

## **SOLANO TRINDADE, O POETA DO POVO. UMA SÍNTESE DE RAÇA E CLASSE NO BRASIL**

SOLANO TRINDADE, EL POETA DEL PUEBLO. UNA SÍNTEISIS DE RAZA Y CLASSE EN BRASIL

SOLANO TRINDADE, THE PEOPLE'S POET. AN OVERVIEW OF RACE AND CLASS IN BRAZIL.

### **BARONETTI, BRUNO SANCHES**

Doutor em História pela Universidade de São Paulo (USP); Professor de História da Educação Básica e Pesquisador da Cultura Popular Brasileira

E-mail: [brunobaronetti@yahoo.com.br](mailto:brunobaronetti@yahoo.com.br)

### **ANDRADE, LUIZ FERNANDO COSTA DE**

Mestre em Sociologia pela Universidade Federal de São Carlos (UFSCAR); Professor de Sociologia da Educação Básica e Pesquisador do Movimento Negro Brasileiro

E-mail: [luizpetsociais@gmail.com](mailto:luizpetsociais@gmail.com)

#### **RESUMO**

Este artigo analisa o percurso do poeta Solano Trindade a partir do Teatro Popular Brasileiro (TPB) e de sua presença no Partido Comunista do Brasil (PCB), de maneira a compreender algumas interseções entre a luta antirracista de Trindade e sua atuação enquanto militante comunista, que combateu e sofreu perseguições de duas ditaduras no Brasil: a varguista (1937-1945) e a militar (1964-1985). O TPB foi fundado por Solano, Margarida Trindade e o sociólogo Edison Carneiro, no início dos anos 1950. Muitos dos poemas de Trindade foram transformados em peças teatrais para o grupo, que mesclava elementos do folclore e da religiosidade afro-brasileira e utilizava atores amadores negros e não-negros oriundos das classes populares, com o objetivo de produzir um teatro pedagógico que buscava despertar a “consciência” da classe trabalhadora e devolver as riquezas culturais populares ao povo em forma de arte. Trindade foi por mais de quatro décadas militante do PCB, incorporando dentro do partido diversas reflexões sobre o racismo vigente na sociedade brasileira e foi um elo de gerações entre velhos militantes, que iniciaram sua atuação na década de 1930, com jovens militantes de esquerda, de formação marxista no movimento negro na década de 1970, que culminou com a fundação do Movimento Negro Unificado (MNU) e o Festival Comunitário Negro Zumbi (FECONEZU).

PALAVRAS-CHAVE: Solano Trindade; movimento negro; Teatro Popular Brasileiro; cultura popular; PCB

#### **RESUMEN**

El artículo analizará la trayectoria del poeta Solano Trindade desde el Teatro Popular Brasileño (TPB) y su presencia en el Partido Comunista de Brasil (PCB), para entender algunas intersecciones entre la lucha antirracista de Trindade y su actuación como militante comunista que luchó y sufrió persecución en dos dictaduras en Brasil, el régimen Vargas (1937-1945) y el régimen militar (1964-1985). El TPB fue fundado por Solano, Margarida Trindade y el sociólogo Edison Carneiro a principios de la década de 1950. Muchos de los poemas de Trindade se transformaron en obras de teatro para el grupo, además de entender que al investigar la fuente de origen, el folclore y las religiosidades afrobrasileñas, el TPB buscaba devolver al pueblo las riquezas culturales populares en forma de arte. Trindade fue durante más de cuatro décadas militante del Partido Comunista de Brasil (PCB) e incorporó dentro del partido diversas reflexiones sobre el racismo vigente en la sociedad brasileña y fue un nexo de unión entre las generaciones de viejos militantes que iniciaron sus actividades en la década de 1930 con los jóvenes militantes de izquierda con formación marxista del movimiento negro en la década de 1970, que culminó con la fundación del Movimiento Negro Unificado (MNU) y el Festival Comunitario Negro Zumbi (FECONEZU).

PALABRAS CLAVES: Solano Trindade; movimiento negro; Teatro Popular Brasileño; cultura popular; PCB

**ABSTRACT**

This article analyzes the path of poet Solano Trindade since the Teatro Brasileiro Popular (TPB – Brazilian Popular Theatre) and his presence in the Communist Party of Brazil (PCB). The study aims to understand some intersections between Trindade's anti-racist struggle and his role as a communist militant who fought and suffered persecution from two dictatorships in Brazil, the Vargasista (1937-1945) and the military (1964-1985). TPB was founded by Solano, Margarida Trindade, and sociologist Edison Carneiro, in the early 1950s. Many of Trindade's poems were transformed into plays for the group that mixed elements of Afro-Brazilian folklore and religiosity and employed black and non-black amateur actors from the popular classes to produce a pedagogical theater. They sought to awaken the conscience of the working class and return cultural riches to the people in the form of art. Trindade was a PCB militant for more than four decades. He incorporated within the party several reflections on present racism in Brazilian society. He was a link of generations between old militants, who began their work in the 1930s, with young leftist militants, with Marxist training in the black movement in the 1970s, which culminated in the foundation of the Unified Black Movement (MNU) and the Black Zumbi Community Festival (FECONEZU).

KEYWORDS: Solano Trindade; black movement; Brazilian Popular Theater; popular culture; PCB.



## INTRODUÇÃO

Solano Trindade é uma das referências centrais para quem quiser compreender o estabelecimento e o desenvolvimento da questão étnico-racial no Brasil durante o século XX. Foi também um dos principais articuladores dos fundamentos políticos de esquerda com a cultura popular, se preocupando e valorizando o povo como a razão de ser de sua arte e militância, tendo atenção especial à condição do negro. A atuação e as contribuições de Solano foram, e ainda são, de grande relevância para o movimento negro, seja na organização coletiva para o trabalho criativo ou no sentido dos enfrentamentos práticos, assim como na proposição de formulações teórico-conceituais, de base marxista e de combate ao racismo. O presente artigo pretende analisar a atuação de Solano Trindade à frente do Teatro Popular Brasileiro (TPB), grupo de teatro amador formado nos anos 1950, que buscava realizar um teatro pedagógico, cuja produção artística era feita por um intelectual orgânico que tivesse uma mensagem política, cujo conteúdo contivesse elementos da cultura popular e que fosse consumido pela classe trabalhadora, como forma de despertar a sua consciência política a partir de seus próprios códigos e signos culturais.

O artigo busca, ainda, apresentar a produção do TBP e compará-lo com outras experiências, estabelecendo semelhanças e diferenças com o Teatro Experimental do Negro (TEN), de Abdias do Nascimento. O modelo de teatro e a atuação de Solano, enquanto intelectual negro, foi marcado pela sua atuação enquanto militante do Partido Comunista Brasileiro (PCB) durante décadas. Solano Trindade, Edison Carneiro e Clóvis Moura foram importantes precursores do movimento negro dentro do Partido Comunista, iniciando um debate interno no partido, que se recusava a ver a questão do negro afastada da questão das classes subalternas no Brasil. A contribuição dos três comunistas foi muito importante, funcionando como um “elo de geração” para os jovens militantes de esquerda com formação marxista, dentro do movimento negro, que fundariam em 1978 o Movimento Negro Unificado (MNU).

Para a construção do artigo foram analisadas a obra poética de Solano Trindade, publicado no livro “Poeta do Povo” (2008), as temáticas das peças do Teatro Popular Brasileiro e o debate intelectual que Solano está inserido ao lado de intelectuais negros como Abdias do Nascimento, Clóvis Moura e pesquisadores do movimento negro brasileiro, como Florestan Fernandes e Michael Hanchard. Como fonte inédita foram realizadas pelos autores entrevistas com Liberto Solano Trindade, filho de Solano Trindade, que trabalhou por duas décadas ao lado do pai e ainda hoje é um importante divulgador da obra de Trindade, e com Rafael Pinto, fundador do MNU e que conviveu com Trindade nos anos 1970. Para Pinto, Trindade foi uma grande referência intelectual tanto para ele quanto para outros militantes de sua geração.

## DESENVOLVIMENTO

Solano Trindade nasceu na cidade de Recife, Pernambuco, no ano de 1908, “seu pai, Manuel Abílio, era filho de negra com branco, e sua mãe Merença (Emerenciana), filha de negro com índia” (TRINDADE, 2008, p. 11). Sua origem étnico-racial negra e sua vida simples, contudo rica em cultura e referências populares efervescentes, foram certamente determinantes para todo o legado que viria a construir, em especial naquilo que se refere ao coletivo e ao comum.

No carnaval, o moleque Solano maravilhava-se com o frevo: Vassourinhas, Pás douradas, Lenhadores, Toureiros. Seu pai, “seu” Manuel, era apelidado de “Menino de Ouro”; nos dias de folga, dançava Pastoril e Bumba-Meu-Boi e levava Solano para ver (talvez seja por isso que Solano amava tanto o nosso Folclore). Sua mãe era analfabeta, porém muito inteligente, pedia a Solano que lesse pra ela fascículos de novelas de capa e espada, histórias de princesas, leitura de cordel e poesia romântica. [...] Sua infância tinha mula-sem-cabeça, almas de outro mundo, mascarados. Eram os mistérios, sonhos e fantasias que o acompanhariam por toda a vida (TRINDADE, 2008, p. 13).

