

Intelectual negro e mediações culturais: Solano Trindade

Florentina Souza*

Para Justo Carvalho que me apresentou Solano

Resumo

O texto discute algumas das estratégias utilizadas pelo intelectual afro-brasileiro com o fim de participar e intervir nas produções culturais da sociedade em que vive. Compreendendo que a textualidade é um espaço importante para a produção e reversão de conceitos, escritores, poetas e jornalistas negros, desde o século XIX, buscam produzir textos que por um lado dialogam com a produção textual institucionalizada e por outro, buscam recursos temáticos e/ou formais que singularizem sua produção. Aqui, elejo o poeta Solano Trindade como exemplo, entre outros, de intelectual negro criativo e militante.

Palavras-chave: Solano Trindade; Intelectual afro-brasileiro; Produção e reversão de conceitos.

O apreciável e o detestável nas práticas das tradições culturais constroem-se a partir de estratégias produzidas por grupos com o fim de desenhar seus conjuntos e sistemas de valores e organização de identidades. Os mitos e os rituais, as histórias, as canções, a apresentação dos corpos constituem-se, entre outros, elementos que estruturam e sedimentam as relações dos grupos sociais entre si e com outros grupos ou indivíduos, modelando as tessituras, a circulação das práticas políticas, socioculturais e identitárias.

As culturas contemporâneas, apresentadas como majoritariamente mestiças devido às intensas interconexões de variadas redes forjadas por grupos hegemônicos e subalternos, tecem-se num processo intenso de mediações efetivadas entre as práticas culturais e políticas instituídas e os desejos e anseios dos grupos submetidos a essas práticas. Os modos como os indivíduos tentam conciliar as defasagens entre seus desejos e suas crenças, os valores e as práticas circulantes; as

* Universidade Federal da Bahia.

interpelações individuais e coletivas que tentam esculpir modificações nos meios de comunicação, nas idéias e valores instituídos ou hegemônicos; as composições feitas no intuito de garantir sobrevivência e viabilizar resistências, terminam por impingir mudanças e ajustes significativos tanto na prática e sistema de representação, quanto no campo das trocas materiais simbólicas que põem em diálogo as pressões dos meios de comunicação, os interesses dos produtores e dos consumidores dos discursos, performances e objetos.

A vida cultural do Brasil, mais intensamente no século XIX, organiza-se de acordo com as transformações políticas e de comunicação que têm lugar no país. Os historiadores apontam os jornais e folhetins como elementos significativos na expansão do fluxo de circulação dos bens culturais. O acesso ao jornal torna acessível, a alguns setores do público, a percepção do rendimento que pode advir do ato de apoderar-se do meio jornalístico para veicular suas idéias, seus textos, seus bens culturais e forçar a inclusão de seus corpos e nomes nas instâncias privilegiadas da sociedade. Assim, afrodescendentes participantes dos movimentos abolicionistas, por exemplo, escreveram e até tornaram-se donos de jornais como estratégia de tornar públicas as suas idéias – ilustram a situação Antônio Rebouças, Luís Gama, José do Patrocínio, entre outros.

Embora as práticas de inserção individual e até de grupo possam ser observadas desde o século XIX e talvez até antes, focalizaremos o século XX e algumas das tentativas dos afrobrasileiros de, a partir do uso dos meios e das linguagens de comunicação mais elaborados, participar e intervir em setores da vida cultural e política do país. Conferindo aos seus discursos materialidade institucional e densidade cultural, eles buscaram tanto viabilizar a comunicabilidade, quanto fazer circular suas auto-imagens, em alguns casos, “imagens corretivas” de certos estereótipos presentes na imprensa e na linguagem quotidiana. Nessas tentativas, o grupo se faz artífice de projetos identitários que mediarão seus contatos e negociações com outros grupos.

As técnicas de produção do texto impresso são apropriadas facilmente pelos afro-brasileiros nos inícios do século XX, pois muitos deles de há muito trabalhavam em gráficas de jornais e de editoras como auxiliares dos trabalhos manuais, haja vista que a tradição de trabalho no Brasil reservava as atividades que exigiam menos esforço intelectual para o seu grupo étnico. Por outro lado, os trabalhos realizados fora do expediente normal, a freqüência de botecos e restaurantes de fim de noite juntamente com escritores e jornalistas oportunizam a alguns destes indivíduos o aprendizado de técnicas de linguagem e habilidades e terminam por facilitar o contato com formas e técnicas básicas de escrita e de edição.

