano Trindade e Nicolás Guillén compartilham aspectos tão significativos em comum que relacionar as obras desses dois autores parece um caso de

"como não havia pensado nisso antes?". Ambos os poetas eram homens negros que trouxeram a questão racial para suas obras poéticas, sendo reconhecidos como os primeiros escritores, em Cuba e no Brasil, a fazer "poesia negra", de fato. Além disso, os dois compartilhavam a mesma ideologia política marxista, atuando, inclusive, na militância e em organizações partidárias. Outro aspecto relevante nessa correlação é o fato de Nicolás Guillén e Solano Trindade terem sido contemporâneos, já que ambos nasceram no início do século XX e produziram ao longo desse século. Essas coincidências certamente foram percebidas, até mesmo, pelos próprios poetas, como podemos observar neste poema de Trindade, cujo título é nada mais que "Nicolas Guillén":

NICOLAS GUILLÉN

NICOLAS

Nicolas Guillén
Meu irmão de Cuba
Nicolas Guillén

Bem-vindo sejas à Terra
Nicolas Guillén
Terra bonita bacana
Mas com a vida tão feia
Nicolas Guillén
A fome matando gente
Nicolas Guillén
Liberdade se sumindo
Nicolas Guillén
A tísica comendo o povo
Nicolas Guillén
Nicolas
Nicolas Guillén
Meu irmão de Cuba
Nicolas Guillén
Cantiga ó minha cantiga
Nicolas Guillén
Embalando a 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, 2011, p. 40-41)

Encontrei esse poema no livro *Poemas Antológicos*, de 2011, porém há registros de que sua primeira publicação tenha ocorrido em 1961, ano em que o poeta cubano realizou uma de suas viagens ao Brasil¹, após a Revolução Cubana de 1959:

6 de octubre [de 1961]: [Guillén] viaja a Brasil como consejero cultural del Ministerio de Relaciones Exteriores del Gobierno Revolucionario para asistir a la VI Bienal de Sao Paulo. Octubre-noviembre: Visita instituciones culturales de Sao Paulo y Río de Janeiro y ofrece recitales y conferencias. Se entrevista con el presidente Goulart, en Planalto, y con el gobernador Brizóla, en Porto Alegre. Asiste a la inauguración del Instituto Cultural Brasil-Cuba. (GUILLÉN, 1984, p. 434)

No entanto, apesar de existirem essas evidentes correlações entre Solano e Guillén, há, de certa forma, poucos trabalhos que relacionam os dois poetas². Com isso, chamo atenção para a relevância desta pesquisa por realizar esse caminho de entrecruzar as construções poéticas desses dois autores. Além disso, esse movimento acontece, aqui, de forma inédita por levar em conta a perspectiva da *Amefricanidade*. E, voltando para a questão do reconhecimento de escritores

¹ Apesar disso, não encontrei registros de que os dois escritores se encontraram ou se conheciam, de fato.

² Os nomes dos dois poetas são citados conjuntamente em muitos trabalhos, principalmente quando o tema é literatura e negritude, mas somente encontrei o seguinte trabalho que relaciona, de fato, a poesia de ambos:

Queiroz, A. O. de. (2017). *Alteridades artísticas e culturais afroamericanas: Nicolás Guillén, Solano Trindade e Nicomedes Santa Cruz*. *Entheoria: Cadernos De Letras E Humanas* ISSN 2446-6115, 3(1), 79–93.

como Guillén, ressalto a importância de se desenvolver trabalhos sobre um poeta também pouco conhecido, até mesmo nos cursos de Letras, como Solano Trindade. Eu mesma, por exemplo, só tomei conhecimento da existência do poeta brasileiro recentemente, após ele ter sido homenageado na FLUP (Festa Literária das Periferias) de 2019, no Rio de Janeiro.

Nesta pesquisa, os objetos de estudo são a poesia de Nicolás Guillén e de Solano Trindade, mas, apesar disso, o texto literário em si não será o único elemento central da investigação. Os poemas de Guillén e Trindade são como pontos de partida para análises que vão além da língua, linguagem e literatura, em reflexões sobre como essas construções poéticas atuam, principalmente, no campo da História, das Ciências Sociais e, até mesmo, no campo de estudos de outras manifestações artísticas, como a Música. Esse tipo de abordagem surge em decorrência do próprio caráter interdisciplinar do PPG IELA, em que realizamos o exercício de desenvolver nossas pesquisas de forma ampla e integrada, e não de maneira estanque. Por exemplo, na minha turma de 2021, tive a oportunidade de pensar sobre arte, cultura e sociedade na América Latina junto a colegas de diversas formações no campo das Ciências Humanas. Além disso, a experiência de cursar o mestrado interdisciplinar na UNILA foi muito enriquecedora por diversos motivos, dentre eles, sem dúvidas, destaco a oportunidade de compartilhar ideias com pessoas de diferentes lugares do Brasil e da América Latina e de estar na fronteira Brasil-Paraguai-Argentina, onde a universidade se localiza.

Neste ponto, gostaria de destacar também os problemas e obstáculos encontrados em meio à realização desta pesquisa, como, por exemplo, o período de pandemia da COVID-19. Entre 2021 e 2022, nos encontrávamos no início da campanha de vacinação contra o coronavírus e num momento de transição e flexibilização da quarentena e de outras normas de segurança sanitária. E, apesar de esta pesquisa contar com uma metodologia bibliográfica e qualitativa, ainda assim, encontrei dificuldades, por exemplo, no acesso a bibliotecas, dependendo quase exclusivamente de consultas a materiais on-line.

Ainda nesse sentido, destaco o fato de eu ter participado de aulas e outras atividades acadêmicas praticamente apenas no formato virtual, o que provavelmente gerou alguns déficits na experiência do mestrado, em geral, já que

o PPG IELA foi criado e estruturado para ser um mestrado presencial. Pensando nisso e considerando a possibilidade de as aulas voltarem ao formato presencial, em 2022, preparei minha mudança do Rio de Janeiro para Foz do Iguaçu, em março desse ano. A princípio, me senti muito acolhida pela cidade, principalmente pelo apoio da minha orientadora, apesar de encontrar pouquíssimas pessoas negras nas ruas da cidade e de perceber várias bandeiras do Brasil nas janelas das casas, indicando que Foz se trata de uma cidade majoritariamente bolsonarista. Nesse período, posso apontar a instabilidade financeira como minha principal dificuldade na realização desta pesquisa, pois não contava com nenhuma bolsa, passando por momentos de admissões e demissões de empregos.

A minha aprovação no concurso do IBGE³, no meio do ano, me ajudou muito nesse sentido, mas, com isso, veio a dificuldade de conciliar os estudos com um trabalho integral. Além disso, percebi que em Foz do Iguaçu não enfrentamos os mesmos problemas de violência urbana como no Rio de Janeiro, mas, ainda assim, se trata de uma cidade muito violenta politicamente, vide o assassinato do guarda municipal Marcelo Arruda por realizar uma festa de aniversário com o tema do então candidato à presidência, Luiz Inácio Lula da Silva, e do seu partido, o Partido dos Trabalhadores; além dos desenhos criminosos de suásticas nos banheiros de funcionários do INSS, onde foi montado meu posto de trabalho no IBGE para a realização do Censo Demográfico de 2022.

Após esse breve relato sobre minha experiência durante o mestrado, em que destaco questões políticas e sociais que se relacionam de alguma forma com o tema deste trabalho, é possível dar sequência à explanação de minhas pretensões para o desenvolvimento desta dissertação. Para o primeiro capítulo, a ideia é realizar uma contextualização teórica, apresentando as reflexões e teorias que oferecem bases para esta pesquisa. Como é possível observar já pelo título, a principal dentre as fundamentações teóricas consideradas, aqui, é a da *Amefricanidade*, de Lélia Gonzalez. Tal conceito permite, por exemplo,

³ Coincidentemente, descobri que Solano Trindade também trabalhou no IBGE. Essa informação foi encontrada na entrevista de Liberto Trindade, filho do poeta, ao Museu da Pessoa. Ver em: <<https://acervo.museudapessoa.org/pt/conteudo/historia/sou-liberto-208532>>. Último acesso: 14/01/2023.

compreender as conexões existentes entre Nicolás Guillén e Solano Trindade, assim como a forma com que essas conexões se desdobram, já que tal teoria consegue dar conta de lançar luz sobre questões raciais não só do Brasil, como da “*América Ladina*”⁴, em geral. Portanto, acredito que seja especialmente importante dedicar uma sessão somente para esse conceito no Capítulo I, de título “Nicolás Guillén e Solano Trindade: uma Aproximação”. Além disso, como este trabalho se desenvolve a partir da língua, linguagem e literatura, os desdobramentos de Lélia sobre a teoria do “pretoguês” (aqui, junto a um possível “pretonhol”), também merecem destaque para se pensar sobre as construções poéticas de Guillén e Trindade.

Ainda no Capítulo I, levando em conta os aportes teóricos desta pesquisa, considero o trabalho do intelectual afrocaribenho Frantz Fanon, em *Pele negra, máscaras brancas* (2020) como uma ótima fonte de reflexões anticoloniais sobre raça e sociedade. É importante ressaltar, no entanto, que apesar de ser possível apontar que Fanon tenha sido um dos primeiros nomes a introduzir o pensamento anticolonial na América Latina, infelizmente a obra desse autor não fez parte da bibliografia de nenhuma disciplina cursada, por mim, no mestrado. Outro pensador afrocaribenho em destaque no Capítulo I é o martinicano Édouard Glissant especialmente ao tratar do “caos-mundo” caribenho, em *Introdução a uma poética da diversidade* (2005), que se reflete principalmente na poesia do também caribenho Guillén. Além disso, considero importante acrescentar Stuart Hall na discussão, completando o ciclo de pensamento caribenho que, através de *Da Diáspora* (2003), também me permite expandir suas considerações para se pensar sobre cultura e sociedade na América Latina, em geral. Ainda no Capítulo I, seguindo nesse movimento de aproximar, por teoria, Guillén e Trindade, destaco o texto “La Carta y el Cuerno Mágico”, do livro *Disidentes, rebeldes e insurgentes* (2008), de Martin Lienhard, como uma forma de evocar algumas memórias ancestrais que resultaram na existência da poesia de autores como Guillén e Trindade. Por fim, considero igualmente pertinente trazer para este trabalho as considerações de Audre Lorde sobre Literatura, em “A Poesia não é um Luxo”

⁴ O termo “*América Ladina*” foi cunhado pela própria Lélia também em “A Categoria Político-Cultural de Amefricanidade” (1988). Segundo Lélia, “América” vem da “América Africana cuja latinidade, por inexistente, teve trocado o *t* pelo *d*” (p. 69); daí, a palavra “Ladina” expressaria “a *neurose cultural* brasileira [que] tem no racismo o seu sintoma por excelência” (p.69).

(2019), e de bell hooks sobre língua e linguagem, em “Linguagem: Ensinar Novas Paisagens/Novas Linguagens” (2008).

Antes de dar seguimento aos próximos capítulos, também dedico seções, ao final do Capítulo I, para apresentar melhor os dois poetas, com algumas informações relevantes da biografia de ambos, como por exemplo, a relação de Guillén com o Brasil, além de destacar suas obras e as principais discussões sobre elas. Então, nos capítulos seguintes, a investigação se desenvolve de forma mais concreta. A divisão dos capítulos II e III foi pensada a partir de eixos temáticos que se destacaram durante a pesquisa e que conectam, de alguma forma, a poesia dos dois autores. O objetivo, ao longo desses capítulos, é realizar uma análise de poemas selecionados, utilizando a metodologia de Antonio Candido, em *Na sala de aula: caderno de análise literária* (2000), ao considerar os mais diversos níveis linguísticos do poema para, então, levantar hipóteses e alcançar resultados na pesquisa.

No capítulo II, o primeiro de análise e o mais extenso da dissertação, “Negritude e Resistência”, a questão racial, tão presente na poesia de Guillén e Trindade, é subdividida de acordo com a forma com que é apresentada nos poemas selecionados. Primeiramente, no subcapítulo “Política e Linguagens *Amefricanas*”, o primeiro eixo temático em destaque é o caráter político, crítico e de denúncia social que permeia as obras de Guillén e Trindade. Isto é, neste trabalho, considero importante destacar que os poemas “mais racializados” dos dois autores também são poemas políticos, da mesma forma que tratar de temáticas “mais politizadas” também é considerar questões raciais, especialmente em obras inseridas em contextos de sociedades constituídas a partir da miscigenação e do racismo, como as sociedades brasileira e cubana. Para tanto, destaco os poemas “Búcate Plata”, do poeta cubano, e “Tem Gente com Fome”, do poeta brasileiro. Nesse sentido, também considero relevante compreender como a linguagem utilizada pelos dois poetas contribui na construção dessa poesia engajada, principalmente, ao levar em conta a presença do “pretoquês” (e do “pretonhol”) em poemas como os selecionados para análise nesse subcapítulo. Em suma, o movimento de se considerar a temática “Política e Linguagens *Amefricanas*” como parte do capítulo “Negritude e Resistência”, nesta dissertação, é especialmente relevante para compreensão de que raça e política estão

interligadas, principalmente, na poesia de Guillén e Trindade.

Em seguida, a partir dos poemas “Son Número 6” e “Sou Negro”, respectivamente, de Guillén e de Trindade, a ideia é identificar como os laços com as raízes africanas, propriamente ditas, se desenvolvem na poesia dos dois autores. É nesse momento da dissertação, no subcapítulo “Raízes *Amefricanas*”, que é possível perceber de forma mais evidente como os poetas se conectam com suas origens africanas através da poesia, trazendo reflexões, por exemplo, sobre quais povos e etnias foram trazidos para América no processo de colonização e sobre a história do povo negro, descendente desses africanos escravizados. Outra temática igualmente importante no capítulo “Negritude e Resistência” é a da “Religiosidade *Amefricana*”, que se manifesta em poemas como “Sensemayá”, de Nicolás Guillén, e “Macumba”, de Solano Trindade. É a partir desses poemas que é possível perceber como se desenvolve a relação entre as religiões de matriz africana, em geral, e a poesia de ambos os autores, assim como os contextos nos quais essas escritas poéticas se inserem. Além disso, ao me deparar, durante a pesquisa, com as semelhanças existentes entre os poemas “Negro Bembón”, de Guillén, e “Muleque”, de Trindade, decidi reservar o subcapítulo intitulado “Na Pele *Amefricana*” para análise desses poemas. Nesse subcapítulo, através dos poemas citados, as características físicas ligadas às pessoas negras ganham destaque, trazendo reflexões, por exemplo, sobre a questão do “branqueamento”, que perpassa as sociedades cubana e brasileira.

Por fim, uma outra temática que se mostrou relevante nesta pesquisa é a da musicalidade, que permeia as obras de Guillén e Trindade, sendo reservado um capítulo próprio para tratar dessa questão - “Musicalidade, Ritmo e Poesia”. A importância desse tema é tão grande nesta pesquisa, que influenciou, até mesmo, o meu próprio “modo de investigar”, já que, muitas vezes, durante as análises dos poemas, me percebi relacionando a poesia de Guillén ao samba e a de Trindade ao rap, por exemplo. Tanto Guillén quanto Trindade construíram seus trabalhos poéticos mantendo uma grande proximidade com ritmos africanos, ou melhor, *amefricanos*. Para tanto, em “Ritmos *Amefricanos*”, o primeiro subcapítulo de “Musicalidade *Amefricana*”, destaco dois poemas para análise, um de cada poeta, assim como nas seções anteriores: “Rumba”, do poeta cubano, e “Velho Atabaque”, do poeta brasileiro. É a partir desses dois poemas que é possível

perceber que essa musicalidade na poesia de ambos os autores, na verdade, advém das origens africanas, sob influência de instrumentos, como o atabaque, e ritmos musicais *amefricanos*, como a rumba e o maracatu.

Já no segundo subcapítulo, o que ganha destaque são os poemas de Guillén e de Trindade que foram transformados, de fato, em música: “Sensemayá” e “Tem Gente com Fome”. Apesar de as músicas não terem sido criadas propriamente pelos poetas, ainda assim considere relevante trazê-las como parte da pesquisa, principalmente pelos contextos em que elas se inserem. Em relação à “Sensemayá”, a ideia foi realizar uma análise, de fato, da música composta pelo músico mexicano Silvestre Revueltas, ainda que eu não seja uma profissional da área. Já em relação à “Tem Gente com Fome”, o foco da análise se direcionou para o videoclipe musical em que o cantor brasileiro Ney Matogrosso performa e interpreta a música desenvolvida a partir do poema de Trindade.

É basicamente seguindo esse percurso que pretendo explorar a obra poética de Nicolás Guillén e Solano Trindade, salientando como esses dois autores poderiam estar em diálogo, principalmente levando em consideração a teoria da *Amefricanidade* de Lélia Gonzalez.

2. NICOLÁS GUILLÉN E SOLANO TRINDADE: UMA APROXIMAÇÃO

A ideia central deste primeiro capítulo é realizar uma discussão mais teórica acerca do tema desta dissertação. Aqui, apresento quais e por quê os conceitos teóricos selecionados me auxiliaram no processo de construção de pensamento para o desenvolvimento desta pesquisa, sob uma ótica interdisciplinar. Dentre os diversos textos teóricos aos quais tive acesso ao longo do mestrado, cito, primeiramente, a obra *Da diáspora* (2003), de Stuart Hall, como uma das principais influências teóricas para a realização deste trabalho. É a partir dessa obra de Hall que me atento para a constituição diversa de sociedades caribenhas, como a cubana, que foram forjadas “no interior de relações de poder radicalmente assimétricas” (p. 31). Além disso, destaco “La Carta y el Cuerno Mágico”, texto parte da obra *Disidentes, rebeldes e insurgentes* (2008), de Martin Lienhard, como uma grande fonte de acesso a memórias de lutas e resistências negras ancestrais na América Latina. Ainda no âmbito das leituras do mestrado, porém, agora, em relação às indicadas pela orientação, ressalto a importância de *Pele negra, máscaras brancas*⁵ (2020), de Frantz Fanon, principalmente ao se considerar as reflexões sobre língua e linguagem, tudo isso em uma perspectiva anticolonial e evidenciando as problemáticas raciais na América Latina e Caribe:

Todo povo colonizado - isto é, todo povo em cujo seio se originou um complexo de inferioridade em decorrência do sepultamento da originalidade cultural local - se vê confrontado com a linguagem da nação civilizadora, quer dizer, da cultura metropolitana. (p. 21)

Nesse sentido, *Introdução a uma poética da diversidade* (2005), de Édouard Glissant, também se apresenta como um aporte teórico com bases em reflexões sobre língua, linguagem, cultura e sociedade especialmente no contexto do “caos-mundo” caribenho, mas que, aqui estendo, para se pensar o Brasil. Já voltando a atenção para reflexões sobre literatura e poesia, o contato com “A Poesia não é um Luxo” (2019), de Audre Lorde, me fez voltar a atenção para a importância da poesia para pessoas imersas em um contexto de opressão. Por fim, tenho “Linguagem: Ensinar Novas Paisagens/Novas Linguagens” (2008)

⁵ Ano original de publicação: 1952.

como um texto que saiu de uma “leitura de cabeceira” para uma das principais fontes, deste trabalho, para se compreender como Nicolás Guillén e Solano Trindade subverteram língua e linguagem e as transformaram em ferramentas de luta, resistência e revolução.