Na década de 1930 casa-se com Maria Margarida e já em 1936 funda a Frente Negra Pernambucana (decorrente da nacionalização da Frente Negra Brasileira, de São Paulo, primeira entidade associativa negra a ter projeção nacional) e o Centro Cultural Afro-Brasileiro, tendo dentre seus objetivos divulgar os intelectuais e artistas negros, sendo também por essas vias que publica seus “Poemas Negros”. Nas publicações do Centro Cultural era possível ler conteúdos engajados na defesa dos “irmãos negros” e em favor do seu desenvolvimento cultural, sem deixar de alertar para a não intenção de fomentar conflitos raciais ou corroborar com ideias de superioridade racial (TRINDADE, 2008).

Ainda na década de 1930, participa dos congressos afro-brasileiros realizados em Recife (1934) e Salvador (1937). Vale ressaltar que, durante essa década, foi comum a defesa do racismo científico pelas elites ocidentais e o conseqüente



tratamento estrito do negro e sua cultura como “objeto de pesquisa”, sem permitir ou reconhecer as perspectivas negras e sua autonomia, algo que se mostra especialmente relevante para a compreensão da dimensão da luta que as associações e movimentos negros enfrentavam naquele momento.

Na década de 1940, temos o início da jornada de Solano Trindade pelo Brasil. Passando por Belo Horizonte e Pelotas no Rio Grande do Sul, onde tentou pela primeira vez criar um teatro popular, que não se concretiza devido a uma enchente que obrigou o poeta a retornar a Recife (TRINDADE, 2008). Em 1942 está no Rio de Janeiro, na cidade de Caxias, onde passa a ter êxito com suas produções artísticas e literárias e acessar meios intelectuais.

É desta época um de seus poemas de maior sucesso nos meios literários, “Tem Gente com Fome”. Inspirado no poema “Trem de Ferro” (1936), de Manuel Bandeira, a referência ao barulho do trem é proeminente na repetição dos versos “café com pão, café com pão”, sendo esse papel no poema de Solano os versos: “Trem sujo da Leopoldina/Tem gente com fome, tem gente com fome” (TRINDADE, 2008, p.68.)

O trem tem um papel fundamental em grandes cidades, como Rio de Janeiro e São Paulo, para a locomoção das classes pobres e trabalhadoras do centro para os bairros periféricos. As promessas de um futuro moderno e uma sociedade desenvolvida ainda encontravam no trem um tipo de representante do progresso do país em meados do século XX. No entanto, a realidade era de um transporte público precário que levava milhares de trabalhadores para os subúrbios e periferias, diariamente. Nos vagões que utilizava cotidianamente para se deslocar até Duque de Caxias, onde morou com sua família nas décadas de 1940 e 1950, Trindade memorizou os espaços, as paisagens citadinas, a sujeira no interior do trem, o autoritarismo da ditadura varguista e principalmente a fome, que entrou na sua poesia, bem como o ritmo do trem (SANTOS, 2021).

O poema lhe rendeu uma temporada na prisão política do Estado Novo varguista: “Na então Capital Federal, Solano publicou o seu livro ‘Poemas de uma Vida Simples’ em 1944. Devido a um dos poemas do livro ‘Tem Gente com Fome’, o poeta foi preso, perseguido e o livro apreendido, embora houvesse, de fato, muita gente passando fome no Brasil” (MUSEU AFRO-BRASIL, s.a., on-line).

Com o fim da II Guerra Mundial e da ditadura varguista em 1945, Trindade passa a ter uma atuação mais direta em diversas frentes. Além da publicação de poemas em livros e jornais, o poeta irá estabelecer uma estreita ligação com grupos de teatro popular, com o Teatro Experimental do Negro, a escola de samba Duque de Caxias e uma militância formal no Partido Comunista do Brasil (PCB), período em que irá realizar muitos estudos sobre o marxismo e também a realização de inúmeras pesquisas sobre folclore popular, ao lado do folclorista Edison Carneiro, também militante do PCB (SANTOS, 2021).

É no ano de 1950 em que Trindade, sua esposa, a terapeuta ocupacional Margarida Trindade<sup>i</sup>, e Edison Carneiro fundam o Teatro Popular Brasileiro, o TPB. O grupo inicialmente se estabeleceu no Rio de Janeiro, utilizando a sede da União Nacional dos Estudantes (UNE) para seus ensaios. Solano Trindade tornou-se a principal liderança do grupo e o dirigiu como um espaço de valorização da arte popular. Sua criação estava em consonância com a ampliação dos estudos sobre folclore no Brasil, principalmente através da ação da Comissão Nacional de Folclore, instituição ligada ao Instituto Brasileiro de Educação, Ciência e Cultura (IBRAC), criado conforme orientação da convenção internacional, que definiu a existência da UNESCO, em 1946 (VILHENA, 1997).

O elenco do TPB era composto por atores e atrizes não profissionais, brancos e negros de baixas ocupações, e até mesmo ex-pacientes manicomial. Margarida Trindade foi aluna da Dra. Nise da Silveira no curso de Terapia Ocupacional e ia durante os períodos de festividades, como São João, ensinar danças e teatro aos pacientes do Centro Psiquiátrico Pedro II, dirigido pela Dra. Silveira. Posteriormente, tornou-se parte do quadro de funcionários do Pedro II como Terapeuta Ocupacional, até a sua aposentadoria.

Ao contrário da experiência do Teatro Experimental do Negro (TEN)<sup>ii</sup>, que encenava textos clássicos com uma proposta de um teatro brechtiano, e também com textos do movimento intelectual da Negritude, o TPB se inspirava no folclore e nas manifestações culturais e artísticas brasileiras, além de seus principais organizadores serem ligados ao Partido Comunista do Brasil e terem uma visão marxista da sociedade. Solano, ao lado de outros folcloristas das décadas de 1940 e 1950, como Edison Carneiro e Renato de Almeida, defendiam o estudo dos folguedos<sup>iii</sup> populares com sua música, religiosidade e dança, abarcando uma série de saberes coletivos. Esses seriam o que melhor representariam a integração e a identidade nacional.

O TEN foi um dos principais responsáveis pela divulgação no Brasil do movimento da Negritude, influenciando uma geração de intelectuais do movimento negro no Brasil, e também na escolha de enredos ligados à cultura afro-brasileira das escolas de samba a partir dos anos 1960 e, sobretudo nos anos 1970. A palavra foi



dicionarizada no Brasil pelo dicionário Houaiss em 1975, que define Negritude como: “1) qualidade ou condição de negro; 2) sentimento de orgulho racial e conscientização do valor e riqueza cultural dos negros” (HOUAISS, 2001, p.378). O movimento literário da Negritude surge em Paris por volta de 1934. Como afirma Zilá Bernd (1988), em francês, o termo originalmente tem uma força de expressividade e agressividade ao utilizar *negrè*, e não *noir*. Uma inversão de sentido para afirmar uma positividade e um orgulho de ser negro. A proposta em seus primórdios era a rejeição dessa assimilação que considerava positivos os modelos que vinham da Europa e a revalorização da cultura dos ancestrais africanos.

Para a autora, é possível falar de negritude em dois sentidos: em um sentido lato, com n minúsculo (substantivo comum), e utilizado para referir a tomada de consciência de uma situação de dominação e de discriminação, e a conseqüente reação pela busca de uma identidade negra. Nesta perspectiva, pode-se dizer que houve negritude desde os primeiros escravos que se rebelaram na América, como o quilombismo e os marronnage no Caribe – comportamento revolucionário que levou os escravos a fugirem de seus senhores em busca de liberdade, preferindo o espaço agreste das matas à condição de submissão imposta no espaço da fazenda. O segundo sentido, mais restrito, Negritude com N maiúsculo (substantivo próprio), refere-se a um movimento pontual surgido na França e que se espalhou pelo mundo na busca por essa trajetória de construção de uma identidade negra, dando-se a conhecer ao mundo como um movimento que pretendia reverter o sentido da palavra “negro”, dando-lhe um sentido positivo (BERND, 1988, p.18-19). A expressão foi definida pelo poeta antilhano Aimé Césaire (1935 apud MUNANGA, 1988, p. 60) como uma “revolução na linguagem e na literatura que permitiria reverter o sentido pejorativo da palavra negro para dele extrair um sentido positivo”, ao utilizá-lo em um de seus poemas: “Caderno de um regresso ao país natal”.

Sobre o movimento da Negritude, Fernandes (2017) analisa que, apesar do movimento não ser propriamente político, mas, sobretudo, intelectual e cultural, suas conseqüências foram importantes para a construção do movimento negro:

Para falar com franqueza, sempre encarei a Negritude como um produto intelectualístico. Isso não quer dizer que a considere algo artificial e inútil; ao contrário, ela foi o caminho pelo qual se criou a consciência revolucionária da condição do negro, em face da dominação colonial, dos dilemas morais da civilização cristã e tecnológica e do destino do mundo negro, liberado das fontes de sua alienação humana e da vergonha aniquiladora dos “outros”. Se não quisermos confundir as coisas, devemos ser claros: a Negritude, associada à poesia negra que encontrou seu veículo na língua francesa, foi também favorecida por outras condições intelectuais, que converteram certos poetas negros de nossa era em alguns dos maiores poetas de todos os tempos” (FERNANDES, 2007, p. 220).

