

Il quilombo tra memoria e mito: *Zumbi dos Palmares Malungo*, opera inedita di Solano Trindade¹

Francesca Negro

Universidade de Lisboa (FLUL)

francescanegro42@gmail.com

Nel 1963 la Alvin Ailey American Dance Theatre² arrivò in Brasile per presentare la sua opera più conosciuta e apprezzata, *Revelations*, in occasione del festival internazionale di musica di Rio de Janeiro; un'occasione che i giornali locali definirono come il maggior evento musicale realizzato in America Latina³. Il suo direttore, il ballerino afroamericano Alvin Ailey, si proponeva durante questa tournée di fare ricerche per la creazione di uno spettacolo di danza basato su una

¹ Questo articolo sorge a partire da un manoscritto inedito ritrovato dall'*équipe* del progetto *Modern Moves: Kinetic Transnationalism and Afro-Diasporic Rhythm Cultures* presso il Black Archive of Mid-America di Kansas City. Qui, nella sezione dedicata al coreografo Alvin Ailey e catalogato insieme a documenti del tutto eterogenei, si trovava un testo teatrale in lingua portoghese che portava le firme del poeta afro-brasiliano Solano Trindade e di Miécio Tâti. Il mio intervento propone una lettura critica dell'opera, seguita da alcune considerazioni sul valore memoriale del suo contenuto. La scrittura di questo articolo non sarebbe stata possibile senza la collaborazione di Ananya Kabir, direttrice del progetto *Modern Moves*, della famiglia Trindade e del personale del Black Archive of Mid-America; a loro va la mia totale gratitudine. Tutte le traduzioni dal portoghese all'italiano sono mie, le pagine di riferimento all'opera teatrale *Zumbi dos Palmares Malungo* sono quelle del manoscritto originale inedito qui di seguito indicato come (Trindade 1962). La traduzione inglese dell'opera si può trovare in Kabir, Negro 2020: 343-403. Il testo è disponibile in formato digitale: <https://tidsskrift.dk/bras/article/view/118027>

² Si veda Dos Santos 2013: 39-64.

³ Il fascicolo in questione è catalogato come Series 18, Box 33 della raccolta della famiglia Allan Gray, *dossier* personale di Alvin Ailey, e contiene documenti numerati dal 574 al 581. Per maggiori dettagli sul contenuto del fascicolo si veda Kabir, Negro 2019: 7-8.

drammaturgia mistica, che unisse una rivendicazione del valore dell'identità creola contemporanea con la forza spirituale ed estetica delle sue radici ancestrali. In Brasile Ailey conobbe il poeta Solano Trindade⁴, autore del volume *Poemas negros* (Trindade 1936) e già collaboratore di Abdias do Nascimento nella fondazione del Teatro Experimental do Negro (1944)⁵ e del Comitê Democrático Afro-Brasileiro (Dos Santos 2013: 39-64). Più tardi, nel 1950, sempre a Rio de Janeiro, Solano aveva fondato il *Teatro Popular Brasileiro*, insieme a sua moglie, la coreografa Maria Margarida da Trindade e il sociologo Edison Carneiro.

Secondo quanto rivelato dal materiale d'archivio, è possibile che Trindade e Ailey si siano incontrati in occasione di una formazione artistica: l'archivio infatti conserva il programma dettagliato di un corso intensivo offerto dal *Teatro Popular Brasileiro* nel MASP (Museo de Arte di São Paulo), che prevedeva lezioni musicalità, di storia della cultura nera in Brasile e di diverse danze afrobrasiliane religiose e vernacolari. Il programma del corso è relativo al settembre dell'anno precedente, ma si può ipotizzare che su questa traccia fosse stata ideata una formazione *ad hoc* per la compagnia americana. La figlia di Solano, Raquel Trindade, in un'intervista del 2016 ha confermato l'avvenuto incontro tra i due e il coinvolgimento del padre in questa attività formativa. Fu forse durante questo incontro, nel 1963, che Ailey ricevette gran parte del materiale di studio rinvenuto in archivio, e quindi anche la *pièce* teatrale di cui ci occupiamo, fino ad oggi mai pubblicata né rappresentata (Kabir, Negro 2019: 7-8)⁶.

Soggetto e autore

La *pièce Zumbi dos palmares, Malungos* è ispirata alla figura storico-mitica di Zumbi Dos Palmares e pare costituisca il primo esempio di lavoro teatrale dedicato a questo personaggio. Si tratta di un'opera d'arte musico-teatrale completa, che include teatro, musica, danze e canti di origine yoruba – nella versione conservata in Brasile – danze di carattere popolare, come il *lundu*, elementi rituali del *can-*

⁴ Con la parola *quilombo* si definisce qualsiasi agglomerato fortificato di abitazioni di schiavi fuggiti, dotata di divisioni ed organizzazione interna. La parola *quilombo* è un'espressione di lingua kimbundu che significa insediamento, un tipo di posizione abitativa strategica già utilizzata anticamente in Angola per frenare l'avanzata portoghese.

⁵ Nganga Nzumbi governò Palmares dal 1670 al 1678; dopo l'accordo con i portoghesi, e dopo aver scoperto di essere stato ingannato da questi ultimi, morì in circostanze non chiare: per alcuni ucciso da alcuni sostenitori di Zumbi, per altri da traditori della sua stessa fazione e per altri ancora suicidandosi per la scoperta del grave errore strategico commesso.

⁶ Si veda Freitas 1973: 125.

domblé, e brevi interventi di *capoeira*⁷, in un impianto drammaturgico fortemente influenzato dal teatro greco di epoca classica. Il soggetto principale della *pièce* è Zumbi, eroe del *quilombo*⁸ di Palmares: comunità libera fondata da schiavi fuggiaschi e liberati nello stato di Alagoas – all’epoca parte della capitaneria di Pernambuco. Dal punto di vista simbolico i *quilombo* erano, con le parole di Carneiro «un fenomeno *contro-acculturativo*, di ribellione verso gli schemi imposti dalla società ufficiale e volti alla restaurazione di valori antichi» (Carneiro, 1958: 14), ma di fatto erano comunità stabili, autogestite, che ospitavano persone di ogni genere e origine e contro le quali il potere coloniale si mantenne perennemente in guerra, temendone l’espansione. Palmares fu il *quilombo* più grande e longevo della storia del Brasile: sorto secondo i documenti storici già nel 1597 e pian piano estesosi fino ad occupare un territorio pari quasi al Portogallo⁹, resistette a continui attacchi da parte del potere coloniale dal 1628 al 1694, anno della morte di Zumbi, indirettamente commemorata con il *Dia Nacional da Consciência Negra*. L’insediamento raggiunse una popolazione di 30.000 persone, rappresentando una minaccia crescente per il potere coloniale costituito; Zumbi ne prese il potere spodestando lo zio Nganga Nzumbi, che nel 1678 aveva firmato un trattato di pace con i portoghesi mettendo in estremo pericolo l’autonomia del *quilombo*¹⁰. L’opera qui presentata è ambientata nell’ultimo periodo del governo di Zumbi, quando questi viveva in clandestinità poiché il governo coloniale lo credeva vittima di un precedente attacco (Freitas 1973: 125). Dopo la sua effettiva uccisione il governo portoghese espose la sua testa nella piazza centrale di

⁷ Peres 2008: 20-25.

