

## LITERATURA MARGINAL/PERIFÉRICA E HIP-HOP: UM OLHAR SOBRE A VOZ POÉTICA DE ZINHO TRINDADE

Laeticia Jensen Eble\*

*No meu poema,  
A narração é suburbana.*

GOG

*Descolonizar é olhar o mundo com os próprios olhos,  
pensá-lo de um ponto de vista próprio.*

MILTON SANTOS

Em um texto intitulado *O herói anti-herói e o anti-herói anônimo*, que escreveu em 1968,<sup>1</sup> Hélio Oiticica justifica a criação de uma série dos bólides-caixa,<sup>2</sup> que produziu entre 1965 e 1966, inspirado pela famosa história de perseguição ao bandido Cara de Cavalo. Entre outras atividades, Cara de Cavalo gerenciava o jogo do bicho no Rio de Janeiro. Em uma emboscada da polícia, em meio a um tiroteio, conseguiu escapar, mas matou o detetive Le Cocq, que integrava o Esquadrão da Morte. Após esse evento, toda a polícia e a imprensa do Rio de Janeiro mobilizaram-se em perseguição a Cara de Cavalo, que virou inimigo nº 1 da cidade. Após cerca de um mês, e depois de inocentes terem sido mortos ao serem confundidos com o bandido, Cara de Cavalo foi encontrado em 3 de outubro de 1964, e morto com mais de 120 tiros.

Oiticica afirma que “o caso Cara de Cavalo tornou-se um símbolo da opressão social sobre aquele que é ‘marginal’ – marginal a tudo nessa sociedade; o marginal” (1968, p. 1). Em seu texto, Oiticica comenta também a morte de Alcir Figueira da Silva,<sup>3</sup> bandido que, após roubar um banco, ao ser alcançado pela polícia, jogou fora o produto do roubo e suicidou-se, sem que o fato recebesse atenção da mídia. A partir dessas histórias, Oiticica argumenta sobre esses personagens sociais que, para ele seriam fundamentalmente a mesma coisa, um duplo, ou seja: de um lado, o herói anti-herói,

\* Doutoranda em Literatura na Universidade de Brasília.

<sup>1</sup> Texto escrito para ser apresentado na exposição “O artista brasileiro e iconografia de massa”, organizada por Frederico Morais e pela Escola Superior de Desenho Industrial. A exposição foi realizada no Museu de Arte Moderna (MAM) do Rio de Janeiro.

<sup>2</sup> Para mais informações sobre os bólides de Oiticica, ver Varela (2009, 2011).

<sup>3</sup> A foto do corpo morto de Alcir foi utilizada por Oiticica para compor diferentes peças da exposição, e é de onde surge a já bastante difundida imagem da bandeira com o bordão “Seja marginal, seja herói”. Ver imagens no anexo.

o marginal que ganha notoriedade e funciona como símbolo daquele que deve morrer violentamente; e, de outro lado, o anti-herói anônimo, aquele que “morre guardando no anonimato o silêncio terrível de seus problemas, a sua experiência, seus recalques, a sua frustração” (Oiticica, 1968, p. 2). Oiticica finaliza suas considerações dizendo que:

O certo é que tanto o ídolo, inimigo público no 1, quanto o anônimo são a mesma coisa: a revolta visceral, autodestrutiva, suicida, contra o contexto social fixo (status quo social). Esta revolta assume, para nós, a qualidade de um exemplo – este exemplo é o da adversidade em relação a um estado social: a denúncia de que há algo podre, não neles, pobres marginais, mas na sociedade em que vivemos. (...) O problema do marginal seria o estágio mais constantemente encontrado e primário, o da denúncia pelo comportamento cotidiano, o exemplo de que é necessária uma reforma social completa, até que surja algo, o dia em que não precise essa sociedade sacrificar tão cruelmente um Mineirinho, um Micuçu, um Cara de Cavalão. Aí então seremos homens e antes de mais nada gente (1968, p. 2-3).

Assim como Oiticica se apropria do marginal como uma contraposição ao que é dado como dominante e opressivo na sociedade, também se pode atribuir essa intenção às produções de Ferréz, como o *Manual prático do ódio* e *Capão Pecado*, e mais recentemente, a HQ *Desterro*. Em uma carta que Ferréz escreveu após a morte de Alex Rodrigues do Santos, o Ratão, que vivia também no Capão Redondo e, entre outras parcerias, inclusive ajudou o escritor a fundar sua empresa de roupas 1DaSul, Ferréz diz:

A real é que o mundo do crime te cativou né, e eu entendo, sempre entendi, você saía nas fitas e depois me contava, uma vez falou assim: *tem gente pra tudo, uns vai pra ação, outros escreve sobre ela*.

E é real, suas experiências nessa vida, e o que passei a seu lado me ensinaram muito, e o *Manual Prático do Ódio* foi um prova disso, pois nele o Régis é inspiração em você.

E no *Capão Pecado*, você tá no livro todo (Ferréz, 2005).

Nesses romances, a ideia do herói anti-herói e do anti-herói anônimo são muito presentes. É interessante observar como procedimentos artísticos diferentes convergem e oferecem uma mesma perspectiva acerca do envolvimento com o crime, em ambos, encarado como produto de uma sociedade fraturada em decorrência do neoliberalismo. Nesse mesmo sentido, Zinho Trindade<sup>4</sup> – cujo trabalho será analisado mais adiante neste artigo – tem no verso “Rimo pelo sangue derramado dos heróis” – extraído de seu poema “Rap” – o subtítulo para seu primeiro livro de poemas, intitulado *Tarja preta*.<sup>5</sup> Tampouco nesse caso se trata de uma referência aos “heróis” da história oficial.

