



Anna Maria Maiolino  
*Entrevidas*, da série  
Fotopoemação (1981).

REGISTRO: HENRI VIRGIL STAHL

---

CÁTEDRA  
OLAVO  
SETUBAL  
DE ARTE,  
CULTURA  
E CIÊNCIA

---

#3  
**CENTRALIDADES  
PERIFÉRICAS –  
DIÁLOGOS SOBRE  
ARTE E CULTURA  
NO BRASIL**

Parceria do Instituto de Estudos  
Avançados da Universidade de São  
Paulo (IEA-USP) com o Itaú Cultural

DOI: 10.11606/9786587773063

---

---

CÁTEDRA  
OLAVO  
SETUBAL  
DE ARTE,  
CULTURA  
E CIÊNCIA

Parceria do Instituto de Estudos  
Avançados da Universidade de São  
Paulo (IEA-USP) com o Itaú Cultural

---

---

#3  
**CENTRALIDADES  
PERIFÉRICAS –  
DIÁLOGOS SOBRE  
ARTE E CULTURA  
NO BRASIL**

COORDENAÇÃO

**ELIANA SOUSA SILVA**

ORGANIZAÇÃO

**MARTIN GROSSMANN E  
ANA PAULA SOUSA**

---

**CÁTEDRA  
OLAVO SETUBAL DE ARTE,  
CULTURA E CIÊNCIA**

Liliana Sousa e Silva →  
coordenadora executiva, e

Martin Grossmann →  
coordenador acadêmico da Cátedra  
Olavo Setubal de Arte, Cultura e Ciência

**A CÁTEDRA** Olavo Setubal de Arte, Cultura e Ciência foi criada em 2015 e lançada oficialmente em fevereiro de 2016, sendo a primeira Cátedra de Arte e Cultura da Universidade de São Paulo (USP). Iniciativa do Instituto de Estudos Avançados da USP (IEA-USP) em parceria com o Itaú Cultural, a Cátedra tem por objetivo fomentar reflexões interdisciplinares sobre temas acadêmicos, artístico-culturais e sociais nos âmbitos regional e planetário. Com duração inicial prevista de cinco anos, conta com dois programas: *Líderes na Arte, Cultura e Ciência* e *Redes Globais de Jovens Pesquisadores*.

O programa *Líderes na Arte, Cultura e Ciência* segue o padrão adotado pela Cátedra José Bonifácio, instalada na USP em 2013. A cada ano, tem como titular um expoente do mundo artístico, cultural, político, social, econômico, científico ou acadêmico que deve orientar as atividades da Cátedra durante sua titularidade.

O primeiro titular (2016/2017) foi Sérgio Paulo Rouanet, filósofo, cientista político, diplomata e ensaísta, ex-secretário nacional de Cultura e autor do projeto da lei de incentivo à cultura que leva o seu nome.

O segundo titular (2017/2018) foi Ricardo Ohtake, arquiteto, designer gráfico e gestor cultural, diretor do Instituto Tomie Ohtake, ex-secretário da Cultura do Estado de São Paulo e ex-diretor do Centro Cultural São Paulo, do Museu da Imagem e do Som e da Cinemateca Brasileira.

A terceira titular (2018/2019) foi Eliana Sousa Silva, ativista social, cultural e educacional, diretora fundadora da Associação Redes de Desenvolvimento da Maré, entidade que atua nas áreas de desenvolvimento territorial, educação, arte e cultura; direito à segurança pública e acesso a justiça, identidades, memória e comunicação.

A quarta titularidade (2019/2020) reuniu, excepcionalmente, dois catedráticos: Paulo Herkenhoff, crítico, curador e historiador de arte, ex-diretor do Museu de Arte do Rio (MAR) e do Museu de Belas Artes do Rio de Janeiro, e Helena Nader, biomédica e professora titular na Universidade Federal de São Paulo (Unifesp) que tem aliado atividades como docente e pesquisadora com a atuação como administradora acadêmica, dirigente de entidades científicas e assessora de agências de apoio à pesquisa.

O programa *Redes Globais de Jovens Pesquisadores* tem foco no fomento e na promoção de projetos interdisciplinares voltados para jovens pesquisadores com até 40 anos. No âmbito desse programa, a Cátedra teve papel fundamental no apoio às atividades da primeira edição da Intercontinental Academia (ICA), realização conjunta do IEA e do Institute for Advanced Research (IAR), da Nagoya University, sob os auspícios da rede University-Based Institutes for Advanced Study (Ubias). A ICA reúne pesquisadores jovens e seniores para estudar um único tema durante um período de imersão.

A primeira edição da ICA foi organizada pelo IEA em abril de 2015. Em março de 2016, foi a vez do Instituto para a Pesquisa Avançada da Universidade de Nagoya, do Japão, receber os participantes para dar continuidade aos estudos sobre o tema “Tempo” iniciados em São Paulo. Foi criada, assim, uma nova plataforma acadêmica que até o presente momento gerou outras duas edições: Bielefeld e Jerusalém (2016), que teve como temática a “dignidade humana”, e Birmingham e Singapura (2018–2019), que tratou de “leis: rigidez e dinâmica”. A quarta está em desenvolvimento envolvendo o Instituto de Estudos Avançados Transdisciplinares (IEAT) da Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG) em Belo Horizonte e Réseau Français des Instituts d’Études Avancées (RFIEA) com sede em Paris.

Em 2020, foi iniciado o segundo quinquênio da Cátedra Olavo Setubal de Arte, Cultura e Ciência, com a continuidade da parceria entre o IEA-USP e o Itaú Cultural por mais cinco anos. É com muita satisfação, portanto, que fechamos esse primeiro ciclo com o lançamento da Coleção de Livros da Cátedra, ampliando os canais de divulgação dos conteúdos abordados desde o início de suas atividades.

---

## APRESENTAÇÃO

- [10] AS LENTES DE OLAVO, *GUILHERME ARY PLONSKI*  
[14] A MORADA DA UTOPIA, *PAULO SALDIVA*  
[16] UM ESPAÇO DE REFLEXÃO E PESQUISA,  
*EDUARDO SARON*  
[20] OLAVO SETUBAL, MEU PAI, *NECA SETUBAL*  
[22] A POTÊNCIA DA PERIFERIA, *MARTIN GROSSMANN*  
E *ANA PAULA SOUSA*

## PARTE I RECEPÇÃO A ELIANA SOUSA SILVA

- [28] SAUDAÇÃO A ELIANA SOUSA SILVA, *POR HELENA KATZ*  
[38] DISCURSO DE POSSE DE ELIANA SOUSA SILVA

## PARTE II ENCONTROS

- [44] 1 - REFLEXÕES SOBRE LITERATURA PERIFÉRICA  
*ELIANA SOUSA SILVA; SÉRGIO VAZ; MÁRCIO VIDAL;*  
*HELOÍSA BUARQUE DE HOLLANDA; ÉRICA PEÇANHA*  
*DO NASCIMENTO*  
[90] 2 - MARCAS NA PELE DA CIDADE -  
NARRATIVAS VISUAIS DAS PERIFERIAS  
*ELIANA SOUSA SILVA, MICHEL ONGUER, PANMELA*  
*CASTRO, MARCELO D'SALETE, SÉRGIO MIGUEL FRANCO*  
*E MARTIN GROSSMANN*  
[122] 3 - A CENA TEATRAL QUE ECOA DAS PERIFERIAS  
*ELIANA SOUSA SILVA, CAROLINA DE CAMARGO ABREU,*  
*CELL DANTAS, EDSON PAULO, FERNANDO YAMAMOTO*  
*E ADRIANO MAURIZ*