⁸ Edison Carneiro fu uno dei primi studiosi a suggerire una classificazione dei *quilombos*, distinguendoli in base alle loro caratteristiche generali e peculiarità. Ipotizzò un’analisi basata sull’esistenza di una fisionomia comune dei *quilombos* poiché secondo lui la fuga in sé e per sé costituiva una negazione della società ufficiale e si riproponeva la fondazione di comunità basate sullo stile di vita africano. In seguito i suoi studi proseguirono con l’opera di Clóvis Moura. Su questo tema si veda Moura 1981, 1990, 2001, 2021.

⁹ Il materiale critico sul movimento del *Quilombismo* è vastissimo, in questa sede mi limito dunque a citare due articoli che si muovono nella direzione critica qui proposta da Nascimento 1980: 141-78. Sullo stesso tema Afolabi 2012: 847-71.

¹⁰ Miécio Tâti Pereira da Silva, autore di prosa, critico ed educatore, scrisse il suo primo romanzo *Nossa Máxima Culpa* nel 1949, poi ripubblicato con il titolo di *Rio dos afogados* (Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1961) e poi il suo secondo *Rua do tempo será* (Rio de Janeiro, José Olympio, 1959). La maggior parte della sua attività è legata agli studi critici letterari, tra cui emergono *O Mundo de Machado de Assis* e le traduzioni di Diderot, Voltaire e Molière, oltre all’edizione dell’opera poetica completa di Fagundes Varela (1841-1875).

Recife, per smantellare definitivamente la credenza popolare che lo rappresentava come una figura semidivina.

All'epoca della composizione di quest'opera Francisco Solano Trindade era un autore già abbastanza conosciuto e considerato come una delle figure ispiratrici della cultura afro-discendente in Brasile (Peres 2008: 20-25). Trindade nacque a Recife nel 1908 in una famiglia cattolica, ma da parte del padre anche praticante dei riti religiosi afrobrasiliani del candomblè. Negli anni '30 del Novecento fu tra gli organizzatori dei primi congressi afrobrasiliani a Recife e Salvador, e alla fine del decennio collaborò all'organizzazione del *Centro Cultural Afro-Brasileiro*, per la promozione di artisti e intellettuali afrobrasiliani a Recife, e del movimento *Frente Negra Pernambucana* a São Paulo. Queste attività, insieme alla forte opera divulgativa portata avanti a livello mondiale attraverso il *Teatro Popular Brasileiro*, ebbero carattere pionieristico per il riconoscimento della cultura nera brasiliana e si svolsero quasi sempre senza l'appoggio delle istituzioni. Questi infatti, furono, gli anni dell'esplosione della questione razziale in Brasile, soprattutto dopo la pubblicazione dell'opera di Gilberto Freire, *Casa Grande e Senzala* (1933), che generò una necessaria rivalutazione delle reciproche posizioni riguardo alla questione coloniale e alla condizione della popolazione afro-brasiliana. Da recenti studi bibliografici da me effettuati in Brasile, la figura di Solano Trindade non si configura meramente come quella di un artista che operava in maniera isolata o marginale: vi sono carteggi e pubblicazioni (Guimarães 2000) che testimoniano l'esistenza di una cospicua e produttiva rete di studiosi, che da diverse aree intellettuali si adoperavano in sinergia per la creazione di una rivoluzione culturale basata sulla riabilitazione dell'afro-discendenza. Dalle mie ricerche emergono due figure fondamentali: Arthur Ramos, psichiatra e psicologo sociale, che aveva completato studi di carattere socio-etnologico sulle comunità di candomblè a Salvador da Bahia, e il già citato Edison Carneiro, centrale per l'importanza delle sue pubblicazioni di ambito storico (Carneiro 1946; Carneiro 1947). Questi entrarono in rapporto epistolare e le loro strade si incontrarono nell'intento comune di formulare un'antropologia prettamente brasiliana, che si staccasse dalla limitatissima visione del tempo e abbracciasse, nell'ottica di Ramos l'etnologia e la psicologia sociale, nell'ottica di Carneiro la rilettura storica, e nell'ottica di Trindade una narrativa propria del vissuto coloniale, costruita sulla voce degli ex-schiavizzati. I tre si incontravano sulla base delle teorie di M. Herskovits – con cui Ramos aveva corrisposto sin dagli anni '30, come anche con altri pensatori latinoamericani coevi (Guimarães 2000: 53-79). Queste frequentazioni dettero a Ramos l'opportunità di lavorare a contatto con importanti Università americane tra gli anni '40-41, per poi prendere la direzione del Dipartimento di Scienze Sociali dell'Unesco. Per Carneiro e Trindade la partecipazione a una così larga rete intellettuale rappresentò l'oppo-

tunità di far circolare le loro opere ben oltre i ristretti confini del pensiero brasiliano dell'epoca, trovando riscontro oltre oceano.

Lo scambio instaurato da Trindade con questi e altri intellettuali del tempo in merito a questioni di ordine sociologico, politico e culturale, insieme ai continui progetti per la conquista della legittimità delle manifestazioni religiose, colloca immediatamente quest'opera teatrale nell'ottica di un proposito socioeducativo, obbligandoci a leggerne il contenuto in relazione ad uno sfondo solo parzialmente conosciuto. L'informazione storica presentata in quest'opera si basa principalmente sull'opera *O Quilombo dos Palmares* di Edison Carneiro (1947), mentre l'atteggiamento multiculturale e democratico che essa presenta appartiene pienamente allo spirito degli anni '60: anni in cui, dopo la fondazione del *Teatro Experimental do Negro*, si fece improvvisamente impellente la necessità di creare testi nuovi, di carattere formativo, che collaborassero all'opera educativa che già si stava diffondendo in varie città del Brasile. Non dimentichiamo infatti che molti dei centri teatrali sorti in questo periodo furono sede di importanti opere di volontariato, che cercavano di colmare il divario educativo esistente nel Paese ospitando corsi di alfabetizzazione, di perfezionamento linguistico e formazioni professionali. Con quest'opera Trindade raggiunge idealmente i due margini estremi della società, dirigendosi a due referenti specifici: la popolazione di origine africana, che ancora non conosce la sua storia e non la ha mai vista rappresentata, e il popolo pienamente scolarizzato e colto, che tuttavia la ignora poiché basata su eventi storici fino a quel momento omessi dalla storiografia ufficiale. Gli intellettuali del tempo si propongono in questo momento di entrare in dialogo con entrambi i gruppi, sulla base di fonti storiche derivanti da ricerche d'archivio e una narrativa che dia voce a un'osservazione del mondo afro-discendente costruita dal suo interno¹¹. Ci troviamo pertanto a esplorare i prodromi del movimento del *Quilombismo*, definito da Abdias do Nascimento¹² già a partire dalla fondazione del giornale *O Quilombo*, nel 1948, e gradualmente abbracciato da un numero crescente di intellettuali e artisti. Il giornale, proponendosi come luogo di incontro culturale basato sui valori delle comunità di origine africana, aveva stimolato la curiosità per questo tipo di realtà associativa, diffondendone principi e struttura sul piano concreto e simbolico. Il processo di analisi e divulgazione degli eventi della storia dei vinti e il ruolo dei suoi protagonisti – fino a quel momento considerati generalmente come assassini,

¹¹ Il *Canto do Palmares*, è contenuto nella raccolta *Cantares au meu povo*, (1961) qui cito dalla seconda edizione: São Paulo, Brasiliense, 1981: 23-5.

