

ENTRE MARGENS E CENTROS:

A POESIA URBANA DE MANO SOLANO E OUTROS MANOS

Amarino Oliveira de Queiroz (UFRN)

Em matéria assinada pelo jornalista Xico Sá (2001) sobre o performer, poeta, ator, teatrólogo, cineasta, pintor e ativista Francisco Solano Trindade, cuja trajetória literária desenvolvida entre os anos 40 e 60 do século passado teve por base a cidade de São Paulo, encontramos um dado bastante significativo: por haver reunido, ao longo de sua obra, “militância, lirismo e uma oratória que mais parecia um assobio”, além de ter cravado em sua poesia a expressão “mano”, “prefixo obrigatório de hoje entre os *rappers* e jovens da periferia, na poesia negra brasileira pré-Racionais MCs”, o poeta pernambucano é lembrado como uma espécie de “avô dos rappers”, para quem poesia e militância cidadã eram componentes indissociáveis. Através de ambas as estratégias, Solano Trindade buscou entabular, ao longo de toda a sua trajetória artística, um diálogo imediato e cúmplice entre sujeito poético e público receptor, mediado pelo investimento na memória e sua recuperação. É o que se pode observar em poemas como esta “Conversa” (TRINDADE, 2006, p. 24-25):

- Eita, negro! Quem foi que disse

Que a gente não é gente,

Quem foi esse demente,

Se tem olhos e não vê...

- Que foi que fizeste mano

Pra assim tanto falar?

- Plantei os canaviais do nordeste

- E tu mano o que fizeste?

- Eu plantei algodão
Nos campos do sul
Pros homens de sangue azul
Que pagavam o meu trabalho
Com surra de cipó-pau (...)

O apego ao panfleto, segundo Xico Sá, aproximaria mais intimamente o texto poético de Trindade ao discurso dos próprios Racionais MCs, grupo contemporâneo de rap cujos membros são, em sua maioria, filhos de migrantes nordestinos radicados na periferia da cidade de São Paulo.

De forma semelhante ao impacto positivo causado pelos Racionais MCs sobre grande parte de seu público a partir da década de 90, particularmente sobre setores da juventude brasileira urbana, afrodescendente e periférica, Xico Sá recorda ainda que Solano Trindade foi um dos mais importantes nomes do século passado no processo de recuperação da auto-estima dos negros no Brasil, estando aí “a semelhança do poeta com a legião de “manos” do rap, que segue a mesma pegada”, interpondo-se afirmativamente contra o processo de invisibilização social e artística, e apresentando, lado a lado dos registros da história oficial, uma outra história, de resistência, como no poema “Sou Negro” (2006, p. 16-17):

Contaram-me que meus avós
vieram de Luanda
como mercadoria de baixo preço
plantaram cana para o senhor de engenho
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 Malés
ela se destacou.

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

A cidade de São Paulo, importante cenário da diversidade cultural brasileira e destino quase que obrigatório de migrantes de várias procedências, como os nordestinos, tornar-se-ia, gradativamente, da mesma forma que acontecera com a Literatura de Cordel, a cantoria ou a obra performativa de Solano Trindade, um ambiente propício ao desenvolvimento do Hip Hop, movimento e cultura de rua emergida em meio às comunidades afrodescendente e hispânica dos Estados Unidos, na década de 70 do século passado, que se baseia nas fusões interculturais verificadas entre a tradição enraizada na África negra, na América Hispânica e no Caribe e as novas informações culturais e tecnológicas registradas no ambiente da cidade pós-industrial.

Ao longo desse seu processo de desenvolvimento, o Hip Hop vem forjando uma identidade alternativa entre os jovens de periferia, expandindo-se pelo mundo inteiro e reunindo novas formas de expressão criativa ancoradas na dança e na mímica, o break; na poesia recitada sobre fundo sonoro, o rap; na mixagem sonora e musical praticada pelos disc-jóqueis, ou DJs, e na intervenção plástica realizada muitas vezes de forma

clandestina em plena rua, o grafite. No Brasil, teve como principal lugar de entrada a cidade de São Paulo, estendendo-se gradativamente pelos demais centros urbanos e, naturalmente, pela região Nordeste, onde, ao mesmo tempo em que influenciou, deixou-se influenciar pelas várias práticas culturais aqui desenvolvidas.