No entanto, dentre esses muitos conceitos, estabeleço minhas bases e encontro meu principal suporte teórico no conceito de “*Amefricanidade*”, cunhado pela pensadora brasileira Lélia Gonzalez. Por isso, dedico uma seção inteira deste capítulo para discussões sobre tal conceito, com foco na questão linguística do “pretoguês”, que vai ainda fornecer subsídios para uma discussão posterior sobre a existência de um “pretoñol” .

Além disso, neste mesmo capítulo, busco trazer dados biográficos e dados sobre a obra, em geral, de ambos os autores, a fim de apresentar Nicolás Guillén e Solano Trindade e de contextualizar melhor esta dissertação. Nesse sentido, também considero importante realizar um trabalho de revisão bibliográfica, trazendo as principais discussões teóricas em que as obras de Guillén e Trindade se encontram.

2.1. PERCEPÇÕES SOBRE O CONCEITO DE AMEFRICANIDADE

A fundamentação teórica central escolhida para este trabalho é o conceito de *Amefricanidade* desenvolvido pela intelectual brasileira Lélia Gonzalez. Lélia Gonzalez (Belo Horizonte, MG, 1935 - Rio de Janeiro, RJ, 1994) foi uma historiadora brasileira, mestra em Comunicação Social e doutora em Antropologia. Além de ter exercido o magistério tanto no ensino básico quanto no ensino superior, Lélia é considerada um dos principais nomes do ativismo do movimento negro e do feminismo negro, sendo uma das fundadoras do Movimento Negro Unificado (MNU).

Figura 2 - retrato de Lélia Gonzalez



Fonte: <<https://www.palmares.gov.br/?p=53181>>. Último acesso: 17/01/2023.

O conceito de *Amefricanidade* foi apresentado por Lélia no artigo “A Categoria Político-Cultural de Amefricanidade”, publicado, em 1988, na revista “Tempo Brasileiro”. Nesse texto, Lélia parte da ideia de que a língua/linguagem é uma peça importante para que se compreenda a realidade, por isso, a proposta do termo “amefricano” para a compreensão do contexto específico dos “negros da diáspora” no continente americano. Analisando, a princípio, o contexto político-cultural brasileiro, e partindo de conceitos da psicanálise, a autora argumenta sobre a necessidade de se expressar através da língua/linguagem o entendimento da população afrodescendente sobre a sua própria realidade no país. Para Lélia, a *amefricanidade* advém da “América”, “[...] enquanto sistema etnogeográfico de referência, [que] é uma criação nossa e de nossos antepassados no continente em que vivemos, inspirados em modelos africanos.” (p. 77).

De acordo com esse conceito, é inegável a existência dos “profundos laços” da população negra brasileira com o continente africano, afinal nossas origens africanas se manifestam não só na cor da pele, mas também na arte, na língua, nos costumes, tradições, cultura etc. Entretanto, ao mesmo tempo em que não podemos negar esse fato, também, segundo a autora, seria preciso considerar toda a experiência vivida no chamado “Novo Mundo”, a América. Isto é, após séculos de colonização e exploração europeias, num intenso movimento

diaspórico forçado das populações africanas, além do contato com os povos indígenas que aqui já estavam, seria natural que a realidade dos que partiram se tornasse diferente da realidade dos que ficaram em África.

Lélia também percebe que é possível estender essa reflexão para a América, em geral, já que estamos falando de sociedades profundamente atravessadas pelo colonialismo, imperialismo e, claro, pelo racismo, seja no Brasil, na Colômbia, nos Estados Unidos ou em Cuba, país de origem de Nicolás Guillén, por exemplo. No entanto, em seu texto, Lélia ressalta, ainda, a diferença entre os países colonizados pela Inglaterra, por exemplo, como os Estados Unidos e a Jamaica, e os países colonizados por Espanha e Portugal, que originou a América Latina ou “América Ladina”. Segundo a autora, por não experimentar em sua história o contato com o “diferente”, a Inglaterra submeteu “seus” países colonizados a um processo de segregação e de racismo extremamente explícito, o que conseqüentemente, por outro lado, deu origem a movimentos de luta e resistência extremamente coesos nesses países colonizados. Na contramão, Espanha e Portugal, por historicamente terem tido contato com a população árabe na região da península ibérica, submeteram “seus” países colonizados ao racismo disfarçado, que “é suficientemente sofisticado para manter negros e índios na condição de segmentos subordinados no interior das classes mais exploradas, graças à sua forma ideológica mais eficaz: a ideologia do branqueamento.” (GONZALEZ, 1988, p.73).

Ainda falando sobre os países colonizados na América, é importante destacar o que Lélia nos aponta, em seu artigo, sobre o caso dos Estados Unidos da América. Segundo a pensadora brasileira, o país norte-americano se trata de uma grande contradição, pois assim como os outros países do continente, também passou pelo processo de colonização, porém, ao longo de sua história, se desenvolveu a ponto de se tornar um dos principais países imperialistas no mundo, realizando uma nova espécie de colonização, inclusive oprimindo seus próprios vizinhos de continente. Imperialismo esse que se traduz, até mesmo, na língua, sob o termo “afro-americano” para se referir a pessoas negras estadunidenses. Isto é, Lélia nos chama atenção para o fato de que tal termo acaba reduzindo todo um continente a um só país. Daí, mais uma vez, se reafirma a importância da adoção do termo e do conceito “amefricano”.

Por fim, destaco um recente trabalho que relaciona as obras de Carolina Maria de Jesus e Françoise Ega, por meio da teoria da *amefricanidade*, e que realiza uma reflexão quanto à relação desse racismo disfarçado nas nossas sociedades latino-americanas e a literatura produzida por pessoas negras:

Essa identificação do racismo disfarçado em nossas sociedades é importante para entender a crença e a reprodução de certas classificações ocidentais brancas, como [...] a apelação de “cultura popular” ou “folclore” para nossas produções artísticas — que muito faz lembrar a crítica literária que custa a entender as produções negras como canônicas [...] Ou ainda para entender porque, por tanto tempo, na história literária do país, apaga-se autorias e gêneros literários não-europeus. (SIQUEIRA, 2022, p. 58)

Com isso, ao longo do mestrado, desde que fui apresentada à teoria da *amefricanidade*, não pude deixar de refletir sobre como esse conceito conversa de muitas maneiras com a poesia de Nicolás Guillén, num primeiro momento, e posteriormente com a poesia de Solano Trindade também. É nessa perspectiva que quero pensar a obra poética desses dois poetas: mais que um poeta afrobrasileiro ou afrocubano, considero, então, Solano Trindade e Nicolás Guillén poetas *amefricanos*.

2.1.1. Linguagens *Amefricanas*: Pretoguês, Pretonhol, Espanegro

*Senhora gramática
perdoai os meus pecados gramaticais,
se não perdoardes
senhora
eu errarei mais.*

(Solano Trindade)

Inicialmente, o conceito de *Amefricanidade* de Lélia Gonzalez pode ser considerado como pertencente à área das Ciências Sociais, porém, analisando por outras perspectivas, logo, é possível perceber o caráter interdisciplinar dessa teoria. Dessa forma, neste trabalho, ao se pensar a relação entre *Amefricanidade* e poesia, é simplesmente impossível não destacar a contribuição da teoria de Lélia para os estudos de língua e linguagem, sobretudo quanto ao que a autora chama de “pretoguês” ou “pretuguês”⁶. Nesse sentido, nada melhor do que trazer

⁶ Encontrei a ocorrência das duas formas de nomenclatura; certamente, a segunda [o>u] marca a

a própria Lélia para elucidar sobre o conceito de “pretoguês” ou “pretuguês” dentro da teoria da *Amefricanidade*: “[A]quilo que chamo de ‘pretoguês’ [...] nada mais é do que marca de africanização do português falado no Brasil” (1988, p. 70). Em outras palavras, o português falado no Brasil teria tido tanta influência das línguas africanas faladas pelos africanos escravizados que teria se transformado nessa nova “língua”, o “pretoguês”.

Ainda segundo a teórica brasileira, essa marca de africanização seria “[...] facilmente constatável sobretudo no espanhol da região caribenha.” (p.70), o que, inclusive, será mais adiante compreendido por meio dos poemas de Guillén, por exemplo. Isso dito, neste trabalho, para além do “pretoguês”/“pretuguês” estabelecido por Lélia, proponho também o uso do termo “pretoñol”/“pretonhol” ou “pretuñol”/“pretunhol” (ou, ainda, “espanegro”) para se considerar o espanhol atravessado pelas línguas africanas.

O carácter tonal e rítmico das línguas africanas trazidas para o Novo Mundo, além da ausência de certas consoantes (como o *l* ou o *r*, por exemplo), apontam para um aspecto pouco explorado da influência negra na formação histórico-cultural do continente como um todo (e isto sem falar nos dialetos ‘crioulos’ do Caribe). (GONZALEZ, 1988, p. 70)

Entretanto, ainda que essas marcas de africanização ainda existam, é importante lembrar que houve muitos esforços para que as línguas africanas e indígenas fossem apagadas:

No Brasil, o processo de consolidação de uma língua oficial significou o apagamento de uma diversidade de línguas africanas e indígenas, para que se pudesse instituir o português. [...] Dessa forma, a oficialização do português como língua brasileira é uma das facetas do projeto de expropriação cultural dos povos colonizados. (NICOLAU, S.; SANTOS, S., 2022)

Ainda sob essa perspectiva, destaco o termo “racismo linguístico”, que dá conta de nomear esse apagamento das línguas dos povos colonizados e escravizados: “O combate a línguas já faladas pelos povos originários negros e indígenas figura como um dos primeiros atos do mito da brasilidade linguística

oralidade, um dos principais fatores para a origem do “pretoguês”/“pretuguês”.

entre nós, gerando, ao mesmo tempo, epistemicídio e linguicídio” (NASCIMENTO, 2019, p. 13 *apud* NICOLAU; SANTOS, 2022, p. 10 e 11).

É a partir desse panorama que destaco outro trabalho de Lélia Gonzalez, a conferência transformada no artigo “Racismo e Sexismo na Cultura Brasileira”, de 1984, em que a autora introduz suas reflexões sobre o “pretuguês”, expondo, inclusive, o preconceito linguístico existente no Brasil:

É engraçado como eles gozam a gente quando a gente diz que é Framengo. Chamam a gente de ignorante dizendo que a gente fala errado. E de repente ignoram que a presença desse r no lugar do l, nada mais é que a marca linguística de um idioma africano, no qual o l inexistente. [...] Não sabem que tão falando pretuguês. [...] é importante ressaltar que o objeto parcial por excelência da cultura brasileira é a bunda (esse termo provém do quimbundo que, por sua vez, e juntamente com o ambundo, provém do tronco linguístico bantu que “casualmente” se chama bunda). E dizem que significante não marca... Marca bobeira quem pensa assim (6). De repente bunda é língua, é linguagem, é sentido é coisa. De repente é desbundante perceber que o discurso da consciência, o discurso do poder dominante, quer fazer a gente acreditar que a gente é tudo brasileiro, e de ascendência européia, muito civilizado, etc e tal. (p. 238)

Ainda nesse texto, analisando os arquétipos racistas e sexistas atribuídos às mulheres negras pela sociedade colonial brasileira, Lélia Gonzalez nos brinda com a observação da figura da “mãe preta” como um dos principais pilares para a constituição do “pretuguês”:

Exatamente essa figura para a qual se dá uma colher de chá é quem vai dar a rasteira na raça dominante. [...] Ela, simplesmente, é a mãe. É isso mesmo, é a mãe. Porque a branca, na verdade, é a outra. Se assim não é, a gente pergunta: que[m] é que amamenta, que dá banho, que limpa cocô, que põe prá dormir, que acorda de noite prá cuidar, que ensina a falar, que conta história e por aí afora? É a mãe, não é? Pois então. Ela é a mãe nesse barato doido da cultura brasileira. [...] E quando a gente fala em função materna, a gente tá dizendo que a mãe preta, ao exercê-la, passou todos os valores que lhe diziam respeito prá criança brasileira, como diz Caio Prado Júnior. Essa criança, esse infans, é a dita cultura brasileira, cuja língua é o pretuguês. A função materna diz respeito à internalização de valores, ao ensino da língua materna e a uma série de outras coisas mais que vão fazer parte do imaginário da gente (Gonzalez, 1979c). Ela passa prá gente esse mundo de coisas que a gente vai chamar de linguagem. (GONZALEZ, 1984, p. 235-236)

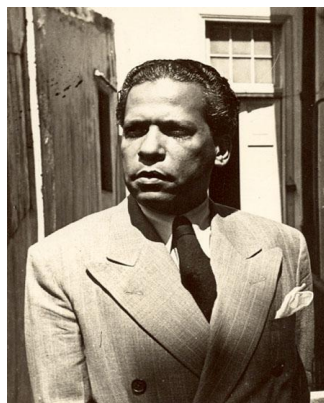
Isto é, essa mulher negra, na figura da “mãe preta”, responsável pelos cuidados dos filhos do senhor de engenho e, mais tarde, dos filhos dos patrões no

trabalho como babá, por exemplo, se torna uma “*outsider within*”, para usar o termo da feminista negra estadunidense Patricia Hill Collins (1986). Em outras palavras, mulheres negras que passaram por esse processo de opressão acabaram “dando essa rasteira” no sistema ao criar esse vínculo com as crianças brancas, transmitindo a elas, para além dos cuidados maternos, suas culturas, seus valores, suas histórias e, principalmente, suas línguas. É o cenário propício para o desenvolvimento do pretoguês.

Além disso, é importante destacar que esse cenário de trocas comunicativas, contação de histórias e, conseqüentemente, constituição do pretoguês se dava essencialmente de forma oralizada. É dessa forma que a chamada “oraliteratura” ou “oralitura” também encontra espaço para se desenvolver. Provavelmente, a maior referência, hoje, nesse segmento literário é a escritora brasileira Conceição Evaristo e o seu conceito de “Escrevivência”. Porém, também aponto Carolina Maria de Jesus, Solano Trindade e (por que não) Nicolás Guillén, com o seu “pretonhol”, como nomes de destaque.

2.2. NICOLÁS GUILLÉN, O “POETA NACIONAL”

Figura 3 - retrato de Nicolás Guillén



Disponível em: <https://www.cervantesvirtual.com/portales/nicolas_guillen/autor_apunte/>. Último acesso: 09/01/2023.

Nicolás Cristóbal Guillén Batista nasceu em 1902, em Camaguey, Cuba, e faleceu em 1989, em Havana, capital do país. Segundo consta em suas biografias, Guillén nasceu em uma família “mulata” de classe média, a qual o próprio dizia fazer parte de uma “pequeña burguesía negra” de Cuba. O pai do

poeta, Nicolás Guillén Urra, era jornalista e político e foi assassinado por soldados em uma revolta política. Apesar de ser relativamente fácil encontrar informações sobre a biografia de Guillén, nunca encontrei menções sobre a possibilidade de o poeta ter se casado ou ter tido filhos.

A origem cubana de Guillén é fundamental para compreender sua obra, que mantém profundas relações com a história do país e que acompanhou as grandes transformações ocorridas ao longo do século XX. O poeta possuía laços tão fortes com a Revolução de 1959 que chegou a presidir a delegação cultural cubana enviada à URSS para celebrar o primeiro aniversário da revolução, além de ter assumido cargos administrativos durante o governo revolucionário; por exemplo, foi membro do Conselho Nacional de Educação e presidente da organização Unión de Escritores y Artistas de Cuba (UNEAC). Além disso, ao longo de todo o caminho investigativo desta pesquisa, me deparei com fontes que denominavam Guillén como o “poeta nacional” de Cuba, tamanha importância do autor no país. Outro ponto interessante nesse processo foi a descoberta, por meio de site na internet, de uma fundação cubana que leva o nome do poeta:

La Fundación Nicolás Guillén tiene como propósito el estudio y la difusión de la obra y el pensamiento del Poeta Nacional de Cuba. Para ello realiza diferentes acciones académicas, artísticas y socioculturales dentro y fuera de la Isla, involucrando a diferentes actores de la academia, el gobierno y la sociedad civil cubana. (Texto de apresentação do site da instituição).⁷

Além de se dedicar à poesia, Nicolás Guillén também tinha o jornalismo como profissão, provavelmente por influência do pai, que era diretor do jornal “Las Dos Repúblicas”. Nicolás Guillén, durante sua carreira no jornalismo, chegou a trabalhar em redações como a do jornal “El Camagüey”, no “Diario de la Marina”, em que escrevia na página “Ideales de una Raza”, e na revista “Resumen”, do Partido Comunista. O senso jornalístico de Guillén, somado à sua ideologia comunista, talvez tenha dado origem a uma poesia carregada de denúncias políticas e sociais, que buscava, sobretudo, a conscientização da classe trabalhadora e a independência do povo cubano.

Como dito anteriormente, Guillén atuou por muito tempo na redação e

⁷ Ver em: <<http://www.fguillen.cult.cu/>>. Último acesso: 16/06/2022.

edição da revista do Partido Comunista de Cuba, se filiando oficialmente ao partido em 1937. No ano anterior, em 1936, o “poeta nacional” chegou a sofrer uma prisão preventiva, “acusado — con todo el comité editor de la revista Mediodía — de «pornografía y propaganda subversiva», por la publicación de un capítulo de la novela *Hombres sin mujer*, de Carlos Montenegro”. Nos anos seguintes, em meio ao aumento da repressão da ditadura em Cuba, Guillén é impedido de voltar ao país após uma viagem internacional; o poeta volta a Cuba somente em 1959, depois de seis anos de exílio.

Outra característica marcante de Guillén que se relaciona de muitas formas com sua obra poética é a sua negritude, sendo considerado um dos principais nomes do negrismo literário na América Latina.