---

[160] 4 - QUANDO AS PERIFERIAS CONSTROEM  
SUA PRÓPRIA IMAGEM  
*ELIANA SOUSA SILVA, JOÃO ROBERTO RIPPER,*  
*IVANA BENTES, MARCUS FAUSTINI, BIRA CARVALHO*  
*E THAIS SCABIO*

[198] 5 - EXPRESSÕES DE CORPOS PERIFÉRICOS NA CIDADE  
*ELIANA SOUSA SILVA, HELENA KATZ, RUBENS OLIVEIRA,*  
*RENATA PRADO, WILLIAM SEVERO DOS SANTOS*  
*E LIA RODRIGUES*

[236] 6 - SONS QUE ECOAM DAS PERIFERIAS  
*ELIANA SOUSA SILVA, MARTIN GROSSMANN,*  
*KL JAY, KAROL CONKA, CLÁUDIO MIRANDA,*  
*ACAUAM OLIVEIRA E MÁRCIO VIDAL*

## PARTE III

- [265] UMA VIDA FORJADA NA MARÉ, *ANA PAULA SOUSA*  
[273] ENTREVISTA COM ELIANA SOUSA SILVA,  
*POR ANA PAULA SOUSA*
-

APRESENTAÇÃO  
**AS LENTES DE OLAVO**

Guilherme Ary Plonski →  
Diretor do Instituto de Estudos  
Avançados da Universidade de São Paulo  
(Gestão 2020-2024)

**POR HÁBITO**, fixo-me nos olhos das pessoas que encontro ou que vejo em alguma mídia. Ao fitar Olavo Setubal, deparava-me inevitavelmente com os óculos que portava, de armação robusta e lentes avantajadas. Ao acompanhar a sua notável e multifacetada trajetória, com o passar do tempo passei a compreender que a dimensão das lentes refletia a amplitude do seu espectro de interesses, assim como a sua capacidade de enxergar as nuances de um mundo diverso, complexo e precisado. E entendi que a robustez da armação simbolizava tanto a solidez dos empreendimentos que construiu como a sua determinação de contribuir para o que a tradição em que fui criado denomina *tikun olam*, “a reparação do mundo”.

As lentes e a armação faziam parte de um mesmo artefato. Assim, a robusta contribuição de Olavo Setubal à reparação do mundo se manifestou em múltiplas dimensões, esferas e formas. Na dimensão macro, como chanceler, transformou a geopolítica da América Latina, ao converter o relacionamento conflituoso entre Argentina e Brasil numa cooperação abrangente, que desarmou as espoletas nucleares e, pela criação do Mercosul, intensificou as trocas comerciais. Na dimensão meso, como prefeito, requalificou São Paulo, em especial o centro da cidade. E na dimensão micro, apoiou de forma consistente numerosas causas, seja por mecanismos institucionais criativos, seja diretamente.



Ilustro o seu engajamento pessoal pelo relato de um ex-presidente da Associação dos Engenheiros Politécnicos (AEP). Essa entidade tradicionalmente coleta fundos de *alumni* para apoiar estudantes da Escola Politécnica da Universidade de São Paulo (Poli) que, apesar da gratuidade do ensino, teriam dificuldade de se manter numa cidade cara como é São Paulo. Relatou o ex-presidente da AEP que no começo de cada ano, sem esperar ser mobilizado, “o Olavo tomava a iniciativa de me telefonar e, com o seu vozeirão inconfundível, perguntava quanto deveria aportar naquele momento para podermos dar conta das necessidades da nova turma”.

O legado de Olavo Setubal permeia o Instituto de Estudos Avançados (IEA-USP). Duas cátedras contam com a parceria estratégica de instituições que ele criou – Itaú Cultural (Cátedra Olavo Setubal de Arte, Cultura e Ciência) e Itaú Social (Cátedra de Educação Básica). Dois de seus descendentes diretos estão envolvidos em iniciativas do IEA. O doutor José Luiz Setubal coordena o Grupo de Pesquisa em Saúde Infantil. A doutora Maria Alice (Neca) Setubal, autora de um belo texto sobre o seu pai que enriquece a presente obra, apoia decisivamente o projeto Democracia, Artes e Saberes Plurais (Dasp), coordenado pela catedrática Eliana Sousa Silva, e também o novo Grupo de Pesquisas “nPeriferias”, pela via da Fundação Tide Setubal, cujo Conselho Curador preside.

O diferencial desse grupo, também idealizado pela professora Eliana Sousa Silva durante a sua titularidade na Cátedra Olavo Setubal, é investigar as periferias por meio das vozes dos sujeitos periféricos, “constituindo-se como um espaço de formação de intelectuais, lideranças e pesquisadores oriundos da periferia”.

O IEA é um espaço interdisciplinar de diálogo e reflexão crítica, propulsor e sensor de avanços da fronteira do conhecimento e incubador de ideias propositivas. A sua configuração dinâmica viabiliza as conexões qualificadas e simultâneas com o “universo Olavo Setubal” numa gama tão ampla de temas desafiadores e que se interpenetram – arte, cultura e ciência, educação e saúde, crianças e periferias.

Observar os numerosos e inovadores frutos das parcerias que as suas criaturas mantêm com o IEA certamente faria brilhar ainda mais os olhos de Olavo. E as suas lentes alentadas o ajudariam a percorrer com a acuidade usual este valioso quarteto de livros, que registra a produção intelectual do primeiro ciclo da Cátedra Olavo Setubal de Arte, Cultura e Ciência.

Que o segundo período da Cátedra, na parceria com o Itaú Cultural em boa hora renovada, seja tão fecundo quanto foi o ciclo aqui retratado.

## A MORADA DA UTOPIA

Paulo Saldiva →  
Diretor do Instituto de Estudos  
Avançados da Universidade de São Paulo  
(Gestão 2016-2020)

**O MUNDO PASSA** por um processo de intensa transformação. A velocidade das mudanças da visão de mundo demanda estudos para o entendimento sobre como serão fixados os pilares da nossa civilização – a arte, a cultura e a ciência.

Questões centrais necessitam de respostas: Como será estabelecido o acesso a esses patrimônios fundamentais para a qualidade de vida, para o aprimoramento do espírito e elevação da alma? O destino nos reserva compartilhamento ou desigualdade de oportunidades para usufruí-los? Como aprimorar a educação de nossas crianças e jovens permeando-a com mais arte, cultura e ciência? Ainda em termos da educação, como selecionar os pontos centrais a serem apresentados aos jovens, num cenário sem precedentes de expansão de conhecimentos e produção artística? Como desenvolver, para as pessoas do futuro, o prazer de usufruir da arte, cultura e ciência ao ponto de torná-las tão necessárias como um alimento do espírito que permite uma vida digna?

