DO HIP-HOP AO SARAU VILA FUNDÃO: JOVENS, MÚSICA E POESIA NA CIDADE DE SÃO PAULO¹

José Carlos Gomes da Silva
UNIFESP

Focalizo nesse artigo duas práticas culturais juvenis na cidade de São Paulo, o movimento hip-hop e os saraus. Considero especialmente como objeto de reflexão os nexos entre o hip-hop e os saraus literários. A nossa hipótese é que o evento-sarau e o hip-hop apresentam diferenças, mas também semelhanças. Compartilham, por exemplo, de uma mesma postura crítica sobre a segregação urbana, protestam contra a violência que atinge os jovens, questionam as violações aos direitos humanos, denunciam o racismo e promovem intervenções que têm como suporte a linguagem artística. Embora o elemento de maior visibilidade no hip-hop seja a música rap e nos sarau a poesia, identifico convergências entre ambas as modalidades. O estudo que realizamos no sarau Vila Fundão confirma que o hip-hop e a literatura dividem um mesmo território físico-cultural. A arte nesse contexto simboliza um movimento de protesto contra a segregação urbana.

Palavras-chave: arte, poesia, música, juventude, segregação urbana.

DO HIP-HOP AOS SARAUS LITERÁRIOS

O hip-hop surgiu na cidade de São Paulo na segunda metade dos anos 1980. Nessa época a Estação São Bento do Metrô e a Praça Roosevelt se fixaram como referências importantes para os jovens da periferia que pretendiam se iniciar nas práticas do break, grafite e rap. Atribuir maior status ao centro urbano estava em consonância com o projeto de construção de uma cidade que considerava a região central como digna de atenção em termos de equipamentos sociais e culturais. A presença dos jovens no centro da cidade no início dos anos 1990 era um indicativo de que o lugar reunia características especiais. De fato, a vida política e cultural

1 O texto é produto da pesquisa *O Capão Redondo nas vozes dos adultos e jovens: lutas políticas, produções culturais e segregação urbana na cidade de São Paulo (1978-2012)*, financiado pela FAPESP (2011-2013).

pulsava em meados dos anos 1980 segundo a lógica da centralidade, acolhendo manifestações artísticas e protestos políticos que clamavam pela redemocratização do país.

A cultura hip-hop tomou inicialmente o centro urbano não sem motivos, mas a partir do início dos anos 1990 identificamos um intenso movimento de difusão dessa prática cultural rumo à periferia (Silva 1998 2010 2011). Posses importantes foram criadas nos bairros periféricos e se tornaram locais de expressão artística e intervenção política. Um sentimento de pertença e identificação com a localidade teve início na mesma proporção em que a música rap foi se fixando como discurso crítico.

Identificamos nas primeiras “posses” elementos peculiares a grupos juvenis situados em diferentes metrópoles mundiais. Trata-se de uma noção que encapsula práticas relacionadas com desenvolvimentos estéticos, pertença ao grupo etário, experimentos de afetividade e calor humanos propiciados pelo encontro gregário. As “posses” organizadas pelos jovens paulistanos não ficaram indiferentes ao fenômeno das transformações urbanas. Importantes ações coletivas e protestos de natureza política foram empreendidos na Zona Sul pela RDR-Negro (Ritual Democrático de Rua-Negro) e a Conceitos de Rua (Silva 1998: 164).

A violência surgiu como o principal problema a ser enfrentado pelas “posses”. Para Teresa Caldeira esse aspecto se manteve de maneira contraditória durante o processo de redemocratização do país. As conquistas formais e institucionais que asseguravam a livre expressão e as eleições em todos os níveis não foram acompanhadas, por exemplo, pelo respeito aos direitos humanos. Práticas violentas empreendidas pela polícia e grupos paramilitares atuaram no sentido de deslegitimar a democracia (Caldeira 1991 2000). As infrações aos direitos individuais dos pobres materializaram-se em um conjunto de ações arbitrárias de investigação, invasão de privacidade, tortura, homicídios. A transformação das periferias em “zonas de guerra” se efetivou em plena vigência do Estado de Direito.

Os bairros do Jardim Ângela, Capão Redondo e Parque Santo Antonio, situados na periferia da Zona Sul, se tornaram exemplares das trágicas consequências desse processo. Os locais mencionados receberam à época a triste alcunha de “Triângulo da Morte”. Em 1999 a região apresentava uma taxa de homicídio de 116,23 por 100 mil habitantes, sendo considerada a mais alta do ano no país e uma das mais altas do mundo (Fundação Seade 2000). Após uma série de denúncias e iniciativas populares os índices de violência regrediram, porém, ainda se situam em patamares elevados (Lico 2009: 200). O auge do desrespeito aos direitos humanos foi o massacre dos 111 presos no Carandiru, em 1992. Apesar dos protestos internacionais de órgãos como a *Human Rights Watch*, apresentados formalmente em 1994 à Comissão Interamericana de Direitos Humanos, as arbitrariedades prosseguiram. Nos bairros periféricos, ruas, becos e vielas, os homicídios continuaram sendo praticados com o beneplácito do Estado e a convivência da sociedade.

Quase dez anos após o Massacre do Carandiru uma nova ação violenta atingiu desta feita os bairros periféricos. Os jovens ainda comentam com indignação os fatos ocorridos em maio de 2006, logo após o levante do PCC. Ao longo deste mês, em todo o estado de São Paulo, vários assassinatos foram praticados. O Movimento Mães de Maio estima que no período mais de 600 jovens foram executados (Mães de Maio s/d). Alguns espaços de produção cultural juvenil na Zona Sul foram diretamente atingidos por grupos armados. Testemunhamos que um importante local, o Bar do Saldanha, situado no Capão Redondo, foi objeto de atentados.

Alguns meses depois, organizou-se no mesmo bar o Terceiro Encontro de Literatura Marginal, como forma de protesto. O evento coordenado pelo escritor Ferréz contou, inclusive, com a participação do músico Arnaldo Antunes, em uma tentativa de se obter apoio junto a segmentos artísticos mais amplos.