Em estudo sobre a cantoria nordestina e, mais especificamente, sobre a cantoria de viola, a professora Maria Ignez Novaes Ayala lembra-nos que:

os nordestinos tiveram o seu “porto” de chegada no velho bairro do Brás, caracterizado já no fim do século XIX por receber, ainda que temporariamente, os que vinham “de fora” (...). O espaço simbólico nordestino, no Brás, criou-se a partir da manutenção de hábitos culturais. Ali encontram um comércio de gêneros alimentícios regionais, práticas artísticas e recreativas. Configura-se como um ponto de encontro privilegiado dos conterrâneos, que aí se reúnem não somente para trocar informações sobre parentes e amigos como também para se auxiliarem mutuamente (...). A solidariedade entre os conterrâneos, quase tão forte quanto a implicada em relações de parentesco, evidencia-se até na linguagem: a expressão “irmãos do Norte” é extremamente carregada de significação; são todos “irmãos do Norte, cooperando uns com os outros nas misérias e alegrias cotidianas” (AYALA, 1988, p. 38).

Por outro lado, também entre os “manos” do Hip Hop, na condição de poetas à margem como os cantadores nordestinos, a experiência da migração do interior do Nordeste para os grandes centros urbanos ditaria um comportamento assemelhado, não apenas do ponto de vista da resistência cultural, mas também no que concerne às condições de sobrevivência e inserção social.

Outros registros dão conta de que foi através dessa experiência urbana que a cultura Hip Hop nacional encontrou em grandes centros, como São Paulo, o seu principal eixo difusor. Conforme assinala o pesquisador Amailton Magno Azevedo,

as imagens da cidade que aparecem no rap (...) com a descrição de viveres de personagens e grupos marginalizados, expressam as sociabilidades das músicas, suas aspirações e tensões com a própria cidade. Por meio da audição da música e da oralidade, é possível compreender como e por quê escolhem suas formas de existência. Ao tomar como tema a vivência de personagens despossuídos, os rappers vão revelando uma outra cidade de São Paulo, ingrata para certas culturas, excludente, desumanizada. (AZEVEDO, 2001, p. 370).

Um significativo contingente desses *rappers* está constituído, quando não de nordestinos de nascimento como os pernambucanos Nino Brown e Nelson Triunfo, de

descendentes destes: são os “paraíba” do Rio de Janeiro, os “candangos” de Brasília ou os “baianos” de São Paulo. A mãe de Mano Brown, mestre de cerimônia do grupo Racionais MCs, migrou da região de Feira de Santana, na Bahia, mesmo Estado onde nasceu o avô do *rapper* paulistano Xis. O poeta Gog, um dos mais expressivos nomes do rap em Brasília, é filho de piauiense, e seu parceiro, Japão, é de Pernambuco, lugar de origem dos pais de Criolo e da mãe de Max B.O., membro de um grupo de rap sugestivamente denominado Academia Brasileira de Rimas.

Essa massa migrante de “irmãos do Norte” e seus descendentes, ao tempo em que desenvolvia práticas tradicionais como a cantoria e o Cordel foi assimilando informações novas como o Hip Hop e estabelecendo com elas algumas trocas, das quais resultariam, entre outras práticas híbridas, o rap-embolada catapultado por Chico Science & Nação Zumbi desde o início dos anos 90 no laboratório cultural recifense do Mangue Beat, mas que se corporificaria em promissora estética através das investidas dos auto-proclamados *rapentistas* pernambucanos Zé Brown e Tiger e seu grupo Faces do Subúrbio.

