

**SOLANO TRINDADE X CARTOLA:
UMA QUESTÃO DE IDENTIDADE**

Gláucia Regina Santos Cunha (UNIGRANRIO)
grscunha@ig.com.br

1. Introdução

Considerando que o samba e a poesia são formas de expressão que mais se relacionam com a questão da resistência e da identidade cultural do negro no Brasil, pois em suas letras e melodias estão relacionados o cotidiano, os modos de viver, isto é, o eterno “vir a ser” de uma parcela significativa da população, o presente trabalho vem abordar as obras de dois poetas unidos pela etnia, que viveram em um mesmo contexto histórico, mas que falam sobre a questão da negritude com posturas diferentes. São eles Solano Trindade (1908-1974) e Cartola (1908-1980).

Suas obras estão contextualizadas num mesmo tempo histórico, século XX, período em que o negro tentava se autoafirmar e resistir às perseguições relacionadas a sua cultura. Nesse período, as comunidades negras eram excluídas da participação plena nos processos produtivos e políticos formais; buscavam, então, resistir e preservar a sua identidade através de sua arte. É importante entender identidade “como um lugar que se assume, uma costura de posição e contexto, e não uma essência ou substância a ser examinada” (HALL, 2003). O samba e os sambistas participaram ativamente da construção da identidade nacional brasileira. O samba virou sinônimo de Brasil. Justifica-se, aqui, a escolha de um sambista do reduto carioca, o Cartola, para tratarmos da questão da identidade do negro enquanto sambista. Considerando sambista aquele que domina, que faz samba, que faz trabalhos em escolas de samba, que faz ecoar e externar a voz de uma comunidade através da arte. Tomemos o entendimento de comunidade na visão de Tönnies (1995), para ele a comunidade é um grupo social demarcado espacialmente. Grupos considerados comunitários contam com elevado grau de integração afetiva e também com alto grau de coesão – e mesmo de homogeneização – entre seus membros, e isso inclui conhecimentos, objetivos, práticas cotidianas e formas de agir e pensar. Podemos relacionar à definição de Bauman (2005), pois

é comum afirmar que as “comunidades” (às quais as identidades se referem como sendo as entidades que as definem) são de dois tipos. Existem comuni-

dades de vida e de destino, cujos membros “vivem juntos numa ligação absoluta”.

Falar de Solano Trindade, no presente artigo, é falar também do tema negritude, visto que essa é a temática de seus escritos e constitui uma ponte identitária com as raízes africanas. É imprescindível falarmos da obra desse ícone da literatura afro-brasileira quando a questão é resistência e identidade, pois o poeta traz em suas obras o que é ser negro numa sociedade branca, “ele expressa em seu trabalho a marca da especificidade da condição de ser negro, abandonando a condição de vítima e assumindo a condição de sujeito e compromisso com a questão” (SANTOS, 2012).

O objetivo do artigo é analisar algumas obras desses poetas, o primeiro, um compositor de samba do reduto carioca em especial, o Cartola; e o segundo, poeta da causa negra, considerado ícone da poesia afro-brasileira do século XX. Essa análise dar-se-á de forma a detectarmos o que suas obras têm em comum e de que forma elas convergem, considerando seus aspectos identitários e de resistência cultural, através da linguagem e do léxico utilizados em suas construções. Para tanto, fundamentar-se-á o trabalho à luz dos seguintes teóricos: Zygmunt Bauman (2005), Stuart Hall (2000), Nestor Canclini (2008), Ferdinand Tönnies (1995), Ingedore Koch Villaça (1989) e Marcuschi (1983).

2. Solano Trindade: o poeta da negritude brasileira

A palavra *negritude* é um neologismo de origem francesa e possui diversos significados. Em primeira instância, significa a atitude consciente frente à condição de negro, a aceitação da história e da identidade cultural pelos africanos e afrodescendentes. A negritude recusou a assimilação cega dos valores impostos pelo branco, a dominação política e a espoliação econômica que teve início com o navio negreiro e perdurou até a segunda metade do século XX, com a presença do neocolonialismo europeu na África.