É possível, portanto, concluir que o termo “Negritude”, cunhado pelo movimento ocorrido na França foi ganhando conotações diferentes das apresentadas pelos seus fundadores. Para a intelectualidade negra brasileira passou a simbolizar e descrever suas lutas específicas contra o racismo, por identidade cultural e poder político. Os sentidos iniciais da terminologia foram alargados e acrescidos de outros, decorrentes das especificidades histórico-político-culturais de cada vivência e a cada época, contribuindo para a criação de uma consciência em prol da construção de identidades culturais negras. O antropólogo Kabengele Munanga (1986, p. 56) afirma que, em certo sentido, as etapas do movimento da negritude são: em primeiro lugar “de proclamar a originalidade da organização sociocultural dos negros” para, depois, “sua unidade ser defendida através de uma política de contra aculturação, ou seja, desalienação autêntica”.

Para o TEN, mais que um sistema de ideias, o ideal de negritude era uma filosofia de vida, uma bandeira de luta de forte conteúdo real de combate ao racismo, mas também emocional e mítico, capaz de mobilizar o negro brasileiro no combate ao racismo, redimi-lo do seu complexo de inferioridade e fornecer bases teóricas e políticas da plena emancipação (BERND, 1988, p.54-55).

Através do teatro e da imprensa foram sendo veiculadas ideias que permitiam aos grupos negros refazer seu referencial cultural, em que poderiam coroar seu sentimento de identidade. Estava sendo preparado o caminho para o aparecimento das associações que iriam fornecer aos negros a força de coesão necessária para seu ingresso na fase que Florestan Fernandes (2017, p. 218) chamou de concorrencial, quando o negro se recusa a se aceitar como submisso a subalterno na sociedade.



O movimento negro brasileiro, portanto, irá “beber de várias fontes” para construir sua própria identidade. Também os movimentos negros ocorridos nos EUA, Europa e na África na luta por sua independência, e depois, para construção de nacionalidades e identidades, contribuíram direta e indiretamente para a criação e desenvolvimento de movimentos negros na diáspora brasileira, no seu desejo de quebrar as barreiras para a inserção do negro na sociedade de classes e, posteriormente, no desejo de dignificar e voltar a assumir as suas origens africanas, e até mesmo na construção de uma militância socialista que reconhecia que para a emancipação do negro era necessário a mudança de sistema político, mas não apenas isso.

Já o grupo do TPB estava alinhado às diretrizes do I Congresso Brasileiro de Folclore, ocorrido em 1951 no Rio de Janeiro. Realizava normalmente montagens com números de dança e música de folguedos da cultura popular afro-brasileira e indígena, como o bumba-meu-boi, caboclinhos, capoeira, jongo, maracatu etc. Com tambores e agogôs, os participantes cantavam para os orixás, faziam samba de roda, coco, improvisos típicos do cururu e do partido-alto e entoavam um samba do tipo embolada do Recôncavo Baiano.

Foi durante o I Congresso Brasileiro de Folclore, realizado entre 22 e 31 de agosto de 1951, que foi redigida a Carta do Folclore Brasileiro – considerada um marco porque buscava inserir o folclore como disciplina autônoma nas Ciências Sociais. Ela almeja redimensionar o “fato folclórico”, retirando-o apenas do plano oral e relativizando a sua dimensão tradicional, o que permitiria ao pesquisador testemunhar e registrar o surgimento de novos fenômenos folclóricos, ou seja, abria a possibilidade de fatos atuais também serem absorvidos pelo folclore brasileiro. No “fato folclórico” estaria a forma de pensar, sentir e agir. Trindade defendia o folclore como arte popular e criticava o exotismo e as distorções sofridas pelas religiões afro-brasileiras em muitos trabalhos de folcloristas. Não seria apenas “espiritual” ou apenas “tradicional”; não apenas anônimo e não “exclusivamente popular”, o folclorista seria um especialista, um intelectual estudioso da cultura nacional (GREGÓRIO, 2005, p. 86). Com isso, o país saíria da visão do folclore apenas como objeto de exploração turística e comercial.

De acordo com o próprio Solano Trindade (1961, apud BELLA, 1961, s.p), “no Brasil a concepção de folclore como ‘exotismo primitivo’ continua, embora nos maiores centros do mundo essa ideia esteja superada, sendo folclore uma questão de especialistas”. O poeta recifense também valorizava a dimensão da pesquisa no trabalho realizado no Teatro. Várias cantigas apresentadas em esquetes e espetáculos do grupo eram canções populares recolhidas por ele, de diversos cantos do país. Segundo Liberto Trindade<sup>iv</sup>, seu filho, em entrevista, duas esquetes famosas do grupo, escritas por Solano Trindade a partir de seus poemas, foram “Pregões do Recife” e “Maracatu Nação Elefante”<sup>v</sup>, no qual ele encenava tradições populares de Pernambuco, seu Estado natal. O modelo de teatro realizado por Trindade nesse período defendia a linha adotada pelo PCB, o famoso “partidão” do “nacional-popular”, que buscava resgatar as raízes do nacionalismo brasileiro através de uma perspectiva de luta de classes.

O conceito de nacional-popular utilizado no Brasil, sobretudo por membros do PCB, tinha como referência as reflexões de Antônio Gramsci (2002), em seus Cadernos do Cárcere. Por meio da relação entre o “nacional” e o “popular”, Gramsci busca recriar o entendimento que se tem sobre as classes populares e também indicar uma nova forma de se relacionar com os subordinados. No Brasil esse conceito é adaptado para designar uma produção artística feita por um intelectual orgânico que tenha uma mensagem política, cujo conteúdo tenha elementos da cultura popular e que seja consumido pela classe trabalhadora, como forma de despertar a sua consciência política a partir de seus próprios códigos e signos culturais.

O ator e bailarino Haroldo Costa (2010), membro do TPB nos anos 1950, em entrevista a Emanuel Araújo relembra os ideais da companhia teatral dentro da chave do nacional-popular de se produzir um teatro em que a classe popular fosse ao mesmo tempo protagonista e personagem:

A nossa ideia era transportar para o palco as cerimônias religiosas e as festas populares, resguardando tanto quanto possível a espontaneidade das manifestações de massa. Dessa maneira, nós queríamos levar para o palco o próprio povo brasileiro e fazê-lo personagem principal. Ao mesmo tempo autor e ator. A nossa meta era mostrar a pluralidade das contribuições culturais que dão o perfil brasileiro (ARAÚJO, 2010, p. 361).

Dentro dos estudos folclóricos na primeira metade do século XX dois grandes nomes que influenciaram a concepção artística do TPB foram Silvio Romero e Mário de Andrade. Para Romero, a cultura popular da oralidade, marca do povo brasileiro, que em grande parte ainda era analfabeta, definia o nosso “caráter nacional”. Posteriormente, Mário de Andrade desloca essa interpretação para a música, pois acreditava ser esta a perspectiva que melhor apresentava a integração cultural de uma sociedade formada por três raças distintas, linguisticamente diferenciadas como a brasileira (VILHENA, 1997).



Foi nesta chave de interpretação da “cultura nacional”, que ia de Florestan Fernandes a Mário de Andrade, que nos anos 1950 configurou-se no Brasil um debate em torno do nacionalismo que influenciou inúmeras instituições, partidos políticos e movimentos sociais. Para o PCB, a construção dessa ideologia nacionalista se traduziu, em linhas gerais, dentro do campo político na articulação de uma “frente ampla”, isto é, na organização de uma unidade política a partir da conciliação com segmentos sociais distintos, como a burguesia nacional, com o intuito de realizar no país uma revolução em etapas baseada nos princípios anti-imperialistas e sua dominação política, econômica e cultural com ênfase no caráter nacional e democrático (SCHWARZ, 1992).

Foi assim que começaram a surgir inúmeras críticas ao repertório e ao público tradicional das companhias teatrais da época. Outra companhia nessa linha de um teatro mais didático-pedagógico voltado para discussão de questões políticas, mas que não era uma companhia negra, foi o Teatro de Arena de São Paulo, de Augusto Boal, que procurava, além de resistir às pressões econômico-financeiras e à concorrência das grandes empresas teatrais, que ou encenavam um teatro de entretenimento, como o teatro de revista, ou encenava os grandes clássicos, criar uma identidade própria para o primeiro teatro em formato de arena da América do Sul, ou seja, uma identidade fundada na dramaturgia e na arte cênica brasileira (GARCIA, 2004).

O grupo do Teatro de Arena, em consonância com a visão de teatro militante do TEN e do TPB, sempre procurou realizar suas apresentações em locais em que o público não era consumidor de peças de teatro, como praças públicas, sindicatos, favelas, escolas regulares, escolas de samba, terreiros etc., na mesma linha que seria adotada pelo Centro Popular de Cultura (CPC) da UNE, nos anos 1960.