Assim, grupos negros organizados viam a Imprensa, mais especificamente o jornal, como uma das vias estratégicas para criar espaços de manifestação e de

inserção de suas imagens e reivindicações na vida cultural do País. O jornal impresso tornou-se espaço ativo para produção de ações e estratégias para alcançar o citado objetivo uma vez que, já à época, eles sentiam-se preteridos tanto no mercado de trabalho quanto em outros setores da vida sociocultural brasileira.¹

Apesar de ser a imprensa o meio através do qual as produções dos afrodescendentes ganha maior materialidade institucional, principalmente nos anos 15 a 30 do século XX, como atestam estudos de Bastide, Clóvis Moura, Oswaldo de Camargo, entre outros; a música, a literatura e o teatro também se tornaram, historicamente, lugares culturais apropriados para as lutas pela inserção das vozes, imagens e anseios. Os escritores, poetas e os editores dos jornais da imprensa negra promoviam uma série de comemorações e atividades que perseguiram a meta de arregimentar os negros com o intuito de demonstrar as habilidades intelectuais e sociais do grupo e divulgar suas atividades e produções, estabelecendo assim mediações políticas e culturais fundamentais para os seus projetos de inclusão sociocultural e política. Segundo depoimento de Correia Leite, militante ativo da imprensa negra,

a comunidade negra tinha necessidade dessa imprensa alternativa. Não se tinha outro meio a não ser copiar o que as colônias estrangeiras faziam. O negro, de certa forma, era também uma minoria como os italianos, os alemães, os espanhóis. E todos eles tinham jornais e sociedades. As publicações negras davam aquelas informações que não se obtinha em outra parte. (CUTI [Org.], 1992, p. 33)

Os jornais, revistas, associações encontros e congressos são os espaços preferidos para a circulação de imagens e textos que combatem a discriminação e forjam planos de inserção de rostos, dicções e culturas afrodescendentes na textualidade brasileira, eles têm sido revistos e relidos por grupos afro-brasileiros contemporâneos que se organizam com objetivos similares e procuram estabelecer diálogos com aqueles grupos.

Nesse trabalho, movida pelo desejo de participar do processo de construção da história dos intelectuais negros no Brasil, elejo o escritor Solano Trindade como um exemplo de mediador cultural que forja lugares de diálogos através de sua atuação pessoal, através dos textos que produz e das atividades culturais que organiza –, interfere nos modos de pensar da sociedade e intervém nos sistemas de representação. Nessa ótica, Solano constitui-se intelectual orgânico que, investido de uma função social envolve-se em diversas atividades na vida político-cultural de seu tempo, propondo estratégias para alterar suas práticas e comportamentos. Intelectual orgânico no sentido proposto por Gramsci, ou seja, aquele

¹ Foram muitos os jornais editados por grupos negros no início do século, a título de Ilustração citamos *O Menelick*, *A Voz da Raça*, *A Rua*, *União*, *A Voz da Alvorada*, *Quilombo*, entre outros.

que se coloca a serviço de classes ou empreendimentos para organizar interesses, disputar e obter expansão dos espaços de poder, (SAID, 2000). Solano compreendia ser sua a responsabilidade de produzir e distribuir conhecimento e para isto participava de atividades políticas, literárias, de cultura popular sempre acreditando que através dessas atividades poderia intervir nos modos de estruturação da sociedade brasileira.

Solano Trindade,² no Teatro Popular Brasileiro e no Grupo de Arte Popular, ligado aos movimentos sociais de sua época, sempre com o intuito de resgatar e preservar aspectos da cultura popular, encenava peças de candomblé, maracatu, bumba-meu-boi, entre outras; promovia cursos de interpretação, escrevia poemas e divulgava trabalhos de intelectuais e artistas negros.

Tendo vivido em Pernambuco, Minas, Rio Grande do Sul e Rio de Janeiro, com seus textos, sua atuação no Teatro Popular e seus trabalhos de divulgação cultural e política, forjou-se personagem de uma história do teatro, da textualidade e da vida político-cultural brasileira. Misturando sua história e as heranças da cultura africana, ele participa da construção de textos moldados na cultura ocidental e nas culturas populares, textos que circulam entre os grupos negros e cultura popular nas décadas de 1940 e 1950 e também entre intelectuais canônicos aos quais enviava seus trabalhos e com quem discutia literatura no bar Vermelhinho, ponto de encontro dos intelectuais no Rio da década de 1950.