¹² Traduzione mia.

ribelli, fuggiaschi e pericolosi per la società – aprì la possibilità di una narrativa del dialogo, un'occasione di rilettura della cultura afro-discendente e una spiegazione della sua complessa evoluzione nella diaspora. Con l'aprirsi di quest'epoca ovviamente si operò il disvelamento di uno spazio simbolico per eccellenza, il *quilombo*, che si raffigurava ora in modo assolutamente concreto e scevro dall'alone mitico in cui era sempre stato dipinto; a partire da qui si rese possibile anche una rilettura della figura dello schiavo fuggitivo, che da selvaggio passò ad essere visto come eroe. Con il cambiamento culturale di fine anni '40 dunque si può dire che cominciò la scoperta del valore storico della figura di Zumbi dos Palmares e la sua conseguente ri-mitizzazione. La vicenda narrata nell'opera teatrale di Trindade include tanto un ritratto personale dell'eroe come una descrizione della vita quotidiana del *quilombo* e riporta l'evento storico della sua caduta. Questo intersecarsi di piani si presta alla creazione di un nuovo teatro che, come quello importato in Brasile anticamente dai missionari gesuiti nel secolo XVI, doveva educare, alfabetizzare e moralizzare, ma che ora si accingeva a passare la parola a chi era stato sempre dall'altro lato.

La poetica

Oggi essenzialmente conosciuto come poeta, Solano Trindade fu artista e intellettuale attivissimo. Gli anni '50 del Novecento costituiscono il momento più intenso della sua attività in collaborazione con Edison Carneiro nella creazione del *Teatro Popular Brasileiro*. Subito dopo cominciò un'epoca di rappresentazioni in Europa, dove la compagnia presentò spettacoli che riunivano l'arte teatrale con musica e danza dal vivo, per cercare di rappresentare la specificità dei codici performativi popolari afrobrasiliani nel mondo. A partire dagli anni '60 si dedicò alla creazione del movimento artistico Embu das Artes: una piccola città dello stato di São Paulo divenuta centro di ricerca artistica di prestigio a livello internazionale, dove poi sua figlia Raquel fondò l'attuale *Teatro Popular Solano Trindade*. L'attività di poeta e promotore culturale di Solano rientra qui come strumento di analisi filologica in relazione all'opera teatrale rinvenuta, che riporta sul frontespizio due nomi: Solano Trindade e Miécio Tati, ma sulla stesura della quale non abbiamo alcuna informazione. Tati fu un prolifico traduttore e adattatore di opere internazionali, autore di due opere letterarie in prosa, ma nessuna di genere poetico o teatrale. Sebbene non esistano tracce di altre collaborazioni¹³, Raquel Trindade ha confermato

¹³ In portoghese, e soprattutto nella tradizione orale e scritta del portoghese brasiliano, la parola *negro* non presenta la stessa connotazione dello stesso termine in italiano (il cui

che Táci fu coautore di quest'opera, che a suo dire sarebbe stata scritta già nel 1945¹⁴; d'altro canto la biblioteca di famiglia, che potrebbe contenere fascicoli personali e materiale utile a chiarire questa vicenda, non è ancora stata analizzata dopo la sua morte, nel 2018. Ipotizziamo che l'idea principale della *pièce* sia sorta proprio da Solano Trindade in virtù delle molteplici e precise corrispondenze esistenti tra questa e la produzione poetica dell'autore, che sin dagli albori presenta testi riguardanti la figura di Zumbi dos Palmares e la mitologia africana. L'idea di creare e rappresentare un'epopea di radice africana fu elaborata da Solano durante circa un decennio, come testimoniano i suoi stessi versi pubblicati nel 1944, dei quali riporto qui di seguito un segmento tratto dal famoso *Canto dos palmares* (1961). In questi versi il presente del Brasile si lega al suo passato coloniale e ancestrale, e la mitologia afro-discendente è messa in dialogo con l'epoca classica greca, in maniera analoga a quanto Trindade ripropone nell'opera teatrale in analisi.

Canto dos Palmares

Io canto a Palmares
Senza invidia di Virgilio, Omero
E Camões
Perché il mio canto è il grido di una razza
In piena lotta per la libertà!
C'è un battere forte
Di tamburi e grancasse
In pieno sole
Si odono gemiti tra le palme
Soffiate dal vento
si odono grida nella selva

equivalente in portoghese sarebbe eventualmente *preto*). Si è qui deciso di mantenere l'evocazione del termine originale dal punto di vista grafico, rendendolo più vicino alla versione universalmente accettata in italiano, in piena coscienza delle limitazioni esistenti e del fatto che tale soluzione sia applicabile solo nel contesto scritto. È mia opinione che ritirare il termine equivalga ad epurare la storia afrobrasiliiana di un periodo di lunga e faticosa riappropriazione dell'orgoglio etnico, che in questo caso oltrepassa la differenziazione in specifiche etnie, ma che unifica il movimento afrobrasiliiano sulla base delle sue lotte sociopolitiche.

¹⁴ *Atabaques* e *gonguês* sono nomi di specifiche tipologie di tamburi mentre l'*agogô* è un altro tipo di strumento percussivo in metallo di piccolo formato. Tutti questi strumenti sono utilizzati nell'esecuzione delle musiche che accompagnano i rituali del candomblé.

invasa dai fuggiaschi
Io canto a Palmares odiando gli oppressori
di qualunque popolo
di tutte le razze
tutti per mano
contro tutte le tirannie!
Mi chiudono la bocca
ma lasciano aperti i miei occhi
maltrattano il mio corpo
la mia coscienza si purifica
Io non fuggo dalle mani del maledetto signore!
[...]
I fratelli che sono morti
hanno lasciato molti figli
E tutti sanno seminare e
maneggiare l'arco
molte amate sono morte
ma molte si sono salvate
disposte ad amare
nei loro ventri sono cresciuti,
e nascono nuovi esseri.

