

**CONFIGURAÇÕES IDENTITÁRIAS, AFRODESCENDÊNCIA E
INTERTEXTUALIDADE EM POEMAS DE SOLANO TRINDADE
E ADRIANE GARCIA***

Marcelo FERRAZ[√]

RESUMO

Propomos, neste artigo, uma análise dos poemas “Sou negro”, de Solano Trindade, e “Poema sem maracatu”, da poeta mineira Adriane Garcia. O enfoque se dá no modo como o segundo retoma intertextualmente o primeiro, estabelecendo com ele um diálogo tenso no intuito de ampliar a reflexão artística sobre a identidade e a memória negras no contexto da violência racista no Brasil. Observamos na análise que, apesar da temática comum e dos elementos textuais compartilhados, os poemas ativam visões distintas sobre o processo identitário, em consonância com as lutas políticas travadas em seu momento de realização.

Palavras-chave: Poesia afro-brasileira. Memória. Identidade. Solano Trindade. Adriane Garcia.

A gradual consolidação, no debate acadêmico brasileiro, do conceito de literatura afro-brasileira e suas variantes terminológicas mais ou menos equivalentes tem contribuído para revigorar reflexões sobre o papel da literatura na constituição de identidades e subjetividades marginalizadas, sobre a constituição e crítica ao cânone literário nacional(ista) e sobre o trabalho de releitura da História oficial a partir de um viés de resistência antirracista. A literatura afro-brasileira constitui um corpus específico de obras, formas, temas e autores/as que é, ao mesmo tempo, parte indissociável e dissidência programática da literatura brasileira consagrada, com a qual mantém um diálogo complexo. Na perspectiva de Eduardo de Assis Duarte (2010), a

* Artigo recebido em 07/03/2020 e aprovado em 23/05/2020.

[√] Doutor em Estudos Comparados de Literaturas de Língua Portuguesa pela Universidade de São Paulo (USP) e professor efetivo da área de Teoria Literária e Ensino de Literatura da Universidade Federal de Goiás (UFG).

literatura afro-brasileira seria constituída por diversos traços próprios, aglutinados no interior de uma prática discursiva marcada por:

uma voz autoral afrodescendente, explícita ou não no discurso; temas afro-brasileiros; construções lingüísticas marcadas por uma afro-brasilidade de tom, ritmo, sintaxe ou sentido; um projeto de transitividade discursiva, explícito ou não, com vistas ao universo recepcional; mas, sobretudo, um ponto de vista ou lugar de enunciação política e culturalmente identificado à afrodescendência, como fim e começo. (DUARTE, 2010, p. 122)

Ao entrarmos em contato com esse repertório artístico, cultural e político, verificamos como a noção de intertextualidade se mantém relevante como iluminadora de trânsitos discursivos fundamentais no interior desta série literária, na mesma medida em que adquire uma dramaticidade e negatividade própria. Nas últimas décadas, as relações de contato entre os textos ganharam um estatuto próprio, no interior da Literatura Comparada e fora dela, gerando em torno de si uma série de estratégias analíticas, conceitos e procedimentos metodológicos que priorizavam o caráter dialógico da literatura (BAKHTIN, 2007), sua constituição enquanto “tecido de citações” (KRISTEVA, 2012) e a miríade de relações transtextuais (GENETTE, 2006) empreendidas no interior de toda obra literária. Assim, além de abarcar diversas relações linguísticas (citação, plágio, epígrafe, alusão, entre várias outras), tal diálogo estabelece vínculos esteticamente criativos com o texto anterior, indo da homenagem à paródia, da reescrita irônica à imitação ativa, da “angústia da influência” à supressão performática da instância autoral.