Poeta e militante, compreendia que a poesia devia embrenhar-se na vida cotidiana: a pobreza, a fome, a cultura e tradições negras, o amor, as mulheres negras, as religiões do Brasil, a história dos africanos e afro-brasileiros, as ansiedades da crianças e jovens marginalizados constituem sua preocupação recorrente. Os seus primeiros livros, publicados em Recife, intitulam-se, **Poemas negros, poemas de uma vida simples**, 1944, **Seis tempos de poesia**, 1958, **Cantares ao meu povo**, 1961; postumamente encontramos **Tem gente com fome e outros poemas**, antologia poética publicada em 1988 pela Prefeitura da Cidade do Rio de Janeiro, e por fim, **Solano Trindade: o poeta do povo, seleção de poemas e inéditos** publicada pela editora Cantos e Prantos, em 1999.³

Correia Leite, militante da imprensa negra de 1930, em depoimento a Cuti, lembra de Solano e de suas atividades políticas em trecho que vale ser citado:

² O poeta, teatrólogo, pintor, Solano Trindade nasceu em Recife, 1908, e participou de uma série de atividades intelectuais e culturais dos movimentos negros brasileiros desde a década de 30. Além de participar dos dois Congressos Afro-Brasileiros da década de 30, em Recife e em Salvador, participou da fundação do Centro cultural Afro-Brasileiro e da Frente Negra Brasileira e do Teatro Folclórico e do Teatro Popular Brasileiro. Vale ressaltar que não localizei nenhum texto de autoria de Solano Trindade nos Anais dos congressos de Recife ou de Salvador.

³ Nesta edição, encontramos uma pequena biografia do poeta organizada por Raquel Trindade, filha do poeta, e ainda recorte de críticas e comentários de intelectuais sobre os trabalhos e atuação de Solano Trindade. As citações de poemas feitas no presente trabalho são recolhidas desta Antologia.

Mais tarde o Solano Trindade fundou o Teatro Popular Brasileiro. Mas esse “popular” do teatro do Solano, tenho idéia que foi influência da esquerda política, porque estava na moda, os comunistas estavam usando muito esse termo “popular”. Era República Popular da China... e outros tantos usos que repercutia. No teatro, o Solano trabalhava apenas com negros. Então não sei porque ele não punha o nome “negro”, quando o teatro dele era tipicamente de cultura negra (...) Eu gostava era de conversar com ele, discutir sobre a questão do negro. Eu achava muita graça de ouvi-lo dizer que eu não estava na linha reta. De acordo com as idéias esquerdizantes, não havia problema de raça e sim uma luta de classes. (CUTI, 1992, p. 157)

A preocupação em estabelecer distâncias entre militância do movimento negro e a militância política constituiu um dos pontos de polêmica no movimento negro do Brasil desde 1930 até a década de 1980 com o Movimento Negro Unificado. A maioria dos militantes sempre esteve ligada a partidos de esquerda, entretanto, talvez por forte influência do marxismo, muitos deles tentavam separar as questões de raça e classe e outros até levaram algum tempo acreditando que a luta de classe destruiria outras discriminações tais como étnicas ou de gênero. No entanto, as ligações de Solano com as idéias “esquerdizantes”, como diz Correia, ou com princípios marxistas, aparecem misturadas em seus poemas e podem ser lidas hoje também como parte do entendimento de que, para ele, as questões de classe e raça estavam interligadas. Sua poesia enfaticamente reitera seu desejo de ver a humanidade, com todas as suas diferenças, unida em torno do ideal de solidariedade, como no poema “Toque de reunir”:

Vinde irmãos macumbeiros
Espíritas, Católicos, Ateus.
Vinde todos brasileiros.
Para a grande reunião.
Para combater a fome
Que mata a nossa nação.
(TRINDADE, 1999, p. 122)

Sua poesia tinha a meta de atingir todos os credos, todas as classes, pois o poema “É o lamento/ do povo oprimido,/ das gente sem pão.../ É o gemido de todas as raças/ de todos os homens/ É o poema/ da multidão!”. Tal compreensão parece ter sido objeto de crítica daqueles que, também com justos motivos, entendiam que a questão de raça necessitava obter proeminência nos debates sobre mudanças políticas e sociais no Brasil.