(Trindade 1981: 23)¹⁵

Il valore del perdono e della capacità di ricreare qualcosa di positivo anche a partire dal lutto e dalla violenza, sono una prerogativa della poetica afro-discendente. La catarsi attraverso il dolore ritorna in molte opere di autori brasiliani e caraibici e, ricordiamo, il tema della purificazione è un elemento essenziale nelle religioni ancestrali, dove nulla può rimanere ciò che è, ma deve essere rielaborato e sublimato per essere volto al positivo. Questo è un elemento centrale delle culture di radice africana, assieme al valore dell'ancestralità, del bene comune e della multiculturalità. Questo punto, come vari altri¹⁶, ha continua corrispondenza tra le poesie e l'opera teatrale di Trindade. Dove le prime avevano denunciato:

¹⁵ *Batuque* è un vocabolo utilizzato per indicare in generale i tamburi o il risuonare dei tamburi.

¹⁶ Traduzione delle citazioni e introduzione parentesi mie.

Chi sta gemendo?

Chi sta gemendo
Ne*ro o carro di buoi?
Un carro di buoi geme quando gli pare

Il ne*ro no.
Il ne*ro geme perché le prende
E le prende se non geme.

Il gemito del ne*ro è canzone
Il gemito del ne*ro è poema
Geme nella mia anima,

L'anima del Congo,
Del Niger della Guinea,
Di tutta l'Africa in fondo
l'anima d'America
l'anima Universale

(Trindade 1981: 29)

La *pièce* risponde:

Zumbi:

Le piantagioni sono floride.
I bimbi giocano al chiaro di luna.
I nostri uomini suonano i tamburi
E le donne danzano la loro musica.
Non vogliamo oro
Perché abbiamo la vita.
[...]

Obatalá:

-Liberali, Zumbi!
Libera i ne*ri del mondo.
Soffrono
violenze profonde.
Liberali, Zumbi!
Liberali!

Voce dal coro:

Saravá Olorum! Saravá Olorum!

(Trindade 1962: 14)

Dove le poesie descrivono la lotta per la liberazione:

*Sono ne*ro*¹⁷

Sono ne*ro

I miei nonni bruciarono

del sole africano

la mia anima fu battezzata dai tamburi

*atabaque, gonguê e agogô*¹⁸

Mi raccontarono che i miei nonni

erano arrivati da Luanda

come prodotto di basso prezzo

hanno piantato canna per il signore della nuova *fazenda*

e hanno fondato il primo *maracatu*¹⁹.

Dopo mio nonno combatté

come un dannato nelle terre di Zumbi

Era coraggioso come nessuno

nella capoeira o col coltello

ha preso bastonate

Non è stato un Padre Giovanni

umile e mansueto.

Anche nonna

non scherzava

¹⁷ Nell'originale Xangô, trascrivibile anche come Chango o Shango, qui riportato in una grafia che ne permetta una corretta pronuncia per il lettore italofono, è un *orisha*, ovvero una divinità del pantheon yoruba. Per una spiegazione del concetto di *orisha* di veda la nota 27 in questo stesso articolo.

¹⁸ Sousa Ferreira 2008.

¹⁹ Si veda a questo riguardo Souza 2004: 277-293.

Nella guerra dei Malé²⁰
si è fatta valere.

Nella mia anima è rimasto
il samba
il *batuque*²¹
l'ondeggiare
il desiderio di libertà.

(Trindade 1999: 48)

La *pièce* risponde vaticinando la fine delle sofferenze:

Arriverà la Liberazione!
Zumbi:
Il tempo e il calendario
Saranno rifatti

(Trindade 1962: 18)

Infine, tanto le poesie come la *pièce* rispondono al molteplice circolo di attività intellettuali e artistiche nate in questo periodo sotto l'egida di un'azione decolonizzatrice, che nasce nello spazio della differenza coloniale e che «coinvolge tutta la diversità delle particolarità» (Mignolo 2003: 101) dislocando dal primo al terzo mondo il *locus* della loro «localizzazione filosofica» (Mignolo 2003: 162) e rivendicandone la legittimità. Qui «le frontiere non sono solamente uno spazio dove le differenze sono reiventate, ma sono anche luoghi enunciativi a partire dai quali sono formulate conoscenze proprie, originate da prospettive, cosmovisioni o esperienze dei soggetti subalterni» (Bernardino-Costa, Grosfoguel 2016: 19).

La *pièce*

Dal punto di vista strettamente drammaturgico l'opera è scritta seguendo i principali punti formali del genere tragico, ma è influenzata anche dagli stilemi del genere epico. La scrittura costituisce una narrativa in versi che include:

²⁰ *Notas sobre Zumbi*, sezione manoscritti, código 1.593.049, Biblioteca Nacional do Brasil, consultato il 04/10/2019.

²¹ Ennis 1938.

- La presenza di un Narratore, che racconta la storia di Zumbi e del Quilombo di Palmares;
- L'evocazione di eventi storici che orientano la narrazione, e che possono essere ricordati, ma anche preannunciati, utilizzando una strategia comune tanto alla tragedia classica che al genere epico: quella del vaticinio; il quale a sua volta ha la funzione di richiamare un sapere altro, di tipo superiore.
- L'apparizione di personaggi di rilievo. All'interno della vicenda appaiono, tanto per via evocativa quanto per via rappresentativa, personaggi storici che appartengono alla storia coloniale e a quella africana: figure del potere istituzionale coloniale e figure mitico/religiose intervengono per sancire l'esistenza di una continuità morale e logica tra passato e presente; un vincolo, quest'ultimo, di estrema importanza per l'identità collettiva della popolazione afro-discendente e la legittimazione del potere reale di Zumbi.

Il tempo drammaturgico, collocato inizialmente in un passato vago, si definisce in maniera più precisa solo con lo scorrere degli eventi. Ovviamente siamo nell'epoca subito precedente alla conquista del *quilombo* di Palmares. La circostanza si configura come un momento di estesa sospensione, volta a dare alla vita dei *Malungos* uno *status* identitario, esistenziale, indipendente dalla situazione contingente o dal luogo geografico in cui la vicenda si colloca. Da questo punto di vista riconosciamo il mantenersi di questo paradigma fino a oggi, osservando l'importanza dell'organizzazione dello spazio nelle case religiose di candomblé in Brasile per rappresentare la continuità e ripetibilità di un modo di vivere specifico. Questo spazio costituisce a sua volta un tempo proprio, una ritualità del fare, uno scandirsi di azioni e mansioni in cui tutto accade in sinergia. Il *quilombo* insomma è in grande dimensione anche la rappresentazione di un sistema culturale, che impone il suo ritmo e modo all'ordine sociale presente.

Nella *pièce* Zumbi è presentato come superiore alle coordinate spazio-temporali umane e rappresenta valori eroici che trascendono le caratteristiche mortali; la sua emblematicità, tuttavia, risiede esattamente nel coordinare queste doti con un'umanità eccelsa, una grande chiarezza di raziocinio e una sapienza quasi salomonica. Rappresentato con qualità semidivine, egli è un *leader* giusto, saggio e paziente, ma che sa rivelarsi violento e impietoso con chi lo merita; di infinito coraggio e pronto a sacrificarsi per la sopravvivenza del *quilombo*, la sua figura è definibile contemporaneamente come paterna e regale.