No Brasil, o conceito de negritude está ligado à história da resistência armada do africano nos países do Caribe e nas Américas, como a revolta dos escravos no Haiti, liderada por Toussaint Louverture que inspirou os negros à independência desse país em 1804, “e os quilombos brasileiros, que representaram o primeiro sinal de revolta contra o dominador branco” (BERND, 1988, p. 21), a exemplo o Quilombo dos Palmares.

res, liderado por Zumbi. Esse ideal libertário migrou para os movimentos posteriores.

Solano Trindade (1908-1974) é o nome da Negritude no Brasil, considerado o maior destaque da literatura negra em terras brasileiras. Solano é natural de Recife. Em 1942, migra para o Rio, instalando sua residência em Caxias e, no ano de 1961, muda-se para a cidade de Embu, São Paulo. Em 1950, funda o Teatro Popular Brasileiro, juntamente com a esposa e coreógrafa Margarida Trindade e o sociólogo Edison Carneiro. Solano foi poeta, pintor, ator, folclorista e coreógrafo. Publicou os livros de poesia: *Poema de uma vida simples poema* (1942); *Seis tempos de poesia* (1958); *Cantares a meu povo* (1961) e a peça teatral *Malungo* (inédito).

Através de suas obras faz ecoar a voz da resistência cultural negra, em suas temáticas valoriza a cultura africana. Uma das marcas relevantes da escrita negra é a assunção da identidade negra pelo poeta, é o que se tem nas obras de Solano Trindade. A aceitação da sua cor, da cultura, da história dos seus antepassados (BERND, 1992) são pontos de partida para o indivíduo reconhecer a si mesmo e se identificar com a sua raça.

Alicerçando-se numa busca de identidade, que não é apenas individual ou nacional, mas solidária com todos os negros da América, a produção poética de Solano Trindade é talvez a que, dentre todos os poetas brasileiros, apresenta o maior número de elementos comuns com a melhor poesia negra que já se produziu nas três Américas. (BERND, 1992, p. 46-7)

O escritor negro olha de “dentro” da sua própria experiência pessoal ou visão de mundo. Quando o Eu enunciador se assume como negro; ele estabelece relações sociais que se fundamentam, sobretudo, no sentimento de “solidariedade”. (SOUZA, 2006)

A negritude a qual relacionamos Solano Trindade está solidificada em seu poema *Sou Negro*:

Sou negro
meus avós foram queimados
pelo sol da África
minh`alma recebeu o batismo dos tambores
atabaques, gongôs e agogôs

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

Depois meu avô brigou como um danado
 nas terras de Zumbi
 Era valente como quê
 Na capoeira ou na faca
 escreveu não leu
 o pau comeu
 Não foi um pai João
 humilde e manso

Mesmo vovó
 não foi de brincadeira
 Na guerra dos Malês
 ela se destacou

Na minh`alma ficou
 o samba
 o batuque
 o bamboleio
 e o desejo de libertação

Já no título do poema *Sou negro*, o autor antecipa ao leitor a exaltação da negritude. Percebe-se aqui a consciência e o conhecimento de Solano do que é ser negro, o eu poético expressa-se orgulhoso de conhecer de sua história, a história de seu povo, de seus antepassados. O poeta deixa explícito que a sua negritude, é algo forte e intrinsecamente atrelado a sua vida e essência, ratificado pelos dois últimos versos da primeira estrofe:

minh`alma recebeu o batismo dos tambores
 atabaques, gonguês e agogôs.

Nas poesias de Solano, a exaltação do negro é traço fortemente marcado. Nesse poema, em especial, esse traço característico aparece quando o poeta fala de seus avós, com informações históricas do sofrimento que marcou o negro no período de escravidão. Mas o relato que se apresenta tem também um tom de orgulho, pois seus ancestrais, apesar de terem vindo de Luanda como mercadoria de baixo preço, não se deixaram abater, plantaram cana-de-açúcar, contribuindo para a formação e desenvolvimento do país, fundaram o primeiro Maracatu, e lutaram pela libertação de seu povo em terra de Zumbi. Em suma, seus avós são negros guerreiros. Nesse ponto de sua narrativa encontramos o sujeito sociológico, pois “esse sujeito é formado na relação dele com “outras pessoas importantes para ele”, que mediavam para o sujeito os valores, sentidos e símbolos – a cultura – dos mundos que ele/ela habitava” (HALL, 2006). A exaltação de seus ancestrais, assim como de todos os símbolos impor-

tantes para o povo africano, Solano, em suas poesias, nos faz ratificar essa “relação interativa da identidade e do eu”.