O Movimento Mães de Maio permanece atuante, mesmo porque a violência continua a atingir diretamente a juventude. Em maio de 2012 realizou-se um encontro em Santos. O evento contou com representantes dos mais importantes saraus da Zona Sul, Cooperifa, Binho e Vila Fundão. Registramos também em 2011 várias intervenções dos representantes do Movimento Mães de Maio no Sarau Vila Fundão. A mais recente onda de violência na periferia, verificada entre os dias 22 e 26 de junho de 2012, deixou um saldo de 11 mortos apenas no bairro Capão Redondo. As informações por nós obtidas localmente e os registros feitos pelos jornalistas testemunham a prática de execuções sumárias por indivíduos encapuzados, incêndios de ônibus como forma de protesto, mortes de jovens inocentes em chacinas.

A violência dirigida contra a juventude apresenta-se como uma das consequências mais sensíveis da nova segregação urbana. Os nexos entre o movimento hip-hop e os saraus são, mais uma vez, evidentes. O estudo que realizamos inicialmente sobre o rap revelou que por meio da música os jovens reagiam aos efeitos da segregação urbana, ao racismo e à violência. Estas temáticas continuam centrais nos eventos-sarau². Constatamos na pesquisa anterior que o grupo de rap Racionais MC's foi o que elaborou de forma mais contundente os protestos (Silva 1998). O *rapper* Mano Brown narrou com sensibilidade as implicações da violência em composições que contêm registros autênticos da realidade. O músico permanece como um elo importante de ligação entre o hip-hop e os saraus. As experiências da violência que inspiraram as canções deixaram marcas profundas na memória dos jovens. A presença de *rappers* no Sarau Vila Fundão comprova que este é um local identificado com a cultura hip-hop. O aniversário do sarau em 2010 contou, inclusive, com a ativa participação de Mano Brown. Foi dele a iniciativa de contatar um ícone da *black music* nacional, o cantor Hildon. As canções executadas por Hildon, os vocais de Mano Brown, MC Martinha e demais MC's ecoaram no pequeno espaço do bar, instaurando uma experiência de proximidade, intensa alegria e calor humano.

As falas dos jovens que participaram ou que participam do movimento hip-hop e que atuam nos saraus confirmam a existência de nexos entre ambas as práticas culturais. O próprio escritor Ferréz, uma referência em termos de “literatura marginal”, teve uma breve experiência como *rapper*. Recentemente registramos a participação da escritora Elisandra em um evento no sarau do Binho. Na oportunidade ela nos legou um importante registro sobre o papel do hip-hop em sua formação literária. As posturas, performances e conteúdos identificados nas poéticas dos jovens escritores negros Akins-kinté, Kênia e Luan, assíduos frequentadores dos saraus literários, também revelam ligações profundas com o hip-hop. Os dados obtidos nos saraus Vila Fundão, Binho e Cooperifa confirmam que as performances dos poetas distinguem-se do rap apenas porque nestes casos o canto é *a capella* (Silva 2012a).

As apresentações do poeta Luan ficariam, por exemplo, incompletas sem a gestualidade, dramaturgia, expressões faciais peculiares às performances dos *rappers*. Como não podemos reproduzir a totalidade dos atos comunicativos performáticos, nos contentamos com a narrativa

2 Utilizamos o termo evento-sarau para quando nos referimos ao conjunto de práticas culturais que transcorrem no espaço-tempo limitado das sessões artísticas. Empregamos a categoria Sarau para nos referir à instituição cultural, Sarau da Cooperifa, Sarau do Binho, Sarau Vila Fundão.

textual, embora, seja este instrumento insuficiente no sentido de expressar os desempenhos no âmbito dos saraus. Neste contexto a poesia não se reduz a um simples ato de leitura, fruição intelectual sob a égide da norma culta. A fala insurgente da poesia se contrapõe à *apartheid* social e racial, evocando o protesto político por meio de um discurso gramatical infrator, que incorpora intencionalmente a fala das ruas.

*A trincheira está em beco e vielas,
me abençoe, Santa Favela
A tristeza está em beco e vielas,
me abençoe Santa Favela*

*Códigos binários vêm de tribos africanas.
Pode crer, periferia, má savana
Não podemos deixar “se crescerem” os bacanas.
Vale o risco, se pá vamos em cana.
Que paz que nada! Mataram nossa árvore sagrada,
como formigas pelos becos, pelos vãos,
se é preciso a tribo viver, guerrear vamos então,
vítima nunca mais, anti-herói: sou vilão*

*Do estupro somos frutos,
consequências do furto, da antiga terra nada desfruto.
Já que vivemos sofrendo, pela paz morreremos,
uma nova África queremos, se pá vamos à remo. (...)*

*Os males do passado curemos em um samba enredo,
sou mais a liberdade da morte do que a gaiola do medo.
Sou mais a sabedoria do poeta errante,
do que a ignorância, um cerol cortante.*

*De Zambi abençoá rainha Nzinga Ginga,
a cultura vinga
Queimaram nossa tribo, então nós se vinga,
trouxeram doença praga miséria,
temos que organizar cada um,
Fela Kuti, Nigéria.*

*Pelos castelos, o inimigo murmura.
Será que curaremos séculos de fúria?
Ginga Nzinga, mandinga, bravos lutadores,
Pois a raiva se alastra com as armas dos opressores (...)*

*A trincheira está em beco e vielas,
me abençoe Santa Favela.
A tristeza está em beco e vielas,
me abençoe Santa Favela.*

Pelos Astrais e Ancestrais (Autor: Luan)

O conteúdo das poesias apoia-se, neste caso, na resignificação de experiências históricas marcantes para a população negra. Categorias simbólicas da exclusão, becos, vielas, favelas, peculiares à contemporaneidade, ecoam no texto, fundindo em um mesmo ato discursivo temporalidades histórias consideradas incomunicáveis. As referências à África, Nzinga, Palmares e a ícones da luta antirracista contemporânea, insere os poetas em uma mesma matriz de composição cara aos *rappers* que estrategicamente atualiza o passado como instrumento de

crítica no presente. Atitude que Bethúne (2003) interpretou por meio de uma categoria mais ampla da composição oral afro-americana, isto é, o *ring shout*, uma prática recorrente entre os negros na diáspora. As performances poéticas envolvendo a complementaridade da fala, por meio da repetição de refrões e palmas, invocados junto à audiência, são também elementos centrais nas apresentações e conectam-se com a noção de arte como experimento envolvente e participativo tão central no hip-hop (Schusterman 1998).