Zumbi:

Miei amati,
Il mio amore per la pace
Mi incoraggia contro gli oppressori.
Annunciate con i vostri tamburi
Che è arrivato il giorno della libertà.
Unitevi.
Dimenticate le vostre differenze di fede
Dimenticate i vostri re.
E ricordatevi, siamo fratelli!
E sono molti quelli di noi che soffrono nell'anima
Che soffrono nel corpo
La schiavitù.
[...]
Ma sono in molti a credere nel domani
Sono molti coloro che sanno ciò che vogliono
Sono molti coloro che hanno la forza di lottare
Sono molti coloro che sono consapevoli
Sono molti coloro che sanno amare.
Sono venuto per comandarvi.
Non ho paura della pioggia o del sole
Della fame o della sete.
Tutti i miei nemici sono deboli
Al mio cospetto.
Ferisco più della spada di Ogum
Taglio più del macete di Shangó²².

(Trindade 1962: 10)

L'impianto teatrale della *pièce* si lega alla tradizione greca, con un coro duplice – maschile e femminile, con corifei propri – a tratti riunito e che interagisce col narratore, che dopo l'introduzione si riconfigura come corifeo principale. L'impianto classico crea una linea di continuità che non si limita alla mitologia africana già radicata nelle Americhe, ma si estende anche a un terreno culturale proprio dell'occidente, in cui si riconoscono principi educativi comuni: quelli della *pòlis* e dei diritti del *dèmos*. In questo modo Trindade si rivolge tanto alla

²² Danza di origine africana di carattere sensuale, danzata in coppia o da una sola donna.

comunità africana come anche alla comunità intellettuale europea, dichiarando la sua adesione al canone letterario occidentale e offrendo a quest'ultimo un'opportunità di incontro con la cultura afro-discendente. È un patto umano e letterario quello proposto da Solano, che egli vuole rappresentare in scena, incorporato nelle voci del Brasile contemporaneo.

Il *quilombo* è presentato come uno spazio di libertà, dove vige la legge del rispetto della giustizia, dell'uguaglianza, dell'accoglienza, ma da cui chiunque può essere espulso nel caso violi le regole della comunità. In questo senso Palmares si colloca per la prima volta nella storia della cultura brasiliana come un esempio di società utopica (Sousa Ferreira 2008: 3-6) in cui si ricerca il superamento delle dinamiche di inversione gerarchica, applicate spesso dai gruppi subalterni, per la ricerca di un fine comune di ordine superiore (Souza 2004: 277-280)²³. Lo stesso tema del *quilombo* risulta quasi del tutto assente nella letteratura teatrale, narrativa, critica e storica fino alla prima opera di Carneiro, *Guerras de los Palmares*, pubblicata in Messico nel 1946: prima di ciò l'unica analisi della realtà socio-politica del *quilombo* con supposta finalità narrativa si trovava nel manoscritto del 1930 attribuito ad Arthur Ramos, *Notas sobre Zumbi*, conservato nella Biblioteca nazionale di Rio de Janeiro²⁴, e nel libro di Ernesto Ennis, *As guerras nos Palmares* (Ennis 1938), che aveva avuto una scarsa diffusione.

La tragedia greca è presente anche nell'uso di uno dei suoi contrasti classici, quello tra padre e figlia, in questo caso quello tra Zumbi e sua figlia Calù: a causa dell'amore impossibile di quest'ultima per il figlio del suo padrone. Questo sentimento la spinge alla scelta di allontanarsi dalla sua comunità nella convinzione di essere corrisposta, mentre la famiglia la avvisa dell'irrealità delle sue aspettative. Il contrasto con Zumbi, che la ripudia a causa della sua relazione con il 'padroncino'²⁵, è insanabile e in esso si rappresenta la superiorità del valore della comunità rispetto a qualsiasi interesse individuale. Si rispecchia qui il concetto di *pòlis* in quanto comunità che accoglie e che protegge, ma le cui regole sono superiori a tutto. Calù è il personaggio della *pièce* che più rappresenta la triste complessità

²³ Gli *orisha* sono divinità del pantheon yoruba che sottostanno alla divinità principale, Olodumare, o come spesso chiamato nella tradizione brasiliana Olorum. Gli *orisha* hanno la caratteristica di essere figure relamente esistite, per la maggior parte di stirpe reale, poi venerati come divinità; in questo senso vengono spesso assimilati ai santi cattolici. I quest'opera vengono evocati gli *orisha*, Chango – scritto Xangô nella tradizione brasiliana – e Obatalá.

²⁴ Si veda anche Abd-Aun, Abdulridha 2017.

²⁵ Souley Ba, Henane, Kesteloot 2011.

dell'identità creola: in lei si riconosce lo smarrirsi dei valori della società tradizionale e l'annullamento nello sforzo di integrarsi completamente nella società coloniale, a cui lei desidera di appartenere a pieno titolo.

Nel loro ultimo dialogo Zumbi le rinfaccia la gravità del suo tradimento e le descrive la sua condizione senza mezzi termini, le dice che per i signori della *casa grande* lei non è nulla di più di un passatempo, un oggetto di cui si possono disfare una volta stanchi: «per la famiglia del tuo padrone sei solo una bambola di colore. [...] Non credo in un sentimento d'amore fatto di umiliazioni» (Trindade 1962: 8). Al verificarsi di questo vaticinio e al trovarsi improvvisamente di fronte all'amato – per cui aveva abbandonato Palmares – a passeggio per il mercato con la nuova promessa sposa, Calú comprende di non appartenere più a nessuna delle due comunità, né a quella dei *malungos* né a quella della *casa grande*. L'irragionevolezza delle sue speranze le si rivela quando questi, elogiandola davanti alla fidanzata, si augura che Calú possa in futuro occuparsi della sua sposa e le chiede di omaggiarli con una danza. Calú accetta, dichiara però che dedicherà la danza a suo padre ed eseguendo un sensuale *lundu*²⁶ si suicida.

Il carattere divino di Zumbi è associato al carattere degli *orishá*²⁷ che appaiono nell'opera e che solo con lui entrano in dialogo. Qui appare solo Obatalá, padre degli *orishá* e mitico fondatore della città santa di Ilé Ifé, che conferisce a Zumbi il potere e il diritto di lottare per la libertà del *quilombo* di Palmares. La simbologia e la terminologia religiosa usate nell'opera ci permettono di comprendere che questa sorge dalla prospettiva culturale di origine yoruba. La rappresentazione del pantheon degli *orishá* non lascia dubbi a riguardo, facendoci pensare

²⁶ Danza di origine africana di carattere sensuale, danzata in coppia o da una sola donna.