Em sua constituição histórica, a produção afro-brasileira assumiu a questão identitária como um de seus núcleos essenciais. Tomando a identidade como resultado da “narrativização do sujeito e das suas vivências sociais”, sendo, portanto, construída “no e pelo discurso” e “ativadas, estrategicamente, pelas contingências, pelas lutas” (MENDES, 2002, p. 506-507), assumimos, por extensão, o seu caráter também dialógico, acionado e reinventado na constante convivência com a alteridade. Neste caso, a retomada do discurso do *outro*, seja para negá-lo, subvertê-lo ou endossá-lo, é crucial na constituição dessa e de toda literatura. O compromisso com a busca de uma identidade esfacelada historicamente pela violência colonial e

reconfigurada no presente como base de união e resistência política se desdobra numa acepção alargada do princípio identitário, que vai

desde acesso aos elementos caracterizadores de uma cidadania e desembocam no direito inalienável à 'posse' de bens culturais como a Literatura, suas produções e seus processos críticos, que garantem a esses indivíduos a ruptura com seu estatuto de objeto colonial ou 'coisa' [...] e acesso pleno a sua conversão a sujeitos e objetos de seus próprios discursos (INÁCIO, 2019, p. 19).

No momento em que tomou consciência de sua condição e assumiu um “compromisso com o estabelecimento de uma nova ordem simbólica, oposta aos sentidos hegemônicos” (BERND, 1992, p. 21), resultante da consciência de sua singularidade, a literatura afro-brasileira manteve por muito tempo uma relação predominante de embate/desconstrução com obras identificadas com o cânone da literatura brasileira (branca). Diante delas, sentia a necessidade de se contrapor ou rasurar, bem como de expor sua convivência com estruturas racistas, seja por omissão, por cumplicidade ou mesmo por uma “boa vontade” ingênua, ou simplesmente oportunista, que levava à reprodução de estereótipos ou ao apagamento de particularidades culturais, religiosas e sociais da população negra no Brasil. No mesmo processo, essa produção literária resgatava autoras/es negras/os apagadas/os ou relegadas/os a segundo plano pela historiografia literária hegemônica e neles se buscava uma outra tradição, outros marcos, tecendo redes de solidariedade que se atualizavam visando à constituição de um campo intelectual coerente, ciente de suas diferenças, de seus desafios e comprometido com sua identidade.

Tal embate buscava a diferenciação e afirmação de um espaço próprio de pensamento, no qual se articulou a reescrita de uma outra história da literatura no Brasil, paralela e complementar à narrativa tradicional, estabelecendo, ao fim, uma espécie de cânone próprio, com suas formas mais produtivas, seus temas, mitos e tensões norteadoras, que hoje servem de parâmetro para a produção afro-brasileira contemporânea. Concluída essa etapa de consolidação e afirmação¹, parece haver muito espaço na cena atual para a

¹ Com estes termos me refiro à publicação de manuais de história da literatura afro-brasileira, a inclusão dessas temáticas no currículo da educação básica, a criação de redes de distribuição e publicação dessa literatura, além de sua presença cada vez mais regular em eventos e publicações acadêmicas. Obviamente, tal consolidação não aposentou as polêmicas sobre a sua legitimidade e pertinência (ao contrário, talvez tenha até lhes dado maior visibilidade), tampouco deixou de ser vulnerável a perseguições políticas de governantes ou formadores de opinião.

emergência de novos diálogos dentro desse campo literário. Escritoras e escritores afro-brasileiros/as contemporâneos/as parecem dispor de uma margem maior de experimentação tanto para explorar sua integração ao rol da tradição literária ocidental – elegendo, para tanto, suas referências literárias canonizadas – como para ampliar seu embate polêmico com linhas de força já estabelecidas como paradigma da literatura afrodescendente brasileira e mundial, trazendo novas abordagens para novos e antigos desafios éticos e sociais. É essa hipótese que gostaria de desenvolver a partir da leitura de poemas de Solano Trindade e Adriane Garcia, obras nas quais tradições literárias específicas são visitadas com o intuito de se estabelecer sentidos revigorados para as suas propostas estético-ideológicas.