A primeira publicação de Guillén ocorreu quando o poeta tinha apenas 18 anos e, desde então, praticamente ao longo de todo século XX, surgiram muitas outras publicações de poemas e livros do autor; percorrendo a obra de Guillén, destaco títulos como, por exemplo: *Motivos de son* (1930); *Sóngoro Cosongo* (1931); *West Indies, ltd.* (1934); *Cantos para soldados y sones para turistas* (1937); *España* (1937); *El son entero* (1947); *La paloma de vuelo popular* (1958); *Tengo* (1964); *El Gran Zoo* (1967); *La rueda dentada* (1972); *El diario que a diario* (1972); *El libro de las décimas* (1980); *Páginas vueltas* (1982).

Ao longo desta pesquisa, nomes como os dos cubanos Ángel Augier⁸ e Nancy Morejón⁹ se destacaram como os principais estudiosos da vida e obra de Guillén. Como uma forma de verificar a relevância acadêmica de Guillén, em geral, em uma busca rápida pela plataforma “Google Acadêmico”, utilizando a combinação de palavras “Nicolás Guillén poet”, sem considerar citações, foi possível obter a quantidade expressiva de 15.900 resultados. Dentre esses resultados, é possível encontrar diversos trabalhos acadêmicos que exploram a obra de Guillén enquanto “poeta nacional de Cuba”, a sua relação com a região caribenha¹⁰ e com o conceito de “Transculturação”, cunhado por Fernando Ortiz,

⁸ Aqui, destaco trabalhos do autor como: *Nicolás Guillén: notas para un estudio biográfico-crítico* (1964); AUGIER, A.; BERNSTEIN, J. M. *The Cuban Poetry of Nicolas Guillen*. (1951). *Phylon* (1940-1956), 12(1), 29–36.

⁹ Aqui, destaco trabalhos da autora como: *Fundación de la imagen* (1988); *Nación y mestizaje en Nicolás Guillén* (1982); *Recopilación de textos sobre Nicolás Guillén* (1974).

¹⁰ SMART, Ian. *Nicolas Guillen, popular poet of the Caribbean*. (1990). The Curators of the University of Missouri. ISBN 0-8262-0756-1 1.

por exemplo. Também há muitos trabalhos que tratam da negritude e/ou “mulatez”¹¹ na poesia de Guillén, assim como a musicalidade¹², a política¹³ e a poesia¹⁴, de uma forma mais geral, em comparação com a obra de outros escritores ou não.

De uma forma geral, Guillén é apresentado como um homem comprometido com a difusão da Literatura e da Cultura. O poeta realizou diversas viagens ao redor do mundo, oferecendo palestras e conferências em eventos, como o Congresso de Escritores e Artistas da Liga de Escritores e Artistas Revolucionários do México (LEAR), o Congresso Internacional de Escritores para a Defesa da Cultura na Espanha, a Conferência Cultural e Científica pela Paz Mundial, no Haiti, convidado pelo escritor e amigo haitiano Jacques Roumain, a conferência em homenagem ao centenário do poeta cubano José Martí, na China etc. Dentre essas viagens, também destaco as várias visitas ao Brasil, que mostram a sua relação fraterna com o país. Por exemplo, numa dessas viagens, no ano de 1947, Guillén foi recebido pela Academia Brasileira de Letras, com discurso do poeta Manuel Bandeira, além de ganhar uma homenagem da Sociedade Brasileira de Escritores.

¹¹ COBB, Martha K. *Concepts of blackness in the poetry of Nicolás Guillén, Jacques Roumain and Langston Hughes*. CLA Journal, vol. 18, no. 2, 1974, pp. 262–72.

ELLIS, Keith. *Images of Black People in the Poetry of Nicolás Guillén*. Afro-Hispanic Review, vol. 7, no. 1/2/3, 1988, pp. 19–22.

FITZ, Earl E. *The black poetry of Nicolás Guillén and Jorge de Lima: a comparative study*. INTI, no. 4, 1976, pp. 76–84.

¹² GODOY, Elena. *A musicalidade em Nicolás Guillén*. Revista Letras, [S.l.], v. 58, dec. 2002. ISSN 2236-0999.

SPICER, Eloise Y. *The blues and the son: reflections of black self assertion in the poetry of Langston Hughes and Nicolas Guillen*. The Langston Hughes Review, vol. 3, no. 1, 1984, pp. 1–12.

¹³ KUTZINSKI, Vera M. *Poetry and Politics: Two Books on Nicolás Guillén*. MLN, vol. 98, no. 2, 1983, pp. 275–84.

¹⁴ BENGTSOON, Lusiana. *Nicolás Guillén - poeta de rebeldia dionisíaca*. Revista Letras, [S.l.], v. 58, dec. 2002. ISSN 2236-0999.

DUARTE, Geni Rosa. *Invenções a muitas vozes: poesia, música e política em Nicolás Guillén*. Antíteses, vol. 4, núm. 8, julio-diciembre, 2011, pp. 849-872, Universidade Estadual de Londrina Londrina, Brasil.

LINS, Vera. *Nicolas Guillén: as Elegias antilhanas e a poesia em dilaceramento*. Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea, núm. 29, 2007, pp. 99-108 Universidade de Brasília - Brasília, Brasil.

KUTZINSKI, Vera M. *Re-Reading Nicolás Guillén: An Introduction*. Callaloo, no. 31, 1987, pp. 161–67.

Figura 4 - retrato de Guillén (1947), de autoria de Cândido Portinari, pintor brasileiro e amigo do poeta



Fonte: <<http://www.portinari.org.br/#/acervo/obra/5024/detalhes>>. Último acesso: 01/07/2023.

Figura 5 - foto de Guillén junto aos escritores brasileiros Jorge Amado e Zélia Gattai, segurando no colo a filha do casal e também sua afilhada¹⁵



Fonte:

<<https://www.diariodocentrodomundo.com.br/tenho-medo-nasci-no-exilio-minha-morte-tera-o-mes-mo-fim-a-apelo-de-paloma-filha-de-jorge-amado/>>. Último acesso: 09/01/2023.

A consagração de Nicolás Guillén como um importante poeta

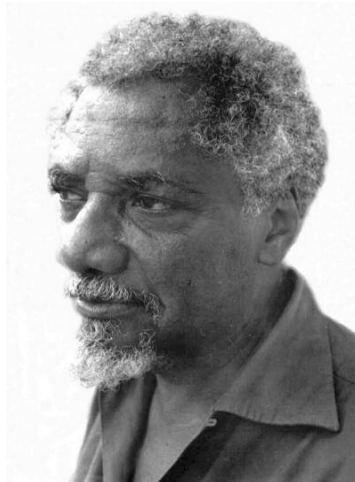
¹⁵ Esta imagem foi publicada junto ao texto de Paloma Amado, em que a filha de Amado e Gattai e também afilhada de Guillén se posiciona a favor da eleição da chapa Lula-Alckmin nas eleições presidenciais brasileiras de 2022. Nessa publicação, Paloma também mostra o poema que seu padrinho escreveu em homenagem ao seu nascimento. Ver em:

<<https://www.diariodocentrodomundo.com.br/tenho-medo-nasci-no-exilio-minha-morte-tera-o-mes-mo-fim-a-apelo-de-paloma-filha-de-jorge-amado/>>. Último acesso: 09/01/2023.

latino-americano também se revelou nos prêmios recebidos ainda em vida, cito: o Prêmio Mundial de Poesia Asan, na Índia; Prêmio Nacional de Literatura, do Ministério da Cultura de Cuba; o título de Doutor *Honoris Causa* em Letras da Universidade de Bordeaux, na França; a Medalha de Ouro Musgrave, a mais alta distinção cultural da Jamaica; a ordem do Mérito, pelo Ministério da Cultura e Arte da Polônia, entre outros.

2.3. SOLANO TRINDADE, O “POETA DO POVO”

Figura 6 - retrato de Solano Trindade



Disponível em: <<https://www.palmares.gov.br/?p=54702>>. Último acesso: 10/01/2023.

SOLANO, POETA NEGRO¹⁶

Quilombo vem, com a singeleza de um maracatu
cheiroso como um lote de cajú
delicioso feito um mungunzá
vem exaltar, render tributo ao quilombola pioneiro
gênio do pensamento afro-brasileiro
filho dileto de Oxalá
que fez soar
o tambor dos oprimidos
esses valores esquecidos
negritude, liberdade
poeta negro, em todas negras aquarelas
cantor de páginas tão belas
a benção Solano Trindade
Recife, nas velhas guerras de libertação

¹⁶ Canção composta por Luiz Carlos da Vila, Nei Lopes e Zé Luis e interpretada por Luiz Carlos da Vila, em seu álbum *Benza, Deus* (2004).

Ver em: <<https://www.vagalume.com.br/luiz-carlos-da-vila/solano-poeta-negro.html>>. Último acesso: 19/01/2023.

no ano, dos 20 anos da abolição
 nascia, esse gigante das idéias
 que o Rio e a Paulicéia consagrariam
 Neto de negra que lutou na Revolta dos Malês
 igual a couro de tambor quanto mais quente mais tocou
 quanto mais velho mais zoadá fez
 por isso agora que o poeta está dormindo
 sonhando com um dia lindo
 que certamente vai raiar, raiar
 Quilombo vem com a singela de um maracatu
 cheiroso como um lote de caju
 o velho Solano homenagear

Enquanto Guillén construiu praticamente seu trabalho artístico em torno da poesia, Francisco Solano Trindade (Recife, PE, 1908 – Rio de Janeiro, RJ, 1974) pode ser considerado um multi-artista brasileiro, já que além de poeta, também foi ator, teatrólogo e pintor. Solano Trindade era oriundo de uma família mestiça e humilde de Recife, que estabeleceu as primeiras relações do poeta com a cultura popular, como as danças Pastoril e de Bumba-meu-boi e a literatura de cordel, a qual lia para a mãe analfabeta. Solano estudou até o segundo grau, mas chegou a frequentar o curso de desenho do Liceu de Artes e Ofícios de Recife. Em 1935, o poeta se casa com a coreógrafa e terapeuta ocupacional, Maria Margarida, com quem teve quatro filhos: Raquel¹⁷, Godiva, Liberto e Francisco Solano¹⁸.

Além dos trabalhos artísticos, Solano Trindade também se comprometeu com a militância política, social e cultural do Brasil, participando, por exemplo, da fundação de organizações como a Frente Negra Pernambucana e o Centro de Cultura Afro-Brasileiro. Nos anos 1940, Solano rompe com a igreja evangélica, em que chegou a ocupar o cargo de diácono presbiteriano, e filia-se ao Partido Comunista. Durante a ditadura do Estado Novo, chegou a ser preso, muito provavelmente, pela publicação de seu livro *Poemas d'uma vida simples* (1944), o qual continha seu - talvez - mais famoso poema, “Tem Gente com Fome”.

¹⁷ Raquel Trindade foi uma pintora, dançarina, coreógrafa, “considerada uma das maiores *griots* (guardiãs do conhecimento, que preservam a tradição e transmitem histórias e canções de seu povo)” no Brasil e fundadora do Teatro Popular Solano Trindade, em homenagem ao pai, e da Nação Kambinda de Maracatu. Ver em: <<https://www.escrevendoofuturo.org.br/conteudo/biblioteca/nossas-publicacoes/revista/entrevistas/artigo/2469/raquel-trindade-uma-vida-dedicada-a-arte>>. Último acesso: 24/07/2023.

¹⁸ Francisco Solano, que levava o mesmo nome do pai, foi assassinado, em 1964, na Ditadura Militar, quando fazia parte da Polícia do Exército. Seu irmão, Liberto Trindade, em entrevista para o Museu da Pessoa e o Instituto Vladimir Herzog, revela que a versão que deram para a família sobre a morte de Francisco era a de que a sua arma havia disparado quando ele a limpava. Ver em: <<https://memoriasdadiadura.org.br/liberto-solano-trindade/>>. Último acesso: 24/07/2023.

Após viver em algumas cidades do país como Belo Horizonte (MG) e Pelotas (RS) como um grande “agitador cultural”, Solano mudou-se para o Rio de Janeiro, onde fundou, no início dos anos 1950, o Teatro Popular Brasileiro (TPB), junto à sua esposa, Margarida Trindade¹⁹, e ao intelectual baiano Edison Carneiro²⁰. O TPB era formado basicamente por trabalhadores (operários, domésticas, comerciários) e estudantes; o elenco “apresentava espetáculos de batuques, congadas, caboclinhos, capoeira, coco e outras manifestações populares”²¹. Além disso, o poeta criou o grupo de dança “Brasiliiana”, que realizou, inclusive, apresentações no exterior, e fundou, junto ao amigo Haroldo Costa, o Teatro Folclórico Brasileiro, em 1944. No entanto, talvez a passagem mais famosa de Solano tenha sido pela cidade de Embu, em São Paulo, onde o artista realizou movimentos artísticos e culturais tão marcantes que a cidade passou a ser nomeada como Embu das Artes.

Figura 7 - fachada do Teatro Popular Solano Trindade, em Embu das Artes, SP, com o retrato do poeta e de sua filha, a também artista, Raquel Trindade



Fonte:

<<http://cidadeembudasartes.sp.gov.br/teatro-solano-trindade-recebe-visita-da-nova-gestao/>>.

Último acesso: 10/01/2023.

¹⁹ Maria Margarida Trindade era coreógrafa e terapeuta ocupacional. Além de seu trabalho no teatro, em que desenvolvia danças, também trabalhou por muitos anos com a psiquiatra Nise da Silveira e com a, então, assistente social Dona Ivone Lara, no Hospital Pedro II, no RJ.

²⁰ Edison de Souza Carneiro (1912-1972) foi um ensaísta, etnólogo e folclorista baiano, que desenvolveu seus estudos, principalmente, sobre a cultura afro-brasileira. Além do TPB, também participou da criação do Teatro Experimental do Negro e do ciclo de estudos de relações raciais patrocinados pela Unesco (Organização das Nações Unidas para a Educação, a Ciência e a Cultura). Chegou a receber o prêmio Machado de Assis, oferecido pela Academia Brasileira de Letras, alguns anos antes de seu falecimento.

²¹ Ver em: <<https://www.google.com/amp/s/www.geledes.org.br/solano-trindade/%3famp=1>>. Último acesso: 24/07/2023.

Assim como Guillén, Solano Trindade também era um homem negro profundamente ligado a questões raciais. Trindade, por exemplo, chegou a participar como idealizador e organizador do I e do II Congresso Afro-Brasileiro, em 1934 e em 1937, respectivamente, junto ao intelectual brasileiro Gilberto Freyre. Além disso, o poeta foi responsável, ao lado do amigo e intelectual brasileiro Abdias do Nascimento, pela criação do Comitê Democrático Afro-Brasileiro, que deu origem, por exemplo, ao Teatro Experimental do Negro. Por fim, também destaco a participação do poeta na fundação de organizações como a Frente Negra Pernambucana e o Centro de Cultura Afro-Brasileira.

Figura 8 - imagem do núcleo do Teatro Experimental do Negro, SP, sob a direção de Solano Trindade, em 1951



Fonte: <<https://www.palmares.gov.br/?p=2735>>. Último acesso: 10/01/2023.

Como dito anteriormente, Solano Trindade pode ser considerado um multi-artista: pintou quadros; atuou (*A hora e a vez de Augusto Matraga*), produziu (*Magia verde*) e dirigiu (*Brasil dança*) filmes e peças de teatro, sendo responsável, inclusive, pela primeira montagem da peça *Orfeu da Conceição*, de Vinícius de Moraes. Além disso, destaco as seguintes produções literárias publicadas pelo poeta, que foram relativamente poucas: *Poemas negros* (1936); *Poemas d'uma vida simples* (1944); *Seis tempos de poesia* (1958); *Cantares ao meu povo* (1961). Ainda que em vida Trindade tenha publicado poucos livros, é importante

ressaltar que sua produção literária rendeu várias antologias e obras publicadas postumamente.

Em relação à produção acadêmica sobre a obra de Trindade, se compararmos com o que foi produzido sobre Guillén, encontramos um número expressivamente menor: por exemplo, utilizando novamente a ferramenta de busca “Google Acadêmico” para pesquisar sobre nome do poeta, sem considerar citações, são encontrados apenas 5.380 resultados. Dentre esses resultados, é possível encontrar trabalhos que tratam da obra de Trindade sob a perspectiva da poesia²², em geral, mas também relacionando a produção do poeta com temas como negritude e identidade²³ e política²⁴, em comparação com outros autores ou não. Também cabe ressaltar que infelizmente, ao contrário do caso de Guillén, não é possível destacar um grande estudioso da obra de Solano Trindade, a não ser a própria filha do poeta, Raquel Trindade.

²² MACHADO, Serafina Ferreira. *Solano Trindade: a poesia como arma humanizadora*. Acta Scientiarum. Language and Culture, vol. 32, núm. 1, 2010, pp. 43-50, Universidade Estadual de Maringá.

MOORE, Zelbert L. *Solano Trindade Remembered*. Luso-Brazilian Review, vol. 16, no. 2, 1979, pp. 233–38.

SANTOS, Suely Maria Bispo dos. *A importância da obra de Solano Trindade no panorama da literatura brasileira: uma reflexão sobre o processo de seleção e exclusão canônicas*. 2012. 138 f. Dissertação (Mestrado em Letras) – Universidade Federal do Espírito Santo, Centro de Ciências Humanas e Naturais, Vitória, 2012.

²³ ALVES COELHO SILVESTRE, N.; TOPAN FELDMAN, A.; GARCIA DA CRUZ MILAN, C. *Identidade comunitária e histórica do negro em SOU NEGRO, de Solano Trindade e NEGRO, de Langston Hughes*. Revista Temporis[ação] (ISSN 2317-5516), v. 15, n. 1, p. 97-116, 19 set. 2015.

ANDRADE, Danielle Campos. *Os ventos de Brasil e Angola: a poética da negritude em Solano Trindade e Agostinho Neto*. 2010. 94 f. Dissertação (Mestrado em Letras) - Universidade Federal da Paraíba, João Pessoa, 2010.

OLIVEIRA, L. S. de. *Solano Trindade e James Baldwin: contemporâneos e atemporais*. Letrônica, 15(1), e40306. (2022).

REBECHI, Arlindo. *Solano Trindade e a poética da resistência: na ausência, a existência*. Comunicação & Educação, ISSN 0104-6829, ISSN-e 2316-9125, Vol. 26, Nº. 1, 2021.

RIBEIRO, E. C. *A diáspora através da poesia navio negreiro de Solano Trindade*. Kwanissa: Revista De Estudos Africanos E Afro-Brasileiros, 2(4). (2020).

SILVA, Denivaldo Matos Moreira Almeida e. *A escrita negra de Solano Trindade: movimentos de resistência e modos de identidade da consciência poética*. 2013. 135 f. Dissertação (Mestrado em Literatura) - Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 2013.

SOUZA, Elio Ferreira. *Poesia negra das Américas: Solano Trindade e Langston Hughes*. 2006. Tese (Doutorado). Programa de Pós-Graduação em Letras, Universidade Federal de Pernambuco, Recife, 2006.