²⁷ L'attuale processo di riafricanizzazione o de-santificazione spinge oggi a distanziare le figure degli *orishá* dalla loro associazione con i santi cattolici, per molto tempo è stata adottata per nascondere la venerazione delle divinità africane. Tale processo non nega l'esistenza di una relazione degli *orishá* con la storia a loro legata ma riporta l'accento sulla simbologia naturale, che permette un'associazione più fluida tra matrici mistiche provenienti da diverse origini. In quest'opera vengono evocati gli *orishá*, Shangó – scritto Xangô nella tradizione brasiliana – e Obatalá appunto in quanto storicamente legati alla fondazione delle due principali città di culto del popolo yoruba: Ilé Ifé e Oyo, tra le quali la seconda fu la città di origine della cultura yoruba denominata in Brasile Queto, o Keto/Ketu, dal nome della città dove una parte del popolo yorubá di lingue gbe (fon, ajá, jeje etc.) si sarebbe rifugiata a seguito di guerre interne al regno. All'interno dell'opera l'evocazione dei due *orishá* riunisce sinteticamente tutti i gruppi di cultura yoruba attraverso due figure simboliche fondamentali (Bastide 2008; Giroto 1999).

che Trindade si riferisca sempre alla cultura del candomblé di radice yoruba e alla cosiddetta Nazione Ketu, di rito nagô. Tuttavia, di questo materiale simbolico-mistico traspare un uso quasi didattico, come se la funzione di queste citazioni fosse educativa²⁸. Si sottolinea l'importanza dello sforzo di trascrizione fedele e corretta dei versi dei canti religiosi presenti nell'opera. Anche ciò rappresenta un elemento memoriale di estrema importanza, soprattutto in questo periodo storico, trattandosi di materiale che era in quello stesso momento in processo di recupero all'interno di un tentativo generalizzato di legittimazione della cultura afro-brasiliana. Questi elementi religiosi furono conservati in Brasile a opera delle *mães de santo*, donne con cariche religiose che riuscirono a mantenere vivi i riti ancestrali nelle loro stesse case – seppur in maniera rielaborata – prima che fosse stabilita la libertà culto per le religioni di origine africana²⁹.

L'adesione alla mitologia yoruba non è l'unico elemento della cultura afro-discendente evocato nella *pièce*. Il contesto quotidiano del *quilombo* è descritto con dovizia di particolari che provengono da un'altra tradizione africana, quella della cultura bantu, richiamata dall'uso della terminologia in lingua kimbundu e kikongo. Questo, oltre a costituire un archivio memoriale del saper fare e dell'alimentazione dei popoli arrivati dall'Africa, rappresenta anche un esempio del processo di transculturazione descritto da Fernando Ortiz nel libro *Contrapunteo cubano del tabaco y del azúcar*, dove questi afferma che:

L'assimilazione di elementi culturali simili era usata per completare la mancanza di conoscenze riguardo ai propri, e dunque era funzionale per la sopravvivenza e la risoluzione identitaria nel nuovo contesto coloniale. Si tratta di una pratica regolare usata abitualmente dalle culture creole alla ricerca della loro integrità originaria. (Ortiz1983: 34).

Tutto ciò rivela la volontà specifica da parte di Trindade di rievocare e riunire tutti gli elementi culturali di origine africana presenti in Brasile, per mostrare la

²⁸ A questo proposito Vítor Trindade, nipote dell'autore, ricorda che Solano si era spesso dichiarato ateo e che si era avvicinato al candomblé per circostanze personali, quindi il suo interesse era per lo più simbolico e non mistico.

²⁹ L'articolo 5 della costituzione federale in vigore, stilata a Brasília il 5 Ottobre 1988, dichiara che tutti i cittadini sono uguali davanti alla legge e godono di libertà di espressione di pensiero, di coscienza e di credo, assicurando il libero esercizio dei culti religiosi e la protezione dei locali di culto (<https://normas.leg.br/?urn=urn:lex:br:federal:constituicao:1988-10-05:1988>).

natura eterogenea di queste culture e per poi a loro volta associarle, nel terzo atto, all'altra grande cultura autoctona brasiliana, quella indigena.

Le origini che Solano Trindade ricercava sin dagli albori della sua opera poetica erano, come lui ben sapeva, perdute in questa continua negoziazione culturale, che alimentava non tanto la nostalgia di un passato specifico, ma la costruzione di un passato idealizzato. Se l'esperienza coloniale aveva creato l'idea mitica di una grande madre Africa, qui in realtà osserviamo lo sforzo di adeguarsi a un mondo culturalmente frammentato e in continua negoziazione culturale, in cui l'assenza di un'identità di gruppo si trasformava nella necessità di creare una comunità unica, superiore alle reciproche differenze e orientata da un fine comune. Solano ha fatto di questo sentimento il sistema di valori su cui poggia la sua opera.

Nonostante già a partire dagli anni '50 si stesse formando un movimento liberista, che non esitava a promuovere la lotta come strumento di riscatto sociale, l'idea dell'autore andava in un'altra direzione, più lucida e democratica, concependo la conquista della libertà per mezzo dell'affermazione di un messaggio morale. Solano, infatti, non usa le strutture classiche solo come elemento di stile, ma cerca di accomunare i valori a quelli delle culture africane nella diaspora, cercando di concretizzare l'idea – inizialmente solo propagandistica – di una società coesa nella sua multietnicità. L'opera è chiaramente un tentativo di inversione dei ruoli, in cui non solo gli afro-discendenti devono essere storicamente rivalutati, ma anche gli indigeni riconosciuti come parte integrante della società e le donne considerate degne di pari diritti. A esse Zumbi riconosce la responsabilità del mantenimento della cultura e il suo passaggio di generazione in generazione, sottolineando che esse, sebbene siano le prime vittime della violenza coloniale, sono anche gli unici esseri in grado di convertire la violenza subita in amore filiale. In questo momento storico si riscontra in molti autori afro-americani la necessità di dare rappresentazione a tali valori³⁰; notiamo che tutte queste rappresentazioni si radicano su un nuovo concetto temporale di carattere circolare, mitico, in cui presente e passato si fondono per spiegarsi reciprocamente e si susseguono obbedendo a una volontà superiore. Su questa base rinasce l'interesse per la teatralità e, più specificamente, con le parole di

³⁰ A questo proposito possiamo citare Aimé Césaire, con *Une saison au Congo*, Franz Fanon, con il saggio *Antillais et Africains*, Maryse Condé, *L'arbre de la vie e Ségu*, l'opera poetica di Edward Kamau Brathwaite e anche autori di opere di tipo performativo come Ramiro Guerra a Cuba, Katherine Dunham negli Stati Uniti, e poi lo stesso Alvin Ailey, che si interessano alla collettività come sistema di valori morali, sforzandosi di rappresentarla con un'estetica propria.

Aimé Césaire, il proposito di operare «la rinascita della tragedia sulle rovine della storia, per il radicarsi della libertà» (Césaire 1963: 98).

Ecco, dunque, che nell'opera di Trindade la forza dei valori espressi si carica di senso prevalentemente per mezzo della ricchezza dei codici performativi, che permettono la creazione di un'opera d'arte totale dove teatro, danza, musica e canto trasportano i molteplici simboli religiosi e culturali moltiplicandone il livello di intensità.