Considerando que o principal objetivo desse trabalho é traçar um paralelo entre as poesias de Solano Trindade e Cartola, retomar-se-á esse tema mais adiante, quando trataremos de analisar os poetas no que tange ao diálogo entre seus textos.

3. *Angenor de Oliveira: o Cartola sem cartola*

Cartola nasceu num domingo, dia 11 de outubro de 1908, e foi registrado com o nome de Angenor de Oliveira. Seus pais moravam com seu avô paterno, que era o cozinheiro de Nilo Peçanha, ex-presidente do Brasil (1906-1910). Seu avô era originário de Campos, fora empregado de confiança da família de Nilo Peçanha quando ele era ainda senador.

Na primeira fase da infância de Cartola, foi fundamental a influência do avô, que se desdobrava em cuidados com o menino. Nessa época, o que mais se destacava no Carnaval eram os ranchos. Dois deles, o União da Aliança e os Arrepiados, reuniam grupos diferentes de operários da Fábrica de Tecidos. A família de Cartola pertencia aos Arrepiados, que adotava as cores verde e rosa. Esses primeiros anos, vividos no universo dos ranchos, deixaram influências decisivas na formação musical do menino. Confessa o futuro compositor que "o micróbio do samba foi injetado pelo velho, o pai. Era muito garoto quando saía com toda a família no Rancho dos Arrepiados e com sua voz, que era boa, chegou à ala do Satanás". Saía acompanhado de seu pai, "que tocava cavaquinho profissionalmente no bando", sua mãe e seus irmãos. Foi ainda na época do convívio no Arrepiados que Cartola se iniciou no cavaquinho. Começou a aprender sem o auxílio de ninguém.

Eu aprendi a tocar violão sozinho. Meu pai tocava e eu ficava olhando pros dedos dele. Quando saía pra trabalhar eu pegava o violão e repetia o que ele fazia. Quando saí de casa já arranhava um pouco. Comecei com o cavaquinho, mas depois passei para o violão. (CARTOLA, *apud* BORTOLOTTI, 2012)

Quando faleceu o avô, em 1919, a situação financeira da família deteriorou-se ainda mais rápida e criticamente, obrigando-os a ir morar no morro da Mangueira.

É nesse contexto que Cartola se institui como um sambista compositor que fala em nome e defesa desse grupo social. E é em sua compo-

sição “Sou doutor” que podemos verificar seu abraço à causa do samba. Enquanto Solano Trindade marca suas composições com a questão da negritude, Cartola marca as suas com defesa e resistência do samba.

Cartola constituiu um legado para a posteridade que repousa não só no poeta que escreve, mas no poeta que vive, homem que se guia liricamente pela vida, sem deixar levar pela prosa dos modismos, exemplo de artista mergulhado em sua cultura, em sua integridade e sensibilidade, e delas emergindo para a posteridade. Para além do registro necessário de sua obra de qualidade e singularidade, trata-se também do resgate da trajetória de um homem que dedicou uma vida inteira à sua arte, disponibilizando para as gerações futuras sua obra admirável e as significativas conquistas de um homem especial e de um artista único. (NOGUEIRA, 2005)

Apresenta-se, a seguir, uma das composições de Cartola, na qual podemos identificar a preocupação do sambista citada anteriormente.

Sou doutor

Sou doutor, mas sou sambista
Tenho sangue de artista
Também sei tamborinar
Sou doutor
Sei que sou advogado
Não me faço de rogado
Quando preciso sambar

É difícil estudar
Advocacia, arquitetura, engenharia
Tudo isso é difícil, eu sei
Mas o samba está no sangue brasileiro
Não preciso fazer curso
Pra tocar o meu pandeiro