O CPC, quando surge em 1962, se apresentava como porta-voz de uma vanguarda nacional-popular do movimento estudantil que, através da cultura popular, iria conscientizar as massas para uma ação política revolucionária no Brasil. Os compromissos políticos e estéticos do CPC estão descritos em seu manifesto de fundação, escrito por Carlos Estevam Martins, em nome do coletivo. O documento procurava apontar uma direção e “disciplinar” a criação engajada dos artistas de esquerda. Seria uma submissão da “forma” ao “conteúdo”, com o objetivo de facilitar a comunicação com as classes populares a partir de alguns procedimentos básicos, como adaptar a sua produção artística para que esta tivesse os preceitos da tradição popular, pois para os dirigentes comunistas brasileiros do início dos anos 1960, a arte deveria ser parte de uma superestrutura maior de libertação do Brasil da periferia do capitalismo mundial (MARTINS, 1979). Segundo Marcos Napolitano (2007, p. 76), o CPC assumia a defesa do governo João Goulart e das reformas de base e buscava “desenvolver a consciência popular, como fundamentação da libertação nacional. Mas, antes do povo, o artista deveria se converter aos novos valores e procedimentos, nem que para isso sacrificasse o seu deleite estético e a sua vontade expressão pessoal”.

Apesar de o TPB seguir essa linha teórica do nacional-popular de realizar uma arte engajada e popular, o grupo não abriu mão de discutir a temática racial em seus textos e em suas apresentações. A poesia produzida por Solano Trindade, e que estava presente como texto integrante de várias peças encenadas pelo TPB, era classificada, por ele mesmo, como “poesia negra”. Como aponta Maria do Carmo Gregório (2005, p. 82), em sua poesia, Trindade “incorporou o ritmo dos tambores do samba e do Candomblé”. Na perspectiva do método criativo de Trindade, a experiência sensorial dos tambores teria a mesma função do ato sexual, a vitalidade que ambos transmitiam seria a sua fonte de inspiração poética. “Xangô”, na sua poesia, não é um fim em si mesmo; era sim a cultura negra, o meio artístico escolhido por ele para denunciar a opressão existente no Brasil e em qualquer parte do mundo. Sua produção artística funcionava como um veículo de transmissão às massas trabalhadoras da sua mensagem revolucionária.

Solano e Margarida Trindade iam equilibrando essa equação que ora pendia mais para a crítica racial, ora mais para uma interpretação marxista de luta de classes, ainda que, para Trindade, assim como para Abdias do Nascimento, elas nunca estiveram dissociadas. No TPB havia uma valorização da presença do negro na cultura brasileira, sem se limitar ao resgate da história do negro. Isso marca claramente a diferença entre duas concepções de teatro negro: a do TEN, com uma atitude didática, procurando a sua temática dentro do movimento negro, e a do Teatro Popular Brasileiro, enfatizando a presença do negro no folclore brasileiro (DOUXAMI, 2001).

Liberto Trindade, filho de Solano, foi membro do TPB e do TEN, as duas principais companhias de teatro negro do Brasil no período e aponta algumas diferenças entre elas. Em entrevista, é possível compreender o método de trabalho das duas companhias. Para Trindade, o TEN tinha uma preocupação maior com a performance, formação do ator e com a ideia de produzir um espetáculo de alto nível do ponto de vista formal do teatro. O grupo buscava sempre produzir textos dramáticos muito bem escritos, acabados, feitos pelo próprio grupo ou na encenação de peças de grandes dramaturgos. Era uma preocupação estética além da questão pedagógica de um teatro de despertar de consciência. O TPB procurava produzir espetáculos musicais que concentravam dança e música em suas peças, a partir das experiências e talentos de seus atores, que nunca eram profissionais.



Existiam algumas diferenças entre o Teatro Experimental do Negro e o Teatro Popular de Cultura. O Teatro Experimental do Negro tinha uma preocupação muito maior com a dança e com o texto encenado. Eram sempre peças com um texto muito bom. E o Teatro Popular Brasileiro tinha com o canto, com a poesia... As declamações, que faziam parte de um quadro. Solano apresentava desde o pregão do Nordeste até o candomblé, tinha frevo, maracatu... O Milton Gonçalves explica como era o TEN. Tinha até alguns monólogos e sempre textos baseados na problemática negra, dos problemas que temos, eu acho muito legal esse tema. O Teatro Popular Brasileiro era mais ligado à dança, aos livros que papai escrevia, exposição de artes plásticas. Era comum apresentar danças folclóricas nas praças, congadas, por aí vai. E aquele monte de gente trabalhando, o importante é isso: muita gente trabalhando, muita gente dando a contribuição. Mesmo aquelas pessoas que não sabiam dançar, que não sabiam cantar estavam lá de uma forma ou de outra, engenheiros, advogados, estavam lá encourando tudo, aprendendo com humildade (TRINDADE, 2017, s.p.).<sup>vi</sup>

Do ponto de vista da concepção teórica da finalidade do que era produzido por sua companhia, Abdias do Nascimento procurava romper com os preceitos do “nacional-popular”<sup>vii</sup> e com o “culturalismo”, uma forte vertente de estudos sobre o negro da época, que teve em Arthur Ramos (1942) seu pioneiro, através de seu “A aculturação negra no Brasil”.

Os estudos de Ramos e dos demais de inspiração “culturalista” desenvolveram pesquisas e análise de conteúdos culturais de traços e padrões identificados como de origem africana, como entidades negras da cultura nacional. Os “culturalistas” viam o sincretismo cultural como solução para os problemas no negro no Brasil, pois uma vez que houvesse o reconhecimento e a valorização do negro enquanto agente cultural através do samba e de suas outras manifestações artísticas e culturais, isso diminuiria o racismo e a exclusão do negro, e encaminharia a solução ao nível das relações raciais e sociais. A cultura seria concebida como um sistema independente e autônomo que age sobre a realidade histórica, econômica e social sem ser por ela afetada (BANDEIRA, 1988).

Ainda nas diferenças entre as duas companhias, em entrevista, Abdias do Nascimento discorda da linha adotada por Solano Trindade de fazer um teatro “popular” e não explicitamente negro. Apesar de a maioria do seu grupo ser composta por pessoas negras, o Teatro Popular não se apresentava explicitamente como um “teatro negro”. Segundo Nascimento, essa atitude era porque Trindade buscava atrair as classes populares para a zona de influência do Partido Comunista:

Solano queria que todos os negros fossem do Partido e eu queria primeiro que o negro fosse consciente do seu valor. Ele era contra a denominação de teatro negro porque estimava que essa luta pelo negro dividia a classe trabalhadora. Na verdade, ele considerava o aspecto da raça no seu sentido biológico, quando nós, na realidade, desenvolvíamos uma visão cultural da raça. Para nós, o primeiro obstáculo que o negro encontra é a raça, não a classe (NASCIMENTO, 1998 apud DOUXAMI, 2001, p. 328).

Se Trindade recebia críticas de Nascimento pela militância abertamente partidária, que em sua opinião estava em primeiro lugar, portanto acima da militância racial, o poeta recifense também recebia críticas do Partido Comunista ao juntar questões sociais e raciais em sua militância. Os próprios dirigentes comunistas sugeriram não utilizar a palavra “negro” no nome do grupo teatral. Trindade, ao criar o TPB, queria chamá-lo de Teatro Negro Popular. No entanto, a direção nacional do PCB pediu para ser retirada a palavra “negro”, pois ela dividiria a classe trabalhadora.

Isso não quer dizer que a direção do PCB não achasse importante o trabalho de Trindade. Em 1955, o Teatro Popular Brasileiro viajou para a Polônia e Tchecoslováquia, realizando apresentações por 14 cidades, dentre elas Varsóvia e Praga, no Festival da Juventude Comunista. Durante a década de 1950, Solano Trindade e o TPB transitaram entre Rio de Janeiro, Europa e São Paulo, enquanto ampliam experiência e repertório artístico, criativo e político. No mesmo ano, Trindade criou dentro do TPB o grupo de dança brasileira “Brasileira”, em uma experiência que resultou em uma série de espetáculos com bailarinos não profissionais. Em 1957, transferiu as atividades do TPB para a cidade de São Paulo e na década de 1960 para Embu das Artes, na região metropolitana de São Paulo.

Para o intelectual negro Clóvis Moura, também ligado ao PCB, e posteriormente ao PCdoB, e que conheceu os dois grupos teatrais, o grupo de Solano Trindade lutou para dar uma conotação popular e revolucionária à negritude, enquanto o grupo do TEN, liderado por Abdias Nascimento, imprimiu às atividades um cunho de uma elite intelectual negra (MOURA, 1983). Parafraseando o sociólogo negro Alberto Guerreiro Ramos (1954, apud PINTO, 2013, p. 304), um dos entusiastas e referência teórica do TEN, para quem o movimento deveria inspirar “os homens de cor nos estilos de comportamento de classe média superior”. Para Guerreiro Ramos não seria através de promoção do carnaval, escolas de samba e terreiros de macumba que se conseguiria elevar o negro, mas sim através do estudo.