As análises que desenvolvemos sobre o hip-hop na cidade de São Paulo em diferentes momentos revelam que, por meio da produção artística, break, grafite e rap, os jovens vêm interpretando os problemas que diretamente os afligem. As narrativas sonoras incluem representações simbólicas sobre a cidade. As categorias com as quais os *rappers* pensam a metrópole são indicativas da dimensão da revolta. O emprego de termos como “campo minado”, “holocausto urbano”, “zona de guerra”, “Sodoma e Gomorra” referidas ao contexto mais amplo, contrasta, porém, com a postura afetiva quando falam da “comunidade” mais imediata. Reencontramos novamente os elementos artísticos, o discurso crítico do hip-hop e o sentimento de pertença à “comunidade” reunidos no Sarau Vila Fundão.

O SARAU VILA FUNDÃO: UMA ABORDAGEM ETNOGRÁFICA.

Os saraus surgiram na última década como uma nova modalidade de intervenção cultural dos jovens na periferia. Embora tenham se firmado como uma novidade, as continuidades com o hip-hop são evidentes. Localizamos na Zona Sul de São Paulo três importantes saraus, o Sarau do Binho, coordenado pelo Binho, o Sarau da Cooperifa, coordenado por Sérgio Vaz e o Sarau Vila Fundão, coordenado por Fernandinho. As reuniões acontecem semanalmente. O Sarau do Binho realiza-se às segundas-feiras, a Cooperifa às quartas-feiras e o Sarau Vila Fundão às quintas-feiras.

Os primeiros saraus originaram-se a partir do encontro de poetas em pequenos bares. Estes espaços, marcados historicamente pelo estigma da marginalidade foram, porém, resignificados (Silva 2012a). Os saraus logo tomaram vulto e hoje atraem diferentes expressões artísticas. Grupos de teatro, músicos, escritores, artistas plásticos são uma constante nas sessões. A produção literária subitamente ganhou impulso e um número expressivo de jovens já dispõe de uma significativa produção literária, autoidentificada como “literatura marginal” (Nascimento 2009).

O sarau da Cooperifa foi formado em 2002 e situa-se no bairro Jardim Guarujá. As reuniões acontecem regularmente no bar do Zé Batidão. Sobre o Sarau do Binho não obtivemos uma data precisa de criação. Segundo relatos, no final da década de 1990, um grupo de poetas já se reunia na região limítrofe entre o Campo Limpo e o município de Taboão da Serra para ler e compor poesias. O movimento “postesia” – poesia no poste – que consistia na afixação de poemas em postes de luz, foi a primeira manifestação pública do coletivo. Tivemos acesso a um exemplar do livro “Postesias” contendo alguns dos poemas, mas pude apenas fotografá-lo.

O Sarau Vila Fundão surgiu em 2009 por iniciativa dos jovens Kanu e Fernandinho. As

experiências prévias dos saraus do Binho e Cooperifa foram decisivas para que o projeto se efetivasse.

Eu morei muito tempo fora em outro bairro, muita gente fala que é do outro lado da Ponte, morei uns 13 anos do outro lado da Ponte. (...) Aí eu voltei já tendo contato com muitos movimentos sociais, (...) movimento social de moradia, movimento hip hop, movimento de mulheres, aí eu já voltei no gás. Aí eu fui no Binho vi aquela dinâmica do Sarau do Binho, puxa achei legal a dinâmica do Binho, mas eu não queria que fosse só poesia, queria que tivesse filme, todas as linguagens artísticas, cinema, música poesia, artes plásticas, o que desse para colocar dentro de um bar. Aí o Kanu, nosso camarada... Aí o Ai Kanu ficou super entusiasmado... Aí a gente concretizou a idéia de fazer o sarau. O primeiro sarau aconteceu dia 5 de novembro de 2009, a gente fazia quinzenal. Este ano passamos a fazer toda quinta-feira. E a minha vontade maior no sarau, foi que, como eu morei aqui uns 23 anos, de 1977 a 1996, e a realidade aqui era muito dura, eu perdi mais ou menos uns 23 amigos, todos assassinados, brutalmente. Perdi irmãos, perdi primos, e isso meio que me intrigava. Aí me entregaram alguns livros para ler. E minha mente começou a se abrir. Eu lia um livro e de repente eu estava em Cuba, eu lia um livro e já estava na Venezuela, lia um livro e estava no Paquistão. Comecei então a me interessar pela leitura, pela literatura e eu creio que a literatura de alguma forma me salvou, me diferenciei dos amigos que entraram em outra vida... Acho que é um pouco disso. (Fernandinho – Coordenador do Sarau Vila Fundão)

O depoimento confirma que as origens do sarau estão ligadas ao desejo de intervenção política em uma realidade que é parte da biografia do próprio Fernandinho. Percebe-se também que o experimento sarau articula-se com a história de vida dos jovens, entre estes, amigos que morreram; que foram presos ou que continuam a residir na localidade. As motivações expressam também os nexos com a cultura hip-hop, pois a justificativa para a criação do sarau diz respeito à produção de uma arte vinculada às experiências locais. A mesma dimensão que legitima o fazer musical dos *rappers* respalda, portanto, os jovens que organizam os saraus.