²⁴ BARRETO, Fabio Roberto Ferreira. *Poetas do povo e da periferia: um estudo sobre as ações e as poéticas de Solano Trindade e de Sergio Vaz*. São Paulo, 2021. 178 f. Dissertação (mestrado) - Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo.

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)*. 2009. Dissertação (Mestrado em Interfaces Sociais da Comunicação) - Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2009. doi:10.11606/D.27.2009.

Figura 9 - foto da estátua de Trindade na cidade natal do poeta, Recife, PE



Fonte:

<<https://g1.globo.com/pe/ pernambuco/noticia/2020/11/20/estatuas-no-recife-contam-a-historia-de-p ersonalidades-negras-e-ajudam-a-refletir-sobre-representatividade.ghtml>>. Último acesso:

10/01/2023.

Por fim, retomo o que foi dito anteriormente sobre a ideia central deste capítulo ser apresentar as principais contribuições teóricas que serviram como pilares para a construção desta dissertação, além de explorar o conceito de *Amefricanidade* e realizar um trabalho de revisitação da biografia e da bibliografia dos poetas em destaque nesta investigação. Dessa forma, após esse importante movimento de contextualização, é possível dar início aos capítulos de análise, a seguir.

3. NEGRITUDE E RESISTÊNCIA

Neste primeiro capítulo de análise de poemas, a *Amefricanidade* presente na poesia de Nicolás Guillén e de Solano Trindade se mostra de maneira mais evidente. Aqui, fica bem perceptível como os dois poetas centrais desta pesquisa eram homens negros conscientes e comprometidos com a valorização de sua negritude e com a luta antirracista. Nesse sentido, a poesia de ambos os autores expressa quase perfeitamente o que Lélia Gonzalez diz sobre “reafirmar a particularidade da nossa experiência na América [...] sem nunca perder a consciência da nossa dívida e dos profundos laços que temos com a África” (1988, p. 79).

Num primeiro momento, em “Políticas e Linguagens *Amefricanas*”, a partir dos poemas “Búcate Plata”, de Guillén, e “Tem Gente com Fome”, de Trindade, busco evidenciar como a temática racial está relacionada ao engajamento político na poesia dos autores, principalmente, se considerarmos língua e linguagem. Além disso, na seção seguinte, “Raízes *Amefricanas*”, trago poemas que parecem ilustrar a relação dos poetas com o continente africano: “Son Número 6” e “Sou Negro”, respectivamente, de Guillén e de Trindade. Também considerei importante reservar uma seção, neste capítulo, para tratar do tema da religiosidade, que, na poesia desses dois autores, encontra referências nas religiões de matriz africana. O poema “Sensemayá”, de Guillén, já velho conhecido desta pesquisa, por integrar momentos anteriores da investigação, junto ao “Macumba”, de Trindade, fornecem subsídios para se compreender melhor essa religiosidade *amefricana*. Por fim, ainda pensando sobre o tema da negritude, em “Na Pele *Amefricana*”, destaco os poemas “Negro Bembón” e “Muleque”, que coincidentemente falam das características físicas negras e criticam o “embranquecimento”, de forma bem parecida.

3.1. POLÍTICA E LINGUAGENS AMEFRICANAS

Como visto no capítulo biográfico, Nicolás Guillén e Solano Trindade conseguiram alinhar seus trabalhos artísticos à luta política e social, em Cuba e

no Brasil, respectivamente, seus países de origem. Todo esse engajamento, inclusive, se manifestava na própria poesia dos dois autores. Nesse sentido, mostrou-se pertinente dedicar uma seção nesta dissertação para tratar especificamente dessa temática mais politizada. No entanto, é importante destacar que política e raça, temas comumente separados, aqui, na verdade, se entrecruzam e dialogam entre si. Isto é, um poema de Guillén ou de Trindade que seja predominantemente de crítica política e de denúncia social, também pode ser compreendido como um símbolo de resistência negra. Assim como um poema dos autores que trate da temática racial, também pode ser entendido como um poema político. Na realidade, quando falamos da poesia de Guillén e de Trindade, a ideia de que “tudo é político” parece resumir essa percepção. Como exemplo disso, destaco este poema, em que Solano Trindade fala do amor, de uma maneira bem particular ao poeta:

ESPEREMOS²⁵

Eu ia fazer um poema para você
mas me falaram das crueldades
nas colônias inglesas
e o poema não saiu

ia falar do seu corpo
de suas mãos
amada
quando soube
que a polícia espancou um companheiro
e o poema não saiu

ia falar em canções
no belo da natureza
nos jardins
nas flores
quando falaram-me em guerra
e o poema não saiu

perdão amada
por não ter construído o seu poema
amanhã esse poema sairá
esperemos.

(TRINDADE, 2011, p. 30)

Pensando nesse entrecruzamento de temáticas, surge a intenção, neste trabalho, de destacar nessa poesia de denúncia dos autores a questão da

²⁵ Data de publicação não encontrada.

linguagem, percebendo como, principalmente, a modalidade oral da língua pode ser também um instrumento político. Isto é, Guillén e Trindade, ao escrever um poema em “pretoguês” e em “pretonhol”, potencializam o teor político desse poema ao romper com as tradições normativas da gramática portuguesa e espanhola. Para tanto, os poemas “Búcate Plata”, de Guillén, e “Tem Gente com Fome”, de Trindade, foram selecionados como pontos de partida para se entender melhor como se dá essa relação:

BÚCATE PLATA²⁶

Búcate plata,
 búcate plata,
 poqqe no doy un paso má:
 etoy a arró con galleta,
 na má.
 Yo bien sé cómo etá to,
 pero biejo, hay que comé:
 búcate plata,
 búcate plata,
 poqqe me boy a corré.

Depué dirán que soy mala,
 y no me quedarán tratá,
 pero amó con hambre, biejo,
 ¡qué ba!
 Con tanto sapato nuevo,
 ¡qué ba!
 Con tanto reló, compadre,
 ¡qué ba!
 Con tanto lujo, mi negro,
 ¡qué ba!
 (GUILLÉN, 1984, p. 50)

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...

²⁶ Este é o primeiro da série de poemas selecionados como objetos de análise desta dissertação.

Vigário Geral,
 Lucas, Cordovil,
 Braz 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, 2011, p. 58-60)

O poema “Búcate Plata”, de Nicolás Guillén, foi publicado pela primeira vez na obra *Motivos de son*, de 1930, o primeiro livro lançado pelo poeta. Na década seguinte, em 1944, Solano Trindade publica o outro poema destacado neste subcapítulo, “Tem Gente com Fome”, em seu livro *Poemas d’uma vida simples*. Quase quinze anos de diferença separam o lançamento dos dois poemas, no entanto, tanto “Búcate Plata” quanto “Tem Gente com Fome” têm um mesmo tema em comum, apesar de abordá-lo de formas diferentes: a fome. Nesta seção, considero esse tema como uma grande fonte para perceber como os dois poetas

constroem seus poemas em um tom mais crítico de denúncia de mazelas sociais.

Começando a análise por “Búcate Plata”, de Nicolás Guillén, encontramos, aqui, um poema relativamente curto, que conta com vinte versos também relativamente curtos, em duas estrofes. Nesse poema, é possível perceber uma das grandes características da poesia do autor cubano: a musicalidade, que se expressa por meio de repetições (“*¡qué ba!*”, repetido 3x na segunda estrofe); anáforas (“*búcate plata*”, repetido 4x na primeira estrofe); aliteração (principalmente em fonemas plosivos, como /k/ /t/ /b/ e /p/, presentes no título do poema, e fonemas nasais, como /n/ e /m/, rimando com a palavra que resume o tema do poema: “*hambre*”); métrica constante (predominantemente, em sete sílabas métricas); rimas assonantes (por exemplo, em “*comé*”x“*corré*” e “*nuevo*”x“*negro*”).

No entanto, o que mais me chama atenção em “Búcate Plata” é o eu lírico feminino, revelado no primeiro verso da segunda estrofe do poema, através do adjetivo flexionado: “*Depué dirán que soy mala*”. Essa voz feminina, ao longo de todo o poema, se dirige diretamente a uma outra pessoa, de maneira informal e, até mesmo, íntima, já que utiliza o “*tú*” como forma de tratamento e os vocativos “*biejo*” e “*mi negro*”. Além disso, são utilizadas expressões e gírias, como em “*etoy a arró con galleta*” e “*y no me quedrán tratá*”, que confirmam o tom informal na fala da mulher.

Aqui, gostaria de colocar em destaque essa última frase: “o tom informal na fala da mulher”. “Búcate Plata” é um poema basicamente todo construído a partir da oralidade de um eu lírico feminino. O poema está repleto de palavras e frases que não pertencem ao Espanhol padrão e que parecem reproduzir, na verdade, um espanhol falado no cotidiano. Isso é possível perceber, por exemplo, na supressão/aspiração de letras/fonemas em palavras como “*bú[s]cate*”, “*má[s]*”, “*e[s]toy*”, “*arro[z]*”, “*na[da]*”, “*to[do]*”, “*comé[r]*”, “*qued[a]rán*”, “*reló[j]*” etc. Além disso, destaco a representação dos fonemas plosivos em palavras como “*biejo*”, “*boy*” e “*poqqe*”, que também nos mostram graficamente como se dá esse espanhol oral.

Nesse sentido, é importante ressaltar que essas representações de um espanhol oralizado não são meras coincidências, tampouco aspectos irrelevantes, principalmente, se tratando da poesia de Guillén. Em geral, Nicolás Guillén é

percebido como um poeta da vanguarda hispano-americana, portanto sua escrita dialoga com as produções literárias de sua época, no sentido de romper com os padrões, numa transgressão que se configura em muitos aspectos, sobretudo, na linguagem. Entretanto, aqui, quero chamar atenção para uma evidência do que Lélia González chama de “pretoguês” em seu artigo, ou melhor, neste caso, podemos chamar de “pretonhol”:

É certo que a presença negra na região caribenha [...] modificou o espanhol, o inglês e o francês falados na região [...] Ou seja, aquilo que chamo de “pretoguês” e que nada mais é do que marca da africanização do português falado no Brasil [...], é facilmente constatado sobretudo no espanhol da região caribenha. (1988, p. 70)

Em outros termos, a amefricanidade na poesia de Guillén não se apresentaria apenas nas referências culturais negras/africanas ou no trânsito entre as palavras em língua espanhola e nas línguas dos africanos escravizados, mas também na demonstração de que o próprio espanhol sofreu/sofre intervenções dessas línguas africanas:

No se trata de una voz inventada, de un discurso elaborado para la ocasión. Y ni siquiera es un manifiesto explícito. Esa voz tiene su asiento en la oralidad afroamericana a cuyo conjuro va al rescate. Se trata de la dignificación de la palabra diaspórica de las comunidades negras, que el poeta incorpora, y que va más allá de sus textos, adentrándose ahora en la confrontación de las secuelas de la herencia de castas y del racismo doctrinario, buscando vencer la endofobia negra que confronta y reta [...] (DUNCAN, 2013, p. 5)

Em suma, é possível afirmar que “Búcate Plata” trata de um sujeito lírico feminino que faz reclamações para o seu parceiro sobre a situação de fome e necessidade em que se encontram, evidenciando o contexto de crise econômica, social e, claro, política em que Cuba se encontrava, na primeira metade do século XX. A mulher não só demonstra sua insatisfação, como também afirma que o parceiro deve “buscar plata”, chegando ao ponto de ameaçar abandoná-lo, caso ele não aja para mudar esse cenário de pobreza.

Na mesma temática, seguimos com a análise de “Tem Gente com Fome”, que certamente é o poema mais famoso do poeta recifense Solano Trindade, tendo sido, inclusive, transformado em música (que ganhou videoclipe, como veremos mais adiante, no próximo capítulo) e publicado, em 2008, em forma de

livro infantil:

Figura 10 - imagem da capa de *Tem gente com fome*, em versão infantil, no livro parte do catálogo da biblioteca da Faculdade de Letras da UFRJ



Fonte: registro pessoal.

O poema em si foi publicado pela primeira vez em 1944, na obra *Poemas d'uma vida simples*. “Tem Gente com Fome” pode ser entendido como um grande poema de denúncia social, em que o tema da fome, assim como em “Búcate Plata” de Guillén, é central. Além disso, tal poema é conhecido por ser uma paródia do poema “Café com Pão”, do também poeta brasileiro Manuel Bandeira. No poema de Bandeira, o trem realiza uma viagem por um cenário bucólico e rural, muito diferente do que é representado no poema de Trindade. No texto “*Olorum ekê/eu sou o poeta do povo*” (DUARTE, 2018), por exemplo, a intertextualidade existente entre os dois poemas é analisada de forma mais aprofundada: “As onomatopeias do poeta negro constroem um sentido oposto às de Bandeira e fazem a fome virar refrão, além de substituir a singeleza da Maria Fumaça interiorana pelo “trem sujo” que percorre os subúrbios cariocas [...]”. Não obstante, o que mais me chama atenção nesse trabalho é a passagem que parece explicar perfeitamente por que a prisão de Solano Trindade teria acontecido em decorrência da publicação de “Tem Gente com Fome”:

Não satisfeito em substituir “café com pão” [do poema de Bandeira] por “tem gente com fome”, o autor vai adiante e propõe abertamente uma saída para o problema: “se tem gente com fome / dá de comer”. Chamada à época de “comunista” e adjetivos do gênero, a ideia fundamentalmente cristã de “repartir o pão” é também hoje estigmatizada por segmentos do campo conservador, que vêm por trás de programas como “Bolsa Família” uma ideologia socialista capaz de eternizar a

“preguiça” por eles vislumbrada como marca registrada do nosso povo [...] (DUARTE, 2018, p. 13)

É importante ressaltar que a prisão do poeta ocorreu em meio à ditadura do Estado Novo de Getúlio Vargas, que dentre outras semelhanças com o fascismo em ascensão na Europa, também tinha como objetivo a “eliminação” de ideias comunistas do Brasil. Isto é, certamente a publicação de um poema tão carregado de crítica e denúncia social rendeu a censura e a prisão política do “poeta do povo”.

Iniciando a análise, de fato, de “Tem Gente com Fome”, o que mais me chama atenção inicialmente é como tal poema, em comparação ao “Búcate Plata” de Guillén, é mais longo, contando com cinco estrofes ao todo. O título do poema se sobressai como o verso que mais se repete ao longo do texto e que leva o leitor a uma viagem no “trem sujo da Leopoldina” pelas estações em que a locomotiva passa. O trem, aqui, parece deixar de ser um objeto inanimado para se personificar na figura que denuncia a pobreza testemunhada nos lugares por onde passa. O jogo entre a primeira palavra do verso principal do poema - “Tem” - e a palavra “Trem” nos mostra como o veículo é o personagem central da história, conduzindo, de todas as formas, o desenvolvimento do poema. A presença do verbo “ter” no principal verso do poema, em substituição ao verbo “haver”, como seria de acordo com o português padrão, nos fornece evidências de como “Tem Gente com Fome” se relaciona, sim, com o “pretuguês” de Lélia, ainda que não tão evidente como no poema anterior de Nicolás Guillén:

O efeito obtido é a de um sujeito indeterminado. A expressão “tem gente com fome” se aproximaria de um ideal normativo se fosse construída com o verbo “haver”, no sentido de existir. As duas ocorrências, por outro lado, atestam o nível de indeterminação dessa gente, tratada num coletivo agrupador de miseráveis. A escolha do poeta reforça, ainda, a aproximação com a simplicidade da língua coloquial e será repetida em forma de estribilhos (refrões) em mais quatro passagens. (EDDINE, E. A. C.; GONÇALVES, L. de J., 2016, p. 61)

Os versos de “Tem Gente com Fome” são relativamente curtos, com predominantemente cinco sílabas métricas, mas, como dito anteriormente, o poema é longo, contando com 52 versos, em uma imagem que se assemelha à de um trem propriamente: estreito, porém comprido e com vários vagões. As

onomatopeias também destacam a vivacidade desse trem enquanto personagem, se juntando à sonoridade do verso principal que reproduz o som do maquinário e que apresenta propriamente a única rima do poema. No entanto, não se pode deixar de destacar a principal função desse trem na história, que é a de se atentar às pessoas com fome. A imagem que os versos “Tantas caras tristes...”, por exemplo, nos transmitem é a desse trem e das estações citadas no poema repletas de pessoas famintas.

Ao longo de praticamente todo o poema, parece haver uma rapidez na viagem do trem, porém, na estrofe final, essa pressa finalmente dá lugar à lentidão das paradas nas estações, quando a calma substitui a correria, num movimento de se tentar solucionar o problema relatado - a fome. Além disso, o freio de ar aparece como a imagem autoritária que manda calar a máquina de denúncias que é o trem, como se, assim como no contexto real em que o poema foi publicado, existisse um governo autoritário censurando o poeta que realiza suas críticas sociais.

Ainda que de maneiras diferentes, é interessante perceber como “Tem Gente com Fome” e “Búcate Plata” tratam da mesma temática social, trazendo muita força política em forma de poesia. No entanto, o que mais me chama atenção nesse diálogo entre os dois poemas é a forma com que Guillén explora o “pretonhol” em seu poema, subvertendo profundamente a linguagem. Por outro lado, Trindade traz o “pretoguês” para o seu poema de maneira mais tímida, porém não deixando de ser tão transgressor quanto o poema de Guillén.

3.2. RAÍZES AMEFRICANAS

Dando continuidade às análises, nesta seção, encontramos os poemas “Son Número 6” e “Sou Negro”, que dialogam diretamente com as raízes em África de Guillén e Trindade, respectivamente:

SON NÚMERO 6

Yoruba soy, lloro en yoruba
 lucumí.
 Como soy un yoruba de Cuba,
 quiero que hasta Cuba suba mi llanto yoruba,

que suba el alegre llanto yoruba
que sale de mí.

Yoruba soy,
cantando voy,
llorando estoy,
y cuando no soy yoruba,
soy congo, mandinga, carabalí.
Atiendan, amigos, mi son, que empieza así:

Adivinanza
de la esperanza:
lo mío es tuyo,
lo tuyo es mío;
toda la sangre
formando un río.