Você, caro leitor, poderá nesse momento julgar o texto utópico. É talvez. Mas, creia, a Cátedra Olavo Setubal de Arte, Cultura e Ciência é uma das moradas onde a utopia se abriga hoje. Isso se deve tanto ao espírito dos catedráticos que a ocuparam e ocupam quanto à figura do ser humano que dá nome à cátedra. Olavo Setubal esteve, todo o tempo, à frente do seu próprio tempo. Teria ele sido chamado de utópico?

Esses livros são resultado do trabalho da cátedra: contêm conhecimento acadêmico profundo e nos remetem a uma visão generosa e esperançosa de futuro. Bom proveito!

## UM ESPAÇO DE REFLEXÃO E PESQUISA

Eduardo Saron →  
Diretor do Itaú Cultural

**A CÁTEDRA** Olavo Setubal de Arte, Cultura e Ciência, fruto da parceria entre o Instituto de Estudos Avançados da Universidade de São Paulo (IEA/USP) e o Itaú Cultural, é um espaço de reflexão e pesquisa no qual, desde 2016, são desenvolvidos debates, palestras, cursos e outras ações que, partindo de diversas perspectivas, buscam promover a democratização, a difusão e o acesso à cultura.

Com base nesse tripé de arte, cultura e ciência, a Cátedra é uma homenagem a Olavo Setubal, conhecido por sua paixão pela arte, e também por seu olhar aguçado para a cultura, especialmente a brasileira. Em 1987, Olavo Setubal fundou o Itaú Cultural como um “voto de confiança no futuro de nossa sociedade”. Hoje, passados mais de 30 anos, o instituto se afirma como um dos mais importantes espaços de acesso e de difusão do patrimônio cultural e artístico do Brasil, tendo como mote o incentivo à diversidade para expansão das liberdades de expressão e das iniciativas de criações artísticas e intelectuais no país.

Alinhada ao rigor e à excelência acadêmica do IEA/USP, com a preocupação do Itaú Cultural com o universo cultural, a Cátedra Olavo Setubal é um importante espaço interdisciplinar que, por meio de seus titulares, tem proposto debates sobre política e gestão cultural, sobre a relação da Universidade com seu entorno, bem como sobre as inúmeras intersecções entre arte e ciência ao longo da história da humanidade.

Desse modo, dá continuidade ao legado de Olavo Setubal, ao propor ações que refletem, crítica e simbolicamente, os anseios, as expectativas e os valores da população brasileira.

O Itaú Cultural afirma sua preocupação e se posiciona junto aos públicos e aos produtores culturais ao oferecer ações de formação no campo da cultura, atento ao objetivo fundamental de ampliação da fruição artística e, principalmente, da participação cultural. Um exemplo, nesse sentido, é o Curso de Especialização em Gestão e Políticas Culturais, em parceria com a Cátedra Unesco de Políticas Culturais e Cooperação da Universidade de Girona, na Espanha. Realizado desde 2009, com aulas presenciais e a distância, o Programa é orientado pela ideia de gestão cultural como conjunto de iniciativas inovadoras e criativas, por meio de trocas de experiências e de atividades teóricas e práticas com sólido embasamento conceitual e metodológico.

Outro exemplo é a Especialização em Gestão Cultural Contemporânea: da Ampliação do Repertório Poético à Construção de Equipes Colaborativas. Realizado em parceria com o Instituto Singularidades, o Programa visa a pensar a gestão cultural com base, sobretudo, nas poéticas específicas e nos pontos de convergência de diferentes áreas de expressão artística.

## **OLAVO SETUBAL, MEU PAI**

Neca Setubal →  
Presidente do Conselho da  
Fundação Tide Setubal

**OLAVO SETUBAL**, meu pai, empresário de sucesso, político em um período de sua vida, foi um homem de atuação e interesses múltiplos. Gostava de história, de artes e de ciências, admirando igualmente uma obra de arte ou uma descoberta científica, quando essas eram capazes de demonstrar a criatividade e a inteligência humana.

Nesse sentido, a Cátedra Olavo Setubal, ao apoiar professores de diferentes áreas que busquem dialogar com artes, cultura e ciências na realização de conferências, seminários e cursos no Instituto de Estudos Avançados, traz para o debate importantes aspectos destacados na vida de meu pai. Para ele, a arte era uma forma de provocar, excitar, acrescentar e iluminar.

As raízes brasileiras eram profundas e fortes em sua vida, por isso a maior parte do acervo do Banco Itaú é composto por artistas brasileiros. “Somos um banco brasileiro, nossas raízes estão aqui, nosso sucesso veio do Brasil, aqui crescemos. A minha intenção tem sido a de comprar principalmente coisas que têm ligação com o Brasil”, costumava dizer.

Em 1987, ele criou o Instituto Cultural Itaú. Dois anos depois, lançou um banco de dados para disponibilizar ao público, de forma digitalizada, 500 imagens da arte brasileira dos séculos XIX e XX. Foi uma ação que conectou cultura, arte, ciência e tecnologia já em seu nascedouro.

Em um discurso comemorativo do Itaú Cultural, meu pai disse: “O Itaú Cultural marcou o ingresso das empresas Itaú em novo campo de atividade: o cultural, um campo inédito em nossa organização e, por isso mesmo, cheio de desafios. Concebendo a cultura como um processo de livre criação a partir da diversidade das formas da vida social, o Instituto representa um voto de confiança no futuro de nossa sociedade. Uma sociedade que, ao longo das últimas décadas, reformulou inteiramente seu perfil econômico, alterou por completo sua estrutura geo-ocupacional e transformou de maneira expressiva seus hábitos, costumes, ritmos de vida e modos de trabalho e de pensar”.

Para mim, como filha de Olavo Setubal, é uma alegria muito grande ver concretizada essa Cátedra e também a sistematização dos trabalhos por ela realizados em uma coleção de livros, que espero poder alcançar um público mais amplo.

## A POTÊNCIA DA PERIFERIA

Martin Grossmann →  
Ana Paula Sousa →  
Organizadores

**A PRESENÇA DE ELIANA SOUSA SILVA** na Cátedra Olavo Setubal de Arte, Cultura e Ciência, como sua terceira titular, propiciou, dentro da Universidade, um deslocamento de olhares e de protagonismos. Com Eliana, intelectual e ativista criada no Complexo da Maré, no Rio de Janeiro, chegaram à sede do Instituto de Estudos Avançados da USP vozes, experiências e conhecimentos que, ao longo da história, ficaram apartados da Universidade.

Ao longo de seis encontros realizados entre junho de 2018 e março de 2019, Eliana reuniu 21 artistas que se relacionam de forma profunda com as periferias – seja por nela terem nascido, seja por nela terem fincado as raízes de seus trabalhos – e seis pesquisadores e acadêmicos que têm a periferia ou os sujeitos periféricos como objeto de estudo.