A relação estreita entre arte e política é uma característica central na dinâmica do Sarau da Vila Fundão. Enquanto a Cooperifa e o Binho priorizam intervenções nas escolas públicas, o Sarau da Vila Fundão atua em questões sociais enfrentadas pela “comunidade” em nível local, em especial aquelas relacionadas com as dificuldades verificadas no transporte coletivo e falta de moradia. A participação de antigos militantes de esquerda, ONGs, Associações de Moradores, do movimento Mães de Maio são também frequentes. O apoio aos movimentos sociais é, segundo Fernandinho, a marca distintiva do sarau. Na foto abaixo a estampa na camiseta é exemplar: “Somos todos Pinheirinho”. Trata-se de uma mensagem de protesto contra a desocupação violenta da “comunidade” por forças policiais.

Do ponto de vista artístico, o Sarau da Vila Fundão tem como proposta acolher as diferentes expressões estéticas. Os elementos centrais da cultura hip-hop, apesar de importantes, não são exclusivos. Acompanhamos durante o trabalho de campo diferentes apresentações de grupos de teatro, sessões de vídeo, mesas temáticas sobre violência e mídia, apresentações de músicos, bandas de reggae, blues, rap. Como o próprio Fernandinho possui uma relação umbilical com o bairro, a ideia de pertença à localidade, central no hip-hop, adquire visibilidade, mas o desejo em contemplar múltiplas expressões artísticas é constantemente reforçado. Em vários momentos a consciência sobre os efeitos da segregação urbana, traduzida na perda dos amigos, “em torno de 23 morreram brutalmente assassinados”, reaparece na fala de Fernandinho, mas esse sentimento é reelaborado positivamente. O ato de não se deixar sucumbir à realidade, que identificamos no hip-hop (Silva 1998 Rose 1997), reaparece mais uma vez nessa nova instância por meio do discurso crítico e práticas culturais e políticas específicas.

Fernandinho – Sarau Vila Fundão.

A relação do sarau com o bairro surgiu inesperadamente durante a pesquisa como um aspecto fundamental, por isso, contextualizá-la se faz necessário. A Vila Fundão se originou de uma ocupação popular. O nome não consta nos registros oficiais, que se referem ao local como Vera Cruz, expressão jamais ouvida por nós entre os moradores. A Vila Fundão situa-se geograficamente à margem direita da Avenida Sabin. Divide-se em duas regiões, a primeira, o bairro autoconstruído e a segunda a Favela da Grissom, oficialmente identificada como Parque Vera Cruz. O relevo em forma de cone ou funil, que aponta para o fundo de uma área em acentuado declive, faz jus ao termo “fundão”. As ruas estreitas e sinuosas, metragens distintas para os terrenos, becos e vielas, ruas sem saída, são indicativos da luta da população pelo direito à moradia.

Apesar das características urbanas e socioeconômicas, a categoria favela raramente é empregada nos contextos discursivos cotidianos. Utiliza-se com frequência o termo “comunidade” para se referir ao local. Apenas quando se deseja demarcar a segregação urbana em discurso de natureza política a palavra “favela” é mobilizada (Silva 2012a). A Sede da Comunidade Vila Fundão, à qual Fernandinho se refere no depoimento, fica em um bar que atualmente recebeu um grafite especial, indicativo do valor simbólico conferido ao lugar.

Os espaços específicos onde se realizam os saraus foram se tornando relevantes conforme avançamos na pesquisa. Os novos usos e sentidos atribuídos aos bares e à própria comunidade ganharam importância na medida em que adentramos ao universo dos saraus. O sentimento de pertença que identificamos no fragmento da música Fórmula Mágica da Paz: “é muito fácil fugir, mas eu não vou. Não vou trair quem eu fui quem eu sou” reaparece radicalizado nessas novas instâncias. O início do evento-sarau na Cooperifa, por exemplo, é marcado por “gritos de guerra” de pertencimento ao local. Atitudes, palavras e gestos que permitem a passagem do

estado ordinário, cotidiano, para o estado de *liminaridade*³, que caracteriza o evento-sarau, entre elas, “povo lindo”, “povo inteligente”, “tudo nosso!”, referindo-se aos habitantes da periferia e aos presentes, instauram o estado de *communitas* fundado no pertencimento.

Grafite – Bar/Sede da Comunidade Vila Fundão.

Os ritos que antecedem o início de um evento-sarau nos parecem simbolicamente importantes porque instauram nos bares um momento distinto das funções vernaculares. Como o bar se caracteriza pelo desenvolvimento de sociabilidades e práticas de lazer tradicionais, a instauração de atos simbólicos, que permitem a passagem ou a entrada em cena da arte é fundamental. A expressão “o silêncio é uma prece”, amiúde empregada na Cooperifa é indicativa da imersão nesse novo estado liminar. No caso do Sarau da Vila Fundão a passagem não é ritualisticamente demarcada. Os jovens formam a maioria absoluta nas sessões e a convivência com “burburinho” é tacitamente aceita. As palavras de ordem de Fernandinho, ditas informalmente em tom convidativo, possuem a mesma eficácia simbólica do rito de passagem: “vamos começar o sarau! Vamos entrar!”.

Na Vila Fundão o recinto onde o evento-sarau se desenvolve é marcado por um experimento de maior proximidade e familiaridade. Os símbolos do time de futebol, o FR Vila Fundão, estão estampados em grandes dimensões. A “sede da comunidade”, o bar onde o evento acontece, abrigou em primeiro lugar o time de futebol. Os grandes troféus não deixam dúvidas sobre o fato de que estes bens simbólicos são um orgulho para a “comunidade”. A exibição de um documentário recente sobre o FR Vila Fundão durante um evento-sarau reforça

3 A categoria *liminaridade* é empregada no sentido proposto por Victor Turner (1974) na compreensão do *processo ritual*. O termo integra a concepção tripartite de ritual, agregação - *liminaridade* - reagregação. A *liminaridade* corresponde ao estado ritualístico em que se vivencia uma experiência radical, normalmente de caráter religioso, mas sempre de natureza extraordinária em que as regras da vida cotidiana são momentaneamente suspensas. A nossa intenção ao recorrer a essa categoria é destacar o momento extraordinário e transitório propiciado pelo sarau.

a nossa convicção. Kanu, parceiro de Fernandinho na fundação do sarau, era jogador do time de futebol. O próprio Fernandinho foi membro da torcida organizada do Santos F. C. e Clodoaldo, outro jovem que participa da organização do evento, não esconde sua predileção pelo “alvinegro praiano”.