La ceiba ceiba con su penacho;
el padre padre con su muchacho;
la jico tea en su carapacho.
¡Que rompa el son caliente,
y que lo baile la gente,
pecho con pecho,
vaso con vaso
y agua con agua con aguardiente!
Yoruba soy, soy lucumí,
mandinga, congo, carabalí.
Atiendan, amigos, mi son, que sigue así:

Estamos juntos desde muy lejos,
jóvenes, viejos,
negros y blancos, todo mezclado;
uno mandando y otro mandado,
todo mezclado;
San Berenito y otro mandado,
todo mezclado;
negros y blancos desde muy lejos,
todo mezclado;
Santa María y uno mandado,
todo mezclado;
todo mezclado, Santa María,
San Berenito, todo mezclado,
todo mezclado, San Berenito,
San Berenito, Santa María,
Santa María, San Berenito,
¡todo mezclado!
Yoruba soy, soy lucumí,
mandinga, congo, carabalí.
Atiendan, amigos, mi son, que acaba así:

Salga el mulato,
suelte el zapato,
díganle al blanco que no se va...
De aquí no hay nadie que se separe;
mire y no pare,
oiga y no pare,
beba y no pare,
coma y no pare,
viva y no pare,

¡que el son de todos no va a parar!
(GUILLÉN, 1984, p. 112-113)

SOU NEGRO

À 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 avô brigou como um danado
nas terras de Zumbi
Era valente como quê
Na capoeira ou na faca
escreveu não leu
o pau comeu
Não foi um pai João
humilde e manso.
Mesmo vovó
não foi de brincadeira
Na guerra dos Malês
ela se destacou.

Na minh'alma ficou
o samba
o batuque
o bamboleio
e o desejo de libertação.
(TRINDADE, 1999, p. 48)

Publicado originalmente na obra *El son entero*, de 1944, no poema “Son Número 6”, Nicolás Guillén aborda explicitamente as raízes africanas que permeiam a sua poesia, já começando pela indicação no título do poema de que se trata de um *son*. O *son* é um ritmo musical popular afrocubano que se originou nas zonas rurais do país caribenho, se popularizando e alcançando outras áreas a partir do início do século XX. É importante ressaltar, aqui, a intensa relação de Guillén com o *son*, que está presente ao longo de toda a obra do poeta. Muitos estudiosos, inclusive, apontam Guillén como o principal responsável por retirar o ritmo da clandestinidade e incorporá-lo a uma dita “alta cultura” cubana, já que inicialmente o *son* fora reprimido, justamente pela sua origem negra (DUARTE, 2011).

[A]fricano no ritmo, espanhol na sua estrutura estrófica, seu caráter repetitivo tem muito a ver com o canto responsorial do negro, em que coro e solista dialogam de forma repetitiva, mas sem que se repita exatamente a mesma coisa. (RIVERA, 19-, p. 10-12 *apud* DUARTE, 2011, p. 855)

Em suma, é já a partir do título que podemos perceber toda a exaltação em “Son Número 6” às origens africanas de um sujeito poético negro em Cuba. A principal rima do poema, que aparece na primeira estrofe, “soy un yoruba de Cuba”, parece expressar toda essa identidade que Lélia Gonzalez traduziu como uma identidade *amefricana*. Yoruba é propriamente o nome da língua falada por africanos de uma região do continente que compreende, hoje, a Nigéria, porém é possível estender o significado da palavra para se referir ao grupo étnico constituído por africanos dessa região, de maneira geral. Quando Guillén adiciona ao poema mais um elemento que expressa origem, a expressão “de Cuba”, o poeta nos lembra de todo o processo de colonização europeia que levou forçosamente esse grupo africano (e muitos outros) para a América na condição de escravos. No entanto, apesar desse contexto de opressão e violência, o sujeito lírico em “Son Número 6” não deixa de expressar seu orgulho *amefricano* na forma, por exemplo, de um “alegre llanto”.

No es fortuito que Guillén haya escogido para trasladar el sentido de “lo cubano”, la forma musical del “son”, toda vez que es éste una de las primeras danzas que gesta el mestizaje cultural, pleno de la fuerte sonoridad de la música africana y de la suave cadencia del baile cubano, formas que llevarán a su apogeo a la música y la danza hasta representar, en las formas de baile de salón, al conocido “danzón”, representativo de nuestra nacionalidad, que no es otro que la “puesta en escena” del más traído y popular “son”. (FUENTES, 2006, p. 70)

Na segunda estrofe, no entanto, o poema nos chama atenção para um fato importante: o apagamento das diversas identidades africanas, que ocorreu ao longo do processo de colonização e escravização. Isto é, ao se dizer que “cuando no soy yoruba,/soy congo, mandiga, carabali” o sujeito lírico de “Son Número 6” mostra que não é possível dizer ao certo qual é a origem africana propriamente dita de um sujeito *amefricano*, já que toda a diversidade étnica dos povos escravizados fora desconsiderada no processo colonial:

La trata esclavista no sólo les desarraigó brutalmente de su tierra natal; al despojarles de “algo tan elemental como la intimidad del origen, de algo tan suyo como la sangre y el espíritu irremplazables de la lejana ascendencia” (Augier, Á., 1974: XLIII), contribuyó, en efecto, al surgimiento, en la isla, de una comunidad de mujeres y hombres de diversas tribus y lenguas, quienes — desposeídos de sus lazos consanguíneos y tribales originales — podían considerarse “únicamente” como afrocubanos. A esa casi olvidada heterogeneidad interna de la población afrocubana alude también el “Son número 6” [...] (SZYMONIAK, 2011, p. 120)

“Son Número 6” possui muitas repetições (por exemplo, a palavra “yoruba” aparece, ao menos, nove vezes no poema) e rimas consoantes (como em *soy x voy x estoy*), o que contribui para a construção da musicalidade tão característica da poesia de Guillén e para a referência ao ritmo musical *son*. Toda essa musicalidade também se expressa no clima festivo de versos como: “¡Que rompa el son caliente,/y que lo baile la gente,/pecho con pecho,/vaso con vaso/y agua con agua con aguardiente!”. Além disso, é importante destacar a união que os versos como “lo mío es tuyo,/lo tuyo es mío”, “Atiendan, amigos” e “Estamos juntos” evocam, estimulando uma fraternidade *amefricana*, que existiria “desde muy lejos”, isto é, desde a origem em África.

No entanto, ao mesmo tempo em que se exaltam as raízes africanas, neste poema, também podemos perceber como o tema da “mulatez”/“mestiçagem” cubana se destaca na poesia de Nicolás Guillén. Nesse sentido, também é possível identificar como a transculturação da sociedade cubana é um ponto importante na poesia de Guillén, quando, por exemplo, neste poema sobre “raíces negras”, também se mencionam santos católicos (Santa María e San Berenito). Isto é, “Son Número 6” é um poema que traduz muito a percepção sobre raça que a poesia de Guillén nos traz, ao se destacar a característica heterogênea e transcultural do povo cubano, porém valorizando a origem negra na constituição desse povo.

Seguindo com a análise de “Sou Negro”, parte da obra *Cantares ao meu povo* (1961), de Solano Trindade, o reconhecimento e a autoafirmação de uma identidade negra aparece de forma explícita já no próprio título do poema. Nos primeiros versos do poema de Trindade, além do verso que dá título ao poema e que reafirma a negritude do sujeito lírico - “Sou negro” -, é possível encontrar

referências a uma ancestralidade africana desse sujeito poético: “meus avós foram queimados/pelo sol da África”. Além disso, são nesses versos que surge a metáfora do sol queimando a pele dos antepassados africanos, como uma explicação para a origem da pele escura. Destaque também para a referência a instrumentos musicais que compõem ritmos de origem africana, o que nos mostra como o sujeito poético parece estar conectado com suas raízes: “minh’alma recebeu o batismo dos tambores/atabaques, gonguês e agogôs”. Aqui, é possível identificar como o poema se constrói a partir de sons plosivos e nasais (principalmente, /t/, /b/, /k/, /m/ e /n/), que parecem reproduzir a sonoridade desses instrumentos.

Na segunda estrofe, o eu lírico, como se estivesse contando a sua própria história, afirma que seus mesmos antepassados, que foram queimados pelo sol em África, depois foram tratados como “mercadoria de baixo preço” e “plantaram cana pro senhor do engenho novo”. Nessa clara referência ao processo de colonização e escravidão, chamo atenção para o uso do verbo “vieram”, pois ainda que esse sujeito poético esteja refletindo e falando sobre suas origens africanas, este o faz a partir de sua *amefricanidade*, compreendendo que o lugar para o qual seus antepassados “vieram”, de alguma forma, também faz parte da sua origem.

Assim como Nicolás Guillén possui o *son* como principal referência de musicalidade em “Son Número 6”, Solano Trindade nos apresenta o maracatu²⁷ como sua principal referência musical em “Sou Negro”, que aparece representado no poema - com a inicial maiúscula -, como se tivesse ganhado vida e estivesse personificado. Continuando no movimento de falar sobre sua história, na terceira estrofe, o sujeito poético de “Sou Negro” destaca a resistência de seus antepassados à colonização e à escravização de muitas formas. Expressões informais como “brigou como um danado” e “o pau comeu” destacam a luta dos negros escravizados, assim como a referência à capoeira. Os movimentos de aquilombamento também são mencionados no poema, por meio da expressão “terras de Zumbi” como sinônimo para quilombo. Além disso, a Revolta dos Malês, ou “guerra dos Malês”, como aparece no poema, também é citada como mais um

²⁷ A importância do ritmo musical para a poesia de Trindade terá mais destaque no capítulo “Musicalidade *Ameericana*”.

símbolo de resistência negra. Por fim, chegando à última estrofe, é possível apontar que esse movimento do eu lírico de recordar a sua história e a sua ancestralidade é uma forma de fazê-lo lembrar da importância da luta de seus antepassados pela liberdade:

O “eu” que conclama a sua negritude é metonímico: remete a uma coletividade que, na tessitura do poema, converte essa voz individual do sujeito lírico numa voz grupal, personificação de um povo que se reconhece aparentado por laços sanguíneos longínquos e almeja união. Para exaltar essa identidade, o sujeito metonímico reconstrói a memória do negro brasileiro, da diáspora à contemporaneidade, assinalando sua trajetória de subjugação e sofrimento (“mercadoria de baixo preço”) mas, principalmente, louvando a história de luta e a lição de resistência, cuja memória o poema ergue à condição de legado irrecusável. (FERRAZ, 2020, p. 36-37)

Nesta seção, encontramos dois poetas profundamente conectados às suas origens africanas, que encontram na poesia um meio de expressar essa relação. De um lado, Solano Trindade realiza em “Sou Negro” um certo apanhado histórico para celebrar a memória de seus ancestrais e valorizar a sua negritude. Por outro lado, Nicolás Guillén também realiza o movimento de valorização das raízes negras em “Son Número 6”, porém, de certa forma, considerando um “todo mezclado”. Trindade fala para e a partir de um coletivo de pessoas negras, numa tentativa de emancipar o povo negro. Guillén também fala para e a partir de um coletivo, no entanto, é possível dizer que esse coletivo se trata do povo cubano, em geral. Não obstante, é inegável que os dois poetas compõem seus poemas sobre suas raízes a partir de uma perspectiva *amefricana*.

3.3. RELIGIOSIDADE AMEFRICANA

SENSEMAYÁ

Canto para matar una culebra

¡ Mayombe— bombe— mayombé!
 ¡ Mayombe— bombe— mayombé!
 ¡ Mayombe— bombe— mayombé!

La culebra tiene los ojos de vidrio;
 la culebra viene y se enreda en un palo
 con sus ojos de vidrio, en un palo,
 con sus ojos de vidrio.

La culebra camina sin patas;
la culebra se esconde en la yerba;
caminando se esconde en la yerba,
caminando sin patas.

¡Mayombe— bombe— mayombé!
¡Mayombe— bombe— mayombé!
¡Mayombe— bombe— mayombé!

Tú le das con el hacha y se muere:
¡dale ya!
¡No le des con el pie, que te muerde,
no le des con el pie, que se va!
Sensemayá, la culebra,
sensemayá.
Sensemayá, con sus ojos,
sensemayá.
Sensemayá, con su lengua,
sensemayá.
Sensemayá, con su boca,
sensemayá.

La culebra muerta no puede comer,
la culebra muerta no puede silbar,
no puede caminar,
no puede correr.
La culebra muerta no puede mirar,
la culebra muerta no puede beber,
no puede respirar
no puede morder.
¡Mayombe— bombe— mayombé!
Sensemayá, la culebra...
¡Mayombe— bombe— mayombé!
Sensemayá, no se mueve...
¡Mayombé— bombe— mayombé!
Sensemayá, la culebra...
¡Mayombé— bombe— mayombé!
Sensemayá, se murió.
(GUILLÉN, 1984, p. 72-73)

MACUMBA²⁸

Noite de Yemanjá
negro come acaçá
noite de Yemanjá
filha de Nanan
negro come acaçá
veste seu branco abebé

Toca o aguê
o caxixi
o agogô
o engona
o gã
o ilu
o lê

²⁸ Data de publicação não encontrada.

o roncó
o rum
o rumpi

Negro pula
negro dança
negro bebe
negro canta
negro vadia
noite e dia
sem parar
pro corpo de Yemanjá
pros cabelos de Obá
do Calunga
do mar

Cambondo sua
mas não cansa
cambondo geme
mas não chora
cambondo toca
até o dia amanhecer

Mulata cai no santo
corpo fica belo
mulata cai no santo
seus peitos ficam bonitos

Eu fico com vontade de amar...
(TRINDADE, 2011, p. 76-77)

O poema “Sensemayá”, de Guillén, é um velho conhecido desta pesquisa, pois faz parte do *corpus* desde o início da investigação, além de ser provavelmente o poema mais famoso do poeta cubano. “Sensemayá” foi publicado na obra *West Indies, Ltd.*, de 1934, e conta com uma epígrafe que anuncia que o poema, na verdade, se trata de um canto, um “Canto para matar uma culebra”. Tal epígrafe nos mostra, mais uma vez, como a musicalidade é um elemento importante na poesia de Guillén; inclusive, pelo fato de este poema ter sido transformado propriamente em música pelo músico mexicano Silvestre Revueltas.

O indicativo da relação desse poema com a religiosidade africana/afrocubana aparece na primeira estrofe, que também é o refrão do poema. A palavra “Mayombe”, que compõe a rima do refrão, faz parte do nome de uma das religiões de matriz africana em Cuba, a religião Palo Mayombe. A partir disso, “Sensemayá” pode ser interpretado como um canto religioso sobre um ritual de sacrifício de uma cobra, algo comum em muitas religiões de origem

africana.

Após a primeira aparição do refrão na primeira estrofe, a segunda e a terceira estrofes do poema nos apresentam uma descrição da cobra e de seus movimentos pela selva. Essas estrofes contribuem para a musicalidade do canto a partir de anáforas (como por exemplo, “La culebra”, que se repete quatro vezes), repetições (“ojos de vidrio” 3x), aliterações (por exemplo, em // e /k/) e rimas consoantes e intercaladas (“vidrio/palo/palo/vidrio” - ABBA) . Em seguida, mais uma vez, surge o refrão composto pela repetição do verso “¡Mayombe-bombe-mayombé!”. Apesar de ser possível extrair um significado para a palavra “mayombe”, muitas interpretações a consideram uma *jitanjáfora*²⁹, assim como o elemento “bombe”. Muito presentes na poesia de Guillén, as *jitanjáforas*, apesar de carecerem de um sentido propriamente dito, em “Sensemayá”, a representação sonora desses elementos estéticos mostram a influência e a importância das línguas africanas para a construção poética de Guillén.

Na quinta estrofe, o sujeito lírico dá instruções de como se deve lidar com a cobra em questão para, então, mencionar “Sensemayá” como se fosse uma invocação a uma entidade divina. Por fim, após a invocação de “Sensemayá”, há a constatação de que a cobra, enfim, foi morta. O principal verso do poema - “¡Mayombe-bombe-mayombé!” - aparece alternado a versos que seguem mencionando a entidade “Sensemayá” numa espécie de celebração pelo objetivo alcançado. É importante ressaltar que em algumas leituras este poema é interpretado sob uma perspectiva política de que a cobra representaria um inimigo imperialista, os Estados Unidos, e que, portanto, deveria ser derrotado.

Em “Macumba”, encontramos um eu poético que mostra ter proximidade e intimidade com alguma religião de matriz africana, já que o poema traz uma pequena descrição do que esse sujeito lírico presenciaria em uma noite de culto. Diz-se que originalmente a palavra “macumba” é o nome dado a um dos instrumentos musicais utilizados nessas celebrações religiosas, no entanto, aqui,

²⁹ Segundo a RAE, as *jitanjáforas* podem ser definidas como a “última palabra del tercer verso de un poema repleto de voces sin significado, pero de gran sonoridad, que compuso en 1929 el poeta cubano M. Brull y de la que se valió el humanista mexicano A. Reyes, 1889-1959, para designar este tipo de enunciados. 1. f. Texto carente de sentido cuyo valor estético se basa en la sonoridad y en el poder evocador de las palabras, reales o inventadas, que lo componen.” Disponível em: <<https://dle.rae.es/jitanj%C3%A1fora>>. Último acesso: 28/11/2022.

é importante recordar a carga pejorativa que o termo adquiriu, com o passar do tempo, para se referir às religiões de matriz africana, no geral. Apesar disso, a religiosidade apresentada no poema mostra uma ressignificação da palavra “macumba”, em que se retira a carga negativa atribuída a ela e se passa a utilizá-la como uma forma de se referir às religiões de matriz africana de forma informal e, até mesmo, íntima, como dito anteriormente.

A primeira estrofe de “Macumba” já nos revela que o contexto religioso no qual o sujeito poético se encontra se trata de uma noite de culto a Yemanjá - “Noite de Yemanjá” -, orixá cultuado em religiões afro-brasileiras como a “Rainha do Mar”. Também na primeira estrofe, por meio de repetição de verso, há menção a elementos que fazem parte dessa noite de celebração, como a comida que se consome, o “acaçá”, além da vestimenta que se costuma utilizar, o branco “abebé”; tudo isso ligado à imagem de um sujeito negro. Além disso, há menção a uma “filha de Nanã”, outro orixá ligado às águas. É importante destacar, aqui, como a sonoridade da estrofe se desenvolve em torno das nasais (/n/ e /m/), em conformidade com a sonoridade dos nomes dos orixás citados.

A estrofe seguinte dá sequência à menção a elementos da cultura afro-religiosa, em versos em que tais elementos aparecem sozinhos e destacados acompanhados apenas do artigo. O único verbo utilizado na estrofe - tocar - nos indica sobre o que se trata os elementos mencionados: instrumentos musicais (aguê, caxixi, agogô etc). A diversidade de instrumentos citados nos mostra a riqueza cultural que podemos encontrar nessa noite de celebração.

A estrofe seguinte também segue o padrão de versos curtos e simples, em que, mais uma vez, “o negro” se torna o centro da atenção do eu lírico. “O negro”, como metonímia para os participantes da celebração, aparece como o sujeito de quase todas as orações da estrofe, tendo as suas ações descritas a partir de verbos - “pula”, “dança”, “canta”, “bebe”, “vadia” - que indicam que aquela noite de culto é também, na verdade, uma grande festividade. Em seguida, ainda na terceira estrofe, essa forma de celebração mais profana se mistura a imagens sagradas, como, por exemplo, a figura de Yemanjá, que mais uma vez é mencionada, e outras entidades também ligadas à água - Obá; Calunga -, além da própria citação ao mar.