A organização dos encontros contou com o apoio do poeta Márcio Vidal e da pesquisadora Érica Peçanha, que foram embaixadores da periferia paulistana. Vidal teve papel central para o desenho e a concretização do programa, e Érica não só acompanhou o processo inicial, como contribuiu para o desenvolvimento e a operacionalização do projeto Democracia, Artes e Saberes Plurais (Dasp).

Os encontros tiveram por base seis diferentes linguagens artísticas: literatura, artes visuais, teatro, audiovisual, dança e música. Desse conjunto de falas organizadas dentro do ciclo denominado *Centralidades Periféricas* emergiram histórias de vida, análises de diferentes expressões artísticas e um conhecimento do qual, não raramente, a academia passa ao largo. A intersecção entre diferentes saberes e a junção entre reflexão e prática – marcas importantes do projeto – estão espalhadas neste volume.

Procurando manter a natureza de diálogo que marcou a titularidade, o livro, assim como o que o antecede, *Arte, cultura e institucionalidade*, de Ricardo Ohtake, tem como espinha dorsal as transcrições dos encontros, com as devidas adaptações necessárias à inteligibilidade de um texto originado na oralidade.

Foi mantido, nesse processo, o estilo de fala de cada um dos participantes, pois é também na diferença nos modos de narrar e refletir que reside a riqueza dos encontros. Esses novos protagonistas do fazer cultural brasileiro contam, nas páginas que se seguem, uma história que ainda não foi contada; apontam, a partir do diálogo direto com pesquisadores e acadêmicos, novos caminhos possíveis para a relação entre periferia e Universidade.

A organização do livro seguiu a ordem cronológica das mesas. Por questões de edição, ficaram de fora apenas as perguntas do público que compareceu aos encontros. Parte das falas geradas por essas intervenções foi, contudo, incorporada à redação final.

O primeiro encontro, “Reflexões sobre literatura periférica”, retrata a vivência literária na periferia da cidade de São Paulo, sobretudo a partir de saraus, slams e outras atividades que, ao longo dos últimos anos, têm se materializado nas periferias. Entre as questões problematizadas nesse encontro está a escassez de textos de autores periféricos no currículo das Universidades.

A segunda mesa, “Marcas na pele da cidade – Narrativas visuais das periferias”, trouxe à luz a arte produzida nas periferias e explorou as sutilezas que unem e separam o grafite, a *street art*, a pichação e a *performance*. Também foi à arte que ocupa as ruas que se voltou o encontro “A cena teatral que ecoa das periferias”, um mergulho na experiência do teatro de grupo que brotou, a partir de

fins dos anos 1980 e início dos anos 1990, em diferentes capitais brasileiras.

O quarto encontro, “Quando as periferias constroem sua própria imagem”, nos revela a disputa pela representação das periferias no audiovisual. Por meio das falas de fotógrafos e cineastas, o debate percorre uma linha do tempo que vai da época em que as câmeras estavam quase sempre nas mãos de pessoas brancas de classe média até a atual profusão de imagens produzidas pela própria favela.

Por fim, a dança e a música foram abordadas nas mesas “Expressões de corpos periféricos na cidade” e “Sons que ecoam nas periferias”. Em ambas, discutiram-se não apenas a prática dessas expressões nas periferias, como também sua relação com a academia – quase sempre marcada pela distância e pela ausência de uma relação mais orgânica.

É possível dizer que, enquanto as duas primeiras gestões da Cátedra nos ajudaram a compreender as bases sobre as quais se assentam o pensamento e a institucionalidade culturais no Brasil, a gestão de Eliana Sousa Silva foi reveladora de um conhecimento que o pensamento acadêmico e as instituições não foram, historicamente, capazes de absorver – ou de emprestar-lhes a devida centralidade.

Ao gerar esse tipo de aproximação e intercâmbio, o projeto *Centralidades Periféricas* trouxe, para a Universidade, a potência da periferia.

---

PARTE I  
**RECEPÇÃO A**  
**ELIANA SOUSA SILVA**

---



**SAUDAÇÃO A ELIANA SOUSA SILVA**

POR HELENA KATZ

A fala é minha, mas vou começar com uma frase dela, tirada de um artigo publicado pela Eliana Sousa Silva no jornal *O Globo*, em 27 de fevereiro de 2014, com o título “Por que a polícia é tão violenta?”. No texto, ela declara se ver “como alguém que se constituiu no mundo a partir da Maré”.

Foi assim que se apresentou para os seus leitores. E essa sua frase, na qual declara “se constituiu no mundo a partir da Maré”, demarca, com muita precisão, uma linha de partida fundamental que, além de não poder ser ignorada, precisa abrir a conversa aqui: como não me constituí no mundo a partir desse mesmo lugar, não posso compreender, na sua inteireza, como é “se constituir no mundo a partir da Maré”. Reconhecer isso é condição inegociável para saber como assegurar o espaço para as importantes lutas que precisamos continuar a travar, em um país com a nossa história de contínua produção de desigualdade. Entender a complexidade dessa situação é por onde vamos começar, em uma tentativa de nos aproximarmos do que Eliana faz. Porque mesmo sem a condição de apreendê-la em sua inteireza, todos nós, não apenas podemos, como devemos buscar nos aproximar do que a Eliana vem realizando na Maré.

Ela chegou na Maré pouco antes de completar sete anos, vinda de Serra Branca, na Paraíba, no período em que a seca expulsou muitos de lá. Migrante, veio com a sua família e lá morou por 28 anos. Mas, de fato, nunca mais saiu da Maré. Porque mesmo não morando mais lá, Eliana nos ensina

que o verbo estar, quando se associa ao verbo pertencer, produz o comprometimento que define o modo como cada um se coloca no mundo. Identificar isso também faz parte da condição para se aproximar do que Eliana faz.

É, de toda forma, necessário dar algumas informações sobre a trajetória que tanto a destaca. Afinal, é a contribuição gigante dessa trajetória que a faz estar aqui hoje, assumindo uma Cátedra em uma das mais importantes Universidades públicas do Brasil, Universidade essa que, vergonhosamente, apenas em 2016 aderiu às cotas que permitem o ingresso no Ensino Superior usando os resultados do Exame Nacional do Ensino Médio (Enem), via Sistema de Seleção Unificada (Sisu). Ou seja, trata-se de uma Universidade pública que só muito tardiamente aceitou a forma mais democrática de não perpetuar a desigualdade na educação superior brasileira, essa desigualdade contra a qual Eliana vem trabalhando para enfraquecer.

Participando de movimentos comunitários desde cedo, Eliana tornou-se, aos 22 anos, uma liderança muito jovem: presidente da Associação de Moradores da Nova Holanda, uma das 16 favelas que constituem o Complexo da Maré, o gigantesco conjunto de favelas que se localiza em uma área urbana central da cidade do Rio de Janeiro.