As cores laranja e preto do FR Vila Fundão são marcantes e funcionam como adornos. Ostentar as cores do clube é mais um indicativo de pertencimento ao lugar. O cromatismo laranja e preto está presente nos adesivos destinados às motocicletas e carros. A camisa do time envergada por Mano Brown na “festa de rua” da ONG Capão Cidadão em março de 2012 é mais um símbolo de filiação e dos nexos com o hip-hop. Nos demais saraus, Binho e Cooperifa, existem camisetas específicas que são também comercializadas, mas no Sarau Vila Fundão a camiseta que o representa é a do próprio time de futebol. “Vestir a camisa do FR Vila Fundão” é como “vestir a camisa do sarau”. Os jovens conhecem a força expressiva desse ato. Trata-se de um marcador de fidelização fortemente internalizado. A escolha do time de futebol, sabemos, é culturalmente assumida como opção para toda a vida, apenas as demais é que são circunstanciais e mutáveis. As mesmas cores e símbolos do FR Vila Fundão estão presentes nos painéis grafitados. A primeira sensação visual fornecida pelo adentrar ao sarau é, portanto, o forte cromatismo laranja e preto. Localizamos também o simbolismo do futebol na Cooperifa, onde existe uma referência aos Leões da Piraporinha, embora, sem o mesmo poder expressivo identificado na Vila Fundão.

A dinâmica do sarau fica a cargo do Fernandinho, mas, normalmente, essa atividade é compartilhada com Clodoaldo, baixista da banda de reggae Som de Zion. Os comunicados e informações sobre os eventos na “comunidade”, as notícias sobre os diferentes saraus, alternam-se em meio às apresentações dos convidados principais, grupos de teatro, shows de música, apresentações de grupos de break e poetas. As lutas políticas e a participação de lideranças representativas dos movimentos sociais também são frequentes. Atenção especial tem sido conferida às crianças do bairro que mereceram recentemente um sarau especial, mais uma característica distintiva do “Sarau Vila Fundão”.

As apresentações artísticas, conforme analisamos em outro momento, são marcadas por atos que caracterizamos como performáticos⁴. A noção de performance concebida conceitualmente como “um ajuntamento organizado de espectadores em uma ocasião extraordinária que [se] distingue da vida cotidiana” (Pearson 1999: 157) se revelou apropriada às nossas análises pois nos permitiu compreender, por exemplo, a ruptura que se estabelece entre o universo do cotidiano e o evento-sarau. Observamos que o afastar-se do cotidiano por meio do fazer artístico introduz no âmbito dos saraus o distanciamento necessário ao estranhamento e à crítica, um experimento análogo ao proporcionado pela literatura, conforme observou Terry Eagleton (2006). O fazer artístico é nesse sentido um mediador importante, uma vez que possibilita o afastamento da realidade prosaica, a ruptura com linguagem reificada empregada de maneira irrefletida no cotidiano. A categoria performance possibilita ainda compreender as relações que se estabelecem entre os artistas, poetas, músicos e público-espectador, isto é, enquanto atos que requerem complementaridade. A participação dos expectores por meio de palmas ou repetição de refrões é exemplar da atitude que identificamos como complementar.

4 Para uma análise mais ampla da poesia no contexto dos saraus e da Cooperifa em particular, ver Silva (2012a). Apresento no referido texto uma análise mais detalhada da performance, apresento também uma classificação dos poemas apresentados.

As categorias distintivas “do lado de cá da ponte” e “do lado de lá ponte” são evocadas frequentemente nesses estados de *communitas*, ou seja, no período próprio em que o evento-sarau se desenvolve. As pontes Guarapiranga, João Dias e Transamérica, construídas sobre o Rio Pinheiros, são tomadas como marcos simbólicos indicativos da separação entre a periferia e os bairros nobres, uma vez que somente se tem acesso a estes atravessando-se as referidas pontes. A mobilização das categorias “do lado de cá” e “do lado de lá” em atos discursivos estrutura em linguagem local a crítica à segregação urbana, ao projeto urbano que reforça a separação entre os segmentos incluídos e excluídos da cidade. “Do lado de cá da ponte” e “do lado de lá da ponte” são, portanto, categorias nativas, pares de oposição abrangentes por meio dos quais os jovens se posicionam em face à cidade dividida. A ordenação lógica que operam nos remete às dicotomias clássicas de construção da identidade, identificação/diferença, estratégicas no discernimento dos pertencimentos e distanciamentos.

A prática artística em suas diferentes modalidades de expressão, música, teatro, literatura, dança, vídeo, está na raiz das resignificações simbólicas instauradas sobre a periferia. Embora este local seja por vezes interpretado negativamente: “Se quiser se destruir está no lugar certo, tem bebida e cocaína sempre por perto”, a percepção dos aspectos desabonadores é, porém, logo corrigida: “É lá que moram os meus irmãos meus amigos e a maioria por aqui se parece comigo” (Fim de Semana no Parque - Racionais MC's). A posição estabelecida por Mano Brown em “A Fórmula Mágica da Paz” exprime a percepção comum aos jovens. A música agrega, em diferentes momentos, discursos e posicionamentos de pertença que identificamos entre os frequentadores dos saraus.

*Minha área é tudo que eu tenho.
A minha vida é aqui e eu não consigo sair.
É muito fácil fugir, mas eu não vou.
Não vou trair quem eu fui quem eu sou.
Eu gosto de onde eu vou e de onde eu vim
Ensino da favela foi muito bom pra mim*

Racionais MC's (1997)

O movimento artístico que se articula em torno dos saraus não se reduz, portanto, apenas à crítica política. Uma importante reversão simbólica está sendo produzida por meio da arte na periferia. Na ótica nativa o que está em pauta no momento é a possibilidade da produção e autogestão da cultura orientada por um sentimento de pertença. A proposta de um órgão de fomento cultural local é um ideal perseguido pela Agência Solano Trindade. O projeto tem como base o princípio da reciprocidade, apoios mútuos e trocas entre os filiados. Identificamos de maneira difusa um conjunto de noções peculiares a este empreendimento: a organização de experimentos culturais entre os pares, investimentos oriundos da própria localidade, possibilidades de se negociar a prática cultural nas ruas, a constituição de uma alternativa aos fomentos externos. O ato de apropriar-se da periferia como um lugar onde se possa produzir e consumir a própria arte, em oposição aos estigmas, violência policial e abandono dos poderes públicos.