<sup>4</sup> Zinho Trindade é poeta, ator e MC. Zinho é bisneto de Solano Trindade (1908-1974), que, além do epíteto de “poeta do povo”, recentemente tem sido referenciado como “avô do rap”. Logicamente, tal associação surge por força do reconhecimento de uma luta comum em torno da questão racial.

<sup>5</sup> O título do livro de Zinho, *Tarja preta*, bastante ambíguo e repleto de significações relacionadas à identidade étnica e à opressão, por um lado, remete à imagem das caixas de remédios controlados e de certa forma temidos; por outro, contém em si uma promessa de cura. Essa é uma expressão corrente e que já fez história no hip-hop brasileiro também com o trabalho do rapper GOG, que lançou em 2004 um álbum duplo que leva este título e contém uma música com o mesmo nome.

\* \* \*

Hélio Oiticica é mencionado neste trabalho não apenas para mostrar como o conceito de marginal aparece problematizado na arte – apontando antes para uma outra perspectiva sobre a sociedade do que para o marginal em si –, mas também por sua posição em relação ao que ele defendia como antiarte, e sua percepção dos bólides em relação ao espaço. Ou seja, sua preocupação, tanto com o aspecto de produção coletiva e fora dos padrões, quanto com o de dimensionalidade espacial e multifuncionalidade que a obra adquire, tornando-se múltipla ao deixar as paredes do museu e permitir sua recriação a cada interação com o público. Oiticica afirma que os bólides lhe permitiram uma nova percepção do espaço, que se torna pluridimensional por meio da obra de arte; cria-se uma “outra visão” desse espaço, que não se esgota em sua dimensão física, e alcança novas significações. Segundo Oiticica, “a mudança de significado da percepção de ‘coisas’ para a percepção da ‘obra’ se dá, primeiramente nas relações espaciais. O significado de um determinado objeto no espaço, de uma coisa, sempre está mudando segundo as vivências pessoais de cada indivíduo” (Oiticica, 1964, p. 10).

Com essa possibilidade de resignificação a partir da experiência sugerida por Oiticica, remeto-me ao entendimento do professor de estética e política Jacques Rancière, em *A partilha do sensível* (2009, p. 16-17), segundo o qual a *estética* seria “um sistema de formas *a priori* determinando o que se dá a sentir. É um recorte dos tempos e dos espaços, do visível e do invisível, da palavra e do ruído que define ao mesmo tempo o lugar e o que está em jogo na política como forma de experiência.” Por sua vez, para ele, a *política* “ocupa-se do que se vê e do que se pode dizer sobre o que é visto, de quem tem competência para ver e qualidade para dizer, das propriedades do espaço e dos possíveis do tempo.” Rancière completa seu raciocínio afirmando que “as práticas artísticas são ‘maneiras de fazer’ que intervêm na distribuição geral das maneiras de fazer”.

Nos estudos literários, no que tange ao espaço como focalização, tal como apresentado por Luiz Alberto Brandão (2007), igualmente relacionada a uma *visão*, ou seja, a “voz” ou o “olhar” do narrador, “o espaço se desdobra em *espaço observado* e *espaço que torna possível a observação*. Observar pode equivaler a mimetizar o registro de uma experiência perceptiva. Por essa via é que se afirma que o narrador é um espaço, ou que se narra sempre de algum lugar” (Brandão, 2007, p. 211, grifo nosso). Ainda segundo Brandão,

É um caminho investigativo promissor a busca de se perceber, no campo da ficção, a presença de elementos que atuam sobre os *valores convencionalmente associados a espaços*. (...) O tensionamento da representação espacial – enfim, do efeito obtido pela aceitação tácita de que espaços podem ser transpostos do mundo para o texto – se dá precisamente pela radicalização do sentido da ação de transpor, a qual passa a ser vista como de interferência, dinamização, provocação, desestabilização: como ação, portanto, política (Brandão, 2007, p. 214, grifo nosso).

O espaço, ou melhor, a confrontação dos espaços tomou uma dimensão inquietante na literatura brasileira contemporânea. Ferréz, como não poderia deixar de ser, afirma que, para ele, a literatura é “uma forma de política, uma forma de chegar e falar daquilo que está errado” (2012, p. 150).