Solano Trindade: o grito de afirmação

O destaque alcançado por Solano Trindade como poeta, agitador cultural, diretor de teatro, ator e militante político é condizente com a importância de suas contribuições artísticas para a reflexão sobre as mazelas sociais de nosso país. Figura ímpar em seu meio de atuação, o escritor ganhou notabilidade sobretudo pelos versos contundentes e aguerridos, nos quais a afirmação identitária e a luta contra o racismo nunca se desprenderam de uma leitura social das contradições brasileiras, condenando com vigor as condições de trabalho, a alienação, a injusta distribuição das riquezas e a reificação gerada pela ordem econômica capitalista. Poeta engajado em sentido estrito, Solano Trindade tornou-se um nome de relevo da produção afro-brasileira, como demonstram o volume de estudos acadêmicos e jornalísticos dedicados ao autor, sua presença marcante em antologias e, mais recentemente, nos manuais de história da literatura negra/afro-brasileira, além de livros didáticos, traduções para o exterior e outros índices de êxito dentro do campo intelectual.

Benjamin Abdala Junior (2003), ao examinar os trânsitos físicos e simbólicos em tempos de globalização neoliberal, defende a noção de “fronteiras múltiplas” para caracterizar a circulação de pessoas e repertórios culturais num contexto em que o nacional e o global renegociam sistematicamente os seus limites, sem, contudo, deixarem de exercer seu papel de controle. O conceito parece pertinente na medida em que, sem abandonar a relação entre centro e margem como operador crítico

indispensável para a compreensão das relações de poder e dependência, dinamiza-a, mostrando seus diferentes níveis de rearranjo numa sociedade globalizada e informatizada. No caso da discussão sobre o cânone literário, pensá-lo a partir de suas “fronteiras múltiplas” permite superar a crítica estática e monolítica e revelar seus mecanismos de seleção e exclusão em chave dialética.

No caso de Solano Trindade, sua presença no cânone literário brasileiro, formado majoritariamente por homens brancos, é de exclusão: seu nome não recebe destaque nem em capítulos dedicados ao modernismo brasileiro, do qual sua poesia se aproxima, nem da poesia engajada dos anos 1960. Entretanto, no caso de um cânone (em construção) da literatura afro-brasileira, ele ocupa uma posição sólida, como autor incontornável, ao lado de expoentes como Maria Firmina dos Reis, Luís Gama, Abdias Nascimento e Conceição Evaristo. Portanto, é de uma posição marginal em relação à literatura brasileira consagrada pela academia, pelo mercado e pelo sistema educacional que ele aciona o repertório de imagens e formas da literatura nacional; por outro lado, é com voz de autoridade que ele consolida uma sensibilidade artística identificada com a negritude.

As fronteiras múltiplas destes espaços simbólicos são atravessadas, ocupadas ou renegociadas por meio de apropriações formais e por diálogos intra e extra-textuais. Penso, à título de exemplificação, em um poema emblemático como “Tem gente com fome”, um dos mais famosos do poeta. Embora sem uma alusão direta, é lícito enxergar em seus versos uma retomada crítica do poema “Trem de ferro”, de Manuel Bandeira (2012), publicado pela primeira vez em 1936. De êxito imediato, o poema bandeiriano logo tornou-se bastante popular, sendo certamente conhecido por Trindade, ávido leitor da poesia modernista. No diálogo tácito com Bandeira, Solano Trindade recupera a harmonia imitativa do ritmo, construindo uma cadência que emula o som do trem se movimentando pelos trilhos e estações. No entanto, o faz com um tom de crítica social ausente (ou ao menos muito sutil) em “Trem de ferro”. Se neste o barulho do trem passando era sonoramente materializado especialmente pela repetição do verso “Café com pão” (ou seja, na imagem de um desjejum típico e cotidiano), o de Trindade o faz pelo verso de denúncia “Tem gente com fome”, esvaziando, embora com um ritmo quase

espelhado, a sensação acolhedora do poema de Bandeira. Outras tensões também se evidenciam: o universo rural e a viagem pitoresca (em Bandeira) versus a viagem urbana e fantasmagórica, do centro do Rio de Janeiro para os seus subúrbios, em Trindade; a cadência retilínea e altiva de Bandeira versus o trem de passo irregular de Trindade, culminando com o abafamento da revolta, que emergiria da constatação do sofrimento humano, mas suprimido, bruscamente, pelo som do apito, em referência clara ao autoritarismo da censura varguista.