Na letra acima, Cartola fala em defesa dos sambistas, como um advogado de causa social que defende a valorização da prática desenvolvida por eles. A seleção do léxico (doutor, sambista, tamborinar, advogado, arquitetura, engenharia) ratifica essa ideia. No primeiro verso da canção, “sou doutor, mas sou sambista”, temos uma equiparação de uma formação acadêmica à qualidade de sambista. O título doutor é dado àquele que cursa uma trajetória acadêmica, já o sambista, é aquele que domina, que faz samba, que faz trabalhos em escolas de samba. Na verdade, quando as duas denominações são colocadas horizontalmente no mesmo nível, a intenção do autor é valorizar o trabalho desenvolvido pelo sambista, fazendo com que ele não se sinta menos importante que um doutor. Assim como na composição de Solano, *Sou negro*, a tônica do engrandecimento afro é ponto comum em Cartola, pois nessa obra ele fala da arte de fazer samba e da condição de ser sambista com orgulho, va-

lorizando o ritmo que tem sua origem em terras africanas. Considerando que a classe denominada sambista, nesse período, era composta por negros, pobres, excluídos, achamos outro ponto em comum nos poetas estudados: a preocupação com a preservação de uma identidade cultural que configura a tônica do presente trabalho.

Há, ainda, a presença do neologismo literário, tamborinar, criado pelo compositor, resultante da junção do substantivo tamborim + designância verbal de primeira conjugação *ar*, que expressa o ato de tocar o tamborim, como se esse ato fosse restrito e exclusivo do sambista, não cabendo ao doutor, ainda que tenha formação acadêmica, a habilidade para fazê-lo. O compositor expressa em sua letra, através do verso “É difícil estudar advocacia, arquitetura, engenharia”, a dificuldade do sambista de frequentar ambientes acadêmicos, pois esse grupo era constituído por negros pobres sem espaço na cidade, que muitas vezes eram perseguidos pela polícia e considerados desordeiros. Nessa passagem, Cartola utiliza a sua música para dar voz a seus pares contra a opressão da vida marginalizada do sistema constituído, as carências econômicas, o trabalho opressor e mal remunerado e a desigualdade social. Aqui conhecemos o Cartola, sem cartola, pois se mostra preocupado com as questões sociais que afligem seu povo. Nesse verso, fala como um cidadão negro que se incomoda com a condição dos seus iguais. Já no verso “Mas o samba está no sangue brasileiro”, Cartola expressa a consciência que tem sobre a importância do samba como expressão de identidade e marca a cultura brasileira. Os elementos lexicais samba/sangue/brasileiro formam um conjunto linguístico que define e ativa a ideia de uma identidade genuinamente brasileira.

4. Onde os poetas se encontram

4.1. A cor da pele

Apesar de a temática do compositor Cartola ser muito mais significativa no que tange ao sentimentalismo, encontramos em muitas de suas composições uma contestação com relação ao racismo e às injustiças sociais. Consideraríamos uma referência, ainda que tímida, à condição do negro naquele contexto social. Já Solano, apresenta uma narrativa muito mais engajada, fala da questão racial como sujeito ativo. Cartola, muitas vezes, fala como mero observador. Vejamos os dois poemas, *Assim não dá* (Cartola) e “*Civilização Branca*” (Solano Trindade, 1961).

Assim não dá

Assim não dá, não dá não
 Não vai dar meu irmão
 É doutor presidente
 Doutor secretário
 Doutor tesoureiro
 Só quem não é seu doutor
 É aquele pretinho
 Que varre o terreiro.
 Quem manda na bateria é uma madama
 Filha de magistrado
 Vai dirigir a harmonia
 Me disse o compadre
 Que já está combinado
 Já houve lá um concurso
 Pra quem bate surdo
 Tamborim e pandeiro
 Eu fiz tanto esforço
 Mas acabei perdendo
 Pra um engenheiro
 Fiz um samba lindo
 Botei no concurso
 Fui desclassificado
 Por humanidade
 Disseram que
 os versos
 Eram de pé quebrado.

Civilização Branca

Lincharam um homem
 entre os arranha-céus
 (li num jornal) procurei o crime do homem
 o crime não estava no homem
 estava na cor de sua epiderme...