Apesar desse tamanho tão grande, que equipara a Maré a uma cidade de porte médio do Brasil – 80% dos municípios brasileiros têm menos habitantes que a Maré –, o complexo de favelas, até 1980, não figurava no mapa da cidade do Rio de Janeiro. Eliana, então, identificou a gravidade do que esse apagamento representava e se dedicou a fazer da urgência do reconhecimento desse território uma questão de cidadania, porque, como ela mesma já nos ensinou, “a efetividade da política passa pela escolha de um território”. Ou seja, um território inexistente no mapa tende a se tornar inexistente no imaginário da população daquela cidade, e de seus governantes, com as pesadas consequências que a ausência de políticas públicas sempre promove.

Naquele artigo para o jornal *O Globo*, em 2014, ela chama a atenção para algo de que não nos damos conta sozinhos, nós, a quem

falta a familiaridade com o que é “se constituir no mundo a partir da Maré”. Eliana nos explica que “o morador da favela não compartilha do mesmo conceito de segurança dos que residem em locais de maior padrão de renda”. E completa, dizendo que essa “é uma pista interessante para compreender as razões da intolerância e do descrédito na relação da população com a polícia”.

O que podemos aprender com isso? Podemos aprender que o mundo não é o mundo que lemos a partir das nossas referências, uma vez que o mundo é bem maior do que a nossa coleção de referências, por mais extensa e diversa que sejam. E isso é ainda mais precioso de ser lembrado em tempos de *Me, Myself and I*.

Esse modo de dizer, que reúne Mim, Eu mesmo e Eu, é a legenda para um tipo de comportamento recente, desenvolvido por sujeitos movidos pelo que desejam fazer, no momento que desejam, como e com quem desejam. Indivíduos que se tornaram crianças mimadas, incapazes de lidar com quem lhes contraria. Pessoas que agem como se essa tríplice – *Me, Myself and I* / Mim, Eu mesmo e Eu – fossem as “três pessoas” mais importantes do mundo.

Nas tantas horas passadas na frente das telas, a prática de deletar tudo o que não agrada deixa de ser inócua, pois se torna um hábito cognitivo, um jeito de agir, que vai ter vigência nas telas, mas também fora delas. Nesse modo de viver, manifestar-se positivamente virou sinônimo de clicar no *curtir* ou, no máximo, assinar alguma petição da qual não mais se toma conhecimento depois de pressionar a tecla *enviar*.

<sup>1</sup> Jailson de Souza e Silva, geógrafo, doutor em Sociologia e pós-doutor pelo John Jay College of Criminal Justice, foi fundador do Observatório de Favelas, dirige o Instituto Maria e João Aleixo (IMJA) e é professor da Universidade Federal Fluminense. [N.E.]

Esses novos hábitos cognitivos, que agora nos constituem, fazem de nós sujeitos intolerantes a alguém que não use as palavras de ordem que eu repito, e que se engana, como eu, porque também confunde a repetição de palavras de ordem com a produção de um discurso crítico.

Nós dois, eu e esse outro, não mais atentamos para o risco de usar palavras que se tornaram senhas de acesso, cuja função primordial é circunscrever os iguais na mesma operação que os isola dos que ficam de fora, e que vão sendo deletados. Nesse cenário, que é o nosso cotidiano, hoje, não nos damos conta de que vamos nos desacostumando das práticas de diálogo, incapazes de identificar o risco que isso traz. Foi na busca de inventar possibilidades para o diálogo inexistente entre um lugar como a Maré e a cidade na qual se insere, que o trabalho da Eliana foi sendo gestado.

Em 1997, atentos à necessidade de difundir o conhecimento onde ele não circulava e, por não circular, se tornava um poderoso agente perpetuador da desigualdade, Eliana e Jailson<sup>1</sup> reuniram um grupo para viabilizar o projeto de criação do primeiro Curso Pré-Vestibular Comunitário da Maré.

O objetivo deles? Oferecer aos jovens daquele complexo de favelas, então com 130 mil habitantes – hoje são 140 mil –, uma oportunidade de acesso à Universidade. Dos primeiros 90 alunos desse projeto transformador, 33 entraram em Universidades federais do Rio de Janeiro. Hoje, já são mais de 1,6 mil. Foi uma mudança construída ano após ano, e que fez com que os menos de 0,5% de moradores da Maré que chegavam à Universidade em 1997 fossem ampliados para 3%. Os familiarizados com os rigores da estatística sabem dimensionar com mais precisão que o fato de quadruplicar uma porcentagem se torna uma conquista muito, muito expressiva, pois a sua ação na sociedade impacta para além dos sujeitos diretamente envolvidos. No caso específico da entrada na Universidade, a mobilidade social que daí advém mexe com toda a família, com a vizinhança, com os amigos, com os amigos dos amigos.

Eliana começou cedo a construção dos “espaços de escuta”, esses que vão atar as tantas ações que estão ocorrendo na Maré. Esses laços se fortalecem de forma potente em 2009, com a fundação das Redes de Desenvolvimento da Maré, a organização não governamental que Eliana passou a coordenar. Se fosse possível identificar com apenas um traço a extraordinária diversidade e abrangência de ações das Redes, talvez fosse possível dizer que lá se pratica a lenta gestação do único processo que é capaz de transformar: o de autonomia. Esse é o diferencial que imprime ao que faz, e que separa o trabalho das Redes de tantas iniciativas assistencialistas, impulsionadas pela caridade, que pipocam nas comunidades e nos bairros mais afastados do centro das cidades.

Um exemplo, para deixar mais claro, está no movimento “A Maré que Queremos”; uma parceria entre as Redes e as Associações de Moradores da Maré, que se dedica a promover uma mobilização social e a ser um Fórum Permanente para debater questões estruturais, dentre as quais estão o acesso a serviços e direitos, segurança pública e melhoria da qualidade de vida nas comunidades da região. Ou seja, as Redes também compreenderam que a possibilidade de autonomia passa pela necessidade de organizar, de modo formal, a mobilização dos moradores em torno do que precisa ser mudado no lugar onde vivem. Mais um dos itens necessários para compor a construção de uma cidadania ativa e consciente.

Depois de tantos anos dimensionando a complexidade da Maré e enfrentando muitos percalços,

2. Ver o depoimento da coreógrafa Lia Rodrigues na mesa “Expressões de Corpos Periféricos na Cidade”, realizada dentro dos encontros Centralidades Periféricas. [N.E.]

Eliana formulou cinco eixos necessários, no campo dos direitos à cidadania, para produzir a mudança na qualidade de vida dos moradores da Maré. São eles: (1) *educação*, componente fundamental para a autonomia, já presente naquele primeiro cursinho de pré-vestibular; (2) *arte e cultura*, no qual cabe destacar a relevância do Centro de Artes da Maré, criado em parceria com a coreógrafa Lia Rodrigues,<sup>2</sup> que lá desenvolve, com um sucesso cada vez mais palpável, as formas de autonomia que a dança pode promover; (3) *comunicação*, como a produção do jornal *Maré de Notícias*, distribuído de porta em porta, gratuitamente; (4) *desenvolvimento territorial*, que deu aos moradores o direito de terem endereço, CEP e um Guia de Ruas; (5) e *segurança pública*, tema-tabu em um lugar onde todos têm medo da polícia e do Estado.