A partire dal terzo atto ci troviamo di fronte alla realtà della guerra e all'adesione ai fatti storici. La parte finale della tragedia rappresenta però anche l'incontro con gli antenati, gli antichi re Angolani, tra cui il nipote di Njinga Nbandi [sic.], Ngola Mbande Kiluanji, che si unisce alle invocazioni degli *orishá*, sollecitando l'intervento di Zumbi e riconoscendolo ufficialmente come successore della sua dinastia. Il culto degli antenati determina un duplice valore delle figure storiche nel contesto africano, che soprattutto nella tradizione yoruba dopo il loro ruolo regale vengono poi sacralizzate e venerate, costituendo un punto di riferimento per le generazioni seguenti³¹. A questo punto anche la figura di Zumbi può dunque assurgere a mito, transcendendo il suo ruolo storico e passando ad una dimensione universale e atemporale. Questo incontro di miti consacra la terra del *quilombo* come *pòlis*, sancendo in esso anche l'unione delle varie culture africane in un'unica comunità. Il *quilombo* riceve indirettamente lo statuto di terra promessa, o Eden, ricercato per garantire la sopravvivenza dei discendenti. Da qui nasce la necessità di concretizzare l'idea di una società democratica di individui liberi, confermando all'interno del *quilombo* il rispetto della legge divina e umana; ciò è rappresentato attraverso la scena del processo: in cui Zumbi, di fronte a un giudice, risparmia la vita del proprietario schiavista e lo rimette al giudizio della *civitas* (Trindade 1962: 25). Esattamente come nella cultura classica, la forza della *pòlis* è segnata dalla garanzia dei diritti, ma anche dalla presenza di ferrei doveri che vincolano i cittadini al rispetto per i valori comunitari; quando questo non accade spontaneamente la forza della legge e la giustizia si affermano, ergendosi al

³¹ Nelle religioni afrodiscendenti, tanto di matrice yoruba come bantu, esiste il culto degli antenati, *eggun*, i defunti; in Brasile questo tema è poco discusso, quasi censurato, e questa forma di celebrazione è mantenuta spesso separata dal culto degli *orishá*. Sebbene molti pensino che questo culto sia una prerogativa delle culture bantu ciò non corrisponde a verità, tanto che in Nigeria esiste una formula che recita: «*ikú lobi ocha*» il morto dà vita al santo, ossia gli *ikús*, gli spiriti, e che sono *eggun* – morti – devono essere celebrati e si devono omaggiare, prima degli *orishá*, poiché si ritiene che tutti gli *orishá* si siano già incarnati in esseri umani prima del loro passaggio allo stato attuale. Cfr. *Ancestralidade Afro-Brasileira*. (Santana Braga 1992: 25-34).

di sopra della fragilità emotiva del singolo. Si ricorda così, implicitamente, che a questa classe sociale l'espressione della propria emotività non è interamente concessa, soprattutto al di fuori della propria comunità, al cui interno esclusivamente gli individui si possono considerare protetti. È appunto in questo senso che la tragedia opera un'inversione, rivelando il contributo positivo della comunità afro-discendente come forza solidale che riconosce la fragilità umana e la sostiene, la perdona e la gestisce. Anche Zumbi, descritto come il migliore degli uomini, rischia di essere sopraffatto dalle proprie emozioni. La sua stessa figura rappresenta la necessità di una negoziazione tra l'affermazione del diritto individuale e l'interesse collettivo, e il suo dialogo con la legge del potere coloniale rappresenta la necessità di un patteggiamento tra la volontà di liberazione e quella di affiliazione. Questa ricerca della conciliazione è un punto nodale della poetica della diaspora (Mbembe 2017:z 10-14) che indirettamente invita alla mediazione sociopolitica e che trova riscontro in varie forme rappresentative del contesto dell'epoca. In difesa del *quilombo* e del suo popolo Zumbi segue il volere delle divinità yoruba e bantu e muore combattendo. La tragedia si conclude con la sua acclamazione come re, questa volta non specificamente del *quilombo*, ma del regno ideale di un popolo unico, che ricerca la libertà dall'oppressione.

Siamo alla fine della pièce e arriviamo anche alla conclusione della storia del suo ritrovamento: Alvin Ailey non ha mai rappresentato questo testo teatrale né ha mai concepito alcuno spettacolo utilizzando il materiale ricevuto; ha però stabilito dall'epoca di questo incontro con Trindade una relazione tra la sua compagnia e il Balé Nacional de Bahia, ancor oggi in costante intercambio con la compagnia americana.

È d'obbligo rilevare che la forza performativa di quest'opera non è sostenuta unicamente dalla sua componente formale, né è motivata da uno squisito intento drammaturgico, ma si definisce principalmente come veicolo di un messaggio morale e politico, usato per l'espressione di una ferita storica non sanata: una memoria comune all'universo della diaspora, in continua mediazione tra riconoscimento e assimilazione, indipendenza e integrazione. È una frattura che deve trovare espressione dentro la storia ufficiale, nutrita di memorie di guerra, di liberazione, di sradicamento, di privazioni identitarie di tipo linguistico, religioso e sociale. È una ferita ancora aperta che solleva importanti questioni sul tema del diritto alla rappresentatività, affermandola come un valore sacro.

Solano Trindade si unisce dunque ai molti autori che descrivono il lutto di una perdita identitaria priva della consolazione di una destinazione promessa, che elaborano la memoria di un trauma storico, lo stesso che Aimé Césaire descrive nei versi

scelti come suo epitaffio e che hanno, ancor oggi, valore tristemente universale:

Abito una ferita sacra
Abito antenati immaginari
Abito un volere oscuro
Abito un lungo silenzio
Abito una sete irrimediabile
Abito un viaggio di mille anni
Abito una guerra di trecent'anni
Abito un culto abbandonato
Tra bulbo e bulbillo abito lo spazio inesplorato
[...]
Abito dunque un pensiero vasto
Ma preferisco confinarmi frequentemente
Nella più piccola delle mie idee.
Oppure abito una formula magica
Le prime parole soltanto perché il resto è dimenticato

(Aimé Césaire, *Calendrier lagunaire*)³²

Bibliografia

- Abd-Aun R., Abdulridha S., *The Poetics of Multiculturalism in Edward Kamau Brathwaite's Poetry: A Study of Selected Poems*, in «Journal of Human Sciences», 2, 24, 2017.
- Afolabi N., *Quilombismo and the Afro-Brazilian Quest for Citizenship*, in «Journal of Black Studies», 43, 8, 2012, pp. 847-871.
- Antonelli J., Grosfoguel R., *Decolonialidade e perspectiva negra*, in «Revista Sociedade e Estado», 31, 1, 2016, pp. 15-24.
- Assunção, M.R., *Capoeira: A history of an afro-brazilian martial art*, New York, Routledge, 2005.
- Bhabha H., *O local da cultura*, Belo Horizonte, UFMG, 2003.
- Bastide R., *O candomblé da Bahia: rito nagô*, Sao Paulo, Companhia das Letras, 2009 (1958).
- Carneiro E., *Guerras de los Palmares*, Munoz Molina T. (ed.), Mexico City, Fondo de Cultura Economica, 1946.
- Carneiro E., *O quilombo de Palmares, 1680-1695*, Sao Paulo, Editora Brasiliense, 1947.