A pesquisadora de artes visuais Angela Varela (2011, p. 63-64) afirma que, nesse período, Oiticica usa frases e palavras em vários Bólides, e assim o faz justificando que “os meios discursivos (...) dão um novo caráter a suas proposições. O texto escrito ou falado assume em seu simbolismo um cunho ético e de protesto, sem invalidar os planos subjetivo e poético da proposição, fundamentais para o artista”. Assim como Hélio Oiticica mistura imagem e discurso em seus bólides, também Ferréz, na 2ª edição de *Capão Pecado*, acrescenta ao seu romance um caderno com fotografias do Capão Redondo<sup>6</sup> e de seus moradores. São várias as fotos que tentam retratar a favela, nas quais se vê apenas um mar de casas sem reboco, ruas sem asfalto, falta de saneamento básico, lixo etc. Apesar disso, Ferréz assevera, na legenda de uma das fotos: “Me tomaram tudo, menos a rua” (Ferréz, 2000). Longe de aceitar tais imagens ali colocadas apenas por um valor documental, como fazem alguns críticos (ver, por exemplo, Flora Süssekind, 2004), elas podem ser vistas como um discurso que colabora para que, pela experiência visual, o leitor possa se familiarizar com a perspectiva do narrador. Para Ferréz, “na literatura marginal, o texto é influenciado diretamente pelo lugar onde você mora” (2012, p. 157). Mas claro que essa percepção também depende de que “lado da ponte” o leitor está, pois esse procedimento tanto pode instaurar o incômodo quanto a identificação.

Na música “Vivão e vivendo”, do álbum *Nada como um dia após o outro dia* (2002), dos Racionais MC's, há um trecho cujos versos dizem: “Você está nas ruas de São Paulo, / Onde vagabundo guarda o sentimento na sola do pé”. A plurissignificação presente no verso revela os caminhos e a potência do discurso. Se, por um lado, pode-se simplesmente entender que o “vagabundo” guarda os sentimentos na sola do pé para mantê-los ocultos (não sem opressão); por outro lado, isso também sugere o afeto que este sujeito cria com a cidade; a rua é tudo o que ele tem e com a qual faz contato por meio das solas dos pés, percorrendo-a diariamente; e, ainda, por uma terceira via de leitura, marca também a diferença social, visto que ele percorre a pé enquanto o outro, o “pé de breque”, também mencionado na música, observa tudo de dentro do carro, ressaltando duas realidades opostas da mesma cidade.

A um só tempo, pela a função poética, sinaliza-se o ponto de vista perceptivo e afetivo do eu-lírico, sem deixar de lado os sinais ideológicos, voltados para a realidade. Em apenas um verso e implicadas num único gesto, são apresentadas várias dimensões espaciais: a geográfica, a subjetiva e a simbólica.

<sup>6</sup> Localizado na periferia da cidade de São Paulo, o Capão Redondo pertence ao distrito de Campo Limpo, na região sudoeste. Concentrando 584 favelas, o bairro é conhecido pelos altíssimos índices de homicídio.

O historiador Antonio Eleilson Leite – coordenador de vários projetos da ONG Ação Educativa e também coordenador da Coleção Literatura Periférica na Global Editora – aponta o *rap* “Da ponte pra cá”, ao lado de “Vida loka”, ambos dos Racionais MC’s, como um marco que introduz o aspecto local no fazer poético, repercutindo “não só no *rap* brasileiro como em toda a sintaxe periférica, incorporando-se ao vocabulário que define o sentimento e a condição dos que vivem nas periferias e se reconhecem como pertencentes a uma cultura com características definidas, antes de tudo, pela geografia: ‘Mesmo céu, mesmo CEP no lado sul do mapa’” (2013a). Nessa linha de entendimento, cabem as palavras do estudioso de direitos humanos e cultura Joaquín Herrera Flores (2002, p. 15), segundo o qual, “ver o mundo a partir da periferia, implica entendermo-nos como conjuntos de relações que nos atam, tanto interna como externamente, a tudo, e a todos os demais. A solidão do centro supõe a dominação e a violência. A pluralidade das periferias supõe o diálogo, a convivência”.

\* \* \*

Para esmiuçar a relação entre o movimento *hip-hop*, enquanto movimento social, e sua respectiva produção literária, é preciso ter em mente que a análise da prática artística do *hip-hop* exige que esta seja considerada no contexto social de segregação e de marginalização a que são expostos seus protagonistas. Sua arte constitui-se em um meio de resistência face a uma ordem que oprime e acossa, importando não apenas como denúncia mas também como instrumento de esclarecimento e empoderamento.<sup>7</sup> Nesse sentido, convergem as palavras de Antonio Candido, para quem, “a literatura pode ser um instrumento consciente de desmascaramento, pelo fato de focalizar as situações de restrição dos direitos, ou de negação deles, como a miséria, a servidão, a mutilação espiritual. Tanto num nível quanto no outro ela tem muito a ver com a luta pelos direitos humanos” (2004, p. 186).

Recentemente, em uma entrevista, ao ser questionada se a esperança de formação do cidadão crítico estaria na escola, Marilena Chauí (2012) respondeu que na escola isso não iria acontecer, e que essa não era uma tendência das escolas atualmente. Seguindo a filósofa, essa expectativa de formação crítica poderia ser depositada em outras formas de agrupamento, como os movimentos sociais, movimentos populares, nas ONGs e grupos que se formam por meio da internet ou de partidos políticos. Assim também a cientista política Maria da Glória Gohn entende que

o debate sobre a “crise da modernidade” trouxe à tona a questão da racionalidade e o questionamento da racionalidade científica como a única legítima. Outras dimensões da realidade social, igualmente produtoras de saberes, vieram à tona, tais como as advindas do mundo das artes, do “mundo feminino” das mulheres, do corpo das pessoas, das religiões e seitas, da cultura popular, das aprendizagens

<sup>7</sup> Para entender o que isso significa para seus atores, é indispensável a leitura das entrevistas de representantes do movimento organizadas no livro *Hip-hop: dentro do movimento*, de Alessandro Buzo (2010).

cotidianas pela via da educação não formal. E estas outras racionalidades estão predominantemente presentes no campo das experiências de participação em lutas e movimentos sociais, culturais etc. (Gohn, 2012, p. 42).