Contudo, a segurança pública sempre se constitui numa dimensão fundamental, sobretudo em um território no qual a violência impede o funcionamento dos equipamentos disponíveis. Darei um exemplo.

Depois de muita luta, a Maré passou a contar com 44 escolas de Ensino Fundamental. Ainda que distante do número necessário para fazer do direito à educação uma possibilidade para todos os habitantes, esse número expressa uma grande conquista. No entanto, para chegar mais perto do que seja “se constituir no mundo a partir da Maré”, se faz necessário agregar um outro dado a esse número, para, então, rascunhar a complexidade desse ambiente: existe uma distância, e ela se materializa em cada um dos dias em que a violência se manifesta mais explicitamente, entre a necessária existência de cada uma dessas escolas e a possibilidade de elas poderem funcionar.

Essa distância é tecida pelo cotidiano de convivência com os tiros, que, diversas vezes por mês, impedem a livre circulação pelas ruas, isto é, impedem que os alunos possam chegar às salas de aula. O dado mais recente, publicado no Relatório sobre o Direito à Segurança Pública na Maré, informa que, em 2017, crianças e jovens foram impedidos de ir à escola por 35 dias. É um tempo inadmissível, caso se leve em conta o que deve acontecer em um ano escolar. Quem assistiu aos telejornais de ontem (26 de março de 2018) viu crianças deitadas no corredor da

escola, tentando se esconder para que os tiros não as alcançassem, pois chegavam às salas de aula. Ou seja, a esse número já absurdo, precisará ser ainda acrescentado o número de dias em que até se pode ir para a escola, mas não se pode ter aula.

As Redes desenvolvem mais de 20 projetos com arte, cultura e educação, apoiados na relação da cidadania com a segurança pública. Não cabe ficar aqui apresentando as características de cada um deles, para além desses já brevemente citados. Mas recomendo, aos que se interessam pelo Brasil, que é um dever conhecê-los.

Daquela cátedra de espaldar alto, na qual se sentavam os professores ilustres a partir da Idade Média, para esta, que Eliana Sousa Silva passa a ocupar hoje, o que mais interessa, me parece, é a singularidade do que exatamente está sendo posto para ser “notado a distância”. Afinal, “ser notado a distância” era o sentido original desse tipo de assento chamado de cátedra que, justamente por isso, precisava ficar em um tablado, em um plano superior.<sup>3</sup>

Suponho que os que estão aqui presentes conhecem a relação desta Universidade com a Cátedra, e, sobretudo, a relação da Universidade brasileira com a Cátedra, e não vou ocupá-los recontando essas duas histórias. Só as trago aqui para que nos ajudem a lembrar as relações de poder a elas associadas, que, no nosso caso, precisa ser olhado a partir do fato de que o “espírito da cátedra” foi instituído no Brasil com a chegada de D. João VI, nosso colonizador, em 1808, e mais tarde foi aqui legalizado, já no Império, por outro colonizador, D. Pedro I.

<sup>3</sup> Ver texto de Maria de Lourdes de Albuquerque Fávero, Da Cátedra Universitária ao Departamento: subsídios para discussão. Proedes/ Faculdade de Educação/ UFRJ. Disponível em: <<http://23reuniao.anped.org.br/textos/1118t.pdf>>.

<sup>4</sup> A Carta de Lei de 11 de agosto de 1827 institui os primeiros cursos jurídicos, em São Paulo e em Olinda.

D. Pedro I aqui instaurou o sentido de propriedade da Cátedra,<sup>4</sup> que vai durar por muito tempo, com as características pelas quais se tornou conhecida a Cátedra. Porque será apenas na Constituição de 1967 que o privilégio de vitaliciedade da cátedra será revogado e, em 1968, no ano seguinte (Lei n.5.540/68), a Cátedra será extinta do Ensino Superior brasileiro.

A Cátedra que nos reúne aqui hoje tem dois programas: o *Programa Líderes na Arte, Cultura e Ciência*, e o *Redes Globais de Jovens Pesquisadores*. E ela segue o padrão adotado por outra, também aqui da USP, a Cátedra José Bonifácio, do Centro Ibero-Americano, na ação de convidar uma personalidade para ministrar atividades acadêmicas na Universidade, durante um ano letivo.

Essa Cátedra é uma iniciativa do Instituto de Estudos Avançados (IEA) da USP, em parceria com o Instituto Itaú Cultural, sendo a primeira de arte e cultura nesta Universidade. Na ocasião de seu lançamento, no dia 17 de fevereiro de 2016, o então reitor, Marco Antonio Zago, destacou o “fortalecimento das relações da Universidade com o setor produtivo”.

Quando se considera a ameaça, que parece se adensar cada vez mais, de privatização do ensino público, o fortalecimento desse tipo de aliança não apenas chama a atenção, como ganha uma outra relevância. E, justamente por conta de todas essas dobras, embutidas em alianças como essa, a iniciativa de convidar, nesse mesmo contexto, para ser a titular desta Cátedra, uma representante de um tipo de trabalho como o que Eliana Sousa Silva faz, ganha enorme relevância. O fato de, na sua terceira edição, esta Cátedra passar a ser ocupada por uma mulher, também merece ser destacado. A louvável combinação entre essas duas circunstâncias dá visibilidade para questões que são fundamentais no nosso país, e para as quais a Universidade precisa mesmo abrir seus espaços.

Estamos aqui, duas estrangeiras: Eliana, que está sendo trazida do Rio de Janeiro, e eu, que não pertencço ao quadro de professores da USP, para oficializar essa terceira ocupação de uma Cátedra

que tem o nome de um banqueiro, em um país onde a atuação dos bancos e a produção de desigualdade formam um par ordenado que tem se mostrado mais resistente do que deveria às mudanças que se fazem necessárias para a construção de uma sociedade mais justa. Por isso, a singularidade do que aqui se instaura, a partir de agora, que costura essas dissonâncias. Afinal, os 20 projetos que as Redes vêm tocando atuam justamente na redução dos danos que essa desigualdade continua a promover.

Em 2009, um garoto chamado Juan morreu na Maré, com uma moeda de 1 real no bolso. Havia saído para comprar pão. Marielle Franco e o advogado defensor de direitos humanos João Tancredo, que conviveram por 11 anos na Maré, foram até lá. Os moradores se organizaram em uma Manifestação, que foi “escoltada” por um Batalhão de Choque.

Um policial abordou agressivamente um garoto, acusando-o de estar “abusando das palavras de ordem”, e Marielle respondeu ao policial: “Não há exageros quando estamos dentro da legalidade. Não somos proibidos de pensar”. Nessa fala de Marielle, ecoa o que Eliana faz. No que Marielle fazia, ecoava a voz de Eliana. As ações das duas sempre buscaram demonstrar que não se pode proibir o morador da Maré de pensar no que o envolve.