³² Souley Ba, Henane, Kesteloot 2011: 45.

- Carneiro E., *O quilombo de Palmares* (2a ed.), Sao Paulo, Companhia Editorial Nacional, 1958.
- Carneiro E., *Cadernos de Folclore - Capoeira*, Rio de Janeiro, Funarte, 1975.
- Carvalho J.J., *A antropologia entre as ciências sociais e as humanidades*, in «Anuário Antropológico», 42, 1, 1947, pp. 251-308.
- De Carvalho E.I. de, *Diálogo de negros, monólogo de brancos: Transformações e apropriações musicais no maracatu de baque virado*, Tesi di specializzazione in antropologia, Recife: Universidade Federal de Pernambuco, 2017.
- Do Nascimento A., *Quilombismo. An Afro-Brazilian Political Alternative*, in «Journal of Black Studies», 11, 2, 1980, pp. 141-178.
- Dos Santos J.A., *História e cultura afro-brasileira e movimento negro*, in «Momento», 22, 2, 2013, pp. 39-64.
- Ennis E., *As guerras nos Palmares*, Sao Paulo, Editora Nacional, 1938.
- Freitas D., *Palmares a guerra dos escravos*, Porto Alegre, Movimento, 1973.
- Fonseca de Brito E.L., Albuquerque Adour da Camara A., *Batuques, batucadas e macumbas: os primeiros registros fonográficos, de 1927 a 1933, das tradições orais Bantu no Brasil*, annali del 14° Coloquio de Pesquisa do PPGM/Univ. Federal do Rio de Janeiro, Vol. 1, Educacao Musical e Musicologia, Rio de Janeiro, 2015.
- Guimarães, A.S., *Africanism and Racial Democracy: The Correspondence between Herskovits and Arthur Ramos (1935-1949)*, in «Estudios Interdisciplinarios de America Latina y el Caribe», 19, 1, 2000, pp. 53-79.
- Lopes N., *Dicionário Banto do Brasil. Repertório etimológico de vocábulos brasileiros originários do centro, sul, leste e sudoeste africanos*, Rio de Janeiro, Pref. do Rio de Janeiro, 1996.
- Kabir A., Negro F., *Solano Trindade's Gift to Alvin Ailey: New Evidence from the Black Archives of Mid-America*, in *Black Performance subject and Method*, edizione speciale di «The Black Scholar», 49, 3, 2019, pp. 6-20.
- Kabir A., Negro F., *Solano Trindade's Zumbi dos Palmares Malungo (English version with a critical introduction)*, in «Brasiliana: Journal for Brazilian Studies», 8, 1-2, 2020, pp. 343-403.
- Machado J.P., *Dicionário Etimológico da Língua Portuguesa*, Lisboa, Livros Horizonte, 1995.
- Mbembe A., *Critique of black reason*, Durham-London, Duke University Press, 2017.
- Mignolo W.D., *Historias locales/diseños globales - Colonialidad, conocimientos subalternos y pensamiento fronterizo*, Madariaga J., Veja Solís C. (eds.), Madrid, Akal, 2013.
- Moura C., *Os quilombos e a rebelião negra*, Sao Paulo, Brasiliense, 1981.
- Moura C., *As injustiças de Clío: o negro na historiografia brasileira*, Sao Paulo, Oficina do Livro, 1990.
- Moura C., *Os Quilombos na Dinâmica Social do Brasil*, Maceio, Ed. Edfal, 2001.

- Moura C., *Quilombos: resistencia ao escravismo*, Sao Paulo, Expressao Popular, 2021.
- Ortiz F. *Contrapunteo cubano del tabaco y el azúcar*, Havana, Editorial de Ciencias Sociales, 1983 (1940).
- Peres G., *Solano Trindade: o poeta da resistencia*, in «Pilares da História», 8, 8, 2008, pp. 20-25.
- Ramos A., *Primitivo e Loucura*, Tesi di dottorato, Faculdade de medicina, Universidade da Bahia, Salvador, 1926.
- Ramos A., *O folclore negro do Brasil*, Rio de Janeiro, Editora Civilizacao Brasileira, 1935.
- Ramos A., *O Negro Brasileiro: etnografia religiosa e psicanálise*, Rio de Janeiro, Editora Nacional, 1942 (1934).
- Ramos A., *A aculturação negra no Brasil*, Sao Paulo-Rio de Janeiro-Porto Alegre, Companhia Editora Nacional, 1942.
- Reis J.J., *A rebelião escrava no Brasil, História do Levante dos Malês em 1845*, Sao Paulo, Companhia das Letras, 2012.
- Ribeiro de Vasconcelos J.L., *Axé, Orixá, Xirê e Música: Estudo de Música e Performance no Candomblé Queto na Baixada Santista*, Campinas, Unicamp-Instituto de Artes, 2010.
- Santana Braga J., *Ancestralidade Afro-Brasileira*, Salvador, Ianama/CEAO/Edufba, 1992.
- Soares C.E., *A Capoeira Escrava*, Rio de Janeiro, Access, 1994.
- Souley Ba M., Henane R., Kesteloot L., *Introduction à 'Moi, laminaire' d'Aimé Césaire*, Paris, l'Harmattan, 2011.
- Souza F., *Solano Trindade e a produção literária afro-brasileira*, in «Afro-Ásia», I, 31, 2004, pp. 277-293.
- Sousa Ferreira E., *Memória, construção de identidades e utopia em Canto dos Palmares, de Solano Trindade*, in *Tessituras, Interações, Convergências*, Vol. XI, Sao Paulo, Hucitec, 2008, pp. 3-26.
- Tati M., *Rua do tempo será*, Rio de Janeiro, Jose Olympio, 1959.
- Tati M., *Rio dos afogados*, Rio de Janeiro, Civilizacao Brasileira, 1961.
- Trindade Solano, *Poemas negros*, Recife, Edicao do autor, 1936.
- Trindade Solano, *Poemas d'uma vida simples*, Rio de Janeiro, Edicao do autor, 1944.
- Trindade Solano, *Seis tempos de poesia*, Sao Paulo, A. Melo, 1958.
- Trindade Solano, *Cantares ao meu povo*, Sao Paulo, Fulgor, 1961.
- Trindade Solano, *Cantares au meu povo*, Sao Paulo, Brasiliense, 1981.
- Trindade Solano, *O poeta do povo*, Trindade R. (ed.), Sao Paulo, Cantos e Prantos Editora, 1999.
- Trindade Solano, *Canto Negro*, Sao Paulo, Pallas, 2006.