Nas suas andanças pelo Brasil, Solano sempre procurou dialogar com outros intelectuais e produtores culturais, fossem eles mais ligados à academia, como Abdias do Nascimento ou Edson Carneiro ou outros mais ligados às fontes populares como Ascenso Ferreira. O que parece sugerir todos os diálogos eram bem-vindos e entendidos como produtivos para reconfiguração da sociedade.

O “Canto dos Palmares”, longo poema que abre a antologia **Solano Trindade**:

o poeta do povo, define uma das temáticas constantes de sua poesia, a memória dos afro-brasileiros, além de ilustrar o tipo de diálogo que estabelece entre a tradição literária ocidental e a história dos negros no Brasil, em trabalho poético de intervenção que antecipa questões presentes nos debates contemporâneos sobre os estudos de literatura e de cultura:

Eu canto aos Palmares
sem inveja de Virgílio de Homero
e de Camões
porque o meu canto
é o grito de uma raça
em plena luta pela liberdade!

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

Cantar um episódio significativo para a construção histórico-identitária dos afrobrasileiros é, para o poeta, tão importante quanto o foi para a tradição ocidental a tradição épica clássica. Assim como para a tradição textual no Brasil evocar o modelo camoniano significa a reelaboração de uma dívida cultural inegável, mas que, reelaborada, demonstra a criatividade da cultura que foi colonizada, como sugere Silviano Santiago no ensaio “Apesar de dependente, universal”, para a memória dos afrodescendentes, no Brasil, cantar a glória das lutas dos quilombos viabiliza a reconfiguração de suas histórias e de seu passado de resistência de um modo, não só a construir uma identidade étnica que se contrapõe àquela em que eles eram retratados como meros objetos, mas também que servirá de mote para um projeto político contemporâneo mobilizado para incentivar a participação e intervenção nas diversas áreas e atividades de poder. No poema, a liberdade, a resistência e a luta como memória e ação presente são enfatizadas juntamente com tradições musicais de origem africana, o exemplo histórico de Zumbi é utilizado para incentivar reações contra qualquer tipo de cerceamento da liberdade:

Eu canto aos Palmares
odiando opressores
de todos os povos
de todas as raças
de mão fechada
contra todas as tiranias
(TRINDADE, 1999, p. 39)

O poema todo vai jogar com esta possibilidade de aliar homens, mulheres e crianças contra as tiranias, e ilustra o desejo do poeta de incentivar a liberdade de todos – todos os homens feitos irmãos, uma preocupação constante em certos versos e ilustrada pelo “Poema do homem”:

Desci à praia
Para ver o homem do mar;
E vi que o homem
É maior que o mar.

Subi ao monte
Pra ver o homem da terra.
E vi que o homem
É maior que a terra
Olhei para cima
Para ver o homem do céu,
E vi que o homem
É maior que o céu.
(TRINDADE, 1999, p. 93)

O poeta reitera o louvor a Palmares quando canta o seu herói em poema intitulado “Zumbi,” no qual o modo de concepção do universo e outras tradições africanas fundem-se para compor o seguinte perfil:

Zumbi morreu na guerra
Eterno ele será
Se negro está lutando
Zumbi presente está
Herói cheio de glórias
Eterno ele será
À sombra da gameleira
A mais frondosa que há
Seus olhos hoje são lua,
Sol, estrelas a brilhar
Seus braços são troncos de árvores
Sua fala é vento é chuva
É trovão, é rio, é mar.
(TRINDADE, 1999, p. 44)

As evidências de uma forte ligação com as tradições de origem africana aparecem em vários momentos do texto que parece imbuir-se do desejo de resgatar estas tradições quando as põe em cena no teatro popular e ao mesmo tempo insere na linguagem um registro histórico do modo como ele lê e reconfigura estas tradições históricas e religiosas. Todas relidas, revistas como parte da composição identitária negra.