Moura também irá criticar as opções do TEN e de Guerreiro Ramos, pois esse enfoque do problema do negro dentro da ótica de uma intelectualidade pequeno-burguesa usava a negritude como fronteira ideológica para separá-la das classes populares marginalizadas, onde justamente estava a população afro-brasileira (MOURA, 1983). As críticas de Moura ao pensamento de Nascimento eram também porque este havia se afastado do marxismo tradicional, criando conceitos próprios, como o “quilombismo”, para entender a realidade brasileira tendo como referência não apenas o referencial teórico marxista, mas sem abandoná-lo, mas também incorporar conceitos de outras matrizes de pensamento, como o pan-africanismo e outras filosofias africanas.

O quilombismo pretendia introduzir uma lógica política pan-africana que orientasse a população negra também na superação do modelo capitalista. Segundo o próprio Abdias do Nascimento é preciso “tornar contemporâneas as culturas africanas e negras na dinâmica de uma cultura pan-africana mundial, progressista e anticapitalista me parece ser o objetivo primário, a tarefa básica que a história espera de nós todos. Como integral instrumento de uma contínua luta contra o imperialismo e o neocolonialismo” (NASCIMENTO, 2019, p. 96).

Como é possível analisar, a oposição ao capitalismo no pensamento de Abdias do Nascimento, apesar de uma leitura marxista sobre as contradições do sistema capitalista, como a incorporação do conceito de “imperialismo”, não significa uma adesão do pensamento de Nascimento ao modelo partidário marxista-leninista ou mesmo trotskista em defesa das experiências do socialismo real. O autor defende uma nova sociedade baseada no “comunalismo”, que estaria mais próximo da cosmovisão das comunidades ancestrais africanas. A chave de pensamento não é, para Nascimento, capitalismo x socialismo, mas capitalismo x comunalismo, título inclusive de um de seus escritos, no qual ele enuncia: “Em certo sentido, constituímos o elo mais fraco na corrente de ferro do capitalismo; enquanto isso mantenho a convicção de que será através do comunalismo pan-africano que aquela corrente de ferro se tornará obsoleta e para sempre incapaz de se restabelecer” (NASCIMENTO, 2019, p. 100). Para o fundador do TEN, a envergadura da superação do capitalismo exige uma revolução cultural permanente, pois seu projeto não era substituir um governante por outro, ou mesmo a troca de um sistema por outro, mas criar uma revolução que trocasse ambos – pessoas e sistemas.

O argumento de Clóvis Moura de um “elitismo” por parte do TEN e de suas propostas políticas torna-se injusto, pois o TEN irá defender justamente o caráter anti-imperialista, anticolonialista e antirracista do movimento da negritude e, principalmente, a sua inserção na perspectiva da luta do negro por transformações socioeconômicas e mudanças nas relações raciais do país, a partir da mesma chave de um “despertar de consciência” dos negros e pobres.

As diferenças entre o TEN e o TPB, bem como de interpretações e avaliações das contribuições e legados que tenham em Abdias do Nascimento e Solano Trindade referências, vão ter de lidar com dilemas que marcam a própria experiência negra nas sociedades pós-escravistas modernas. O caminho da luta política, colocado enquanto condição estrutural para aquelas e aqueles que mais se ressentem das consequências de ocuparem posições sociais subalternas, pode, por exemplo, se basear, não apenas, mas principalmente, em referenciais universais de valores e de perspectivas modernas, que na discussão proposta esta mais alinhada com as perspectivas do TEN, ou, basear-se, como o TPB, em referenciais culturais “locais”, no caso, nacionais, mas de diversas origens, com “regionalidades” e demais particularidades, que representam em conjunto o popular e o folclórico, lido em uma chave de resistência popular, sem, contudo, deixar de entender o particular como pertencente a uma totalidade.

Solano Trindade a partir de 1961 passou a compor um grupo de artistas que se muda para a cidade de Embu, em São Paulo, e a transforma, tornando-a conhecida pelo movimento cultural que passa a ganhar fôlego ali e, tendo no TPB um expoente desse momento, finalmente se vê o potencial do grupo reproduzindo todas as experiências e possibilidades recolhidas por Solano ao longo de sua vida, junto a uma coletividade que conseguiu tornar real e promissor todo o acúmulo dos anos anteriores, de modo territorializado, sendo um centro catalisador e irradiador de cultura e consciência. Na segunda metade da década de 1960 fica residindo entre Embu e São Paulo, uma vez que foi se afastando de Embu por conta do desgosto com as mudanças vistas no sentido da comercialização da arte na cidade. Na virada da década o poeta vem a adoecer e falece no ano de 1974.

O legado deixado pelo poeta apresenta elementos ricos para se compreender as implicações das questões de classe e raça no Brasil, de peso e complexidade muitas vezes ignorados em sua real importância, temas que estruturam o país e determinam sua dinâmica social. Consciente dos processos de exclusão e exploração próprios do capitalismo e seus impactos especialmente nocivos à população negra, Solano Trindade sintetiza o místico e o mágico da cultura da afro-brasileira ancestral com a força de luta e resistência de seguidas gerações inconformadas com a manutenção das estruturas arcaicas no país, atualizadas pelas inovações do sistema de exploração capitalista.

Encontra-se relevância e complexidade centrais em temas, debates e desenvolvimentos práticos das questões étnico-raciais no Brasil. Qualquer ação ou iniciativa partindo do movimento negro, ainda que não concebida a princípio com intenções críticas estritamente ideológicas, costuma, por si, em termos gerais, ferir ideais fundamentais das visões



liberais e capitalistas de mundo, basicamente por encontrar força maior em argumentos que defendam a adoção de medidas políticas reparadoras de caráter e impacto no coletivo, em um sistema baseado em noções individualistas, economicistas e racionalistas, voltadas para a acumulação de poder e riquezas.

O desenvolvimento do capitalismo no decorrer do século XX, e a particular dificuldade socioestrutural no Brasil de se estabelecer uma sociedade de fato alinhada com os princípios e fundamentos das modernas sociedades de classes, encontrou no sociólogo Florestan Fernandes (1978) uma teorização destacada no que diz respeito à importância dos movimentos sociais oriundos dos meios negros como agentes potencialmente transformadores da sociedade brasileira.

Michael Hanchard (2001) ao trabalhar com as categorias “Semelhanças Fortes” e “Semelhanças Fracas”, no que tange às relações entre os negros entre si, coloca que a construção de uma unidade ou de um movimento de massa, como a princípio costuma surgir como objetivo a ser alcançado pelo movimento, possivelmente passa pela discussão inevitável de como seriam equalizadas as divergências e limitações que a ação do movimento negro – e coletiva em geral – cada vez mais enfrenta.

Enfatizam-se aqui tais categorias pelas possibilidades que elas têm de resumir um dos dilemas que ainda impedem uma ação mais ampla e contundente do movimento negro. É possível entender que se existe uma unidade do ponto de vista racial (“Semelhanças Fracas”), culturalmente, em sentido amplo, as diferenças ideológicas, de classe, geracionais, por exemplo, são marcadores de interferência, por vezes suficientes, para que não se construam facilmente considerações e ações amplamente convergentes, baseadas em noções e visões comuns de mundo (“Semelhanças Fortes”).

A luta contra o racismo é um elemento unificador, com as intenções, entendimentos, fundamentações e motivações para a prática, com os consequentes resultados esperados, possíveis elementos desagregadores. Mesmo assim é notável o entendimento franco e comum, segundo interpretações marxistas, como a que predominava em parte da esquerda brasileira, sobretudo no PCB, de que os negros deveriam compor e/ou defender politicamente partidos comunistas e posições de esquerda, ou pelo menos estarem entre os principais grupos de eleitores das legendas correlacionadas.

Geraldo Filme, importante nome ligado às escolas de samba de São Paulo<sup>viii</sup>, inicia suas atividades no TPB nos anos 1950, quando Trindade e sua família vieram morar em São Paulo, e reinicia o grupo na capital paulista. Solano abria espaço para jovens negros compositores participarem de suas peças, especialmente musicais onde apresentavam suas próprias composições. A vivência de Geraldo Filme com Solano Trindade foi fundamental para o sambista aprender a desenvolver um método e compreender a importância de se realizar suas pesquisas sobre a cultura popular, sobretudo desenvolvida na concepção dos seus enredos de escolas de samba. Essa foi uma das marcas de Geraldo Filme no samba: sua capacidade de pesquisar personagens e temas do negro em São Paulo, que há muito estavam esquecidos.

Plínio Marcos, importante dramaturgo e escritor, ligado principalmente à literatura marginal, também esteve ligado ao grupo de Solano Trindade, na fase em que o grupo se instalou na Grande São Paulo, na cidade de Embu. Plínio desenvolveu espetáculos nos anos 1970, como “Balbina de Iansã”<sup>ix</sup> e “Humor grosso e maldito nas quebradas do Mundaréu”<sup>x</sup>, ambos registrados em disco, em que a estética era muito parecida com o trabalho feito pelo poeta recifense. Em sua coluna no caderno Ilustrada, do jornal Folha de São Paulo, Plínio Marcos narra que foi no TPB que ele conheceu Geraldo Filme e logo se impressionou com o seu grande conhecimento sobre a cidade: “Nos conhecemos no grupo do grande poeta popular Solano Trindade, no Embu, que era um verdadeiro núcleo de cultura negra, não a cidade da arte que é hoje. A polícia sempre baixava e espantava todo mundo. Geraldo não era sambista, era fundamentalmente um historiador das coisas de São Paulo, da Praça da Sé, das rodas de samba” (FOLHA DE SÃO PAULO, 30/03/1998, s.p).