Por todo o país, onde o break e logo em seguida o rap vinham se afirmando desde o início da década de 80, a princípio como uma curiosidade disseminada pelos mídia e, mais tarde, como atitude, outras experiências consolidariam a presença de uma estética Hip Hop na cultura brasileira. Neste sentido, além do exemplo de São Paulo, Belo Horizonte ou Brasília, com seu entorno de cidades satélites lotadas de migrantes, outras referências se fazem destacar em todo o Brasil. A aproximação do rap com a tradição dos trovadores gaúchos em Porto Alegre, passando pelo flerte do break com a capoeira e o tambor de crioula maranhense, do grafite com o Cordel no Recife, das picapes com o berimbau em Salvador, até a assimilação dos improvisos poéticos do partido alto no Rio de Janeiro, são exemplos de experiências que reforçam esse caráter de fusão intercultural por que vem passando o Hip Hop praticado no Brasil.

Diversos momentos poéticos de Solano Trindade aproximam-no, temática e estilisticamente, tanto das tradições populares como da produção *rapper*. É o caso, por exemplo, do poema “Bolinhas de gude” (2006, p. 27), transcrito a seguir, em que a crônica da violência urbana reproduzida em versos desenha um retrato bastante atual:

Jorginho foi preso

quando jogava bolinhas de gude
não usou arma de fogo
nem fez brilhar sua navalha

Jorginho era criança igual às outras
queria brincar
O brinquedo poderia ser um revólver
uma navalha
um pandeiro
quem sabe um cavalinho de pau
Jorginho queria brincar

Jorginho viu um filme americano
no outro dia
fez uma quadrilha de mentirinha
sempre brincando
a quadrilha foi ficando de verdade

Jorginho ficou grande como Pelé
todos os dias saía no jornal...
Televisionado
só não deu autógrafo
porque estava algemado

Ele era o facínora
que brincava com bolinhas de gude.

O conjunto poético recitado, cantado, improvisado ou escrito, presente nos bairros populares, nos centros nervosos das grandes cidades, nos meios de comunicação de massa, do rádio à Internet, ilustra, de acordo com o pensamento de Idelette Muzart dos Santos (1995, p. 37), “as complexidades das relações possíveis entre voz e escritura, tradição e criação”, fundamentando-se nos termos da comunicação que “podem ser modalizados pela voz e/ou pela escrita”, o que vem de encontro às teorias que, ainda segundo a autora, “insistem em ver no oral a infância da literatura e na escritura o desembocar e a diluição da tradição oral”.

Neste cenário, merecem destaque manifestações afrodescendentes originárias da área das Antilhas como a *poesía-son*, a poesia *dub* e o rap, assimiladas que foram pelas culturas urbanas do mundo contemporâneo. Com representações diferentes para cada ocasião e para cada texto, a poesia *dub* jamaicana estabelece vínculos genéticos com o negrismo hispano-caribenho de meados das décadas de 20 e 30 do século passado (RODRÍGUEZ, 1995, p. 552), no qual se destacou a *poesía-son* de Nicolás Guillén.

Em significativos momentos da obra poética deste autor poderão ser flagrados, de forma bastante peculiar, diversas aproximações realizadas entre a oralidade afro-cubana, a poesia dita popular e a tradicional música do país, num curioso e crescente movimento em direção à escrita poética. Tal procedimento pode ser flagrado inclusive na produção poética *rapper* de muitos grupos cubanos, a exemplo do internacionalmente conhecido Orishas. Este grupo vem produzindo, ao longo de sua trajetória, uma performance artística que referencia tanto a rítmica do *son* e de outras matrizes sonoras do Caribe com a religiosidade da *santería*, os “africanismos” da língua espanhola, a tradição oral da *guajira*, a arte dos repentistas em seus *contrapunteos* e *controversias* ou a *poesía-son* de Guillén.

O caráter politizado destes discursos, inserindo em seu eixo temático questões relativas a raça, etnia, sociedade, classe ou identidade cultural, alinha-o estilisticamente a uma tendência da produção literária de vastas zonas da África, das Américas e do Caribe que se move em torno de uma discussão das diferenças em variados níveis. Na poesia de Cordel nordestina e no *corrido* mexicano, manifestações veiculadas tanto oralmente, apoiando-se na música, como através de material impresso e ilustrado com gravuras, encontramos farto material relativo a essa preocupação.