O lugar de onde vejo o trabalho da Eliana ainda é um lugar distante daquele no qual ela o realiza, porque nunca dividi uma cama com mais cinco pessoas, em um barraco de 50 metros quadrados – situação que compôs o seu cotidiano. Tenho presente essa noção. Sei que nunca compreenderei, na sua inteireza, o que é “se constituir no mundo a partir da Maré”, mas que, mesmo assim, posso e devo contribuir para que isso não impeça, mas, ao contrário, impulse a possibilidade de conversas entre os que não conversavam.

E, justamente por saber que meu olhar será sempre impreciso, parcial e incompleto é que entendo que o meu papel, e o daqueles que também não têm a mesma história de vida da Eliana, mas que se sentem por ela convocados, é o de buscar tecer algo que, por enquanto, infelizmente, ainda permanece vago, como se não possuísse um objeto

bem desenhado: o ativismo comprometido com o combate à desigualdade. Um ativismo entendido como processo cotidiano e permanente, que se manifeste por ações continuadas, comprometidas e inspiradas pela necessidade das alianças entre os que estiveram apartados.

Eliana atua em um lugar no qual um garoto assassinado com uma moeda de 1 real no bolso passa a ser estatística, de tão trivial se tornou esse tipo de violência. Talvez por isso, quando encontrei uma foto, em uma das manifestações recentes por mais uma das mortes que não podem se naturalizar e não podem ficar impunes – me refiro a uma foto de uma manifestação contra o assassinato de Marielle Franco –, nela vi algo que me pareceu sintetizar o que poderemos aprender com a colaboração que está para se iniciar, entre Eliana Sousa Silva e a Universidade de São Paulo, nesta Cátedra que ela assume hoje.

Se, ao fim da sua colaboração, daqui a um ano, tivermos aprendido que a Universidade não pode continuar afastada da favela, das comunidades, das periferias, dos pobres, dos vulneráveis, dos excluídos da cidadania, se tivermos melhorado a relação ainda quase inexistente entre a Universidade, um lugar institucionalmente destinado a produzir conhecimento, e os tantos outros lugares nos quais esse conhecimento devia chegar, mas não chega, teremos dado um passo importante na construção dessa cidadania que só surge pela via da autonomia – essa combinação explosiva, que o trabalho de Eliana na Maré metaboliza. E isso pode começar a ser conquistado também quando a Universidade e aqueles que não têm acesso a ela puderem se frequentar, quando a Universidade também reconhecer como conhecimento o que se produz nesses lugares, e, finalmente, uma capilaridade respeitosa de trocas passar a regular essas relações, hoje ainda quase inexistentes ou, sendo otimista, muito incipientes.

A frase da qual falei, e que vi naquela manifestação, parece reunir, ao mesmo tempo, Eliana, os que trabalham com ela, e tudo/todos pelo qual e pelos quais ela trabalha. A frase é a seguinte: “Luto também é verbo”.

Agora, como antes também, cabe a nós, os privilegiados, aprendermos a fazer a nossa parte.

## DISCURSO DE POSSE DE ELIANA SOUSA SILVA

Este é um momento muito difícil para mim, por tudo o que está acontecendo.<sup>1</sup> Então, vou falar aqui, para cumprir o nosso real, tentando não me emocionar demais.

Queria, primeiro, agradecer todo o carinho que tenho recebido desde que fui convidada para ocupar esta Cátedra. Eu, de fato, pensei bastante se ia aceitar o convite, porque é um desafio realizar um trabalho numa cidade que não é a minha e porque tenho medo de não dar conta dele, em função de muitas coisas que estão acontecendo na minha vida. Mas, enfim, resolvi aceitar e espero poder corresponder à confiança depositada em mim. Vou ler o que escrevi porque, espontaneamente, seria difícil conseguir falar hoje.

É com alegria que agradeço ao reitor Vahan Agopyan e ao Comitê de Governança da Cátedra Olavo Setubal de Arte, Cultura e Ciência a indicação de meu nome para assumir a sua coordenação pelo período de um ano, dando continuidade aos trabalhos realizados por meu antecessor, Ricardo Ohtake.

Primeiramente, queria partilhar com vocês – desculpem-me, mas é impossível não começar assim – a tristeza que me domina pelo momento desolador que vivemos no Brasil. As minhas ações continuam sendo pautadas por palavras centradas na ideia de que é preciso seguir em frente, mas, ao mesmo tempo, não

<sup>1</sup> A cerimônia de posse da Cátedra ocorreu 13 dias após o assassinato da vereadora Marielle Franco (Psol) e do motorista Anderson Gomes, que a acompanhava. O crime ocorreu no dia 14 de março de 2018, no Estácio, região central do Rio de Janeiro. Marielle nasceu e foi criada no Complexo da Maré. [N.E.]

posso deixar de expressar uma angústia que se faz presente em mim, que me perturba e com a qual tenho de lutar e, ao mesmo tempo, dialogar.

O convite realizado ao final de 2017 para que eu assumisse a coordenação da Cátedra foi uma surpresa. Ele veio justamente no ano em que me aposentei na Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ), onde trabalhei por 30 anos em diferentes frentes, sendo as minhas duas últimas atividades as que melhor sintetizaram o sentido maior da minha inserção no espaço acadêmico: a criação de uma área dentro da Pró-Reitoria de Extensão denominada Divisão de Integração Universidade-Comunidade.

A materialização dessa divisão dentro da UFRJ veio do entendimento da demanda urgente de rompermos com a dicotomia entre ensino, pesquisa e extensão, que tanto caracterizam o modelo de Universidade que temos no Brasil. E, a partir daí, estabelecer fluxos e interações com as demandas reais da sociedade, em particular dos grupos sociais das periferias.

A segunda atividade é a coordenação de um curso de especialização na área de segurança pública voltada para profissionais do aparato das polícias. Nessas duas atividades, pude vivenciar uma experiência que tinha como essência elucidar o papel político e pedagógico que a Universidade pode cumprir a partir de seu engajamento com as demandas reais da sociedade brasileira.

Por isso, entendi que estar aqui nesta Cátedra e pensar a relação de proximidade que deve existir entre o que é produzido na USP e o que a sociedade em geral – e, em particular, a população das favelas e periferias – demanda era uma oportunidade.

Já que estamos no espaço acadêmico, penso ser importante também chamar a atenção, desde já, para o fato de que as periferias trazem na sua essência a capacidade de inventividade e resiliência. É, nesse sentido, urgente irmos além das representações tradicionais a respeito dessas populações que, de maneira recorrente, estão focadas na ideia de carências e ausências.

Como sinalizei no início, estamos vivendo um momento de muita tristeza e desesperança em nosso país. O estado de onde venho, o Rio de Janeiro, passa por um momento de grande turbulência, com muitas violações que atingem basicamente os moradores das favelas e das periferias. Não tenho como deixar de citar, nesta breve fala, a execução da vereadora Marielle Franco, em 14 de março último.

Marielle foi uma liderança forjada a partir do trabalho que iniciamos na Maré, nas lutas mais básicas por direitos. Ela foi, como muitos jovens da Maré e de tantas periferias desse nosso país, alguém que ousou assumir bandeiras de lutas que enfrentassem as desigualdades que nos caracterizam.