Além de sua vasta produção artística, Solano Trindade, agindo como um “intelectual orgânico”, também tinha uma grande preocupação com a formação de novos militantes negros comunistas, agindo como mestre das novas gerações. Foi Solano Trindade o responsável por levar Geraldo Filme para fazer parte do Partido Comunista em São Paulo, em meados dos anos 1950.

Solano Trindade, Edison Carneiro e Clóvis Moura foram importantes precursores do movimento negro dentro do Partido Comunista, iniciando um debate interno no partido, que se recusava a ver a questão do negro afastada da questão das classes subalternas no Brasil. A contribuição dos três comunistas foi de grande valia para a geração de Rafael Pinto<sup>xi</sup> Hamilton Cardoso<sup>xii</sup>, Jamu Minka<sup>xiii</sup>, Milton Barbosa<sup>xiv</sup> e demais militantes que girariam em torno do Árvore de Palavras, Versus e, posteriormente, do MNU em São Paulo, e para o grupo de poetas negros liderados por Oliveira Silveira (1941-2009) no Rio Grande do Sul, que produziam uma poesia com a temática racial pautada pela cultura popular. Os militantes comunistas negros mais velhos sempre tiveram uma preocupação em receber e orientar esses jovens militantes, como uma espécie rito de passagem em que os mais velhos estariam preparando os mais jovens para a luta



antirracista, ainda que muitos desses jovens estivessem integrados a uma corrente trotskista que, mais tarde, se integraria ao Partido dos Trabalhadores e os velhos militantes continuassem no “partidão”.

Tem um aspecto muito interessante. Geraldo Filme e Solano Trindade eram todos caras do Partidão. Eles passaram pelo Partidão. Tem uma coisa muito interessante que os comunistas sempre fizeram foi essa ideia de a cultura popular penetrar dentro das escolas de samba. Paulo da Portela, Silas de Oliveira, Martinho da Vila no Rio de Janeiro eram militantes do PCB. E a mesma coisa em São Paulo. Mesmo com o partidão e a esquerda em geral tendo muita dificuldade de tratar da questão racial, eles ainda passavam aquela visão tradicional stalinista que a questão de raça e de gênero dividia a luta de classes. Isso foi um grande problema. Você olha no Brasil, o projeto de democracia racial gilbertofreyreano do “Casa-Grande e Senzala” influenciou demais a esquerda no Brasil (...) (PINTO, 2017, s.p)<sup>xv</sup>.

Rafael Pinto, fundador do MNU e militante marxista ligado à IV Internacional de orientação trotskista, menciona como era essa relação com Solano Trindade e outros militantes mais velhos. Apesar de divergências ideológicas dentro do campo do marxismo, ambos eram comunistas e negros e isso os aproximava mais do que os separava, sendo Solano um elo de geração entre os antigos militantes que enfrentaram a ditadura varguista e tinham sido da Frente Negra Brasileira, com jovens militantes 30 anos mais novos e que também viviam um regime autoritário:

Nos anos 1970 eu já estava com quase 30 anos, casado e com uma dedicação maior à militância política. Eu frequentava mais nessa época a Praça da República, que nós nos encontrávamos aos domingos com o sociólogo Aristides Barbosa, Oswaldo de Camargo, Solano Trindade, o filho dele Liberto, Ciro, Jangada. Nós ficávamos discutindo política, esse grupo em volta do Solano que expunha lá. Foi o Solano que começou com a feirinha de artesanato na Praça da República. Um grupo totalmente de esquerda. E bem plural. Sempre houve uma briga entre stalinistas e trotskistas. Mas convivemos muito bem. Eu era da 4ª Internacional, da Liga Operária, de orientação trotskista. Entrei na Liga em 1975, um ano após entrar na USP. Tínhamos muito respeito por esses militantes e éramos também influenciados por eles. Essa Velha Guarda era do partidão, prestista, mas isso não afetava nossa relação. A questão racial nos unia, porque mesmo eles não tinham espaço pra discutir a questão racial dentro do partidão. A minha geração, Milton, eu e Ivair, foi a geração que começou a fazer a crítica da esquerda a partir da criação do MNU. Bebemos de todas as fontes, da luta contra o apartheid, do movimento dos direitos civis nos EUA, do movimento hippie e movimento de mulheres. A partir disso começamos a organizar o movimento negro com o foco da luta contra a exploração racial e de classe, sem fazer a dicotomia que luta de classes é uma coisa, e luta pela igualdade racial é outra (PINTO, 2017, s/p)<sup>xvi</sup>.

Por meio da contribuição de Ivanir dos Santos, ativista do Partido dos Trabalhadores (PT) e do movimento negro, Michael Hanchard pôde expor de modo exemplar a questão posta por ele sobre a carência de “Semelhanças Fortes” como fator presente em algumas iniciativas de ação do movimento negro no Brasil. Durante entrevista à Hanchard, Ivanir critica a ideia de uma

[...] solidariedade afro-brasileira genérica, que, adotada ingenuamente, poderia levar a uma “esquizofrenia” (o termo dele) que separaria a cultura ou a raça de seu contexto político: Solano Trindade (um poeta afro-brasileiro) era membro do Partido Comunista. Amílcar Cabral era do Partido Comunista. Agostinho Neto era marxista. Mas a maioria das pessoas do movimento negro só os discute em termos de sua negritude. Da cor de sua pele, e não do significado de suas posturas políticas e da importância dessas posturas para as pessoas negras. Muitos se interessam apenas pelo simbolismo’ (HANCHARD, 2001, p. 105).

Longe de buscar aqui o aprofundamento de um tema de complexidade e implicações delicadas, a proposta é salientar que a maturidade do movimento e a possibilidade de recolher mais de um século de história, de luta ativa e cotidiana, com conquistas importantes nos campos institucionais e comuns, foram possíveis graças ao somatório de ações e reações afro-brasileiras, e dentre elas as de Solano Trindade tiveram centralidade dentre as diversas orientações entendidas como movimento negro, contrárias ao racismo e aos modernos sistemas de exploração capitalista.

O percurso intelectual, a obra e a militância Solano Trindade são fundamentais para entender as possibilidades criadas pelo movimento negro durante o século XX, em especial no que toca o envolvimento das pessoas comuns, populares, no processo de elaboração e prática artística e cultural com significados para além dos meramente formais e estéticos. Pensar a arte como forma de se alcançar as massas, as camadas mais populares, oportunizando o acesso à cultura por meio da arte engajada politicamente, encontra em Solano Trindade um representante singular, uma vez que nas suas



experiências organizativas sempre existiu a preocupação com o envolvimento de todos, sem distinção de nenhuma ordem, onde todos trabalham para o bem da coletividade e dos objetivos comuns.

No que toca ao racismo, ainda que tenha tido um aumento significativo da articulação de organizações e militantes do movimento negro com perspectivas políticas de esquerda a partir da constituição contemporânea do movimento negro, a pluralidade de iniciativas e os diferentes níveis de organização considerando, por exemplo, as diferenças de contexto nas capitais e no interior, ainda colocavam desafios para que os militantes do movimento alcançassem a população negra de modo mais abrangente. A compreensão dos problemas estruturais do país pelos menos favorecidos, somada à disseminação da informação pelos meios de comunicação em massa, auxilia a uma maior e mais ampla compreensão das causas dos problemas vividos, mas não se traduz automaticamente em tomada de consciência para a ação ou a mobilização política.

Solano Trindade faleceu em 1974, na mesma década da reorganização contemporânea do movimento negro, apenas alguns anos depois de um marco de virada para as novas aspirações de militantes de todas as gerações, que encontrou nos jovens negros engajados da época um novo gás, novos desafios e uma realidade política ainda instável. O ano de 1971, já marca essa “virada” dos anos 1970, com a fundação do Grupo Palmares, no Rio Grande do Sul. O pensamento de Solano também foi marcante para o poeta gaúcho Oliveira Silveira, que se tornou um dos principais intelectuais das interpretações e formulações futuras do movimento negro em sua versão contemporânea pós-MNU. Trata-se da mudança do marco de referência para a mobilização política negra da data da abolição da escravidão no Brasil, 13 de maio, ocorrida em 1888, para o dia 20 de novembro, data do assassinato de Zumbi pelas forças coloniais no Quilombo dos Palmares, no ano de 1695.

Oliveira Silveira foi fundador do Grupo Palmares, no Rio Grande do Sul, e é conhecido em todo o Brasil como o propositor, neste mesmo ano, do dia 20 de novembro como Dia Nacional da Consciência Negra. Liberto Trindade (2017) relata que sua mãe Margarida já aludia a Palmares em suas participações em manifestações políticas no Rio de Janeiro, nos anos 1950. A força da referência de Palmares atravessou os séculos e o dia da morte de Zumbi se tornou a principal data de articulação do movimento negro contemporâneo, sendo acatada pelo MNU a partir de sua fundação em julho de 1978 e sendo celebrada oficialmente a partir desse marco, no FECONEZU em novembro do mesmo ano, quando da ocorrência da 1ª edição do Festival Comunitário Negro Zumbi, na cidade de Araraquara, interior do estado de São Paulo.