Como ocorre entre as atuais experiências poéticas *rappers* no mundo inteiro, Solano Trindade também dialogou com outros escritores afro-descendentes das Américas do seu tempo, a exemplo de Nicolás Guillén. Em poema nominalmente dedicado ao cubano, Trindade (1961, p. 62) cantou o seu sentimento de solidariedade à etapa revolucionária vivida na experiência histórica de Cuba. O nome de Guillén é repetido insistentemente, o que configura a sugestão do canto de chamada e resposta: este é um expediente bastante peculiar na tradição africana e afro-descendente, pois, ao tempo em que reitera a evocação e convida para a interlocução, representa um recurso mnemônico tão caro aos processos de criação poética na oralidade:

Nicolas

Nicolás Guillén

Meu irmão de Cuba

Nicolas Guillén (...)

Onde está a burguesia

Cheia de medo sem calma

Burguesia bem nutrida

Nicolás Guillén

Com medo de coisa nova

Nicolás Guillén.

Experiências poéticas similares acabariam sendo absorvidas literalmente por muitos dos próprios atores do Hip Hop. Em sua condição de cronista urbano, contador, cantador e performer, o poeta ou mestre de cerimônia *rapper* encontraria, pois, muito de suas origens, de suas memórias histórica e cultural, de sua própria substância e significação na tradição oral dos antigos *griots*, os contadores e contadoras de histórias da tradição africana. Elo de ligação com a atividade griótica, atualizada na crônica performática da periferia das grandes metrópoles, o estilo poético rap dialoga, ainda, com a prosa, num experimento que, apenas para tomar alguns exemplos mais próximos, podem se fixar na condição de literatura escrita, caso dos romances *Capão Pecado* e *Manual prático do ódio*, do *rapper* e escritor paulista Ferréz, quanto podem, numa

associação com o espaço virtual, transformar-se em misto de antologia audiovisual eletrônica com *release* biográfico carregado de palavras, sons e imagens em movimento, a exemplo do CD ROM lançado pelo grupo recifense Faces do Subúrbio em 2001, para ficar apenas com estes dois exemplos.

A desapropriação lingüística da norma culta empreendida pelo rap ou pela poética de Solano manifesta-se no compromisso com a oralidade, com a linguagem coloquial e com um intencional desafio à ortodoxia das regras, conforme antecipou o próprio Solano Trindade em “Senhora gramática” (2006, p. 14):

Senhora gramática
perdoai os meus pecados gramaticais,
se não perdoardes
senhora
eu errarei mais.

Esta disposição debochada e insurgente estende-se, ainda, pela provocação a determinados valores e padrões sociais cristalizados, contra os quais o discurso do sujeito poético em Solano se ocupa, por exemplo, em “Gravata colorida” (2006, p. 60), colocando em evidência a musicalidade da conversa:

Quando eu tiver bastante pão
para meus filhos
para minha amada
pros meus amigos
e pros meus vizinhos

quando eu tiver
livros para ler
então eu comprarei
uma gravata colorida

larga
bonita
e darei um laço perfeito
e ficarei mostrando
a minha gravata colorida
a todos os que gostam
de gente engravatada...

De acordo com Zenir Campos Reis, a poesia de Solano Trindade

Foi escrita para ser declamada, e não para a leitura silenciosa. Ela carece do suporte da voz e do gesto, da expressão corporal. É poesia destinada ao espaço público, a tribuna e o palco. Diferente da poesia que se lê apenas com os olhos, na intimidade da casa. A maior parte de sua poesia abraça causas públicas, a justiça social, a defesa das camadas oprimidas da sociedade, especialmente a dos negros. Nasce da vivência das causas do povo miúdo e da experiência da cultura popular, falada, cantada e dançada. (REIS, 2006, p. 7).

Envolvido numa dizibilidade que ultrapassa a palavra poética verbalizada ou escrita, também o discurso poético *rapper* propõe, como bem o fez Solano, uma colocação não apenas do corpo em performance, mas também do próprio corpo social como texto, re-significado pelo testemunho, pela memória e pela imaginação criadora.