Ambos os poetas abordaram a temática do problema de ter a pele negra. Solano Trindade falou sobre o negro, como alguém que fala "de dentro", como negro que era, conhecedor da dificuldade de ser negro dentro de uma sociedade branca. Os versos "*o crime não estava no homem/estava na cor de sua epiderme...*" ratificam a ideia de que, naquele contexto, ter a pele negra era considerado um crime, as pessoas eram punidas por isso. O homem apontado pelo eu lírico só fora linchado por ser negro, nas entrelinhas do poema de poucos versos, subentende-se que se o homem fosse branco, seria julgado pelas leis instituídas e esse processo, provavelmente, tramitaria durante décadas no tribunal até cair no esquecimento, independente do crime que tivesse cometido. Solano se ex-

pressa de forma clara e objetiva, utilizando uma linguagem de fácil entendimento. Aliás, essa era uma marca do poeta em suas composições, escrever de forma que o público sobre o qual escrevia entendesse o que ele escrevia.

Já Cartola deixa seu protesto quando sinaliza a “invasão” de um espaço, antes marginalizado, por brancos que tentam formatar o mundo do samba como se fosse a estrutura social vigente, na qual somente os privilegiados ocupavam boas posições sociais. Ele traz em sua composição a questão da desigualdade social, marcada nos versos

Quem manda na bateria é uma madama
Filha de magistrado
Vai dirigir a harmonia.

No trecho,

Só quem não é seu doutor
É aquele pretinho
Que varre o terreiro”,

o compositor se despe do sentimentalista que utiliza construções sintáticas complexas, que escreve como “homem de classe” social privilegiada e manifesta seu incômodo. Nesse momento, a linguagem utilizada por Cartola, normalmente metafórica e estilística, é simples, objetiva e direta, marcando outro ponto de congruência com Solano Trindade, pois considerando que o grito contra o preconceito está no cerne das duas composições, a simplicidade da escrita se faz necessária para que seu povo simples entenda a mensagem.

Apesar de abordarem a mesma temática, os compositores se utilizam de expressões diferentes para tratar da importância de se falar da cor da pele quando querem expressar a questão do preconceito racial. Solano, que é muito mais enfático e explícito em se tratando de negritude, utiliza a expressão “cor da sua epiderme” para se referir ao homem negro. Enquanto leitores, podemos entender que essa foi uma forma de chamar muito mais atenção para a questão racial, reforça-se a ideia de que se a epiderme fosse branca esse homem não seria linchado. A expressão utilizada pelo eu lírico produz um efeito de profunda reflexão no leitor, o faz ir muito além da superfície do texto, acionando o seu conhecimento de mundo e o levando à indignação. Já Cartola utiliza-se da palavra “pretinho” para se referir à cor da pele. O diminutivo utilizado pode constituir um trocadilho, pois se considerarmos que o eu lírico é também negro, podemos analisar essa sufixação como carinhosa; ou se considerarmos o

lado crítico do poeta podemos chegar à conclusão de que o sufixo “inho” reforça a ideia de condição de inferioridade do negro, explicitando o seu papel subalterno na hierarquia social.

4.2. Religiosidade

A maneira como ambos os autores se referem à religião apresenta algumas diferenças significativas às quais nos deteremos nos próximos parágrafos. Encontramos com muito mais ênfase em Solano Trindade a referência à religião negra, pois ele incorpora em sua poesia as divindades negras, resultado do seu comprometimento com sua afrodescendência. Em Cartola, a referência à religião é muito restrita, portanto apresentaremos uma das poucas composições em que ele faz uma referência explícita à sua religiosidade.

Analisemos a seguir a música Grande Deus, de Cartola:

Deus,
 Grande Deus
 Meu destino bem sei
 Foi traçado pelos dedos teus
 Grande Deus
 De joelhos aqui eu voltei para te implorar
 Perdoai-me
 Sei que errei um dia
 Oh! Perdoai-me pelo nome de Maria
 Que nunca mais direi o que não devia
 Eu errei, grande Deus
 Mas quem é que não erra
 Quando vê seu castelo cair sobre
 a terra
 Julguei Senhor, daquele sonho
 Eu jamais despertaria
 Se errei, perdoai-me
 Pelo amor de Maria

A canção acima se apresenta em forma de oração. Nela, o eu lírico clama perdão a Deus, expressando toda a sua fé e a certeza de que existe um ser supremo, trazendo à tona a sua religiosidade. Analisando a composição por partes, percebemos que logo de início, isto é, na primeira parte realiza-se uma afirmação na qual constata-se que Deus é responsável pelo destino de todo ser humano, constitui-se uma profissão de fé. Num segundo momento, ratificamos a crença de que uma confissão, se feita de joelhos, fica mais propenso a ser perdoado o pecado, segundo os preceitos religiosos. Através do verso