Essa percepção de Chauí e Gohn vai ao encontro do que Alain Touraine propõe como um “novo paradigma”, em substituição ao paradigma econômico e social de descrição e análise da realidade impostos pelo capitalismo. Touraine entende que as “categorias ‘sociais’ tornaram-se confusas e deixam na sombra uma grande parte de nossa experiência vivida.” Hoje, “os problemas culturais adquiriram tal importância que o pensamento social deve organizar-se ao redor deles” (2011, p. 9). Touraine estabelece uma distinção analítica importante entre indivíduo e sujeito (da qual Spivak também compartilha), segundo a qual, *grosso modo*, o indivíduo, na modernidade, torna-se uma imagem enfraquecida e fragmentada, qual uma “tela sobre a qual se projetam desejos, necessidades, mundos imaginários fabricados pelas novas indústrias da comunicação”. O sujeito, por seu turno, forma-se “na vontade de escapar às forças, às regras, aos poderes que nos impedem de sermos nós mesmos, que procuram reduzir-nos ao estado de componente de seu sistema e de seu controle sobre a atividade, as intenções e as interações de todos”, ou seja, o sujeito é definido “em sua *resistência* ao mundo impessoal do consumo” (2011, p. 119-120). E “só nos tornamos plenamente sujeitos quando aceitamos como nosso ideal reconhecer-nos como seres individuados, que defendem e constroem sua singularidade, e dando, através de nossos atos de resistência, um sentido a nossa existência” (p. 123). Desse modo, a presença do sujeito num indivíduo ou numa coletividade pode ser reconhecida pelos esforços empreendidos para se libertar do lugar que lhe foi assinalado (p. 132) e no engajamento a serviço de sua própria imagem (p. 136), contra a deformação e manipulação dos meios de comunicação, que separam imagem da experiência vivida. Da mesma forma, Iris Young defende que,

ao criar suas próprias imagens culturais [as pessoas oprimidas] removem de si os estereótipos que haviam recebido. Ao formar uma autoidentidade positiva por meio da organização e da expressão cultural pública, aqueles sujeitos oprimidos pelo imperialismo cultural podem então fazer frente à cultura dominante com demandas para que se reconheça sua especificidade (Young, 2000, p. 261).

Ao que se soma a proposta de Touraine, para quem os grupos dominados não devem ser vistos apenas como vítimas, mas, sobretudo, como atores capazes de pensar e construir sua própria libertação.<sup>8</sup> Segundo Touraine, os movimentos sociais se mantêm “do lado da razão contra a arbitrariedade do poder, mas, sobretudo, do lado dos direitos universais do indivíduo. Em todo conflito e em todo movimento social pode-

<sup>8</sup> Nesse sentido, estabelece-se um diálogo com Spivak, para quem os subalternos não podem falar na medida em que estão ausentes dos espaços de fala, cabendo ao intelectual pós-colonial a tarefa de “criar espaços por meio dos quais o sujeito subalterno possa falar para que, quando ele ou ela o faça, possa ser ouvido(a)” (Almeida, 2010, p. 14).

-se ouvir um apelo à igualdade, à liberdade, à justiça e ao respeito de cada um” (2011, p. 140).

Tais considerações preliminares servem para justificar o interesse em observar a produção literária de autores da periferia urbana ligados ao *hip-hop*. Trata-se de um movimento que reúne a um só tempo arte e militância, operando, por um lado, na esfera da luta por reconhecimento, tal como entendida por Axel Honneth (2003); e, por outro, na esfera da redistribuição, como defendida por Nancy Fraser (1995) – duas instâncias que, segundo Alain Touraine e Iris Young, não são antagônicas, mas, sim, indissociáveis.

Honneth fala acerca do reconhecimento recusado como algo que, para além de privar os sujeitos de liberdade de ação, trata-se de um comportamento lesivo, que fere as pessoas “numa compreensão positiva de si mesmas”. Ao ser desrespeitado em sua identidade, o sujeito também sofre a “denegação de direitos básicos elementares e a humilhação sutil que acompanha a alusão pública ao insucesso de uma pessoa” (2003, p. 214). O reconhecimento permite, portanto, “uma abertura de novas possibilidades de identidade, de sorte que uma luta pelo reconhecimento social delas tinha de ser a consequência necessária” (p. 256), tornando-se, assim, base de movimentos coletivos que compartilham “experiências de desapontamento pessoal como algo que afeta não só o eu individual mas também um círculo de muitos outros sujeitos” (p. 258). Assim, o reconhecimento tem relação direta com a cultura e com as imagens – sobretudo, os estereótipos – construídas por meio da arte e da literatura. O protagonismo e o processo de empoderamento que se observa na já vasta e eferescente produção literária nas periferias contribui enormemente para o resgate da autoconfiança, do autorrespeito e da autoestima, necessários para que haja uma consciência crítica e uma mobilização conjunta. E para isto, o *hip-hop* tem mostrado um grande valor aglutinador.<sup>9</sup>