Mas, simultaneamente à história dos afro-brasileiros, o poeta vai construindo a sua própria história: constituído herdeiro de uma tradição de luta e insubmis-

são, ele constrói sua biografia através da incorporação de acontecimentos que apontam para o desejo de libertação. Identificando-se com as histórias de Palmares e dos Malês, Solano constrói o poema “Sou negro” e, desrespeitando a rigidez cronológica, compõe sua árvore genealógica e combina o sol da África, instrumentos musicais, capoeira, armas e danças para forjar uma identidade poética híbrida que enfatiza os aspectos lúdicos e guerreiros das culturas africanas.

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

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)

Em dois poemas intitulados respectivamente “Uma negra me levou a Deus” e “Outra negra me levou à Macumba” o poeta faz do amor o móvel que o conduz à religião: evangélica em um tempo, candomblé em outro. Os dois poemas lidos em conjunto brincam com um aspecto do hibridismo, inclusive religioso, que caracteriza um trato dos afro-brasileiros e dos povos que experienciaram a diáspora em geral, com tradições culturais diversas.⁴ Hibridismo que se refere a uma constante reconfiguração de culturas e tradições diversas para garantir a atualidade e a permanência das mesmas. Readaptações que se desligam de compromi-

⁴ O estudioso Stuart HALL (2003), em texto sobre diáspora africana, discute o refazer constante dos povos em diáspora que “retrabalham” e subvertem as várias culturas com as quais convivem para afirmar sobre o chamado retorno à África: “A ‘África’ que vai bem nesta parte do mundo é aquilo que a África se tornou no Novo Mundo, no turbilhão violento do sincretismo colonial, reforjada na fornalha do panelão colonial” (p. 40).

so com autenticidades ingênuas mas entendem que as culturas somente conseguem ser preservadas se passam por um processo constante de atualizações. No texto, o hibridismo estende-se à evocação dos traços de sua biografia pessoal.

A tradição musical africana dos “atabaques” da “cachaça melódica/ repetição telúrica, maracatu triste”, a musicalidade presente nos pregões cantados pelos vendedores ambulantes em geral negros/negras e que são registrados em “Pregões da minha terra”: ei mungusá./ “tá quentinho o mungusá”/ istá “bom” “ispiciá” ensinam ao poeta um ritmo popular e cantante que é percebido também por aqueles que musicam alguns de seus poemas, entre eles “Tem gente com fome” e “Rio”.

Transitando pelos discursos da poesia e do teatro e por várias cidades brasileiras, o sujeito poético fornece elemento de sua autobiografia, “meu pai era um bom sapateiro/ e foi menino de ouro/ do pastoral/ de Ponta de Pedra” e a mãe “foi cigarreira/ e filha de Maria/ da Igreja da Penha”, vai tecendo as malhas de sua história de pesquisador incansável no desejo de mediar os diálogos entre as linguagens, os recursos estilísticos, os formatos de apresentação e questões da cultura popular e da cultura erudita, dos compromissos marxistas e com os movimentos negros de sua época. Se existem referências aos escritores canônicos e a aspectos da tradição canônica, elas aí aparecem como elementos de composição de discursos híbridos que falam das ansiedades dos afro-brasileiros e dos grupos desprivilegiados em geral – missão que ele toma para si como dever de intelectual que deseja participar da história literária e cultural do país. Tradições africanas herdadas e remoldadas, as expressões populares, os ritmos e os contos da tradição religiosa, o resgate de algumas tradições populares já quase desconhecidas nas contemporaneidades mesclam-se em um discurso poético que focaliza a responsabilidade do poeta de investir no sentido crítico, de estar em estado de vigília constante e que entrará para a história, como no poema “Advertência”.

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

Depois eles farão versos de pavor e de remorso
E não escaparão ao castigo
Porque a guerra e a fome
Também os atingirão
E os poetas cairão no esquecimento.
(TRINDADE, 1999, p. 110)

O poema “Chamada” torna ainda mais explícita tal compreensão do papel do poeta:

Poetas despertai enquanto é tempo
 Antes que a poesia do mundo
 Vá-se embora
 Antes que caia sobre o homem
 Um peso insuportável...
 (...)
 Vinde poetas
 Pois vós
 Conheceis o segredo da vida...
 (TRINDADE, 1999, p. 123)