De joelhos aqui eu voltei para te implorar
Perdoai-me,

a intenção do autor é ratificada. No terceiro momento, o sambista justifica o erro quando diz

Eu errei, grande Deus
Mas quem é que não erra
Quando vê seu castelo cair sobre a terra,

ou seja, ainda há um erro a ser perdoado, mas o erro é justificado como sendo resultado de uma realidade forte, de uma situação extrema. No final, de maneira sutil, quase imperceptível o erro já não é mais uma certeza, é um talvez: “se errei, perdoai-me”, mas mesmo na incerteza, o eu lírico continua pedindo perdão, deixando subentendido acreditar que há um ser maior capaz de perdoar qualquer pecado. Mais uma vez, Cartola apresenta-se sem cartola, de forma diferente da cotidiana melancolia e sentimentalismo, mostra-se crente, religioso, preocupado com um julgamento divino. Mas expressa sua fé de maneira bem diferente de Solano Trindade, que faz questão de evocar divindades africanas em sua poesia religiosa, ao contrário de Cartola, não faz menção à religião dos brancos, marcada no texto supracitado pelas expressões “perdão, Maria, de joelhos, Senhor”.

Vejamos, agora, uma poesia de Solano, “Olorum ÈKE”, que fundamenta o acima comentado:

Olorum Ekê
Olorum Ekê
Eu sou poeta do povo
Olorum Ekê
A minha bandeira
É de cor de sangue
Olorum Ekê
Olorum Ekê
Da cor da revolução
Olorum Ekê
Meus avós foram escravos
Olorum Ekê
Olorum Ekê
Eu ainda escravo sou
Olorum Ekê
Olorum Ekê
Os meus filhos não serão
Olorum Ekê
Olorum Ekê

Antes de analisarmos a poesia em referência, cabe um comentário sobre o nome “Olorum Ekê”. A palavra Olorum é de origem yorubá, é uma contração de Olodumaré (Senhor do Destino). Olo significa senhor e Orum o além, o céu. Olorum é o Senhor do Céu, infinito em si mesmo, onisciente, onipotente, onipresente, oniquerente e indivisível. Ele é em si toda a criação e rege tudo no Universo. Se opondo a Cartola, Solano clama por um Deus genuinamente africano, como podemos ratificar na definição. O poeta constrói um maravilhoso grito de resistência à discriminação racial, clamando a libertação de seu povo a uma divindade poderosa, que assim como o Deus clamado por Cartola, também tem poderes de atender pedidos aparentemente impossíveis de se realizar. O eu lírico demonstra toda a sua fé, acreditando que para não acontecer com seu filho o que aconteceu com seus avós, escravizados por senhores brancos, e com ele mesmo, ainda escravo de um sistema social injusto, desigual e racista, é necessário expressar a fé e clamar por um Deus, que provavelmente, por sua origem africana, entenderia/ atenderia ao pedido. Além da relação religiosa que se estabelece na poesia, podemos perceber em Olorum Ekê um discurso libertário, revolucionário de forma direta ao povo negro. Além da poesia apresentada, Solano tem outros títulos que apresentam a sua religiosidade afrodescendente enfatizada, mas que serão analisadas em um outro momento de nossa pesquisa, pois nesse espaço, nossa preocupação é confrontar a religiosidade em Cartola e Solano.

5. O trem e os poetas

Uma das obras mais famosas de Solano Trindade é intitulada “Tem gente com fome” (1944). Um poema que se transformou em uma crítica social, visto que “grita para dar de comer a quem tem fome”. Os versos que estruturam essa composição vão enumerando as estações de trem da cidade do Rio de Janeiro, mais precisamente o subúrbio, por onde transitam trabalhadores pobres da cidade. O eu poético traz à tona um brado dessa classe e explicita suas angústias através do léxico cuidadosamente selecionado pelo autor que faz o seguinte pronunciamento com relação as suas escolhas para compor:

Tenho pelos homens de cultura uma grande simpatia, sejam modernos ou acadêmicos; tenho aprendido muito com todos eles, através de seus livros e das suas conversas, porém a minha poesia continuará com o estilo do nosso populário, buscando no negro o ritmo; o povo, em geral, as reivindicações sociais e políticas; e nas mulheres, em particular, o amor. (TRINDADE, 1981)

Vejam os o poema na íntegra:

Trem sujo da Leopoldina
correndo correndo
parece dizer
tem gente com fome
tem gente com fome
tem gente com fome

Piiiiii

Estação de Caxias
de novo a dizer
de novo a correr
tem gente com fome
tem gente com fome
tem gente com fome

Vigário Geral
Lucas
Cordovil
Brás de Pina
Penha Circular
Estação da Penha
Olaria
Ramos
Bom Sucesso
Carlos Chagas
Triagem, Mauá
trem sujo da Leopoldina
correndo correndo
parece dzier
tem gente com fome
tem gente com fome
tem gente com fome

Tantas caras tristes
querendo chegar
em algum destino
em algum lugar

Trem sujo da Leopoldina
correndo correndo
parece dizer
tem gente com fome
tem gente com fome
tem gente com fome

Só nas estações
quando vai parando
lentamente começa a dizer
se tem gente com fome
dá de comer

se tem gente com fome
dá de comer
se tem gente com fome
dá de comer

Mas o freio de ar
todo autoritário
manda o trem calar
Psiuuuuuuuuuu

(*Cantares ao meu povo*, p. 34-5)

O verso “tem gente com fome”, constitui uma onomatopeia do barulho produzido pelo trem em movimento, percebemos que a intenção do autor é relacionar o trem ao estado das pessoas que ali transitam diariamente. Ratifica-se que há uma preocupação de Solano Trindade de se referir e chamar a atenção para tudo e para todos que estejam à margem da sociedade. O poema em questão dialoga, ainda, com o famoso “Cafê com pão”, de Manuel Bandeira. A diferença é que o primeiro explicita a diferença político- social que assola a sociedade da época, mostrando através do percurso de seu trem as mazelas sociais, enquanto o segundo passeia e relata locais bucólicos do Nordeste. Exemplificando a ideia de que o poema é altamente politizado é a relação metafórica que se faz do autoritarismo militar através dos versos

Mas o freio de ar
todo autoritário
manda calar.

O poema termina com mais uma onomatopeia: “Psiuuuuuu”, que, através da repetição do u, transmite a sensação de negação, simboliza o som do freio de ar. Ela silencia não só o som do trem, mas cala as vozes que desejam chegar a algum destino, a algum lugar. É a autoridade que dita a norma de conduta, que para tudo. Como ilustração, vale lembrar que o poema, sendo de 1944, foi publicado no fim da ditadura de Getúlio Vargas.

Apesar de o trem não ser tema central de alguma composição de Cartola, tem uma importância na vida do sambista. Sua relação com esse meio de transporte fica evidente com o nome que escolheu para a segunda escola de samba do Rio de Janeiro, Estação Primeira de Mangueira. O próprio compositor justifica a escolha dizendo: —Eu resolvi chamar de Estação Primeira porque era a primeira estação de trem, a partir da Central do Brasil, onde havia samba (*apud* SILVA & FILHO, 2003, p. 55).

Quando afirmamos que o trem tem um papel importante na vida do sambista, ratificamos tal observação com o fato de nas décadas de 30 e 40 o trem representar o principal transporte público que trazia o trabalhador do subúrbio ao centro da cidade e vice-versa. Essas composições da Central do Brasil, muitas vezes, se atrasavam, se arrastavam e irritavam os passageiros, pois eram muito velhas. Encontramos nesse contexto o mesmo trem de Solano Trindade, aquele que transporta o trabalhador, suas faces e suas angústias. Mas os atrasos acabaram estreitando o laço entre o trem e o sambista, pois havia o trem das seis e quatro (18h04) no qual, diariamente, os trabalhadores se reuniam e promoviam um encontro com o samba, nesse sentido, quanto mais demorada a viagem, melhor. O batuque começava na estação Francisco Sá, junto à Praça da Bandeira, e só terminava na Pavuna. As marmitas serviam para o “tamborinar” mais leve, enquanto os surdos de marcação eram improvisados nos bancos. Era oportunidade para encontrar compositores das escolas que se espalhavam ao longo da ferrovia.