Outro exemplo dessas relações intertextuais se dá em poemas metalinguísticos de Trindade, como em “F. de P.”. Nele a intertextualidade decorre não de uma aproximação rítmico-formal, mas se explicita no próprio enunciado. O poema se dirige a uma “amada” que parece cobrar do autor uma poesia mais adocicada, de palavras mais solenes, dicção altiva e sentido hermético e apolítico. Em resposta a esse pedido (no qual a amada faz as vezes de um leitor típico que estranha sua poética ou mesmo da crítica especializada que a deprecia pela simplicidade e engajamento), o sujeito anuncia que um dia fará versos “com dicionário ao lado” e “tratado de métrica” nos quais “não falarei de negros”, mas conclui, em clave irônica e humorística, que “Nesse dia, amor/ serei um grande F. de P”. Por um lado, o autor retoma, sarcasticamente, a tradição poética identificada com o hermetismo, o formalismo e o pedantismo, posicionando-se contra esse legado artístico; por outro, adere ao despojamento, ao humor, à liberdade criativa defendida pelo movimento modernista. Sem se referir diretamente a nenhum autor ou movimento específico, o poema formula uma arte poética que elege sua tradição poética de afinidade e demarca sua ruptura em relação ao tipo de poetar tido por ele como vazio e estéril. Tal postura mais aguerrida em relação ao cânone poético tradicional (“F. de P.”) e, ao mesmo tempo, o interesse em sublinhar sua particularidade étnica e político-ideológica em relação aos poetas modernistas (“Tem gente com fome”), revelam um posicionamento intelectual consciente de sua tarefa na construção de uma literatura com marcas particulares, que busca a sua diferenciação e autonomia, ainda que sabidamente relativa.

Chegando agora ao cerne dessa reflexão, quero dar um destaque maior ao poema “Sou negro”, no qual a identidade negra é o aspecto principal:

Sou negro

A Dione Silva

Sou Negro
meus avós foram queimados
pelo sol da África
minh'alma recebeu o batismo dos tambores
atabaques, gonguês e agogôs

Contaram-me que meus avós
vieram de Loanda
como mercadoria de baixo preço
plantaram cana pro senhor do engenho novo
e fundaram o primeiro Maracatu.

Depois meu 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.

O poema tem a identidade negra como seu tema principal. O brado “sou negro” é afirmado já no título e endossado desde o primeiro verso. Essa mesma expressão identitária parece ainda ecoar nas estrofes seguintes, como se fosse um refrão elidido, mas que organiza e introduz as imagens posteriores, as quais vão se aglutinando, em eufórica expressão de pertencimento. 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 baixa preço”) mas, principalmente, louvando a história de luta e a lição de resistência, cuja memória o poema ergue à condição de legado irrecusável.

Ao sublinhar a beleza e coragem destes antepassados, os versos de Trindade se opõem à narrativa histórica hegemônica, que frequentemente confere pouco espaço para tratar da resistência dos povos escravizados, suas glórias e conquistas, focando-se ou numa visão atenuadora da violência da escravidão, com ênfase na mestiçagem, ou na compaixão fácil diante de vítimas passivas e indefesas. Valorizando os feitos e a força do povo negro, o poema se deixa carregar de uma linguagem celebratória, positiva e elevada, sem espaço para vacilações. Ritmicamente o texto amplifica esse compromisso, seja com a sintaxe composta de períodos simples e taxativos, seja pela presença das aliterações que reforçam, a partir do “batismo dos tambores”, a musicalidade ritual das percussões africanas, como em “atabaques, gonguês e agogôs” e “o samba/ o batuque/ o bamboleio/ e o desejo de libertação”.

O processo de valorização da identidade negra remete, na primeira estrofe, a um passado distante e glorioso, iniciando seu percurso numa imagem quase mítica da África anterior à colonização, anunciando um vínculo matricial com a terra e os ritos (“batismo dos tambores”). Depois, refere-se ao deslocamento forçado, causado pelo comércio de escravos e a chegada ao Brasil “como mercadoria de baixo preço”, mas também como fundadores do primeiro maracatu. A imagem do maracatu alude tanto ao sincretismo quanto à resistência a partir da transposição da cultura africana para o Brasil e à fusão entre festa, identidade, arte e resistência cultural.