A redistribuição, por sua vez, refere-se à distribuição de bens materiais e benefícios, bem como o acesso a posições sociais e a postos de trabalho. Nesse sentido, Young ressalta que a justiça não pode se limitar a considerar as pessoas como possuidoras ou consumidoras de bens: “Os conceitos de dominação e opressão, antes do conceito de distribuição, deveriam ser o ponto de partida para uma concepção da justiça social” (2000, p. 33, tradução nossa). Para ela, os culturalmente dominados experimentam uma “opressão paradoxal”, ou seja, “são apresentados por meio de estereótipos e, ao mesmo tempo, se tornam invisíveis” (2000, p. 104, tradução nossa). Young esclarece:

Há duas espécies fundamentais de injustiça. A primeira, a injustiça socioeconômica, tem suas raízes na estrutura política e econômica da sociedade. Exploração, marginalização econômica e privação de bens básicos são as formas principais de tal injustiça. A segunda espécie de injustiça é cultural ou simbólica.

<sup>9</sup> Um exemplo recente é a mobilização em torno da discussão sobre a redução da maioridade penal. O *rapper* Akins Kintê e o poeta Tubarão DuLixo criaram um canal no Youtube que tem como objetivo o debate rimado em torno da proposta de redução da maioridade penal. No canal, vários *rappers* se engajaram em criar letras especialmente sobre o tema e apresentam seus vídeos cantando à capela.

Ela tem suas raízes em padrões sociais de representação, interpretação e comunicação. Tal injustiça inclui o estar sujeito a uma cultura estranha, o ser submetido a estereótipos e representações culturais depreciativos. Em correspondência a essas duas raízes irreduzíveis da injustiça, há dois diferentes remédios. A redistribuição produz mudanças políticas e econômicas que resultam em maior igualdade econômica. O reconhecimento repara os danos do desrespeito, dos estereótipos e do imperialismo cultural (2009, p. 196).

Essa é uma perspectiva privilegiada na obra de Zinho Trindade, na medida em que, em vários de seus poemas, mantém-se em torno da preocupação com a reinterpretação dos fatos e a relativização da violência difundida na periferia, bem como da valorização da identidade étnica do eu-lírico. Em um poema bastante mordaz, intitulado “Munição”, que remete aos métodos violentos e covardes da Rota e menciona o massacre do Carandiru, Zinho mostra o quão desproporcionais são as “munições” da polícia – grana-da, fuzil, colete à prova de balas –, do povo da periferia – coragem, respeito, aperto no coração – e do poeta – tinta, lápis, borracha e sede por justiça. Ao final do poema, sugere que a mesma mão que “aperta o gatilho” também pode “entregar um livro”.

Em outra discussão, no poema “Qual é a cor?”, lê-se:

Quando eu era pequeno eu não sabia  
Eu não sabia, eu não sabia não  
Não entendia a cor, qual o valor  
O porquê brigar e o porquê amor

Minha mãe me chamava de mestiço  
A professora já dizia moreno  
A vizinha falava mulato  
E o meu Pai achava tudo engraçado

E minha Avó já dizia  
Negro  
Então que cor que eu sou  
Negro  
E o tambor chamou  
Negro  
E com muito amor  
Negro  
E o som é  
Negro

Então sinta a condição

Sou negro, sou raça sou cor  
Com a benção dos Orixás que nos abençoou  
Sou negritinho, negralha, bamba, malungo  
Eu vim da Serra da Barriga e trago muito amor



Minha cultura é milenar e atravessa o tempo  
 Arrebatando as correntes, voando com o vento  
 Candomblé, quizumba, macumba, fortalecimento  
 Agradeço todo dia poder para o povo preto

Sou negro como Felá Kutí, Jomo Kenyatta, Múmia Abu-Jamal  
 João Candido, Anastácia  
 Ganga Zumba, Zumbi, África Bambaataa  
 Mestre Irineu, Chico Rei, Elisbão, Dandara  
 Solano Trindade, Mestre Assis, Aurino Bonfim (Trindade, 2011, p. 45-46).

É instigante observar os saltos temporais que o eu-lírico realiza. Nas duas primeiras estrofes, parte-se da infância, que representa o tempo da negação – “Eu *não* sabia, eu *não* sabia *não*” –, em que ainda prevalece a inocência e o desconhecimento sobre seu eu e sua história. Também nesse período, soam vazias as imagens que os verbos *dicendi* introduziam sobre ele (“mestiço”, “moreno”, mulato”).

Passa-se então para a maturidade; e aqui é importante refletir sobre o orgulho de marcar a voz da “avó”, que é quem, afinal, indica o caminho. É sugestivo que, apesar de ser bisneto de Solano Trindade, Zinho não recorra à imagem deste para registrar uma origem que poderia significar também uma influência artística, mas antes, apoie-se na imagem de um ascendente mais imediato.<sup>10</sup>

A prosopopeia – “o tambor chamou” – anuncia, então, finalmente, o reconhecimento sinestésico da cor – “E o som é / Negro”. Essa estrofe é especialmente musical; estruturada de tal forma que se adivinha o batuque do tambor, que repete “negro”, em oposição à negação repetitiva da primeira estrofe.

Após essa revelação, o eu-lírico vislumbra a herança africana, fazendo o caminho de volta, primeiro, assumindo uma ancestralidade ainda em território brasileiro – “Eu vim da Serra da Barriga” –; e depois, propondo-se a escavar as origens mais recônditas de sua negritude – “Minha cultura é milenar e atravessa o tempo”.