A construção do orgulho de pertença ao local possui um “ar de família” com o processo de constituição das identidades negras na literatura, especialmente produzidas pelos poetas caribenhos e africanos em torno do conceito de negritude nos anos 1930 (Bernd 1987 1988). A compreensão do projeto artístico que envolve o sarau passa por essa percepção do afirmar-se

a partir da literatura e da reversão simbólica de uma condição negada, marcada por injustiças e preconceitos. A produção da literatura escrita, “literatura marginal”, embora não se apresente como exclusiva e dominante, pois a literatura oral - a poesia, é a forma hegemônica - ocupa lugar fundamental, especialmente porque registra em letra a voz da periferia. Particularmente no Sarau da Cooperifa e Binho os lançamentos de livros são uma atividade constante. Constatamos que a produção literária exprime um movimento de autovalorização da cultura local. A literatura oral, circunscrita à poesia, é praticamente exclusiva no Sarau Vila Fundão, onde raramente ocorrem lançamentos de livros. Na Cooperifa, onde contabilizamos, em apenas uma sessão, a recitação de aproximadamente 50 poemas no espaço-tempo de duas horas e meia, a poesia reina absoluta.

Grafite – Rua Glenn.

A produção literária viabiliza a identificação com a “comunidade” ou o “gueto”. Ambas as categorias são empregadas, embora o termo “comunidade” tenha uso corrente. Os sentidos são próximos, revelam sentimentos críticos sobre a exclusão e o empenho na reversão simbólica dos estereótipos. No caso da “literatura marginal” podemos classificá-la, conforme o mercado literário norte-americano, como *guetto fiction*, pois se trata de autoedição, cujo conteúdo centra-se na auto-reflexão e autovalorização dos indivíduos e grupos excluídos. No caso do rap, o termo cunhado por Mano Brown é “trilha sonora do gueto”, expressão que introduz também a força simbólica contrastiva ao reforçar os pares exclusão/pertencimento, negação/afirmação peculiares à vida no gueto.

A música rap, o grafite e a dança break encontram na Vila Fundão um espaço importante de expressão. O grafite é praticado no evento-sarau, porém de maneira episódica, pois as sessões noturnas constituem um impasse. Apenas em uma oportunidade registramos o ato de grafitar em ambiente noturno. Porém, ao circularmos pelas ruas durante o dia identificamos a força expressiva dos grafiteiros e o sentido da arte na localidade. Historicamente o grafite foi desenvolvido enquanto expressão simbólica dos conflitos urbanos, uma forma de protesto

contra a segregação elaborada por jovens nova-iorquinos confinados nos guetos (Toop 1991). A redução do poder de crítica desse experimento tem sido interpretada como uma consequência da apropriação e domesticação imposta pelas galerias de arte e o poder urbano (Macedo 2012). Os registros que fizemos na Vila Fundão de diferentes painéis recolocam a importância da crítica política, mas também reforçam a noção de pertencimento. As imagens privilegiam, em sua maioria, elementos simbólicos associados com a Vila Fundão. A expressão “guerreroz”, a espada, o cromatismo laranja e preto, “vida loka”, são normalmente grafitados. Ícones relacionados com a afirmação da identidade negra aparecem com destaque.

Registramos as performances dos *breakers* em diferentes momentos. A dança atrai especialmente o grupo de adolescentes e crianças da comunidade. Os Raquítricos, uma “ganguê” de dançarinos locais, se apresenta com relativa frequência. Nas proximidades também localizamos um segundo grupo, o Davila Break, cuja escolha do nome reforça os vínculos com o bairro. Calisto, coordenador de um grupo famoso na região pela prática do *krump*, uma modalidade de *street dance* e que também agrega elementos da *breakdance*, confirma que esta modalidade, cujas origens paulistanas ligavam-se ao centro urbano, inscreve-se agora na periferia.

Diferentemente da Cooperifa, que tem como foco exclusivo a poesia, os grupos locais de rap “tocam na Vila Fundão”. O emprego de bases sonoras e performances dos DJs são frequentes. Na Cooperifa os *rappers* atuam sempre *a capella*, mas é possível verificar nas apresentações a rítmica musical subjacente ao discurso poético. O trabalho de campo colocou-nos em contato com um conjunto novo de grupos, Versão Popular, Cientistas MC’s, NSN, Negredo, U Clã, A Matilha (Silva, 2012). A produção e a distribuição musical encontram-se no momento articuladas aos saraus, não apenas porque são estes espaços privilegiados de apresentação junto a um público identificado com a cultura hip-hop, mas porque possibilitam a veiculação da arte no âmbito da intimidade. Embora as redes sociais e a internet sejam exploradas como instrumentos de divulgação, os encontros propiciados pelos saraus possibilitam o experimento do calor humano, elemento central na sociabilidade do grupo. O Sarau Com Elas, organizado pela MC Martinha, firmou-se na localidade como mais uma opção destinada aos jovens.

Foi seguindo “a trilha sonora do gueto” que passei a identificar alguns nós dessa rede e os saraus puderam ser apreendidos em sua multiplicidade de sentidos. Sabemos que a experiência etnográfica possui como molas mestras o tempo e a permanência no local. Especialmente quando atuamos em contextos urbanos segregados compartilhamos de situações limites e difíceis enfrentadas pelos grupos que pesquisamos. A partir do tempo prolongado no campo nos foi possível compartilhar a dimensão subjetiva que envolve os saraus, condição fundamental para a pesquisa. Compreendi que a afetividade que envolve as relações pessoais nesses contextos é decisiva, pois as pessoas não se cumprimentam friamente, não se relacionam de maneira distanciada, zelosas da sua individualidade. A expressão “junto e misturado”, frequentemente ouvida, não é apenas uma retórica política, mas uma atitude que se opõe à segregação vigente nos enclaves fortificados, *shoppings centers*, condomínios fechados, universidades públicas e privadas, cuja lógica vigente é a da separação ante os desiguais e diferentes e o reforço do convívio entre iguais e semelhantes.