A terceira estrofe reforça, na figura de Zumbi dos Palmares, a luta dos escravizados pela liberdade, contrapondo-se, agora literalmente, à versão da história que os caracterizava como “humilde[s] e manso[s]”. Já na quarta estrofe o destaque se dá à figura feminina da avó, também lembrada e valorizada pelo viés de sua atuação na guerra dos Malês. Eventos históricos de grande relevância para a memória afrodescendente no país, e propositalmente apagados pela história oficial, são recuperados pela voz poética de modo a exaltar a memória ancestral – tão importante para diversas culturas africanas –, afinal, são os avós que assumem esse papel de exemplo. Realiza-se, assim,

uma contra-história do negro no Brasil, ao mesmo tempo construída e mutilada pelo peso esmagador da diáspora, da escravidão e do colonialismo.

Através do enaltecimento da identidade negra, o poema defende uma unidade de atuação, alimentada pelo orgulho de um passado de resistência dos ancestrais e de responsabilidade perante o presente, já que o pertencimento implica também assumir e atualizar essa resistência no momento atual. O chamado identitário, nesse sentido, se faz como revelação de uma essência profunda, de um batismo ancestral, que flui seguro como o ritmo límpido do poema. Por meio da linguagem poética, o autor exalta o orgulho negro, restabelece, figurativamente, a transmissão cultural rompida pela diáspora, restituindo o fio de uma tradição sempre atualizada e rebelde. O chamado à ação, na estrofe final, brota como decorrência natural desse sentimento de pertença, emergindo diretamente da cultura, pois é do “samba, do batuque, do bamboleio” que se realiza, inclusive na sugestão sonora das bilabiais, o “desejo de libertação”.

Adriane Garcia: o fio partido

Muito distinto é poema da escritora mineira Adriane Garcia²:

Poema sem maracatu

Adriane Garcia

Minha tetravó não era nenhuma rainha de África
Minha tataravó veio num cavalo negro de morte que andava sobre as águas
Minha bisavó ficou livre depois dos sessenta e chorou de tristeza até poder ficar
Sinhazinha deu beliscões roxo nela e ela sorriu desdentadíssima
Minha avó, muito antes, já fora tirada roubando leite de suas tetas
Fugiu cedo e foi tornada catadora de papel
Minha avó abandonada abandonou minha mãe
E eu escrevi esse poema.

De início, podemos estabelecer uma aproximação com o poema de Solano Trindade já pela imagem presente no título e compartilhada pelos dois

² Nascida em 1973, menos de um ano antes da morte de Solano Trindade, Adriane Garcia tem se consolidado como voz poética de destaque na cena brasileira contemporânea. É autora, dentre outros, dos livros *Fábulas para adulto perder o sono* (2013), *Só, com peixes* (2015) e *Garrafas ao mar* (2018).

textos: o maracatu. Se em “Sou negro” fundar o primeiro maracatu refere-se a uma forma, simultaneamente, de reinvenção e reafirmação, pelos povos escravizados, da cultura africana no espaço do Brasil colonial, em Adriane Garcia o título do poema já anuncia a falta como seu elemento central. Não há maracatu nem qualquer outro índice da cultura negra no poema de Garcia: pelo silêncio, ela denuncia o apagamento. Um poema sem maracatu já seria, de saída, um poema no qual o componente identitário surge atravessado pelo vazio, em oposição ao poema de Trindade – carregado de elementos da cultura africana –, o qual a poeta mineira relê em chave crítica. Elegendo o poeta como pedra de toque da construção de uma literatura afrodescendente no Brasil, Garcia encara sua obra para dela extrair efeitos novos, escrevê-la ao avesso, mirando aporias da constituição da identidade negra no Brasil. Assim, ao dialogar com um poeta já consagrado dentro da literatura afro-brasileira, a poeta mineira assume uma posição marginal, enquanto mulher e jovem, em relação ao escritor acionada no poema.