Em outros poemas também metalingüísticos, ironiza uma produção textual dedicada à experimentação lingüística ou a pesquisas interiores, e mostra-se voz responsável pelos gritos de alerta e protesto diante dos problemas sociais: “Quando eu tiver bastante pão/ para meus filhos/ para minha amada/ pros meus amigos/ e pros meus vizinhos/ quando eu tiver/ livros para ler/ então eu comprarei/ uma gravata colorida/ larga/ bonita/ e darei um laço perfeito/ e ficarei mostrando/ a minha gravata colorida/ a todos os que gostam/ de gente engravatada” dirá em poema intitulado “Gravata colorida”. Este sentimento de que os problemas daqueles cujas vozes não são ouvidas também lhe pertencem, está expresso em vários outros poemas. Dirá em “O canto da Liberdade”: “Ouço um novo canto,/ Que sai da boca,/ De todas as raças,/ Com infinidade de ritmos.../ Canto que faz dançar,/ Todos os corpos/ de todas as formas,/ e coloridos diferentes.../ Canto que faz vibrar,/ todas as almas,/ De crenças,/ E idealismo desiguais...”

Nos textos poéticos de Solano, aspectos biográficos, lutas políticas, crenças, desejos, amores e tensões pessoais misturam-se de modo que se torna impossível separá-los; a história de vida e seus percalços mesclam-se em seus poemas de um modo que quase se pode construir sua biografia a partir deles. Sua atuação nas décadas de 30 a 50, principalmente, ilustra aqui o modo como intelectuais afro-brasileiros vêm constituindo um circuito de negociações, trânsitos, trocas e entrelaçamentos da literatura, do teatro, do jornalismo, da música, artes plásticas em um caminho rumo a promover alterações nos sistemas de representação e política cultural brasileira, comandantes de embarcações que ainda hoje circulam intensamente no Atlântico negro.⁵ Ele e outros refazem, neste intuito, percursos, linguagens, propõem diálogos e atividades que explicitam o desejo de atuação como sujeitos. Constituem a agenda destes grupos a organização de festas, asso-

⁵ Evoco aqui, adaptando para o Atlântico Sul, o conceito de Black Atlantic proposto por Gilroy no seu livro *Atlântico negro: modernidade e dupla consciência*.

ciações, criação de grupos de teatro e de música nos quais ritmo, cor, poesia corpo, arte e linguagens negras são eleitos e difundidos como marcas identitárias politicamente consistentes. Estes espaços culturais e os discursos neles elaborados tornam-se produtivos para se pensarem os bloqueios, as aberturas, as contradições e as investidas do grupo para dinamizar as redes socioculturais e evidenciar a pluralidade de matrizes culturais que compõem a sociedade brasileira. Um esforço para, apesar das contradições, estabelecer um elo entre a vida culta e os valores hegemônicos e os afrodescendentes e sua cultura, “naturalmente” deles excluídos. Os produtores e receptores dos discursos mediatizam as informações sobre si, questionam os conceitos de cidadania e de competência cultural na sociedade brasileira; estabelecem pontes entre passado e as novidades, desestabilizam os sistemas de representações através da produção de discursos tanto no campo da oralidade e do gestual como também de técnicas do texto impresso. Promovem reconfigurações no atlas cultural do país de modo que a pensar como Michel Serres (1996), “prolongam[se] em redes que zombam de margens, aduanas, obstáculos naturais ou históricos” (p. 10). Os atlas antigos que delimitavam as fronteiras entre as culturas prestigiadas e tidas por originais e as desprestigiadas e tidas por cópias são redesenhados devido a pressões advindas dos vários campos do saber e da informação. Eles são pressionados a incorporar as mudanças e transformações, criando outros formatos, estabelecendo ligações até então vistas como inusitadas. Um processo de apropriação vivenciado sempre em mão dupla, pois há uma ampliação das possibilidades de participação e intervenção dos atores sociais pertencentes ao grupo étnico, ao tempo em que são exigidas criações de outros dispositivos de negociação de posições e perfis culturais que se adaptem à “nova era” de diálogos.