O trem aparece nos dois compositores estudados como simbologia de resistência através da arte. Solano Trindade se utiliza do próprio trem, isto é, de suas características, movimentos e sons para expressar o grito de liberdade engasgado no trabalhador, oprimido, sem expectativas, representados através dos versos

Tantas caras tristes
querendo chegar
em algum destino
em algum lugar.

Já no contexto do sambista, esse mesmo trem também aparece como opressor, mas utilizado como um momento de encontro, promovendo a resistência de um determinado grupo que, mesmo em condições adversas, desiguais e excluídas, consegue fazer dos momentos angustiantes uma união em prol de suas identidades.

6. Considerações finais

Relacionar Cartola e Solano Trindade tendo como fio condutor a questão da identidade e da resistência cultural africana é tirar do ostracismo as questões de desigualdade social e preconceito racial, trazendo à tona ícones étnicos que expressaram as angústias de seu povo através da arte. Na poesia de ambos, percebemos muitos pontos em comum que tra-

çam o perfil de um povo sofrido, mas que resiste bravamente aos preconceitos e injustiças sociais aos quais são, ainda hoje, submetidos.

Descobrimos um Cartola, “sem cartola”, que apesar de ser pouco explorado também faz suas denúncias, demonstra suas inquietações mediante a condição social a qual ocupa o seu povo, um Cartola que a mídia e as pesquisas acadêmicas pouco exploram. Falar de Solano Trindade, nesse trabalho, representa reforçar e corroborar com a ideia de que devemos apresentar em nossos currículos escolares nossos poetas afrodescendentes, que trazem em suas poesias o compromisso de falar do seu povo para o seu próprio povo para que sua cultura não seja perdida ou esquecida. O presente artigo vem, então, corroborar e reforçar os trabalhos já existentes que apresentam essa preocupação.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BAUMAN, Zygmunt. *Identidade: entrevista a Benedetto Vecchi*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2005.

BLANC, Aldir; SUKMAN, Hugo; VIANNA, Luiz Fernando. *Heranças do Samba*. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2004.

BORTOLOTTI, Marcelo. Do fundo de Cartola. *Veja*, ed. 2256, de 15 de fevereiro de 2012.

DINIZ, André. *Almanaque do samba*. Rio de Janeiro: Zahar, 2005.

FÁVERO, Leonor Lopes. *Coessão e coerência textuais*. São Paulo: Ática, 1991.

GREGÓRIO, Maria do Carmo. *Solano Trindade, o poeta das artes do povo*. Rio de Janeiro: CEAP, 2009.

HALL, Stuart. *A identidade cultural na pós-modernidade*. Rio de Janeiro: DP&A, 2000.

KOCH, Ingedore Grunfeld Villaça. *A coessão textual*. São Paulo: Contexto, 1989.

LIMA, Vicente. *Os poemas negros de Solano Trindade*. Recife: Casa da Cultura Afro-brasileira, 1940.

MARCUSCHI, L. A. *Linguística de texto: Como é e como se faz*. Série Debates. Recife: Universidade Federal de Pernambuco, 1983.

NOGUEIRA, Nilcemar. *De dentro da Cartola, a poética de Angenor de Oliveira*. 2005. Dissertação de Mestrado. Fundação Getúlio Vargas, Rio de Janeiro, 2005.

RAMALHO, Mônica. *Cartola*. São Paulo: Moderna, 2004.

SANTOS, Suely Maria Bispo dos. *A importância da obra de Solano Trindade no panorama da literatura brasileira: uma reflexão sobre o processo de seleção e exclusão canônica*. Dissertação de mestrado, UFES, Vitória, 2012.

SILVA, Marília T. B. da; FILHO, Arthur L. O. *Cartola: os tempos idos*. Rio de Janeiro: Gryphus, 2003.

SILVA, Danilo Santos da. *História e protagonismo negro: a poesia de Solano Trindade*. Disponível em: <<http://www.anpuhpb.org/anais>>. Acesso em: 10-06-2013.

VIEIRA, Cláudio. *A história e as histórias das escolas de samba*. Disponível em: <<http://www.acemiadosamba.com.br/memoriasamba/artigos>> Acesso: 04-06-2013.