Ambientada no cenário da cidade, com suas múltiplas margens e centros, e realizada de maneira ao mesmo tempo lúdica e crítica, leituras dessa produção poética podem sugerir um exercício que, por ultrapassar os limites da página escrita, sinaliza a corporeidade do gesto e a vocalização, conduzindo a recepção individualizada e passiva para um ato performático, interativo e coletivizante. Transitando simultaneamente dos códigos da escrita para os da oralidade e da comunicação não verbal, diversos momentos poéticos de Solano Trindade traduzem, portanto, assim como na crônica *rapper*, aquilo que o escritor martinicano Édouard Glissant descreveu em seu livro *Le discours Antillais*:

Minha linguagem tenta construir-se no limite do escrever e do falar; ela tenta assinalar uma tal passagem - o que é, certamente, muito árduo em qualquer abordagem literária. (...) Eu evoco uma síntese, síntese da sintaxe escrita e da rítmica falada, da "aquisição" da escrita e do "reflexo" oral, da solidão da escrita e da participação ao canto comum -

síntese que me parece interessante de ser tentada. Porque estamos no auge das lutas dos povos. Talvez este seja o primeiro de nossos 'eixos'. (GLISSANT, 1981, p. 256).

REFERÊNCIAS

AYALA, Maria Ignez Novaes. **No arranco do grito: aspectos da cantoria nordestina**. São Paulo: Ática, 1998.

AZEVEDO, Amailton Gomes de. "No ritmo do rap: música, oralidade e sociabilidade dos rappers". In: **PROJETO HISTÓRIA: PPG História PUC**. S. Paulo: n.22, jun 2001.

BERND, Zilá e MIGOZZI, Jacques (orgs). **Fronteiras do literário: literatura oral e popular Brasil/França**. Porto Alegre: Editora da UFRGS, 1995.

FACES DO SUBÚRBIO. **Faces Digitais**. Unimedia, 2001, digital, stereo, CD ROM.

FERRÉZ. **Capão Pecado**. Rio de Janeiro: Objetiva, 2005, 2ª edição.

FERRÉZ. **Manual prático do ódio**. São Paulo: Objetiva, 2003.

GLISSANT, Édouard. **Le Discours Antillais**. Paris: Éditions du Seuil, 1981.

PIZARRO, Ana. **América Latina: palavra, literatura e cultura**. Vol.3. São Paulo/Campinas: Fundação Memorial da América Latina/ Editora da Unicamp, 1995.

QUEIROZ, Amarino Oliveira de. **As inscricuras do verbo: dizibilidades performáticas da palavra poética africana**. Recife: UFPE/Pgletras, 2007. Tese de doutorado.

QUEIROZ, Amarino Oliveira de. **Ritmo e poesia no Nordeste brasileiro: confluências da embolada e do rap**. Feira de Santana: UEFS/PGLDC, 2002. Dissertação de mestrado.

REIS, Zenir Campos. Apresentação. In: TRINDADE, Solano. **Canto Negro**. São Paulo: Nova Alexandria, 2006, pp.7-9.

RODRÍGUEZ, Emilio Jorge. "Oralidad y poesia: el acriollamiento de la lengua inglesa en el Caribe". In: PIZARRO, Ana. **América Latina: palavra, literatura e cultura**. Vol.3.

São Paulo/ Campinas: Fundação Memorial da América Latina/ Editora da Unicamp, 1995, pp.539-59.

SÁ, Xico. **Recife prepara coletânea de poemas de Solano Trindade**. Folha de São Paulo on line, 17 set. 2001. Disponível em: www.folha.com.br/ilustrada. Acesso em: 5 out. 2001.

SANTOS, Idelette Muzart Ferreira dos. “Escritura da voz e memória do texto: abordagens atuais da literatura popular brasileira”. In: BERND, Zilá e MIGOZZI, Jacques (orgs). **Fronteiras do literário: literatura oral e popular Brasil/França**. Porto Alegre: Editora da UFRGS, 1995, p.33.

TRINDADE, Solano. **Canto Negro**. São Paulo: Nova Alexandria, 2006.

TRINDADE, Solano. **Cantares ao meu povo**. São Paulo: Fulgor, 1961.