Constatei que a minha aceitação no grupo podia ser dimensionada pela forma como as pessoas me cumprimentavam, abordavam, acenavam. Pude confirmar que nesse universo o calor humano é de fato um elemento chave nas relações que os jovens estabelecem (Costa 1996). A partir de determinado momento passei a ser recebido por meio de gestos, apertos de

mãos e cumprimentos mais efusivos. Lembrei-me da experiência de Geertz (1978) entre os balineses onde a fuga da repressão policial junto com o grupo foi a senha indicativa da aceitação. Administrar distâncias e proximidades é sempre um desafio à pesquisa. Os saraus estão sempre abertos, mas ir além da condição de espectador exige aproximações. A frieza é um código juvenil e local importante. Um indicativo não verbal da não aceitação, do não reconhecimento. O não ser conhecido nesses contextos é, em determinadas situações, problemático, pois se corre o risco da categorização como suspeito, e o que poderia significar somente um embaraço, sob muitos aspectos, pode ser desastroso para a pesquisa.

MC Martinha em apresentação no Sarau Vila Fundão.

A suspeição em relação ao “Outro” devido aos símbolos de exterioridade que ostenta é um dado da realidade que precisa ser superado, pois o antropólogo necessita fotografar, gravar, observar, conversar. As reflexões sobre o fazer etnográfico na periferia nos anos 70/80 (Caldeira 1981, Zaluar 1997) apenas indiretamente nos auxiliam, pois o contexto atual encontra-se radicalmente alterado. A construção da empatia, a imersão na cultura, a proximidade, a reflexão sobre a alteridade, tão caras ao trabalho etnográfico, podem hoje esbarrar nas imposições da violência e conduzir a estudos superficiais, limitados, indignos dos grupos pesquisados. Certamente esse aspecto não impactava o trabalho dos pesquisadores urbanos dos anos 1970/80, pois a inserção passava pela legitimidade política conferida pelos representantes dos movimentos sociais organizados. O risco era de outra ordem, ou seja, o de a pesquisa resvalar para a “participação observante”, a militância (Durhan 1997).

A nossa imersão no grupo passou por diferentes estágios impossíveis de serem recuperados, pois a discussão ampliaria em muito os limites do artigo. O sentimento de pertença é, porém, fundamental, porque este é um valor importante para os jovens. A partir da “posição de pertença”, processualmente conquistada na Vila Fundão, os códigos da cultura veiculados nos eventos-saraus, inicialmente incompreensíveis, foram se tornando mais claros. Percebi que interromper

as pessoas para gravar depoimentos era uma clara atitude de imposição do distanciamento. Tomar notas em cadernos também. A presença de um estranho que a tudo observa e anota não é desejável. Evitá-la foi fundamental. A observação participante, as gravações em som e imagens se colocaram como necessárias, mas não puderam ser realizadas de imediato.

Os *flyers* distribuídos, cumprimentos, saudações, poemas, músicas, reconhecimentos de ações, gestos, discursos, lembranças, reencontros, instauram entre os jovens um universo que possibilita o acesso aos sentidos compartilhados publicamente. Apesar de a proficiência na linguagem cultural nunca ser plena, é possível, por meio de esse tatear em busca dos significados, do registro solitário de cada detalhe do ambiente, seguir o fluxo cultural, alcançar alguma competência na comunicação sem cometer equívocos graves, ou o que seria um desastre total, expor à repressão e a estigmas pessoas e grupos pesquisados. Interpretar, por exemplo, uma situação extrema de violência como prazerosa, conforme identificamos em estudo acadêmico recente sobre jovens envolvidos com a prática do crime inclui-se no rol dos “equívocos”.

A grande maioria rouba, assalta, comete todo tipo de crime, mas durante a ação, durante a prática desses crimes, sente um certo prazer, um prazer de submeter o outro ao seu poder. Não é somente uma resposta à sociedade que o marginaliza, mas também o surgimento de uma individualidade que permeia as ações desses adolescentes e que lhes dá prazer. (Spagnol 2008: 27)

Os depoimentos que os indivíduos e grupos que nos acolhem nos permitem gravar e depois transcrever, as fotografias que nos autorizam documentar e publicar envolvem cuidados éticos. Infelizmente nem sempre este aspecto é considerado nas pesquisas que discutem o delicado tema da violência ou que registra a fala dos jovens que vivem em locais marcados por grande vulnerabilidade social. A publicação de alguns desses registros, ainda que supostamente protegidos pelo anonimato dos depoentes, pode projetar imagens negativas e reforçar preconceitos. Entender de fato os significados publicamente expressos e pactuados (Geertz 1978) é ainda um antídoto importante nestes casos. Compreendemos desta forma que existe um limite, o do não traduzível, não dizível, não publicável. As produções culturais juvenis indicam que não devemos nos render à lógica segregacionista, aproximações com a academia são necessárias, canais de comunicação precisam ser abertos. É preciso “estar lá”, conforme rezam os manuais, mas de maneira ética e solidária, pois o diálogo impõem riscos não apenas à compreensão. A derrubada dos muros físico-simbólicos é condição necessária à democracia, mas também ao fazer etnográfico.