Além da questão da identidade como tema central e da referência estratégica ao maracatu, o poema de Garcia também remete a “Sou negro” por meio da cadeia anafórica que focaliza a passagem das gerações como símbolo da transmissão cultural. Em ambos, a repetição da estrutura “minha avó/avô/tetравó etc” é fundamental para o ritmo e para a construção dos sentidos ligados ao passado colonial no qual se busca um sentido para a identidade pessoal e coletiva no presente. Porém, aqui já demarcamos diferenças decisivas: nos versos curtos e musicais de “Sou negro”, tais anáforas parecem cumprir a função de abarcar a totalidade desses índices identitários, num movimento de expansão a partir de blocos de história (representados por cada estrofe do poema) que avançam em direção ao presente, trazendo sua mensagem de resistência sempre atualizada, fazendo dessa memória uma arma de combate; já em Garcia temos uma única estrofe, os versos são longos, paratáticos, ásperos e irregulares, a musicalidade é abafada, sem as aliteraões vibrantes de Trindade. Este tom transmite às anáforas um efeito de circularidade labiríntica, de impasse, reiterado também por repetições internas, como em “minha avó **abandonada abandonou** minha mãe” (grifo meu). No primeiro, nós passeamos pelo passado, em companhia dos mais velhos e da exposição de seu legado; na segunda, o passado se

repete como fantasmagoria, numa sucessão de violências e apagamento contínuo.

Começa com uma tetravó que “não era nenhuma rainha em África” – prolongando a referência ao maracatu, sendo que a encenação da dança traz os reis e rainhas a frente, e ao mesmo tempo se contrapondo ao discurso recorrente que idealiza o mito da origem, que exalta uma África pré-colonial harmoniosa e feliz. Passa pela diáspora, o deslocamento forçado nos navios negreiros e a perda das raízes. Em seguida, a escravidão e sua perpetuação no contexto pós-abolição, como indica o mergulho dessas mulheres em trabalhos subalternos, como catadora de papel. Ao longo dessa trajetória de uma família partida, a transmissão cultural é obstruída pela violência colonialista, do jugo escravista e das relações capitalistas forjadas na desigualdade racial. É, a cada verso, negada a possibilidade das filhas se reconhecerem nas mães e conviver com elas, levando ao abandono, à solidão e à perda de referenciais afetivos e culturais essas crianças que tendem a percorrer o mesmo caminho.

Semanticamente, todos os versos do “Poema sem maracatu” são marcados por algum tipo de negatividade, contribuindo para a sensação de vazio que o poema desperta: “**sem** maracatu”, “**não** era...”, “cavalo negro de **morte**”, “chorou de **tristeza**”, “**desdentadíssima**” (grifos meus). Não há nenhuma imagem de plenitude, ou mesmo de integridade; ao contrário, tudo aponta para a falta, para uma situação de desamparo transmitida a cada geração de mulheres negras ao longo dos séculos. A afirmação da identidade, categórica no título de Solano Trindade e ecoando em cada estrofe do poema, aqui não é sequer enunciada. A única ocorrência do termo “negro”, seja como substantivo ou adjetivo, ocorre para caracterizar o navio negreiro, por meio da mórbida e poderosa metáfora do “cavalo negro de morte que anda sobre as águas”. É pela alusão terrificante ao navio-animal que chegamos, por associação, aos seus passageiros/prisioneiros. A palavra “negro”, tal como a história dos negros no Brasil, é apagada e emerge como algo obstruído, irrealizado por conta da opressão sofrida de modo sistemático por esse grupo social.

O ponto de vista é todo formulado a partir de uma ótica feminina. Se a voz poética metonímica de Trindade chega a ressaltar a resistência de sua avó

na guerra dos Malês – inclusive com algum espanto, como se fosse algo inatural, digno de surpresa, “**mesmo** vovó... (grifo meu)” – em “Poema sem maracatu” todas as antepassadas evocadas no texto são mulheres. Da tetravó longínqua, ainda em África, à voz lírica do presente, o poema reconstitui exclusivamente os laços femininos, sem o anseio de totalidade identitária presente em “Sou negro”.