A recuperação desta referência e sua utilização política encontra no poeta Oliveira Silveira um importante representante. Em seu próprio processo de formação e conscientização, durante o período de universidade, na década de 1960, toma contato com a literatura negra da negritude francófona e com autores brasileiros, dentre os quais destaca Cruz e Sousa e Solano Trindade.

É de grande poder expositivo a periodização do movimento negro e do processo histórico vivido pelas populações negras no Brasil, apresentada por Oliveira Silveira em depoimento para as “Histórias do Movimento Negro no Brasil” (2007). De modo resumido e sintético, Oliveira Silveira oferece um panorama no qual é possível perceber o papel do movimento negro e o impacto de sua atuação, no que diz respeito à crítica dos problemas estruturais do país, que são centrais para que compreender os desafios e dificuldades de transformação da realidade brasileira sem, contudo, ignorar os avanços e possibilidades criadas por esse movimento, de articulação de temas e atores sociais diversos, com impactos consideráveis para mudanças de ordem político-institucional e no debate e cultura política do Brasil.

Numa tentativa de periodização do movimento negro, costumo dizer que, em 1971, começa o que nos chamaríamos de período contemporâneo das lutas negras no Brasil. Se fosse fazer uma periodização da história toda, teria o período, vamos dizer, heroico, que é o período escravismo; depois, o pós-escravismo, que viria até 1971 mesmo. Tem as subdivisões no meio, mas 1971 acho que é um marco, justamente pelo 20 de novembro. Claro que tem várias confluências, os movimentos estadunidenses, as independências africanas, o socialismo, a negritude, as próprias lutas e esse legado todo dos nossos lutadores, como Abdias e Solano, só para citar os mais próximos. Agora, a partir de 1971 tem aquela virada. Então se faz esse deslocamento do 13 de maio para o 20 de novembro. O 20 de novembro tem um poder aglutinador muito grande, que estimulou o movimento. Aquele fato de fazer uma atividade em novembro aglutinava, mobilizava mais. E depois, mais adiante, em 1978, surgem o MNU, o FECONEZU em São Paulo, e há outros fatos além dos aludidos. Agora, aí tem três divisões: de 1971 a 1978, que eu chamo de “virada histórica”; de 1978 a 1988, que é uma fase de organização do movimento, em que surgem novas entidades, tem os protestos, as denúncias... Nessa fase surge uma divisão também entre a corrente partidária, a corrente confessional cristã e o movimento propriamente dito, que segue aquele fluxo histórico e não depende nem de partidos nem de confissão religiosa e se identifica, em termos religiosos, com a religiosidade de matriz negro-africana. Ao mesmo tempo, há o trabalho, por exemplo, na Constituinte, que vai resultar na inclusão do negro no texto constitucional, que é uma obra do movimento, que sensibilizou os partidos ou se



valeu do oportunismo dos partidos. A constituição é também um marco, porque nos passamos a viver um novo período, uma fase de conquistas, de obtenção de retornos. Algumas conquistas nos já tínhamos feito: tínhamos começado a ter espaços nos poderes públicos, conselhos, assessorias, Memorial Zumbi... Surge a Fundação Palmares, no plano nacional, e começa esse trabalho de reconhecimento, regularização, titulação das propriedades, da territorialidade negra, das comunidades quilombolas. Então já é uma coisa mais concreta, mais palpável, que a gente gostaria de ter. Finalmente, no último período, de 1988 para cá, temos que considerar, por exemplo, o trabalho na área educacional, em que nós temos um avanço muito grande, a produção escrita, a formação de mestres e doutores negros e a participação dos NEABs nas universidades, que é muito importante (ALBERTI; PEREIRA, 2007, p. 270).

Segundo os historiadores Jean Marcel Carvalho França e Ricardo Alexandre Ferreira (2012, p. 96), o movimento negro dos anos 1970 e 1980 teve um papel decisivo para a consolidação de uma imagem positiva e na elevação de Zumbi dos Palmares ao panteão de herói nacional e Oliveira Silveira foi uma de suas principais lideranças. Os autores classificam que existiram três grandes visões na historiografia brasileira sobre Zumbi dos Palmares: a do período colonial, do Brasil independente e, por fim, a do movimento negro. A visão sobre Palmares ou qualquer quilombo no período colonial era visto pelos portugueses como uma ameaça. Os escravizados vistos como mercadorias eram fugitivos rebeldes e representavam para o sistema escravista, uma ameaça à propriedade e à colonização. O segundo, elaborado no século XIX, durante o Império, retratava Palmares como um núcleo da barbárie africana, uma ameaça à civilização brasileira que os colonos tiveram o “dever” civilizacional de eliminar. O terceiro o alçou como ícone simbólico da luta contra a escravidão e em defesa da liberdade. Tornou-se não apenas símbolo dos escravizados e do movimento negro como dos camponeses, indígenas e de todos “aqueles que lutaram e ainda lutam contra o caráter excludente da sociedade brasileira”. É valorizada a experiência de Palmares e sua resistência de mais de um século contra a escravidão.

Um dos marcos da terceira fase foi a organização do FECONEZU (Festival Comunitário Negro Zumbi), evento organizado por diversas entidades e coletivos do movimento negro. Assim como o TPB, o FECONEZU tornou-se um modelo de organização coletiva popular para a vivência e convivência, de preservação e de resistência do negro brasileiro. O festival contou com dezenas edições, sempre de forma itinerante, por diversas cidades do interior paulista. O primeiro, em novembro de 1978, na cidade de Araraquara, tinha por objetivo finalizar as comemorações em homenagem aos 283 anos da morte de Zumbi. As principais publicações e discussões do Festival eram de exaltar a luta de Palmares contra a escravidão e o racismo, e apresenta o povoado como um núcleo de liberdade dentro do sistema escravista; tendo como lema “O melhor do FECONEZU é sua gente”.

## CONCLUSÃO

Solano Trindade não chegaria a ver todo esse desdobramento acontecer como a criação do MNU e do FECONEZU, no entanto sua influência é reconhecida pelos fundadores das novas entidades. A sua longa trajetória e produção se deu em múltiplas áreas, matizadas por sua formação popular e marxista, vividas na prática em suas atuações política no PCB e em seu Teatro Popular Brasileiro, onde defendeu e possibilitou a síntese entre arte e cultura popular, com a valorização da igualdade de tratamento e união para o trabalho comunitário, de influência socialista. Muito ainda precisa ser recuperado da vida e obra de Solano Trindade; novos trabalhos sobre as contribuições do “poeta do Povo”, nas mais diversas áreas, vão ganhando mais divulgadores, autores e intérpretes, contudo, o momento sugere também a necessidade da inspiração de Solano Trindade ser motivadora de práticas e iniciativas que façam frente aos desafios ainda existentes.

Entendendo o racismo como elemento estruturante das relações sociais no Brasil, seria a atuação do movimento negro a única que poderia, ao mesmo tempo, trabalhar junto da população negra mais abrangente de modo a auxiliá-la na recuperação dos déficits acumulados historicamente e na melhoria das relações interpessoais marcadas pelo preconceito e discriminação racial. Teria ainda o papel de ir contrariamente às instituições e grupos hegemônicos de poder que se perpetuam, se valendo e beneficiando do racismo somado a velhas e novas formas de exploração, sem nunca efetivamente enfrentarem as consequências e os dilemas morais que mantêm, abismais, as desigualdades sociais no Brasil.

Seja por si ou por todas as contribuições e aberturas possibilitadas pela sua obra, o “Poeta do Povo” foi e ainda é uma das principais referências para o movimento negro em seu papel de lutar por valorização, respeito e contra o racismo estrutural brasileiro. A rearticulação do movimento negro contemporâneo se inicia década de 1970, herdando diretamente o legado da geração anterior, da qual Solano Trindade é um dos expoentes. Essa nova geração se articularia no final da década em torno de novas e diversas iniciativas, tendo como marco o ano de 1978, com a criação do



Movimento Negro Unificado (MNU) contra a ditadura militar e o racismo no Brasil, e o Festival Comunitário Negro Zumbi (FECONZU), marcando as celebrações do mês de novembro, e sua então nova forma de interpretação e utilização política e simbólica, em torno da ideia de consciência negra.

Houve também, junto da manutenção de discussões históricas e estruturais de sempre, a ampliação de pautas e narrativas que abriram e incentivaram novas frentes e concepções, tornando o movimento mais complexo e plural. Não obstante, entende-se que se faz necessário atentar para as dificuldades de se alcançar e conscientizar a população negra de modo mais abrangente, com vias a uma ação coletiva política, coordenada e consciente, e de se articular as lideranças do movimento negro considerando e superando, para os devidos fins, por exemplo, diferenças sociais, ideológicas e geracionais, em uma sociedade cada vez mais urbanizada e populosa.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ALBERTI, V.; PEREIRA, A. *Histórias do movimento negro no Brasil: depoimentos ao CPDOC*. Rio de Janeiro, Pallas: CPDOC/FGV, 2007.

ANDRADE, L. F. C. de. *O movimento negro e a cultura política no Brasil (1978-1988): o caso de São Paulo*. 2016. 255 p. Dissertação (mestrado em Sociologia) – UFSCar, 2016.