Além de fazer uso de expressões que remetem ao universo religioso, o poema segue relacionando vários nomes e referências importantes para o movimento negro, para a cultura afro-brasileira e para o *hip-hop* – invocando o “poder para o povo preto”. É assim que, em contraposição a uma história oficial que se lembra do negro apenas como escravo, ao buscar as suas origens e comparando-se a seus “heróis”, o eu-lírico, reconhece-se como negro, condição na qual vai buscar toda uma conformação para sua arte.

Descortinado o mito da democracia racial (Guimarães, 2006) e reconhecendo-se que a pobreza, no Brasil, tem as cores preta e parda, é preciso entender a produção periférica também permeada por uma experiência diaspórica africana, que aqui, em função do contato, sobretudo, com a experiência europeia, foi submetida a uma rup-

<sup>10</sup> Sabe-se que a avó de Zinho, Raquel Trindade, é a responsável por manter viva a chama da cultura negra no seio familiar, tendo sido também responsável por fundar o Teatro Popular Solano Trindade e a Nação Kambinda de Maracatu.

tura. Ao lançar mão de africanismos em seus poemas, Zinho e outros autores da periferia vão ao encontro de uma memória sequestrada pela escravidão.

Nesse sentido, é produtivo pensar esse procedimento por meio da filosofia da ancestralidade, tal como é apresentada por Eduardo David de Oliveira (2012). Entendendo-a para além de relações consanguíneas ou de parentesco simbólico, Oliveira propõe a ancestralidade como categoria analítica que coopera para a produção de sentidos e para a experiência ética. Uma categoria de relação, de ligação e de inclusão, na medida em que “não há ancestralidade sem alteridade. Toda alteridade é antes uma relação, pois não se conjuga alteridade no singular. O Outro é sempre alguém com o qual me confronto ou estabeleço contato” (Oliveira, 2007, p. 257 apud Oliveira, 2012, p. 40). Ao se reportar à experiência africana, o poeta alia-se a uma memória coletiva e a uma perspectiva de mundo que vê o negro como “sujeitos e agentes de fenômenos atuando sobre sua própria imagem cultural de acordo com seus próprios interesses humanos” (Asante, 2009, p. 39 apud Oliveira, 2012, p. 31). É desse modo que se processa uma atualização da forma cultural, livre do modelo hegemônico e, até então, dominante, com o qual não se estabelecia o reconhecimento necessário. Esse procedimento de realocização da África em terras brasileiras estabelece uma ética e um sentimento de pertencimento a uma comunidade inerentes ao ativismo.

Com a irrupção de uma memória outrora proibida – memória que resistiu sendo transmitida informalmente através de gerações familiares ou por meio de associações e redes de sociabilidade afetiva e/ou política, em que pese ter passado despercebida (ou, antes, sido apagada) pela memória nacional –, irrompem também ressentimentos acumulados no tempo que invadem o espaço público na forma de reivindicações múltiplas (Pollak, 1989). Reivindicações essas que tanto podem emergir pelas vias normais de representação política – que no caso dos negros, sabe-se, é ainda desigual, visto que estes permanecem numericamente excluídos dos espaços de decisão e poder –, quanto pode ser processada artisticamente, colaborando para o trabalho de esclarecimento e fortalecimento coletivo. Assim, adiante no mesmo livro, o poema “Greve”, lembra:

(...)  
E o justo não desvia do seu rumo  
O sistema nos agride no hospital, na ruas, filas, dia a dia  
Escreveu não leu, o tiro comeu, menor se fodeu e a polícia venceu  
O errado sou eu?  
Só pro sistema valeu!  
Quantas greves de fome devemos fazer?  
Ou fazemos todos os dias por obrigação? (Trindade, 2011, p. 59).

O último verso propõe uma reflexão de via dupla. Se, por um lado, denuncia a condição extremada de privação a que o sistema submete (a “obrigação”) os que estão à margem, por outro, ao enfatizar a rotina dessa condição (“todos os dias”), também se investe de uma capacidade quase sobre-humana de resistência, de tal modo que a falta

se transfigura em força. Essa resistência assume, então, dupla acepção: resistir é, ao mesmo tempo, não sucumbir e se opor. Não se trata de um movimento esporádico e específico de reação (uma greve), mas de uma resistência cotidiana (Scott, 2011), em que, por trás da máscara de submissão, a fome alimenta a tomada de consciência do “justo”, em contraposição à sociedade que tenta corrompê-lo.

Enfim, entendendo, como Flores (2002, p. 12), que “a cultura não é uma entidade alheia ou separada das estratégias de ação social; ao contrário, é uma resposta, uma reação à forma como se constituem e se desenvolvem as relações sociais, econômicas e políticas em um tempo e um espaço determinados”, é importante, para a leitura dos poemas de Zinho e da produção literária marginal/periférica ligada ao *hip-hop*, considerar que ser capaz de reescrever sua história está intimamente ligado ao compromisso com sua origem negra e periférica. Nesse sentido, a crítica precisa também fazer o esforço abstrato de se deslocalizar e se relocalizar não apenas espacial e socialmente, mas também corporalmente, para ler tais textos em outras bases, enxergando não o que, de forma condicionada, se quer ver, mas a profundidade do que está sendo dito sob formas de dizer que escapam ao universalismo<sup>11</sup> – ou seja, para além de um simples testemunho da violência ou um discurso ressentido, uma visão libertadora da cultura.