A penúltima estrofe do poema é composta basicamente de orações

adversativas, em que mais uma figura aparece como pertencente a esse cenário: a do cambondo. Esse contraste entre as orações - “cambondo sua” x “mas não cansa” - expressa o quão entregue ao ritual a personagem está, apesar da intensidade nas suas ações, que duram “até o dia amanhecer”. Na última estrofe, surge mais uma personagem, “a mulata”. Entretanto, diferente do “negro” e do “cambondo”, a figura feminina da “mulata” é apresentada de forma sexualizada. O cambondo assim como o negro possui suas atividades descritas, além de se destacarem na função de tocar instrumentos. Já a mulata, até mesmo ao “cair no santo”, ou seja, ao exercer sua religiosidade, é vista pelo eu lírico como um corpo que fica belo com “seus peitos [que] ficam bonitos”. Como dito anteriormente, é importante ressaltar a lógica do poema de expressar toda a relação entre o sagrado (“cair no santo”) e o profano (“vontade de amar” = fazer sexo) que compõe essa cerimônia religiosa, e que se difere, por exemplo, de manifestações religiosas ocidentais. Nesse sentido, destaco a seguinte citação sobre essa relação entre o sagrado e o profano nas religiões de matriz africana:

Através do recurso poético, Solano Trindade tenta quebrar essas representações pejorativas e racistas. Inverte-as política e poeticamente. Busca na cosmovisão africana, onde o profano e o sagrado dialogam permanentemente, novos recursos para retratar a imagem do novo negro. Os gestos tidos por profanos e sacrilégios, são transformados em sagrados. Tudo se passa como se houvesse um processo de sacralização do profano e a profanação do sagrado. No meio de tudo isso é o corpo do Negro devoto que ocupa a cena. Aqui como em outros momentos do seu poema se consume o que identifico com Mveng como liturgia cósmica da arte africana. [...] Solano Trindade vai mais longe e transforma a vadiagem, que tem o corpo negro como suporte, em sagrado. (MALOMALO, 2019, p. 6)

No entanto, também cabe destacar a diferença com a qual os gêneros são tratados no poema; enquanto as personagens masculinas bebem e vadiam, a mulher negra é percebida como um objeto sexual. Nesse sentido, é importante destacar o que Lélia Gonzalez nos elucida, no texto “Racismo e Sexismo na Cultura Brasileira” (1984), sobre a figura da “mulata”. Segundo Lélia, dentre os estereótipos violentos em que a mulher negra pode ser categorizada (como “a doméstica”, “a mãe preta”), existe o da “mulata”, muito relacionado às mulheres negras que desfilam no carnaval. A essas mulheres negras, geralmente, de pele clara (atualmente, é de amplo conhecimento a origem racista do termo “mulata”

para se referir a mulheres frutos de relacionamentos interracialis), o lugar que lhes é atribuído em uma sociedade racista é o do desejo sexual. E é lastimosamente esse o lugar que cabe à mulher negra no poema analisado de Trindade.

3.4. NA PELE AMEFRICANA

Chegando ao fim deste primeiro e extenso capítulo de análise, quero destacar dois poemas que me chamaram muita atenção na etapa de seleção do *corpus* da pesquisa. “Negro Bembón” e “Muleque” são poemas que encerram muito bem este capítulo porque tratam de um subtema importante quando falamos de questões raciais: o embranquecimento. No entanto, o que gostaria de ressaltar, aqui, não é só o conteúdo em questão, mas sim a forma com que os poetas construíram esses poemas, que parecem dialogar entre si:

NEGRO BEMBÓN

¿Po qué te pone tan brabo,
cuando te disen negro bembón,
si tiene la boca santa,
negro bembón?

Bembón así como ere
tiene de to;
Caridá te mantiene,
te lo da to.

Te queja todavía,
negro bembón;
sin pega y con harina,
negro bembón,
majagua de dri blanco,
negro bembón;
sapato de do tono,
negro bembón...

Bembón así como ere,
tiene de to;
Caridá te mantiene,
te lo dá to.
(GUILLÉN, 1984, p. 47)

MULEQUE³⁰

Muleque, muleque
quem te deu este beijo

³⁰ Data de publicação não encontrada.

assim tão grandão?

Teus cabelos
de pimenta do reino?

Teu nariz
essa coisa achatada?

Muleque, muleque
quem te fez assim?

Eu penso, muleque
que foi o amor...
(TRINDADE, 2011, p. 117)

“Negro Bembón”, publicado na obra *Motivos de son* (1930), traz no título a forma com que o eu lírico se refere ao seu interlocutor, ao longo do poema. “Bembón” é uma expressão que pode ser traduzida para o português como “beijudo”, forma pejorativa para se referir a uma das características físicas associadas ao fenótipo negro: os lábios grossos. Além disso, o que chama atenção no poema é a provável relação de proximidade que existiria entre os interlocutores do poema, que pode ser percebida através do próprio vocativo mais informal utilizado - “bembón” -, o contexto e o uso do pronome “tú”.

Na primeira estrofe, se dirigindo diretamente ao “negro bembón”, o sujeito poético questiona por que ser chamado assim, de “negro bembón”, seria motivo para se ficar bravo, afirmando que, na verdade, essa característica seria, inclusive, algo positivo (“la boca santa”). Mas o que chama atenção, aqui, é que, enquanto diz isso, o eu lírico utiliza “negro bembón” como vocativo, como se tivesse a intenção de “naturalizar” a expressão ou, até mesmo, por que não, como uma forma de ser irônico.

Motivos de Son es poesía en defensa del negro, el primer poema Negro Bembón, expresa la sensibilidad del poeta con el tema racial, quiere que el negro se reconozca y asuma como tal, se libere del complejo de serlo y por el contrario se sienta orgulloso de serlo, deje de ser objeto de manipulación racial, porque sin consolidación y conciencia de su identidad racial el negro no está en condiciones de combatir ni los prejuicios racistas ni al racismo (Morales, 2010: 63). Motivos de Son aporta notablemente a la ruptura del silencio que se cernía sobre el problema racial mediante la integración estética de la manifestación artística (el son) con la figura del negro fuente de ritmo y emoción. (BURUNATE, T., 2020, p. 107)

Traçando um paralelo com as reflexões de Lélia, influenciadas por conceitos da psicanálise, destaco os lábios grossos e volumosos do “negro bembón” como o objeto parcial proveniente do que Lélia chama de racismo por denegação “à brasileira”, assim como no simbolismo da “bunda”, em “A Categoria Político-Cultural de *Amefricanidade*” (1984). Segundo a autora, “a bunda”, enquanto objeto parcial, se configura como um objeto de desejo, de “pulsões parciais”, em meio à sociedade, de modo que inconscientemente o sujeito que detém esse objeto - o sujeito negro, no caso - não é visto em sua totalidade, em outras palavras, como um sujeito digno de afeto e/ou respeito.

Refletindo também essencialmente sobre as questões do meu próprio tempo, no contexto brasileiro de *botox*, preenchimentos labiais e harmonizações faciais, em que ter lábios carnudos é um objeto de desejo a ser alcançado, fica mais fácil ainda compreender o que Lélia está sinalizando. Principalmente, se levarmos em conta o fato de que tal característica, os lábios volumosos, parece ser admirada somente em sujeitos como o ator brasileiro Cauã Reymond e as irmãs Kardashians, por exemplo. É curioso perceber como essas questões perduram na América Latina, desde a Cuba de 1930, quando “Negro Bembón” foi publicado, passando pelo Brasil dos anos 80 de Lélia até o Brasil atual...

Voltando à análise do poema, na segunda estrofe, o eu lírico explica por que ser chamado de “bembón” não deveria ser visto como negativo, já que é exatamente por tal característica que o personagem “tem de tudo”. Na mesma estrofe, surge uma figura feminina, “Caridá”, que mantém e “dá de tudo” para o personagem masculino. Isto é, aqui, temos uma provável situação em que o homem é sustentado pela mulher. Já na penúltima estrofe, o eu lírico continua se dirigindo diretamente e chamando seu interlocutor de “negro bembón”. Em alternância com o vocativo, surgem versos que revelam, através de gírias e expressões, que o “negro bembón” leva uma vida boa justamente pelo atrativo físico, o que não deveria ser motivo de queixa. Por fim, a segunda estrofe se repete, ressaltando a condição deste homem negro que é sustentado por uma mulher.

Um aspecto do poema que chama atenção é a forma com que as palavras estão escritas, como se fizessem parte, na verdade, de um discurso oral. É possível perceber um certo tom de “seriedade” no poema pela pontuação

utilizada, sem exclamações, e, inclusive, pelo tema tratado, mas se considerarmos que, talvez, esteja sendo representada uma conversa informal entre amigos, em que um amigo esteja aconselhando o outro, é pertinente o uso do espanhol que se aproxima do espanhol falado no cotidiano. Aqui, assim como no primeiro poema de Guillén analisado nesta dissertação (“Búcate Plata”), mais uma vez encontramos elementos, como “Po[r] qué”, “tiene de to[do]”, “di[s]en” e “bra[b]o”, por exemplo, que divergem do espanhol padrão e que aparecem no poema como representantes de uma linguagem corriqueira.

Em “Negro Bembón”, a alternância entre o espanhol da escrita e o espanhol da oralidade revela que o espanhol cubano “de verdade”, o qual estaria na “boca do povo”, se trata de um “pretonhol”/“espanegro”. Aqui, abro aspas para uma citação: “a língua escrita expressa [em “Negro Bembón”], então, a língua falada pelo negro uma vez que o poema é um poema para ser negro e não somente para ser um poema sobre o negro.” (SOUZA, 2002). O “pretonhol”/“espanegro” de Guillén, assim como o “pretoguês” de Lélia, é o que mostra ser uma grande representação da nossa “*América*”.

A poesia de Nicolás Guillén e a de Solano Trindade conversam de muitas formas; dentre esses diálogos, destaco, por exemplo, a similaridade entre o poema de Guillén analisado anteriormente, “Negro Bembón”, e o poema chamado “Muleque”, de Trindade. Em ambos os poemas, de maneira geral, há um foco nas características físicas atribuídas a pessoas negras e, mais que isso, nos dois poemas, há uma ressignificação da carga negativa que tais características ganharam ao longo do tempo. Outro ponto em comum é o fato de os dois poemas apresentarem um discurso direto do sujeito lírico com uma figura masculina negra que possui tais características.

“Muleque” é o título do poema de Trindade e é a forma com que o eu lírico se refere ao seu interlocutor. A palavra “muleque” ou “moleque”, de forma geral, é utilizada para se referir a um jovem/rapaz num contexto mais informal de diálogo no Brasil. No entanto, é importante ressaltar que essa palavra, muito utilizada por falantes do Português Brasileiro, tem sua origem em línguas africanas, reafirmando a tese de Lélia Gonzalez em relação ao “pretoguês”. Além disso, é importante ressaltar como a tese do “pretoguês”, em “Muleque”, parece se consolidar plenamente, já que além da própria origem de línguas africanas, a

palavra “moleque”, no poema de Trindade, aparece escrita da forma como se fala: “muleque”.

Ao longo do poema, em estrofes curtas, o eu lírico indaga o “muleque” sobre quem teria dado a ele características físicas, como o “beijo grandão”, “cabelos de pimenta do reino” e “nariz achatado”. Isto é, as características, como os lábios grossos, os cabelos crespos e o nariz largo, são apresentadas, ao longo das 4 primeiras estrofes, em uma linguagem, até mesmo, mais “grosseira”, como se fizessem parte de um contexto negativo. No entanto, nos dois últimos versos do poema, há uma quebra de expectativa, já que essas mesmas características passam a ser consideradas como fruto do amor:

Aqui a amorosidade está presente em um discurso que fere os estereótipos fenotípicos da sociedade branca, invertendo os seus sinais, fazendo com que tudo aquilo que é apontado como fealdade pelo branco seja desconstruído e amalgamado como alguns dos traços da beleza do sujeito negro, legitimando-os exatamente como são e propondo aos afro-brasileiros a assunção desses traços como valores corpóreos e culturais. (MARQUES, 2014, p.15)

Com isso, fica muito evidente como a questão racial é importante nas obras de Solano Trindade e de Nicolás Guillén. Como visto neste capítulo, as discussões raciais permeiam a poesia desses dois autores de muitas maneiras diferentes: seja refletindo sobre e a partir de suas raízes africanas, ou debatendo o problema do racismo na “América Ladina”, ou trazendo a religiosidade de matriz africana para a poesia, ou, até mesmo, expressando negritude através da linguagem. O fato é que todos esses vieses encontrados nos poemas de Guillén e de Trindade dialogam e se sustentam, numa perspectiva interdisciplinar, com o conceito político-cultural de *amefricanidade* de Lélia Gonzalez.

Pensando, ainda, nessa questão da interdisciplinaridade, aproveito para realizar uma rápida introdução para o próximo capítulo, que toca no aspecto musical presente na poesia de Guillén e de Trindade. Como já adiantado, a musicalidade é um ponto que se destaca em vários dos poemas dos autores, aqui, estudados. Neste trabalho, a relevância de tal tema é representada na forma de um capítulo dedicado para explorá-lo, no entanto, mais uma vez ressaltando a interligação entre os eixos temáticos, tendo como base a teoria da *Amefricanidade*.

4. MUSICALIDADE, RITMO E POESIA

A segunda e última grande temática pensada neste trabalho como meio de diálogo entre a poesia *amefricana* de Nicolás Guillén e de Solano Trindade é a musicalidade presente nos versos dos poetas. Seja por referências diretas a *ritmos amefricanos*, como o son e a rumba, no caso de Guillén, e o samba e o maracatu, no caso de Trindade, seja pela própria construção rítmica e melódica dos poemas, o fato é que a profunda relação entre poesia e música se acentua nos poemas dos dois autores, principalmente, nas produções de Guillén. Fato que possibilitou, inclusive, a transformação de poemas dos autores em música, propriamente dita.

Nesse sentido, gostaria de ressaltar que essa profunda relação entre os gêneros artísticos pode ser estabelecida, pensando num contexto ocidental, a partir de uma mesma origem, já que, por exemplo, a própria palavra “música” tem sua origem de “musas”, entidades que, na Grécia Antiga, inspiravam o poeta. No entanto, de forma contraditória, nesse mesmo contexto ocidental, ocorreu, ao longo do tempo, uma certa cisão entre Música e Poesia. Por outro lado, cabe ressaltar que estamos tratando, aqui, de poetas que subverteram lógicas como essa, muito provavelmente, inclusive, por suas vivências *amefricanas*.

4.1. RITMOS AMEFRICANOS: EL SON, RUMBA, SAMBA E MARACATU

RUMBA

La rumba
 revuelve su música espesa
 con un palo.
 Jengibre y canela...
 ¡Malo!
 Malo, porque ahora vendrá el negro chulo
 con Fela.

Pimienta de la cadera,
 grupa flexible y dorada:
 rumbera buena,
 rumbera mala.
 En el agua de tu bata

todas mis ansias navegan:
rumbera buena,
rumbera mala.

Anhelo el de naufragar
en ese mar tibio y hondo:
¡fondo
del mar!

Trenza tu pie con la música
el nudo que más me aprieta:
resaca de tela blanca
sobre tu carne trigueña.
Locura del bajo vientre,
aliento de boca seca;
el ron que se te ha espantado,
y el pañuelo como rienda.

Y a te cogeré domada,
ya te veré bien sujeta,
cuando como ahora huyes,
hacia mi ternura vengas,
rumbera
buena;
o hacia mi ternura vayas,
rumbera
mala.
No ha de ser larga la espera,
rumbera
buena;
ni será eterna la bacha,
rumbera
mala;
te dolerá la cadera,
rumbera
buena;
cadera dura y sudada,
rumbera
mala...
¡Último
trago!
Quítate, córrrete, vámonos...
¡Vamos!
(GUILLÉN, 1984, p. 58-59)

VELHO ATABAQUE³¹

Velho atabaque
quantas coisas você falou para 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

³¹ Data de publicação não encontrada.

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, 2011, p. 64-65)

O poema “Rumba”, do poeta cubano Nicolás Guillén, publicado originalmente na obra *Sóngoro cosongo* (1931), é um poema relativamente longo, contendo 52 versos distribuídos ao longo de 5 estrofes. Além disso, o que também me chama atenção, de início, é o próprio título do poema, que leva o nome de um dos principais ritmos musicais de origem africana de Cuba, a rumba:

Todas as variantes [da rumba], e especialmente a guaguancó, expressam movimentos desenvolvidos e marcados por cadências e modos de ordem litúrgica africana – em um sistema rítmico com duas vertentes principais: la regla kimbisa e la regla mayombe - , porém com padrões líricos indiscutivelmente hispânicos. (RIBEIRO, 2010, p. 43-44)

Isto é, assim como o *son*, outro ritmo musical tão presente na poesia de Guillén, a rumba representa em forma de música toda a *amefricanidade* constituída em Cuba:

Segundo os estudos de Fernando Ortiz, a rumba é o grande tema da lírica de Cuba na primeira metade do século XX. Não apenas porque se apresenta como o elemento mais típico e universal na cultura afro-cubana, mas também porque carrega uma expressão de caráter genuíno. [...] Em seu livro *La africanía de la música folklórica en Cuba*, Ortiz (1950-180) [realiza a] seguinte citação: “É uma música simplesmente cubana, onde a cubanidade aparece já integrada como

produto novo de duas culturas (...). Na Rumba só existe 'o cubano', a totalidade orgânica que nos distingue como povo, que nos caracteriza como concretude cognoscível da mais ou menos abstrata universalidade." (RIBEIRO, 2010, p. 44)

A primeira estrofe inicia o poema com uma caracterização da rumba, personificada em uma figura feminina. Através de uma imagem sinestésica, o sujeito lírico caracteriza o ritmo musical como forte, pesado, profundo - "música espesa" - , e o associa à figura do "palo":

[Um] aspecto importante a ser destacado nos primeiros versos do poema é a conotação dada ao vocábulo "palo". Nas danças dedicadas a Elégua, um deus travesso de origem africana, a dançarina usa um pequeno pau que é movido de um lado a outro para afastar a maldade ou para abrir caminho na selva. Tendo em vista o fato de a rumba possuir influências de origem bantú, e de esta última predominar entre os bailes frequentados por escravos de origem camponesa, pode-se inferir que Guillén, ao enunciar em sua composição poética que "La rumba revuelve su música espesa con un palo", parece manifestar a intenção de afastar qualquer elemento que perturbe a festa, manifestado na estrofe como "el negro chulo con fela" (RIBEIRO, 2010, p. 46)

Além disso, nas primeiras estrofes, o poema apresenta alimentos como característicos do universo da rumba, como o gengibre, a canela e a pimenta; esta última, na segunda estrofe, é associada ao movimento dos quadris da rumbera (como são chamadas as dançarinas de rumba). A dançarina, então, parece se tornar "objeto" de desejo do eu lírico, que ora a referencia como boa ora a referencia como má. Em meio a esse movimento mais sensual do poema, o suor da rumbera, durante a dança, dá margem para o surgimento de imagens marítimas no poema (água, navegar, naufragar, mar).