Criadores de estratégias de construção de suas versões da história, escritores, cantores, poetas, intelectuais, músicos e atores afro-brasileiros processam, na contemporaneidade, metamorfoses no processo de construção das suas imagens e da sua cultura. Os mitos, rituais, canções, histórias e corpos, “modos de fazer e de dizer” são redesenhados individual e coletivamente e abalam construções de imaginários concebidos a partir de seus corpos e performances. Exemplo disto é a relação da tradição afrodescendente com a música, com dança e com o corpo – espaço de simultâneo fascínio e escárnio (HALL, 2003, p. 342) – explorado à exaustão pelo discurso hegemônico. O corpo propício ao trabalho e a exibições, porém ‘indecente’ quando apreciado fora da função estipulada, ganha outras dimensões na vida cultural contemporânea em momentos nos quais a sensualidade e a plástica do corpo são exploradas como espaços de beleza, e lugar para trabalhar estéticas outras que não as instituídas. Acatando mesmo a participação de conquistas tecnológicas que fazem dele um corpo esculpido de modo a trazer à

cena simultaneamente aspectos da estética hegemônica e de uma “estética afro” que impõe a sua presença destoante na televisão, nos shows, no carnaval. Um corpo algumas vezes tecnologizado que teatraliza o social, permanecendo um corpo negro e, às vezes, um fetiche, que entretanto se torna tela de representação fundamental para o traçado de desenhos importantes para a história e memória dos afrodescendentes, corpo que, segundo Hall (2003), tem sido usado nas culturas negras na diáspora “como se ele fosse, e, muitas vezes, foi, o único capital que tínhamos” (p. 342).

A música e a dança afro-brasileiras transitam, então, da proibição da indecência do lundu nos teatros de Salvador no século XIX, que obriga a criação de uma legislação específica, das batidas policiais ou dos disfarces dos biombos, pela recolha e incorporação de aspectos da cultura popular e folclórica efetivada por pesquisadores interessados em evidenciar a face híbrida da cultura brasileira, nos finais do século XIX e início do XX, até a contemporânea consagração de ritmos, danças híbridos e de corpos (ditos perfeitos), alguns deles “aprimorados” pelas mediações tecnológicas. Neste universo, entre artistas e o público constituem-se teias e redes de influências que modelam e formatam textos e performances, simultaneamente subordinando-os aos valores, dinâmicas e interesses criados e alimentados pelo mercado e também interferindo nas regras de atuação deste mesmo mercado. Encenando papéis de “formadores de opinião”, músicos, escritores e atores e também público participam de maneira ativa e ambivalente do tecido das relações de força, promovendo e acatando alianças e pactos, no complexo e escorregadio campo das relações de mercado.

A música e performances corporais constituem-se instrumento de mediação que exploram, em posições de sujeito e de objeto, as regras e jogos da indústria cultural.

Não podemos esquecer, por outro lado, que o fascínio e o poder de inserção individual prometidos e assegurados pela indústria cultural contemporânea escapam dos mecanismos de controle dos grupos e de seus agentes. Indivíduos e grupos, em geral advindos de meios socioeconômicos menos privilegiados repentinamente, vêem-se diante da possibilidade de exposição na mídia e de pequenos aumentos de ganhos financeiros, caso se moldem às chamadas exigências do mercado. As resistências culturais e os anseios de ascensão debatem-se e as ambivalências e contradições tornam-se mais visíveis.

No caso específico do Brasil e mais propriamente da Bahia, ocorre uma espetacularização do processo de hibridização que converte a produção também em veículo mediador da desagregação de algumas identidades construídas a partir de modelos mais conservadores. Esse processo tem trazido indiscutíveis ganhos para os grupos, entretanto, os compositores das músicas de blocos como Olodum ou Ilê-Ayiê, os diretores e organizadores dos shows e desfiles desses blocos que de-

fendem uma proposta política de discussão de identidades étnicas vêm-se diante de um impasse frente às bases ideológicas que deram origem ao grupo, os modos propostos de identidade étnico-cultural e as novas demandas resultantes da inserção na mídia e na vida cultural da cidade. Os grupos forjaram suas bases ideológicas em proposições identitárias que reestabeleciam laços simbólicos com a África e rediscutiam discursos identitários brasileiros – criavam e divulgavam uma outra história do afrobrasileiro e outros símbolos de identificação que apostavam no desenvolvimento da auto-estima dos afrodescendentes e na reversão dos sentidos depreciativos atribuídos ao grupo. Por outro lado também criaram escolas, inseriram informações sobre a África e a escravidão nos currículos das suas escolas,⁶ profissionalizaram os músicos e dançarinos, participaram do *boom* que transformou a música, a dança e até a moda de origem africana em bem simbólico de valor no mercado. Hoje, vêm-se diante de impasses:

- Como conciliar propostas de identidades construídas a partir de fenótipos, de histórias comuns e as reivindicações dos vários setores contemporâneos que não aceitam concepções identitárias?
- Como discutir identidades étnicas quando o conceito de raça e de etnia passa por questionamentos em alguns setores do pensamento, embora continuam sendo utilizados para incluir/excluir certos grupos?
- Como manter as citadas bases se os movimentos populares e sociais vêm-se na iminência de formar a cada dia novos vínculos societários?
- Como estabelecer mediação entre a necessidade de manter e ampliar os inegáveis ganhos políticos advindos dos movimentos organizados nas décadas de 1970 e de 1980 aos novos atlas políticos e culturais e principalmente como estender as oportunidades oferecidas pela indústria cultural?
- Como tornar as atividades e os seus produtos rentáveis, no sentido financeiro, educacional e cultural, para indivíduos e/ou grupos afrodescendentes? Como fazer circular tanto o capital simbólico quanto o econômico-lucrativo entre aqueles que preservaram e efetivamente produzem para a indústria cultural na Bahia?

Estes questionamentos não cessam de me ocorrer sempre que penso a realidade cultural da cidade em que vivo – e acredito que preocupações desta ordem não sejam só minhas.

⁶ O Ilê e o Olodum, desde a década de 80, colocaram nos currículos das escolas que dirigem disciplinas que abordam questões relativas à história da África e da cultura afro-brasileira, uma atitude que, juntamente com outras, muito contribuiu para que, em 2003, fosse instituída uma lei que torna obrigatório, nas escolas oficiais do Brasil, o ensino de disciplinas que abordem a história do negro no Brasil e a cultura e literatura afro-brasileiras.

Vale destacar que as práticas culturais hegemônicas do mundo da globalização têm sido receptivas a alguns discursos apresentados como de afrodescendentes, têm incorporado algumas das demandas do movimento negro, têm viabilizado algumas inclusões, mas também têm contraditoriamente reproduzido relações de dominação e desigualdade, às vezes sutilmente baseadas em preconceitos de forte tom étnico. A mediação efetivada por afro-brasileiros individualmente, ou por grupos ou movimentos, tem propiciado diálogos, gerando mudanças no traçado do perfil da nação, propondo inclusão por acesso a direitos particularizados e tem ainda trazido à cena uma série de questões sobre os modos como vêm sendo alteradas as estratégias de obtenção e renovação do saber e da sensibilidade.

Abstract

This paper discusses some of the strategies used by Afro-Brazilian intellectuals in participating and intervening in the cultural production of the society in which they live. With the understanding that textuality is an important space for the production and transformation of concepts, since the 19th century black writers, poets, and journalists have sought to produce texts that, on the one hand, dialogue with the institutionalized production of texts and, on the other, search for thematic and/or formal resources that make their production unique. Here, I choose the poet Solano Trindade, as one of many examples of a black intellectual whose work is both creative and political.

Key words: Solano Trindade; Afro-Brazilian intellectuals; Production and transformation of concepts.

Referências

- BARBOSA, Márcio. **A Frente Negra**. São Paulo: Quilombhoje, s.d.
- CANCLINI, Néstor Garcia. **Consumidores e cidadãos: conflitos multiculturais da globalização**. Rio de Janeiro: UFRJ, 1996.
- CUTI (Org.). **E assim falou o velho militante José Correia Leite**. São Paulo: Secretaria Municipal de Cultura, 1992.
- HALL, Stuart. **Identidade cultural**. São Paulo: Fundação Memorial da América Latina, 1997.
- HALL, Stuart. **Da diáspora: identidades e mediações culturais**. Belo Horizonte: UFMG; Brasília: Representação da Unesco no Brasil, 2003.
- SAID, Edward. **Representações do intelectual: as conferências do Reith 1993**. Lisboa: Colibri, 2000.
- SODRÉ, Muniz. **Samba, o dono do corpo**. Rio de Janeiro: Mauad, 1998.
- TRINDADE, Solano. **Solano Trindade: o poeta do povo**. Cantos e Prantos, 1999.