ARAÚJO, E. (Org.). *A mão afro-brasileira: significado da contribuição artística e histórica*. 2ed. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo/Museu Afro Brasil, 2010.

BELLA, I. B. *Solano Trindade: “Não há críticas nem técnicos; folclore não é arte”*. Folha de São Paulo, 19 de fev. de 1961.

BANDEIRA, M. L. *Território Negro em Espaço Branco*. São Paulo: Brasiliense, 1988.

BERND, Z. *O que é negritude*. São Paulo: Brasiliense, 1988.

DOUXAMI, C. Teatro negro: a realidade de um sonho sem sono. *Revista Afro-Ásia*. Salvador: Centro de Estudos Afro-Orientais (CEAO), n. 25-26, 2001.

FERNANDES, F. *A integração do negro na sociedade de classes*. V.2 [1964]. São Paulo: Ática, 1978.

FERNANDES, F. *Significado do protesto negro*. São Paulo: Expressão Popular; Fundação Perseu Abramo, 2017.

FRANÇA, Jean Marcel Carvalho e FERREIRA, Ricardo Alexandre. *Três vezes Zumbi: a construção de um herói brasileiro*. São Paulo: Três Estrelas, 2012.

GARCIA, M. A questão da cultura popular: as políticas culturais do centro popular de cultura (CPC) da União Nacional dos Estudantes (UNE). *Revista Brasileira de História*, v. 24, n. 47, p. 127-162, 2004.

GRAMSCI, A. *Cadernos do cárcere*. Volume 1. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2002.

GREGÓRIO, M. C. *Solano Trindade. Raça e Classe, Poesia e Teatro na Trajetória de um afro-brasileiro (1930-1960)*. 2005. 143f. Dissertação (Mestrado em História) – UFRJ/IFSC-PPGHIS, Rio de Janeiro, 2005.

HANCHARD, M. G. *Orfeu e o poder: movimento negro no Rio de Janeiro e São Paulo (1945-1988)*. Rio de Janeiro: Ed. UERJ, 2001.

MARTINS, C. E. Anteprojeto do Manifesto do CPC. *Arte em Revista*, São Paulo: Kairós, nº I., 1979.

MOURA, C. *Brasil: as raízes do protesto negro*. São Paulo: Global, 1983.

MUSEU AFROBRASIL. *Solano Trindade (História e Memória)*. s.a. Disponível em: <<http://www.museuafrobrasil.org.br/pesquisa/hist%C3%B3ria-e-mem%C3%B3ria/historia-e-memoria/2014/12/30/solano-trindade>>. Acesso em: 10 de dez. de 2021.

MUNANGA, K. *Negritude: usos e sentidos*. São Paulo: Ática, 1986.

NASCIMENTO, A. *O Quilombismo*. Documentos de uma militância Pan-Africanista. 3ed. São Paulo: Perspectiva, 2019.



NASCIMENTO, Elisa Larkin Nascimento. (org) *Cultura em movimento: matrizes africanas e ativismo negro no Brasil*. São Paulo: Selo Negro, 2008.

NAPOLITANO, M. 1964. História do regime militar brasileiro. São Paulo: Contexto, 2014.

PINTO, R. P. *O movimento negro em São Paulo: luta e identidade*. Ponta Grossa: Editora UEPG; São Paulo: Fundação Carlos Chagas, 2013.

SCHWARZ, R. *O pai de família e outros estudos*. São Paulo: Paz e Terra; Secretaria da Cultura do Estado de São Paulo, 1992.

SANTOS, Os. S. dos. “*Cantares ao meu povo*”: a poesia de Solano Trindade como movimento social negro (Rio de Janeiro, 1944-1961). 2021. 209f. Tese (doutorado em Estudos Étnicos e Africanos) –UFBA, Salvador, 2021.

TRINDADE, S. *O Poeta do Povo*. São Paulo: Ediouro: Editora Segmento Farma, 2008.

VILHENA, L. R. *Projeto e missão*. O movimento folclórico brasileiro (1947-1964). Rio de Janeiro: Funarte: Fundação Getúlio Vargas, 1997.

Entrevista realizada com Liberto Solano Trindade em 18 de julho de 2017.

Entrevista realizada com Rafael Pinto em 16 de agosto de 2017.

## NOTAS

<sup>i</sup> Margarida Trindade. Terapeuta ocupacional, trabalhou com a equipe de Nise da Silveira no Rio de Janeiro, foi esposa de Solano Trindade e mãe de seus filhos.

<sup>ii</sup> Companhia de teatro fundada em 1944, no Rio de Janeiro, pelo dramaturgo e diretor Abdias do Nascimento. O TEN desde sempre procurou marcar sua atuação cultural e política a partir da afirmação e valorização da cultura africana como parte da luta e identidade dos afro-brasileiros.

<sup>iii</sup> A palavra “folguedo” tem uma categoria etimológica ligada à escravidão, representando as negociações entre senhores e escravizados. Seriam as manifestações realizadas pelos escravizados em seus momentos de folga, portanto eram consideradas de importância para a população negra, pois eram justamente as atividades que eles escolhiam realizar e faziam em seus raros momentos de pausa do mundo do trabalho, que era o mundo do sofrimento e de sua real condição.

<sup>iv</sup> Liberto Solano Trindade. (1943-). Ator, sambista e bancário. Filho do poeta Solano Trindade e Margarida Trindade. Liberto trabalhou durante mais de uma década com o pai, foi ator do Teatro Popular Brasileiro, do Teatro Experimental do Negro, mestre-sala e dirigente da escola de samba Mocidade Alegre, vice-presidente da escola de samba Unidos do Peruche, presidente da escola de samba Império Lapeano, diretor da UESP e sindicalista, como diretor do Sindicato dos Bancários.

<sup>v</sup> Entrevista de Liberto Solano Trindade a Bruno Sanches Baronetti. Data: 18 de julho de 2017.

<sup>vi</sup> Entrevista de Liberto Solano Trindade a Bruno Sanches Baronetti. Data: 18 de julho de 2017.

<sup>vii</sup> O conceito de nacional-popular foi utilizado no Brasil, sobretudo por membros do PCB, tendo como referência as reflexões de Antônio Gramsci (2002) em seus Cadernos do Cárcere. Por meio da relação entre o “nacional” e o “popular”, Gramsci busca recriar o entendimento que se tem sobre as classes populares e também indicar uma nova forma de se relacionar com os subordinados. No Brasil esse conceito é adaptado para designar uma produção artística feita por um intelectual orgânico que tenha uma mensagem política, cujo conteúdo tenha elementos da cultura popular e que seja consumido pela classe trabalhadora, como forma de despertar a sua consciência política a partir de seus próprios códigos e signos culturais.

<sup>viii</sup> Geraldo Filme de Souza (1927-1995). Cantor, compositor e pesquisador. Um dos mais importantes sambistas do samba paulistano. Foi da Ala de Compositores da Unidos do Peruche e do Vai-Vai, presidente da UESP (1975-1977) e da escola de samba Paulistano da Glória. Gravou diversos discos e sambas-enredos.



<sup>ix</sup> O musical era inspirado no clássico Romeu e Julieta, de Shakespeare. A personagem principal era Balbina, filha de lã, que desafia sua mãe de santo ao se apaixonar por um jovem de um terreiro inimigo, sendo obrigada a abandonar a sua religião para viver o romance.

<sup>x</sup> A peça-show contava a história do samba paulistano através de suas raízes rurais e religiosas.

<sup>xi</sup> Rafael Pinto (1949). Sociólogo e bancário. Foi diretor do sindicato dos Bancários, editor do jornal *Árvore de Palavras*, um dos fundadores do PT e do MNU, e membro da escola de samba Vai-Vai.

<sup>xii</sup> **Hamilton Cardoso (1954-1999). Jornalista. Foi um dos fundadores do Movimento Negro Unificado (MNU) e liderança negra na Campanha das Diretas Já. Publicou diversos livros e artigos sobre questões raciais e sindicais.**

<sup>xiii</sup> Jamu Minka (José Carlos de Andrade). Jornalista. Estudou na ECA-USP na década de 1970. Foi atuante nos bailes blacks de São Paulo e participou de inúmeros projetos da imprensa negra a partir dos anos 1970 como *Árvore das Palavras*, *Versus*, *Afro-Latino-América* e *Jornegro*. Militou no CECAN (Centro de Cultura e Arte Negra) e no Quilombhoje. Foi um dos fundadores do MNU e integra o grupo que desde 1978 publica bianualmente a série *Cadernos Negros*.

<sup>xiv</sup> Milton Barbosa (1948-). Metroviário e economista. Em 1974 entrou no curso de Economia na USP e tornou-se militante da Liga Operária (LO). Foi membro do Sindicato dos Metroviários e sua atuação sindical provocou sua demissão da companhia, em 1979. Foi um dos fundadores do MNU, em 1978 e membro do PT.

<sup>xv</sup> Entrevista de Rafael Pinto a Bruno Sanches Baronetti. Data: 16 de agosto de 2017.

<sup>xvi</sup> Entrevista de Rafael Pinto a Bruno Sanches Baronetti. Data: 16 de agosto de 2017.