Na quarta estrofe do poema, o eu lírico apresenta e incentiva a dança da rumbera, falando diretamente com a dançarina (tú), através da imagem metafórica e hiperbólica dos movimentos dos pés da dançarina em forma de tranças, que apertam um nó, ou seja, que "tiram o fôlego" do personagem masculino. Em geral, os versos da quarta estrofe dão continuidade à sensualidade e ao flerte do sujeito lírico, como é possível perceber, por exemplo, na menção ao movimento do baixo ventre na dança da rumbera. Outro ponto que chama atenção é a menção ao rum nesses versos, o que nos mostra que a bebida alcoólica também faz parte da festa e provavelmente influencia nas ações dos personagens:

A rumba é um fenômeno humano de complexa sinergia. É o desabafo das forças restantes de vida em um frenesi que envolve todos os músculos; é a hipnose da música que envolve com o encantamento de seus ritmos; é a exaltação báquica⁷ do espírito todos os estímulos da embriaguez: música, dança, canto, amor, álcool, drama, multidão e religião. (RIBEIRO, 2010, p. 44)

No entanto, o verso de maior destaque, aqui, talvez seja o que fala da “carne trigueña” da dançarina, isto é, essa informação nos mostra que a rumbera provavelmente se trata de uma mulher negra.

Por fim, na última estrofe, o “jogo de sedução” do sujeito lírico em relação à dançarina se torna mais explícito. No entanto, é importante destacar a visão sexista e objetificadora que permeia nesses versos finais: aos olhos do eu lírico, a rumbera ganha o qualificativo positivo “boa” quando a imagina domada sem “fugir” de suas “ternuras”, porém ela recebe uma qualificação negativa, ou seja, se torna “má” quando está livre para ir embora. Nesse sentido, “la cadera” da dançarina surge como um símbolo na contraposição entre os dois tipos de rumberas, em uma quase perfeita representação do objeto parcial em meio à neurose cultural do poema, assim como Lélia explana em “A Categoria Político-Cultural de Amefricanidade”. Isto é, quando a rumbera é “buena”, o verso “te dolerá la cadera” é associado a ela, como se, dessa forma, a rumbera estivesse domada ou vencida, inclusive sexualmente através da “cadera”. Já a imagem da “rumbera mala” é associada a “cadera dura y sudada” de uma mulher que “foge” do sujeito lírico porque simplesmente deseja continuar dançando.

Já em “Velho Atabaque”, poema do brasileiro Solano Trindade, encontramos uma pequena ode ao instrumento musical tão significativo na música, na cultura e, sobretudo, nas religiões de origem africana: o atabaque. Já no título do poema, o nome do instrumento vem acompanhado do adjetivo “velho”, um indicativo para a relação desse instrumento com o passado e a ancestralidade. Ao longo de três estrofes, o sujeito poético se dirige diretamente ao “velho atabaque” - “você” -, que surge personificado (“você falou para mim”).

Na primeira estrofe, o eu lírico mostra a proximidade que tem com o instrumento e como este o influenciou e o inspirou, inclusive, em seu trabalho poético. Aqui, poesia e música se mostram mais íntimas do que nunca: o

instrumento se faz presente tanto em poemas alegres quanto em composições poéticas mais tristes. Nesse sentido, é interessante destacar também a palavra “banzo”, utilizada para se referir aos poemas em que o atabaque atua com tristeza. O ritmo e as melodias construídas pelo atabaque são percebidas, pelo sujeito lírico, como elementos que envolvem e alteram os sentidos como uma “diamba rítmica” ou uma “cachaça melódica”. Para tanto, são identificadas rimas consoantes - “rítmica”/“melódica”/“telúrica” -, que ditam o ritmo do poema.

O instrumento, então, é relacionado ao maracatu, ritmo musical de origem africana, muito próprio de Pernambuco, estado brasileiro onde Trindade nasceu. O maracatu é qualificado como “triste”, provavelmente em referência à origem do ritmo, que como o samba, por exemplo, se desenvolveu a partir dos africanos escravizados no Brasil. Além disso, essa melancolia, que se destaca no poema, é associada à imagem feminina, no verso “gostoso como mulher”, trazendo também uma carga de sensualidade ao texto.

A segunda estrofe inicia com o maracatu mais uma vez sendo descrito como “triste”, dessa vez associado explicitamente à imagem do “escravo vestido de rei”, numa provável alusão ao carnaval. Então, mais uma vez, a mulher é trazida para o cenário; através de um “elogio” um tanto esdrúxulo às mulheres negras especificamente, indicando que estas não utilizariam desodorante, o que as fariam exalar o “cheiro gostoso de mulher africana”. Ao final da estrofe, a aliteração em /b/ - “zabumba batucando” - reproduz o som do batuque feito pelo atabaque.

Na última estrofe, há a descrição da composição física do atabaque, feito de “madeira de lei” e “couro de animais”. Os versos da última estrofe reforçam a ligação do instrumento com a negritude (“mãos negras lhe batem”), o tom melancólico que a música pode tomar (“o seu choro é música”) e a sensualidade/sexualidade presente no ritmo (“dançam os homens inspirados de luxúria e procriação”). Esses três elementos mostram como o “velho atabaque” é “gerador de humanidade”, literalmente ao influenciar na sexualidade de quem está imerso no contexto musical e também ao conferir subjetividade/dignidade pelo cenário cultural constituído. O atabaque e a humanidade estão interligados, inclusive, pela rima assonante no poema.

“Velho Atabaque” e “Rumba” são poemas que tratam de ritmos musicais de

origem negra muito relevantes no contexto cultural brasileiro e cubano. Por um lado, Guillén traz destaque para a dança no cenário musical de seu poema, por outro lado Trindade explora mais sonoridade dos instrumentos musicais. Em “Rumba”, encontramos um “jogo de sedução” em meio ao clima festivo, já em “Velho Atabaque” há espaço, até mesmo, para uma certa melancolia guiada pela música. Os dois poemas trazem o álcool como um elemento de destaque para as festividades musicais descritas, assim como a sexualidade, que lamentavelmente não supera o sexismo em nenhum dos dois poemas. Apesar disso, “Rumba” e “Velho Atabaque” são dois grandes representantes de como a música atravessa a poesia de Guillén e de Trindade.

4.2. MUSICALIDADE AMEFRICANA

Este é certamente subcapítulo mais ousado desta dissertação, já que, aqui, o centro das análises não são poemas propriamente ditos, mas, sim, uma música instrumental derivada do poema “Sensemayá”, de Nicolás Guillén, e o videoclipe associado ao poema musicalizado “Tem Gente com Fome”, de Solano Trindade. Ambos os poemas já foram analisados no capítulo, porém, aqui, os apresento a partir da peculiar relação com a música.

4.2.1. A música “Sensemayá”

Em 1937, o músico mexicano Silvestre Revueltas lança uma versão instrumental para ser reproduzida em orquestra do que viria a ser um dos poemas mais famosos de Nicolás Guillén, “Sensemayá”.

Silvestre Revueltas Sánchez (1899, Durango, México - 1940, Cidade do México, México) foi um influente compositor, violinista e diretor musical mexicano, muito ligado ao movimento do Nacionalismo mexicano. De uma forma geral, o Nacionalismo no México, no início do século XX, assim como outros movimentos modernistas nos países da América Latina, causou grandes transformações artísticas, culturais, sociais e políticas, principalmente, pela valorização das origens indígenas da sociedade mexicana. Com isso, já é possível visualizar alguns pontos em comum entre o músico mexicano e o poeta cubano Nicolás Guillén, centro desta

pesquisa, já que assim como Revueltas, Guillén também buscou valorizar as origens cubanas que foram oprimidas pela colonização branca europeia.

No entanto, as afinidades entre Guillén e Revueltas não estavam apenas no campo artístico, mas também nas aspirações políticas, de fato. Em 1937, por exemplo, ano de composição da música para “Sensemayá”, Guillén foi convidado para participar de um congresso da Liga dos Escritores e Artistas Revolucionários do México (LEAR), uma organização de artistas comunistas mexicanos, da qual o músico mexicano era presidente na época. É muito provável que, a partir desse encontro, tenha nascido a amizade entre Guillén e Revueltas e a iniciativa para a composição da música, já que em tal congresso o poeta cubano recitou os poemas do livro *West Indies, Ltd.*, obra da qual “Sensemayá” faz parte. A imagem a seguir mostra um dos encontros de Guillén e Revueltas, em uma homenagem a Karl Marx, em 1935, na Cidade do México:

Figura 11 - em uma homenagem a Karl Marx, Nicolás Guillén aparece sentado na frente e no centro da imagem; Silvestre Revueltas está sentado atrás de Guillén, na esquerda da imagem



Fonte: https://elpais.com/elpais/2016/06/14/album/1465866065_959730.html#foto_gal_9

Acesso: 11/03/2023.

Como visto anteriormente, o poema “Sensemayá”, de forma resumida, nos traz um canto sobre uma luta contra uma cobra. Nesta investigação, “Sensemayá” foi relacionado a uma religiosidade de origem africana, pois o poema pode ser interpretado como um canto de sacrifício religioso da cobra. A influência

africana/afrocubana aparece também por meio de palavras e/ou *jitanjáforas* ligadas a línguas africanas e através do próprio ritmo marcado de “Sensemayá”, como se o poema tivesse sido construído a partir de tambores e atabaques. Esse ritmo marcado se traduz, inclusive, na declamação do próprio Guillén, que pode ser ouvida em. Quando falamos da música composta por Silvestre Revueltas, um dos aspectos mais elogiados por estudiosos de música é o fato de o músico mexicano ter conseguido manter o ritmo marcado do poema, ainda que não tenha usado propriamente tambores e atabaques.

Figura 12 - QR-Code referente ao vídeo em que há o áudio de Guillén declamando “Sensemayá”



Tecnicamente, a música de Revueltas é classificada como uma obra de tipo representativo, já que o músico compôs baseando-se em uma obra que já existia:

[R]epresentativo es la motivación o la fuente de inspiración en la cual el compositor se basa para realizar la obra. Dicha fuente de inspiración puede ser una partida, un paisaje, una idea filosófica, el ideal de libertad, etc. [...] Revueltas para componer su obra se basó en el poema homónimo del poeta cubano Nicolás Guillén, [...] compuso primero una versión de esta obra para orquesta de cámara y, posteriormente la llevó a gran orquesta, que es la versión más conocida. (ALARCÓN, 2012, p. 26).

No entanto, cabe ressaltar que “Sensemayá” não é um simplesmente um caso de poema que foi musicado ou musicalizado, mas sim um poema que foi “traduzido” para a linguagem musical, já que, por exemplo, na música, a linguagem verbal não aparece (pode ter servido de inspiração para a composição, mas, aqui, não é o objeto central), tamanha a musicalidade presente no poema de Nicolás Guillén.

Isso dito, me permito, neste momento, realizar uma análise simples da música “Sensemayá”, de Silvestre Revueltas. Para tanto, contei com material disponível no YouTube, em que há a música sendo reproduzida por uma orquestra regida pelo

maestro estadunidense Leonard Bernstein:

Figura 13: QR-Code referente ao vídeo em que há a música “Sensemayá” sendo tocada pela orquestra de Bernstein



A música reproduzida pela orquestra de Bernstein tem um início tenso, com sons de batucadas ao fundo e, em seguida, com instrumentos de sopro em destaque. Nesse começo, é como se houvesse um cenário em que a cobra de “Sensemayá” estivesse rastejando pela mata, à procura de uma vítima. Logo depois, quando um som mais agudo se sobressai, temos a imagem da cobra mais à vontade, como se sentisse que dominou o lugar. Ao mesmo tempo, os instrumentos de sopro seguem, dessa vez, como sinal de aviso do perigo para quem está no mesmo ambiente da cobra.

É curioso observar como a combinação de certas sonoridades, ao longo de toda a música, parece acompanhar a movimentação da cobra. Em 1min35s, o ritmo da música fica mais intenso, justamente nessa parte em que os instrumentos quase cantam o principal verso do poema de Guillén: “Mayombe-bombe-mayombé!”. Além disso, o que mais me chama atenção nesse momento da música é como a reprodução do refrão de “Sensemayá” pode corresponder a um canto tribal do verso, ressaltando a ligação do poema com a ancestralidade africana.

Em pouco mais da metade, mais especificamente no minuto 3, há um momento de quase completo silêncio na música, que termina com os instrumentos voltando amplificados, num provável momento em que a cobra estaria dando o bote. Então, o ritmo da música volta a se tornar frenético, como se indicasse o momento de luta com o animal. A sonoridade da luta e do perigo iminente aparece ao longo de praticamente todo minuto 4, alternando com sons que parecem reproduzir uma voz; provavelmente a voz que estaria dando as instruções sobre o que se deve

fazer com a cobra. A partir de 4min50s, temos uma transição na música que parece trazer a confirmação da derrota da cobra na luta. No minuto final, o clima de tensão e suspense dá lugar a uma sonoridade mais festiva, em comemoração à vitória sobre a cobra, até o encerramento da música.

É provável que “Sensemayá” tenha sofrido algumas modificações nessa reprodução da orquestra de Bernstein, além das modificações próprias que o processo de transformar poema em música envolve. No entanto, ainda que essas diferenças existam, é interessante ressaltar características do poema que foram mantidas na música, como a própria história da luta contra cobra e, principalmente, os elementos que evidenciam a relação do poema/música com a cultura africana - destaque para a reprodução dos sons de atabaques ao fundo e de cantos tribais na música. De qualquer maneira, seja em forma de poema ou de música, a *amefricanidade* se faz presente em “Sensemayá”.

4.2.2. A música - e o videoclipe - “Tem Gente com Fome”

Como visto anteriormente, “Tem Gente com Fome” é certamente o poema mais famoso do poeta brasileiro Solano Trindade. Uma das grandes razões para que isso possa ser afirmado é o fato de o poema ter alcançado, de certa forma, a “cultura pop”, através de sua transformação em música e em videoclipe. Nos anos 1970, em pleno Brasil da Ditadura Militar, o grupo Secos & Molhados apresenta sua versão musical para tal poema de Trindade, com melodia de João Ricardo e voz e interpretação de Ney Matogrosso. O videoclipe³² da música foi apresentado, pela primeira vez, no programa dominical “Fantástico”, da Rede Globo de Televisão, no ano de 1979:

Figura 14 - QR-Code referente ao videoclipe de “Tem Gente com Fome”



³² O nome do diretor do videoclipe não foi encontrado nesta pesquisa.

A música, em si, inicia com um aspecto muito instigante: o uso de tambores/percussão bem marcados. Isto é, ainda que a letra não trate explicitamente de negritude e questões raciais, tais temas - tão importantes na poesia de Trindade - foram levados em consideração e representados, de alguma forma, na canção do grupo musical. No vídeo, a cena de abertura nos traz a câmera focalizando em Ney Matogrosso, com uma postura imponente, mãos na cintura e cabelos ao vento. Ney Matogrosso está sem camisa e usando apenas um cordão. Nesse momento, pelo ângulo em que se encontra o intérprete e a própria linha férrea na filmagem, percebe-se que ele está viajando em um trem. Porém, essa viagem não acontece com ele dentro de um vagão do trem, e sim de uma forma peculiar: em cima de um vagão. Além disso, ao longo do vídeo, temos a impressão de que o intérprete não só parece fazer parte do trem como parece encarnar o próprio trem.

Figura 15 - Ney Matogrosso encara a câmera, no início do videoclipe



Fonte: <<https://youtu.be/I5FUX3e089I>>. Último acesso: 11/03/2023.

Logo após a introdução da música, com os atabaques, o som da guitarra bem marcado também passa a fazer parte da melodia; provavelmente como uma forma de imprimir na música um toque da personalidade do grupo que está interpretando a canção. A partir dos primeiros 15 segundos do videoclipe, Matogrosso, encarando a câmera com um olhar fixo e expressão séria, começa a movimentar seu tronco como se estivesse se equilibrando e se preparando para realizar alguma ação; é quando, em seguida, ele começa a cantar a letra do

poema. A câmera enquadra o seu rosto, que está iluminado pelo sol. Ao cantar o refrão de “Tem Gente com Fome”, o movimento de seus ombros parece expressar toda a indignação da constatação de haver pessoas com fome, em uma imagem que me remeteu a um punho cerrado batendo em uma mesa, em sinal de protesto.

Figura 16 - Ney Matogrosso canta o refrão de “Tem Gente com Fome”



Fonte: <<https://youtu.be/I5FUX3e089I>>. Último acesso: 11/03/2023.

Quando a câmera deixa de filmar o intérprete pela primeira vez, a estrutura férrea do trem vira o foco da filmagem por alguns segundos, como se nos lembrasse de que a figura central ali é, de fato, a locomotiva. Em seguida, surge rapidamente nas imagens uma estação de trem, em que é possível ver algumas pessoas; entre elas, dois homens negros aparecem em primeiro plano.

Figura 17 - dois homens negros aparecem em primeiro plano em uma estação de trem



Fonte: <<https://youtu.be/I5FUX3e089I>>. Último acesso: 11/03/2023.

Depois de a câmera voltar a filmar Matogrosso, algumas pessoas saindo do vagão de um trem surgem nas imagens, em um aparente dia de calor. A essa altura, começamos a ter a percepção de quem seria a “gente com fome” sobre a qual a letra da música se refere - pessoas com aparência simples e humilde.

Figura 18 - pessoas transitando em uma estação de trem



Fonte: <<https://youtu.be/I5FUX3e089I>>. Último acesso: 11/03/2023.

Na segunda vez que se canta o refrão, a câmera se movimenta, ao filmar Ney Matogrosso, para mostrar o que está a sua volta, porém ele, mais uma vez, não deixa de olhar fixamente para a câmera ao dizer “Tem Gente com Fome”. Quando só há a parte instrumental tocando, a filmagem sai do foco do intérprete e, no primeiro minuto do vídeo, pela primeira vez, outro rosto é focalizado: o de um menino, com olhar triste, que assim como os homens que apareceram em primeiro plano anteriormente, também é negro.

Figura 19 - close da câmera em um menino negro



Fonte: <<https://youtu.be/I5FUX3e089I>>. Último acesso: 11/03/2023.