Embora a autora também explore a linhagem familiar para reconstituir a história do/a negro/a no Brasil, em seu poema o que mais interessa é a violência reiteradamente imposta a essas mulheres e, mais do que sua resistência heroica, o poema escreve as suas derrotas, seu apagamento, reivindicando, sutilmente, que a memória das que pereceram constitui algo menos glorioso, mas tão importante quanto os feitos de bravura. É no enfrentamento dessa memória atravessada pela vergonha e a culpa – da mulher que chora para permanecer na casa de seus antigos senhores, após o fim da escravidão, ou da que abandona a filha – que o poema se faz. Por isso, muda-se o cenário público dos grandes eventos sociais, como os quilombos ou a revolta dos Malês, e se penetra na humilhante rotina dos trabalhos domésticos ou na árdua labuta do subemprego imposto, como magistralmente é revelado pela sintaxe inusitada de “foi tornada catadora de papel”.

O que aproxima as mulheres nessa genealogia familiar não é um “batismo de tambores” ou um irrecusável anseio de resistência, mas o sofrimento individual atualizado a cada etapa da formação brasileira. São esvaziados diversos lugares-comuns consagrados na literatura de enaltecimento da negritude, como a idealização da África anterior à chegada dos europeus (“Minha avó não era nenhuma rainha na África”), a beleza dos corpos negros (veja-se o expressivo uso do superlativo para falar da avó desdentada) ou um sentido profundo de união entre os negros de todo o mundo (como na desoladora perpetuação do abandono como “elo” que, paradoxalmente, une essas mulheres). Fala-se, insisto, de uma identidade subtraída, mutilada, centrada na dor e que nada traz de triunfal, embora seu reconhecimento seja desejado pelo poema.

Chegamos, por fim, ao extraordinário verso final. Mais curto e direto que os demais – o que gera o efeito de um término brusco e enigmático – ele não carrega, a meu ver, nada de redentor, embora seja certamente marcado por

uma ambiguidade intrigante. “E eu escrevi este poema” é, do ponto de vista semântico, o único período que, à primeira vista, demonstra algo de positivo. Afinal, escrever um poema, numa interpretação, digamos, mais esperançosa, equivale a se colocar como sujeito dessa história, se empoderar. Neste sentido, a eu-lírico do poema quebraria a cadeia de apagamento e despersonalização e, ao mirar a sua condição reflexivamente, poderia romper o ciclo de esmagamento, ao mesmo tempo em que libertaria, através da memória poética, a identidade dolorosa herdada pela sua família, pelo seu povo. Mas como o verso é seco, sem nenhum ar triunfal, nos perguntamos também, a partir dele, de que adianta a poesia depois de tanto horror? Talvez se o verso fosse “Mas eu me tornei poeta” a caso seria diferente, porém a escolha da poeta, o uso do pronome “este”, a conjunção “e”, em vez de alguma adversativa, gera uma sensação de aperto muito peculiar.

Parece-me que o verso derradeiro nos traz a ideia de que escrever o poema que reconstitui essa identidade subtraída é, ao mesmo tempo, necessário e inútil. Necessário porque constrói uma memória calcada no sofrimento e que é duplamente violada quando sua existência é extirpada do debate público brasileiro; mas também inútil, porque o canto não tem condições de restituir as vidas e os sonhos daquelas mulheres. Além disso, essa mulher que escreve coloca em perspectiva sua recepção: afinal, tendo em vista o diminuto horizonte de circulação dessa poesia no contexto atual, não seria o poema atualização também dessa marginalização, dessa indiferença e não-lugar?