BIBLIOGRAFIA

- Bernd, Zilá. 1987. *Negritude e literatura na América Latina*. Porto Alegre, Mercado Aberto.
- _____. 1988. *O que é negritude*. São Paulo, Brasiliense.
- Bethune, Christian. 2003. *Le rap, une esthetique hors la loi*. Paris, Autrement.
- Caldeira, Teresa P. R. 1981. “Uma incursão pelo lado ‘não respeitável’ da pesquisa de campo”. Pp 332-354 in *Trabalho e cultura no Brasil*. Recife/Brasília: Anpocs/Cnpq.
- _____. 1991. “Direitos humanos ou “privilégio de bandidos”. *Novos Estudos Cebrap* 30: 162-174.
- _____. 2000. *Cidade de muros. Crime, segregação e cidadania em São Paulo*. São Paulo, Ed. 34/Edusp.
- Costa, Peri-Oriol., José M. P. Tornero, and Fabio Tropea. 1996. “La pasión neotribal

- contemporânea”. Pp. 27-89 in *Tribus urbanas. El ânsia de identidad juvenil: entre el culto a la imagen y la autoafirmación a través de la violencia*. Barcelona, Buenos Aires, México, Paidós.
- Durhan, Eunice. 1997. “A pesquisa antropológica com populações urbanas”. Pp 17-37 in *Aventura Antropológica: teoria e pesquisa*. Ruth Cardoso (org). São Paulo/Rio de Janeiro, Paz e Terra.
- Eagleton, Terry. 2006. *Teoria da literatura: uma introdução*. São Paulo, Martins Fontes.
- Fundação Seade. 2000. *Sistemas de Estatísticas Vitais para o Município de São Paulo*. São Paulo, SEADE.
- Geertz, Clifford. 1978. “Uma descrição densa: por uma teoria interpretativa da cultura”. Pp. 13-66 in *Interpretação das culturas*. Rio de Janeiro, Zahar Editores.
- Lico, Fátima M. C. 2009. *Juventude, violência e ação coletiva*, Tese Doutorado em Saúde Pública. Faculdade de Saúde Pública, USP, São Paulo.
- Macedo, Márcio. 2012. “GraPixo SP: conflito de classes, regulação e reivindicação do espaço público/privado via arte urbana”. Trabalho apresentado no *Colóquio Culturas Jovens. Afro-Brasil Américas: encontros e desencontros*. São Paulo, FE-USP, 10 a 13 de abril.
- Mães de Maio. s/d. *Do luto à luta*. Fundo Brasil de Direitos Humanos.
- Nascimento, Érica P. 2009. *Vozes marginais na literatura*. Rio de Janeiro, Aeroplano.
- Pearson, Mike. 1999. “Reflexões sobre a etnocenologia”. Pp. 157-162, in *Etnocenologia. Textos selecionados*, Christine Greiner e Armindo Bião (orgs.). São Paulo, Annablume.
- Rose, Tricia. “Um estilo que ninguém segura: política, estilo e a cidade pós-industrial no hip hop”. 1997. Pp 192-212 in *Abalando os Anos 90. Funk e Hip Hop. Globalização, Violência e Estilo Cultural* M. Herschman (org.) Rio de Janeiro Rocco.
- Shusterman, Richard. 1998. *Vivendo a arte. O pensamento pragmatista e a estética popular*. São Paulo, Editora 34 Ltda.
- Silva, José Carlos G. 1998. *Rap na cidade de São Paulo. Música, etnicidade e experiência urbana*. Tese de doutorado, UNICAMP – IFCH.
- _____. 2010. “Da terra da garoa ao holocausto urbano. Fazeres musicais e representações sociais no rap paulistano”. *Ponto Urbe – Revista do Núcleo de Antropologia Urbana da USP*, 4. [Acessado em 24 de Setembro, 2012] <http://www.pontourbe.net/edicao6-artigos>
- _____. 2011. “Sounds of Youth in the Metropolis: The Different Routes of the Hip Hop Movement in the City of São Paulo”. *Vibrant. Virtual Brazilian Anthropology* 8(1):70-94. [Acessado em 24 de Setembro, 2012] (http://www.vibrant.org.br/downloads/v8n1_silva.pdf).
- _____. 2012. “Rap, a trilha sonora do gueto: um discurso musical no combate ao racismo, violência e violações aos direitos humanos na periferia”. In: Anais. *Colóquio Culturas Jovens. Afro-Brasil Américas: encontros e desencontros*. São Paulo, FE-USP, 10 a 13 de abril. [Acessado em 24 de Setembro, 2012] (<http://www3.fe.usp.br/secoes/inst/novo/eventos/detalhado.asp?num=399&cond=12&some=1>).
- _____. 2012a. “Juventude e periferia em cena: dramas e dramatizações da vida urbana nos saraus literários da zona sul de São Paulo”. Trabalho apresentado na 28ª Reunião Brasileira de Antropologia, realizada entre os dias 02 e 05 de julho em São Paulo.
- Spagnol, Antonio S. 2008. *Jovens perdidos: um estudo sobre jovens delinquentes na cidade de São Paulo*. São Paulo, Annablume-FAPESP.
- Toop, David. 1991. *Rap Attack (2). African Rap To Global Hip-hop*. London, Serpent’s Tail.
- Turner, Victor. 1974. *O processo ritual*. Petrópolis, Vozes.
- Zaluar, Alba. 1997. “Teoria e prática do trabalho de campo: alguns problemas”. In, Ruth Cardoso (org). *A Aventura Antropológica: teoria e pesquisa*. São Paulo/Rio de Janeiro.

FROM HIP-HOP TO THE SARAU VILA FUNDÃO: YOUTH, MUSIC AND POETRY IN THE CITY OF SÃO PAULO

This article focuses on two cultural practices of youth in the city of São Paulo, the hip-hop movement and literary saraus. Our hypothesis is that there are both differences and similarities between the sarau-events and hip-hop. For example, they share a critical posture towards urban segregation, they protest the violence that afflicts youth, question the human rights violations, denounce racism and promote interventions supported by artistic language. While the element of greater visibility in hip-hop is rap music and in the sarau poetry, we identify convergences between the modalities. The study that we conducted at the Sarau Vila Fundão confirms that hip-hop and literature share a single physical-cultural territory. These artistic practices symbolically express a protest movement against the new forms of socio-spatial segregation.

Keywords: art, poetry, music, youth, urban segregation.