Ao fundo por onde o cantor passa (em 42s), é possível ver alguns edifícios e um estádio de futebol que se assemelha ao Maracanã, talvez o mais famoso estádio de futebol do mundo, localizado na cidade do Rio de Janeiro, como símbolos do progresso da região.

Figura 20 - Ney Matogrosso canta em cima do trem, com o (provável) estádio do Maracanã ao fundo



Fonte: <<https://youtu.be/I5FUX3e089I>>. Último acesso: 11/03/2023.

Não obstante, em contraste, aparecem as pessoas nas estações que não fazem parte desse progresso, pois é essa gente que, na realidade, está com fome. Outro menino negro, comendo alguma coisa com uma expressão triste, parece representar muito bem essa gente.

Figura 21 - menino negro se alimentando



Fonte: <<https://youtu.be/I5FUX3e089I>>. Último acesso: 11/03/2023.

No momento em que canta “querendo chegar em algum lugar”, Ney Matogrosso alonga a vogal da última sílaba de “lugar”, posiciona sua cabeça olhando para cima e movimenta seus braços como se estivesse gritando, de novo, indignado.

Figura 22 - Ney Matogrosso interpretando a música



Fonte: <<https://youtu.be/I5FUX3e089I>>. Último acesso: 11/03/2023.

Mais uma vez a câmera filma uma diversidade de pessoas nas estações; entre crianças, adultos, mulheres e homens, e a maioria dessas pessoas é negra. Também é importante destacar o aspecto precário, sujo e poeirento das estações e até mesmo triste, onde só há predominantemente o cinza do concreto; as únicas cores diferentes que aparecem são as das roupas das pessoas nas estações. Além disso, coloco em destaque, aqui, o “jogo de filmagem” entre a

parte em que se canta “se tem gente com fome”, quando aparece Matogrosso cantando, e o momento em que se canta a solução para o problema da fome - “dá de comer” -, quando aparecem as pessoas (que devem ser alimentadas) nas estações. Esse jogo de cenas segue na parte instrumental também.

Figura 23 - pessoas circulando em estação de trem



Fonte: <<https://youtu.be/I5FUX3e089I>>. Último acesso: 11/03/2023.

Um dos momentos mais surpreendentes do videoclipe acontece quando surge a imagem da placa da estação de Duque de Caxias (em 1min45s), município da baixada fluminense, localizando pela primeira vez por onde passa concretamente o trem-protagonista. Além disso, a estação de Duque de Caxias é também a primeira estação a ser citada no poema de Solano Trindade e é a que aparece em destaque sozinha na segunda estrofe, em um verso só seu. O destaque a essa estação muito provavelmente vem do fato de Solano Trindade ter morado, de fato, na cidade de Caxias³³.

³³ Duque de Caxias é um município da Baixada Fluminense da Região Metropolitana do estado do Rio de Janeiro, sendo a terceira cidade mais populosa do estado, atrás apenas da capital e de São Gonçalo. Apesar de sua importância econômica para o estado (por exemplo, possui o maior parque industrial do estado), Caxias é uma cidade que sofre com uma intensa desigualdade

Figura 24 - placa da estação Duque de Caxias



Fonte: <<https://youtu.be/I5FUX3e089I>>. Último acesso: 11/03/2023.

Voltando ao videoclipe, encontramos, já no final, a imagem potente de Ney Matogrosso reproduzindo o movimento e a sonoridade de um trem que para, aos poucos, no momento em que canta os versos finais. Isto é, esse é o momento em que o governo autoritário começa a calar o trem que denunciava a pobreza que viu pelas estações. Ainda assim, no vídeo, aparecem mais imagens das estações cheias de “gente com fome”, e o clipe se encerra com o intérprete, de fato, se calando.

Figura 25 - imagem da cena final do videoclipe, em que o intérprete realiza os movimentos de um trem parando



Fonte: <<https://youtu.be/I5FUX3e089I>>. Último acesso: 11/03/2023.

No entanto, é importante ressaltar que essa censura não ocorre somente nos

social, pobreza e violência, assim como outros municípios da região da baixada.

versos do poema. Como dito anteriormente, Solano Trindade chegou a ser preso pela publicação de “Tem Gente com Fome” e, curiosamente, anos depois, o grupo Secos e Molhados também foi impedido pela Ditadura Militar de gravar a música feita para o poema de Trindade:

Não se pode deixar de contextualizar que o poema foi duas vezes censurado no Brasil, uma em 1944; e, outra, em 1975, nos dois regimes ditatoriais brasileiros. Ele incomoda o processo governamental por denunciar as mazelas sociais que a população pobre e negra sofria no Brasil. [...] Na primeira vez em que o escrito foi censurado, o autor foi apreendido e seu livro retirado de circulação. Na segunda vez, o grupo “Secos & Molhados” não conseguiu gravar o poema musicado por João Ricardo. A música só foi gravada por Ney Matogrosso em 1979, no álbum “Seu Tipo”. (EDDINE, E. A. C.; GONÇALVES, L. de J., 2016, p. 60).

Encontrar esse videoclipe, durante a pesquisa, foi muito singular para perceber a relevância da poesia de Trindade. Não que a obra do poeta precise de uma “aceitação” de artistas brancos e da grande mídia, mas percebo, através desse desdobramento de “Tem Gente com Fome”, como o trabalho de Trindade pode ser múltiplo e ter um alcance diverso. Infelizmente, o multi-artista já não estava vivo quando o videoclipe foi lançado, porém, ainda assim, acredito que o resultado tenha sido muito coerente com o que Trindade nos propunha com o seu trabalho contestador e provocativo.

5. CONSIDERAÇÕES FINAIS

Finalizo este trabalho sem grandes conclusões e/ou respostas concretas, apenas com o desejo de ter realizado da melhor maneira possível este trajeto de interligar as obras dos grandes poetas Nicolás Guillén e Solano Trindade, além de ter contribuído, de alguma forma, para os estudos e difusão do legado deixado por Guillén e Trindade. Para tanto, não pude deixar de iniciar esta dissertação em um tom mais pessoal, que me permitiu expressar de maneira mais contundente quando, como e por quê não só este trabalho de pesquisa como também a poesia dos dois autores atravessou/atravessa a minha vida. Sem realizar esse movimento, talvez nem seria possível desenvolver este trabalho.

No primeiro capítulo desta dissertação, a ideia primordial era a de trazer à luz nomes e textos teóricos que me forneceram bases e me acompanharam na construção de pensamento para este trabalho. No entanto, entre nomes como Frantz Fanon, Stuart Hall e bell hooks, por exemplo, destaco o de Lélia Gonzalez e o seu conceito de *Amefricanidade* como a principal contribuição teórica para a dissertação. Dessa forma, reservei um subcapítulo inteiro para explorar melhor tal conceito. Além disso, como o ponto de partida desta investigação são os poemas de Guillén e de Trindade, foi imprescindível reservar outro subcapítulo para iniciar uma discussão sobre o conceito de “pretoguês”, parte da *Amefricanidade* em que Lélia traz discussões acerca de língua e linguagem. Também no primeiro capítulo

está dedicada uma seção para as informações biográficas e bibliográficas que nos ajudam a conhecer melhor a vida e a obra dos autores centrais do trabalho, assim como muito do que já foi dito e escrito sobre a obra de Guillén e de Trindade anteriormente.

Já a partir das informações biográficas e de uma breve revisão bibliográfica, foi possível perceber a minha principal dificuldade nesta pesquisa: a quantidade de informações disponíveis sobre cada poeta. Enquanto Guillén conta com uma extensa lista de trabalhos sobre sua poesia, Solano Trindade possui uma produção mais tímida sobre a sua obra. Isto é, por um lado, existiu uma grande dificuldade para lidar com o que se deveria considerar ou não sobre Guillén para um trabalho de dissertação, que possui um formato mais limitado, e, por outro lado, lidar com a falta de informações até mesmo simples, como por exemplo a data de publicação de alguns poemas de Solano Trindade, foi, sem dúvidas, mais dificultoso para o desenvolvimento desta dissertação.

Apesar disso, o acesso aos poemas dos autores foi relativamente fácil, seja on-line ou através de bibliotecas (no “pós-pandemia”). Com o *corpus* selecionado em mãos, foi possível identificar os principais eixos temáticos que poderiam se tornar temas de capítulos. No capítulo I, “Negritude e Resistência”, destaquei a questão racial como um ponto elementar para se estudar a obra de Guillén e de Trindade e para, inclusive, explorar os possíveis diálogos existentes entre a poesia dos dois autores, principalmente, partindo de uma base teórica como a do conceito político-cultural de *Amefricanidade*. Ao longo do processo investigativo, considerei separar um capítulo para tratar das discussões políticas que a poesia de ambos os autores tanto fomenta. No entanto, mais uma vez levando em conta o formato mais limitado de uma dissertação, essa ideia não foi levada para frente. Além disso, até mesmo, como uma forma de contestar a separação muito comum que se faz entre “questões políticas” e “questões identitárias”, encontrei sentido em desenvolver essa temática como um subcapítulo de “Negritude e Resistência”. Dessa forma, foi possível evidenciar que política e raça estão intrinsecamente ligadas, principalmente, se tratando da poesia de Guillén e de Trindade.

Ao longo do capítulo “Negritude e Resistência”, também foi possível identificar e realizar desdobramentos sobre a teoria do “pretuguês”, que é parte do conceito de *Amefricanidade*. A ideia de Lélia Gonzalez de que o português falado

no Brasil teria sido tão influenciado pelas línguas africanas a ponto de se transformar em um “pretoquês” se mostrou na prática, nesta dissertação, a partir dos poemas do brasileiro Solano Trindade. No entanto, num movimento contínuo de perceber a América Latina de forma integrada, a teoria do “pretoquês” pode ser estendida para um “pretonhol”, o que se sustenta, neste trabalho, com os poemas do cubano Nicolás Guillén. Com isso, reforço uma das grandes pretensões deste trabalho: a de contribuir para o desenvolvimento de investigações futuras acerca do “pretonhol” na *América Ladina*, já que a falta de referenciais teóricos sobre o tema foi uma grande questão, para mim, ao longo da pesquisa.

Com o capítulo “Negritude e Resistência”, também trouxe à luz temas como a religiosidade presente na poesia de Guillén e Trindade, que se manifesta a partir da influência das religiões de matriz africana de Cuba e do Brasil. Além disso, é nesse capítulo que percebemos como a ancestralidade africana se faz presente na poesia dos dois autores. Também em meio às discussões raciais propostas nesse capítulo, a questão do “branqueamento” trazida por Lélia em “A Categoria Político-Cultural de Amefricanidade” também surge em poemas de Guillén e de Trindade, de forma dialógica, o que, mais uma vez, reforça como essa base teórica foi fundamental para este trabalho.

No segundo capítulo de análise, “Musicalidade *Amefricana*”, a teoria de Lélia Gonzalez, mais uma vez, dá conta de fornecer bases para esta dissertação, porém, desta vez, voltando para um elemento fundamental para se compreender a obra poética de Guillén e a de Trindade: a música. Primeiramente, nesse capítulo, coloco em destaque dois poemas que nos fornecem pistas sobre como essa musicalidade se desenvolve na poesia de cada autor, encontrando, por exemplo, menção a ritmos musicais profundamente influenciados pela musicalidade africana. Além disso, é nesse capítulo que encontro espaço para tratar de poemas que foram transformados em música, de fato. Sem dúvidas, posso apontar essa parte da dissertação, especificamente, como a que mais tive dificuldade para desenvolver, especialmente pelo fato de precisar explorar áreas em que não tenho tanto conhecimento formal. Apesar disso, a proposta de analisar uma música feita para orquestra e um videoclipe me pareceu um movimento coerente de se realizar em um trabalho inserido no contexto

interdisciplinar do PPGIELA.

Além disso, é a partir dos ditos subcapítulos de “Musicalidade *Amefricana*” que é possível perceber como a poesia de Nicolás Guillén e de Solano Trindade se consolidou, a ponto de extrapolar os limites da literatura, já que as músicas em si foram compostas por outros artistas e, até mesmo, no caso de “Tem Gente com Fome”, interpretada por um ídolo da MPB. Dessa forma, ressalto, mais uma vez, a importância de se estudar obras de autores como Nicolás Guillén e Solano Trindade, autores que levaram para a poesia toda sua consciência e compromisso racial, social e político. Suas obras poéticas são tão prolíficas que ainda em 2023 encontro repertório para estudá-las, da mesma forma que ainda em 2023 exista, porém, a necessidade de se reafirmar em trabalhos acadêmicos que a obra desses autores não deve ser esquecida. Aqui está a minha singela contribuição para manter o legado de Nicolás Guillén e de Solano Trindade vivo.

REFERÊNCIAS

- ALARCÓN, Juan Gabriel. *Análisis e interpretación de la obra Sensemayá*. Dissertação (mestrado). 2012. Departamento de Música. Universidade EAFIT. Medellín, Colômbia.
- BURUNATE, Teresa Victoria. *La racialidad en la música: De Nicolás Guillén al rap y a Tony Ávila*. Comparative Cultural Studies - European and Latin American Perspectives. 9: 5-6, 2020. DOI: 10.13128/ccselap-11845 - ISSN 2531-9884 (online).
- CANDIDO, Antonio. *Na sala de aula: caderno de análise literária*. Editora Ática, 2000. 8ª ed.
- EDDINE, E. A. C.; GONÇALVES, L. de J. *A educação antirracista e o poema “Tem gente com fome”*. Identidade! - São Leopoldo - v. 21 n. 1 - p. 53-64 - jan.-jun. 2016 - ISSN 2178-437X.
- DUARTE, Eduardo de Assis. *“Olorum ekê/eu sou o poeta do povo”*. Revista Suplemento Pernambuco. 2018. Disponível em: <https://issuu.com/suplementopernambuco/docs/pe_154_web>. Último acesso: 01/07/2023.
- DUARTE, Geni Rosa. *Invenções a muitas vozes: poesia, música e política em Nicolás Guillén*. Antítese, v. 4, n. 8, p. 848-872, 2011.
- DUNCAN, Q. *El afrorrealismo en Nicolás Guillén y Jorge Artel*. Revista Comunicación, 2013. Año 34, vol. 22, núm. 1. Instituto Tecnológico de Costa Rica, pp. 4-11. ISSN impresa 0379-3974, e-ISSN 1659-3820.
- FANON, Frantz. *Pele negra, máscaras brancas*. São Paulo: Ubu Editora, 2020.

FERRAZ, Marcelo. *Configurações identitárias, afrodescendência e intertextualidade em poemas de Solano Trindade e Adriane Garcia*. Verbo de Minas, Juiz de Fora, v. 21, n. 37, p. 30-44, jan./jun. 2020 – ISSN 1984-6959.

FUENTES, Ivette. "Lo "africano" como una de las expresiones de la cubanidad: el caso del mestizaje en la obra de Nicolás Guillén. *Hipertexto* 3 (2006): 64-71.

GLISSANT, Édouard. *Introdução a uma poética da diversidade*. Juiz de Fora: editora UFJF, 2005. 176p.

GONZALEZ, Lélia. *A categoria político-cultural de amefricanidade*. Tempo Brasileiro, Rio de Janeiro, v. 92, n. 93, p. 69-82, (jan./jun.), 1988.

GONZALEZ, Lélia. *Racismo e sexismo na cultura brasileira*. Revista Ciências Sociais Hoje, Anpocs, 1984, p. 223-244.

GUILLÉN, Nicolás. *Las grandes elegías y otros poemas*. Ángel Augier (org.). Fundación Biblioteca Ayacucho, 1984. 454 p.

HALL, Stuart. *Da Diáspora: Identidades e Mediações Culturais*. Liv Sovik (org); Trad. Adelaine La Guardia Resende. Belo Horizonte: Editora UFMG; Brasília: Representação da Unesco no Brasil, 2003.

HOOKS, bell. *Linguagem: ensinar novas paisagens/novas linguagens*. Estudos Feministas, Florianópolis, 16(3): 424, setembro-dezembro/2008.

LIENHARD, Martín. *Disidentes, rebeldes, insurgentes: resistencia indígena y negra en América Latina. Ensayos de historia testimonial*. Madrid: Iberoamericana/Vervuert, 2008, 163p.

LORDE, Audre. *A poesia não é um luxo*. Revista Cult, São Paulo. ed. 245. 2019. Disponível em:
<<https://revistacult.uol.com.br/home/audre-lorde-a-poesia-nao-e-um-luxo/>>.
Acesso em: 30/07/2022.

MALOMALO, B. *Filosofia da Macumba: a sacralização do corpo do negro na poética de Solano Trindade*. Voluntas: Revista Internacional De Filosofia, 10, 26–42. (2019).

MARQUES, José Geraldo. *Ethos, discurso poético e amorosidade em Solano Trindade*. Revista do SELL v. 4, no . 1 ISSN: 1983-3873. 2014.

NETO, Aristinete Bernardes Oliveira. *Mulatez e Transculturação: Um estudo comparado entre a poesia de Nicolás Guillén e a antropologia de Fernando Ortiz*. Tese (doutorado). 2019. Programa de Pós-Graduação em Estudos Comparados sobre as Américas. Universidade de Brasília – UnB. Brasília, DF, Brasil.

NICOLAU, S.; SANTOS, S. *A categoria político-cultural de amefricanidade como tensionamento afrodiaspórico à identidade nacional brasileira*. Revista de Ciências do Estado, Belo Horizonte, Vol. 7, N. 1, 2022. e-ISSN 2525-8036 | ISSN 2595-6051.

RIBEIRO, Wanessa Cristina. *A poesia de Nicolás Guillén e a representação da identidade cubana*. Dissertação (mestrado). 2010. Programa de Pós-Graduação em Letras Neolatinas. Universidade Federal do Rio de Janeiro – UFRJ. Rio de Janeiro, RJ, Brasil.

SIQUEIRA, Samanta. *Quarto de despejo, de Carolina Maria de Jesus, e Cartas a uma negra, de Françoise Ega: uma literatura amefricana*. Dissertação (mestrado). 2022. Programa de Pós-Graduação em Letras. Universidade Federal do Rio Grande do Sul – UFRGS. Porto Alegre, RS, Brasil.

SOUZA, André Fábio. *Guillén e Bopp: duas vozes negras na América*. Revista Letras, Curitiba, n. 58, p. 137-145. jul./dez. 2002. Editora UFPR.

SZYMONIAK, Ewelina. *Poemas al servicio de los grupos dominados: la identidad (afro)cubana y la poesía de Nicolás Guillén*. Romanica Silesiana, 2011, v. 6.

TRINDADE, Solano. *Poemas antológicos de Solano Trindade*. Zenir Campos Reis (org.). São Paulo: Nova Alexandria, 2011. 168 p.