Considerações Finais

Como vimos, o poema de Solano Trindade se destaca por uma emblemática confiança no poder da palavra poética como espaço de ativa configuração de uma identidade negra coesa, gloriosa, que conduz à recuperação de um passado de luta e o atualiza como combustível para a resistência no presente. Tal projeto identitário é do autor, mas também de seu tempo histórico e de seu projeto político. Já em Adriane Garcia o poema se funda nas ruínas dessa identidade ceifada pela violência. Não para redimi-la ou recuperá-la através do canto épico e comunitário, mas para integrar ao debate

sobre a identidade negra a dimensão fraturada dessa memória rompida, descontínua e irrecuperável.

Como partimos da noção de que as identidades são acionadas e remodeladas conforme as lutas travadas no campo social, fica nítido que o poema de Solano Trindade corresponde a uma etapa de afirmação da produção literária negra no Brasil, demandando, assim, uma linguagem mais aguerrida e a busca por uma união, a qual o seu poema visa justificar na fulguração de uma identidade ativa, que faz justiça à história de luta e coragem de seu povo. Exponente da contemporaneidade artística, Adriane Garcia opta por dialogar de perto com essa tradição, reforçando-a, ao mesmo tempo que a questiona e atualiza. Sua literatura pressupõe uma tradição literária afro-brasileira já estabelecida, além de um horizonte de leitores e interlocutores que conhecem e esperam certos traços tidos como característicos dessa produção. Ao romper com tais horizontes, trazendo novas perspectivas estéticas para sua produção, ela alarga e embaralha as fronteiras da produção literária brasileira contemporânea, contribuindo com a diversidade e ousadia da cena literária atual.

CONFIGURACIONES DE IDENTIDAD, AFRODESCENDENCIA Y INTERTEXTUALIDAD EN POEMAS DE SOLANO TRINDADE Y ADRIANE GARCIA

Proponemos en este artículo un análisis de los poemas “Sou negro”, de Solano Trindade, y “Poema sem maracatu”, de la poeta de Minas Gerais Adriane García. La atención se centra en la forma como el segundo se reanuda intertextualmente al primero, estableciendo un diálogo tenso con él para ampliar la reflexión artística sobre la identidad y la memoria negras en el contexto de la violencia racista en Brasil. Observamos en el análisis que, a pesar del tema común y los elementos textuales compartidos, los poemas activan diferentes visiones sobre el proceso de identidad, en línea con las luchas políticas en el momento de su realización.

Palabras clave: poesía afrobrasileña; Memoria; Identidad; Solano Trindade; Adriane Garcia.

REFERÊNCIAS

- ABDALA Jr., Benjamin. **De vôos e ilhas**. São Paulo: Ateliê, 2003.
- BAKHTIN, M. **Estética da criação verbal**. Trad. Paulo Bezerra. São Paulo: Martins Fontes, 2007.
- BANDEIRA, Manuel. **Estrela da manhã**. São Paulo: Global, 2012.
- BERND, Zilá. **Poesia negra brasileira: Antologia**. Porto Alegre: AGE Editora, 1992.
- DUARTE, Eduardo de Assis. Por um conceito de literatura afro-brasileira. *Revista Terceira Margem (UFRJ)*. nº 23, Rio de Janeiro, 2010. Pp. 113-138.
- GARCIA, Adriane. **Garrafas ao mar**. São Paulo: Penalux, 2018.
- GENETTE, G. **Palimpsestos** – A literatura de segunda mão. Trad. Luciene Guimarães e Maria Antônia Ramos Coutinho. Belo Horizonte: Faculdade de Letras (UFMG), 2006.
- INÁCIO, Emerson da Cruz. Novas perspectivas para o Comparatismo Literário de Língua Portuguesa: as séries afrodescendentes. *Revista Crioula (USP)*, nº 23, São Paulo, 2019. Pp. 12-33.
- KRISTEVA, J. A palavra, o diálogo e o romance. In: **Introdução à semanálise**. Trad. Lúcia Helena França Ferraz. 3. ed. revista e aumentada. São Paulo: Perspectiva, 2012.
- MENDES, José Manuel. O desafio das identidades. In: SANTOS, B. (org). **A globalização e as ciências humanas**. São Paulo: Cortez Editora, 2005.
- TRINDADE, Solano. **O poeta do povo**. Rio de Janeiro: Ediouro, 2008.