**Resumo:** Atualmente, outras dimensões da realidade social têm ganhado espaço na cena literária brasileira. Ao tratar das produções literárias de autores da periferia urbana ligados ao movimento *hip-hop*, neste trabalho, a análise considera tais produções num contexto que se pauta por uma política de justiça redistributiva e por uma política de identidade. Considerando, que entre as principais características dessa literatura está a representação de experiências relacionadas ao território periférico, este artigo se detém na análise de poemas de Zinho Trindade.

**Palavras-chave:** representação literária, *hip-hop*, literatura brasileira contemporânea, periferia.

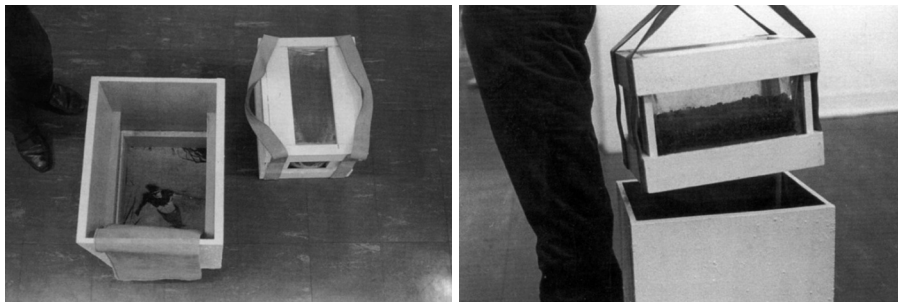
**Abstract:** *Currently, other dimensions of social reality have gained ground in Brazilian literary scene. Working with the literary productions of authors from the urban periphery and connected to the hip-hop movement, in this work, the analysis considers such productions in a context that is guided by a policy of redistributive justice and an identity politic. Considering that among the main characteristics of this literature is the representation of experiences related to the peripheral territory, this article proposes an analysis of poems by Zinho Trindade.*

**Keywords:** *literary representation, hip-hop, Brazilian contemporary literature, periphery.*

<sup>11</sup> Nos termos de Oliveira (2012), que trata o universalismo como um colonialismo conceitual.

**Anexo**

Foto de Cara de Cavalo (esq.), de Alcir Figueira da Silva (centro) e reprodução da bandeira feita por H.O. (dir.).

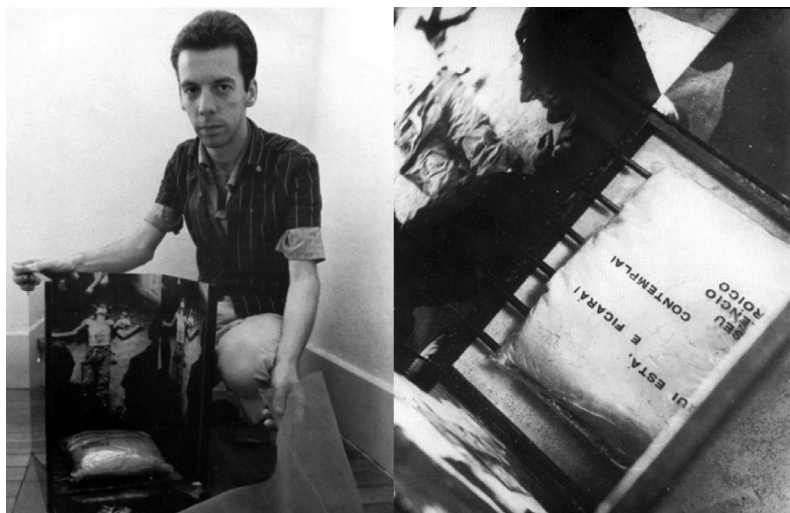


Bólido-caixa nº 21 B44, de Helio Oiticica, 1968.<sup>12</sup>

Trata-se de uma caixa que tem no fundo a imagem de Alcir Figueira da Silva (anti-herói anônimo) morto, coberta por uma tela em que está escrito “por que a impossibilidade?”. A caixa é coberta por outra caixa cheia de areia, que dá a impressão de um “mausoléu”.

<sup>11</sup> Fonte: Programa Helio Oiticica. Disponível em: <<http://goo.gl/oQKfZ>>.

<sup>12</sup> Fonte: Programa Helio Oiticica. Disponível em: <<http://goo.gl/oQKfZ>>.



Bólide-caixa nº 18 B33, de Hélio Oiticica, 1968.<sup>13</sup>

Trata-se de uma caixa com a imagem de Cara de Cavalo (herói anti-herói) morto, acompanhada da mensagem: “aqui está e ficará! Contemplai seu silêncio heroico”.

#### REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ALMEIDA, Sandra Regina Goulart de. Prefácio – Apresentando Spivak. In: SPIVAK, Gayatri. *Pode o subalterno falar?* Belo Horizonte: Editora UFMG, 2010.
- BUZO, Alessandro. *Hip-hop: dentro do movimento*. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2010. (Coleção Tramas Urbanas)
- CANDIDO, Antonio. O direito à literatura. In: \_\_\_\_\_. *Vários escritos*. 3. ed. rev. e ampl. São Paulo: Duas Cidades, 2004.
- CHAUÍ, Marilena. Entrevista. Por Paulo Donizetti de Souza. *Rede Brasil atual*, 29 mar. 2012. Disponível em: <<http://goo.gl/wkFvd>>.
- FERRÉZ. Entrevista. Por Ingrid Hapke. *Fórum de literatura contemporânea*. Rio de Janeiro: UFRJ; Torre, dez. 2010. Disponível em: <<http://www.forumlitbras.lettras.ufrj.br/joomla/PDF/PDF4ed/ferrez.pdf>>.
- \_\_\_\_\_. Sua alma caminha em liberdade. *Blog Ferréz*. 9 jul. 2005. Disponível em: <<http://ferrez.blogspot.com.br/2005/07/sua-alma-caminha-em-liberdade.html>>.
- FLORES, Joaquin Herrera. Direitos humanos, interculturalidade e racionalidade de resistência. *Sequência*, Florianópolis, v. 23, n. 44, 2002. Disponível em: <<https://periodicos.ufsc.br/index.php/sequencia/article/view/15330/13921>>.
- FRASER, Nancy. Recognition or redistribution? A critical reading of Iris Young's Justice and the politics of difference. *Journal of political philosophy*, v. 3, n. 2, p. 166-80, 1995.
- GOG. *A rima denúncia*. São Paulo: Global, 2010.

- GUIMARAES, Antonio Sérgio Alfredo. Depois da democracia racial. *Tempo social*, São Paulo, v. 18, n. 2, p. 269-287, nov. 2006. Disponível em: <<http://www.scielo.br/pdf/ts/v18n2/a14v18n2.pdf>>.
- LEITE, Antônio Eleilson. “Nada como um dia após o outro”. *Outras palavras*, 17, mar. 2013a. Disponível em: <<http://www.outraspalavras.net/2013/03/17/nada-como-um-dia-apos-o-outro/>>.
- \_\_\_\_\_. Periferia: “mesmo céu, mesmo CEP, no lado sul do mapa”? *Outras palavras*, 25 mar. 2013b. Disponível em: <<http://www.outraspalavras.net/2013/03/25/periferia-mesmo-ceu-mesm-cep-no-lado-sul-do-mapa/>>.
- \_\_\_\_\_. O legado simbólico do rap “Da ponte pra cá”. *Outras palavras*, 28 mar. 2013c. Disponível em: <<http://www.outraspalavras.net/2013/03/28/o-legado-simbolico-do-rap-da-ponte-para-ca/>>.
- OITICICA, Hélio. *O herói anti-herói e o anti-herói anônimo*. Rio de Janeiro, 1968. Manuscrito. Disponível em: <<http://goo.gl/4aomKq>>.
- \_\_\_\_\_. *Os “Bólides” e o sistema espacial*. Rio de Janeiro, 8 jun. 1964. Manuscrito. Disponível em: <<http://goo.gl/4aomKq>>.
- OLIVEIRA, Eduardo David de. Filosofia da ancestralidade como filosofia africana: Educação e cultura afro-brasileira. *Revista Sul-Americana de Filosofia e Educação*, n. 18, p. 28-47, maio-out. 2012. Disponível em: <<http://seer.bce.unb.br/index.php/resafe/article/view/7029/5554>>.
- \_\_\_\_\_. *Filosofia da ancestralidade: corpo e mito na filosofia da educação brasileira*. Curitiba: Popular, 2007.
- POLLAK, Michael. Memória, esquecimento, silêncio. *Estudos Históricos*. Rio de Janeiro, v. 2, n. 3, p. 3-15, 1989. Disponível em: <<http://bibliotecadigital.fgv.br/ojs/index.php/reh/article/view/2278/1417>>.
- RACIONAIS MC's. Vivão e vivendo. In: *Nada como um dia após o outro dia*. São Paulo: Cosa Nostra, 2002.
- SCOTT, James C. Exploração normal, resistência normal. *Revista brasileira de ciência política*, Brasília, n. 5, p. 217-243, jan.-jul. 2011.
- SPIVAK, Gayatri. *Pode o subalterno falar?* Belo Horizonte: Editora UFMG, 2010.
- SÜSSEKIND, Flora. Desterritorialização e forma literária. *Sala preta*, v. 4, n. 1, 2004. Disponível em: <<http://www.revistasalapreta.com.br/index.php/salapreta/article/view/68/66>>.
- TOURAINÉ, Alain. *Um novo paradigma: para compreender o mundo de hoje*. Tradução de Gentil Avelino Tilton. 4.ed. Petrópolis: Vozes, 2011.
- VARELA, Angela. *Um percurso nos Bólides de Hélio Oiticica*. Dissertação (Mestrado) – Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo, São Paulo, 2009. Disponível em: <<http://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/27/27160/tde-30102009-172944/pt-br.php>>.
- VARELA, Angela. Os bólides do programa ambiental de Hélio Oiticica. *ARS*, São Paulo, v. 9, n. 17, p. 48-77, 2011. Disponível em: <<http://www.scielo.br/pdf/ars/v9n17/a04v9n17.pdf>>.
- YOUNG, Iris Marion. Categorias desajustadas: uma crítica à teoria dual de sistemas de Nancy Fraser. *Revista brasileira de ciência política*, Brasília, n. 2, p. 193-214, jul.-dez. 2009.
- \_\_\_\_\_. *La justicia y la política de la diferencia*. Madrid: Cátedra, 2000.