O caminho escolhido por ela foi a via parlamentar. Em apenas um ano, mostrou a sua força e as suas convicções. Sua morte não pode ficar impune. Temos de nos engajar como sociedade para que esse crime seja esclarecido e os culpados, responsabilizados. Desde o assassinato de Marielle já tivemos mais de dezenas de homicídios, na sua grande maioria nas favelas e periferias, vitimando crianças e jovens.

Justamente por isso, considero fundamental pensar minha inserção nesse espaço da USP a partir do reconhecimento da potência que as periferias e as favelas trazem como essência. O meu desejo é criar pontes que permitam encontros, estranhamentos e, sobretudo, o reconhecimento do outro nas suas diferenças.

E falo isso no outro extremo do meu sentimento inicial. Falo isso com alegria e com a convicção de que outra Universidade é possível; de que outra cidade é possível; e de que outro Brasil é possível. E não apenas porque eu, mulher nascida no interior da Paraíba, filha de pais semiletrados, criada na favela e estudante de escola pública, estou aqui assumindo esta Cátedra. Mas porque, acima de tudo, me sinto como uma força feminina que, cada vez mais, se levanta neste país imundo.

Sou a energia e sinto a energia das mulheres, das crianças, dos negros e negras e dos indígenas nas favelas e periferias. Sou, e me sinto representando a força da democracia que buscamos e pela

qual eu luto. Essa luta deu sentido à minha vida, porque sou mulher, criança brasileira, negra, indígena, branca. E, nesta Cátedra, me sinto disposta a contribuir para trazer para a USP o nosso país, o Brasil, em todas as suas pluralidades e potências.

Sou muito grata pela energia que vocês me dão e pela possibilidade de ajudar na construção do nosso presente e do nosso futuro e na luta para que muitas outras Marielle surjam e possam viver com plenitude, alegria e liberdade.

Encerro minha fala com a certeza de que, juntos, faremos com que essa nossa vivência comum na USP contribua para que a Universidade seja mais aberta, mais democrática, mais negra e mais periférica. Muito obrigada.

---

---

PARTE II  
**ENCONTROS**

---

---



---

# 1 REFLEXÕES SOBRE LITERATURA PERIFÉRICA

Encontro com →  
Eliana Sousa Silva, Sérgio Vaz,  
Márcio Vidal, Heloísa Buarque de Hollanda,  
Érica Peçanha do Nascimento

18 DE JUNHO DE 2018

IEA-USP

---

---

**A VIVÊNCIA LITERÁRIA** na periferia da cidade de São Paulo tem sido, nas duas últimas décadas, catalisadora não apenas de uma profunda transformação no campo da literatura, mas de um fenômeno social e cultural muito mais amplo. Não por acaso, os saraus da Cooperativa, eixo em torno do qual girou a primeira mesa deste ciclo de debates, retornaram ao longo dos demais encontros da Cátedra.

O direito não apenas de ler, mas de produzir literatura espelha muitos dos sentidos dos movimentos culturais periféricos e, ao mesmo tempo, reflete a resistência da Universidade em reconhecer a periferia como lugar de produção de conhecimento.

O encontro reuniu o poeta Sérgio Vaz, criador do Sarau da Cooperifa; Márcio Vidal, que é poeta e mestre em Literatura Comparada pela USP e que colaborou com Eliana Sousa Silva na elaboração deste ciclo; a crítica literária Heloísa Buarque de Hollanda, professora da Universidade Federal do Rio de Janeiro; e a pesquisadora Érica Peçanha do Nascimento, que pesquisou o fenômeno da literatura e da cultura na periferia no mestrado e doutorado em Antropologia Social pela USP.

ELIANA SOUSA SILVA

Boa tarde a todas e todos presentes. Estou muito feliz de estar começando este trabalho com estas pessoas que estão aqui ao meu lado. Algumas eu conheço de longa data; outras, estou conhecendo agora. Confesso que, quando recebi o convite de vir para esta Cátedra, fiquei pensando que era um desafio grande demais. Sou do Rio de Janeiro, das favelas do Rio, de uma realidade, portanto, bem diferente da de São Paulo. Mas resolvi aceitar o desafio.

Uma das ações nas quais pensamos é a realização desses encontros públicos, que estamos chamando de *Centralidades Periféricas*. A proposta desses encontros é trazer as cenas artísticas e culturais da periferia para uma conversa que inclua também as discussões que acontecem na academia. Por que isso? Porque estamos nos deparando com o fato de que, apesar de haver, dentro da Universidade, iniciativas isoladas de pesquisadores e de grupos de pesquisa que têm iniciativas voltadas para as periferias, isso não tem uma centralidade dentro da Universidade. Paralelamente a isso, existe um conhecimento, um saber e uma produção que passam ao largo da Universidade. Então, a ideia desses encontros é trazer essas cenas para uma reflexão e para uma vivência.

Os diálogos se darão sempre a partir das linguagens. E, para este primeiro encontro, escolhemos a literatura, que é uma cena importante que se construiu em São Paulo a partir da Cooperifa. Márcio Vidal Marinho, que está aqui, tem

1 Cooperifa é um movimento cultural criado em 2001 que produz atividades poéticas no bar do Zé Batidão na periferia de São Paulo, Jardim Guarujá. [N.E.]

2 Criado em 2009, o projeto Cinema na Laje acontece sem periodicidade definida e consiste na exibição de documentários e filmes que, em geral, não têm espaço no circuito comercial. As sessões acontecem no Bar do Zé Batidão. [N.E.]

3 Criado em 2013, o projeto promove bate-papos sobre poesia, incentivo à leitura e criação poética com alunos da rede pública de ensino de áreas periféricas de São Paulo. [N.E.]

sido uma pessoa muito importante nesse meu processo de começar a conhecer a periferia de São Paulo. Ele foi um aluno de graduação, de mestrado e está se preparando para o doutorado aqui na USP. Esta mesa nós pensamos juntos, inclusive. Para começar, passo a palavra para Sérgio Vaz, que foi um dos criadores dessa cena. Sérgio, prefiro que você se apresente.

SÉRGIO VAZ

Boa tarde a todos, boa tarde a todas. Queria agradecer por estar nesta mesa com Eliana Sousa Silva, Heloísa Buarque de Hollanda, minha amiga, Érica Peçanha, essa guerreira, grande historiadora de tudo, e Márcio Vidal. Estudei muito pouco e estar ao lado dessas pessoas é uma honra, um prestígio.

Sou da Cooperifa, a Cooperativa Cultural da Periferia,<sup>1</sup> que há 17 anos realiza um sarau num bar no extremo sul de São Paulo. Esse bar se transformou num centro cultural onde as pessoas, depois de adorar um deus chamado trabalho, param para ouvir e falar poesia. A literatura chegou para a gente pela oralidade e, por isso, na Cooperifa, sagrado é quem lê, e não quem escreve. Dessa forma, a gente conseguiu dessacralizar um pouco a literatura e transformá-la em algo mais palatável, mais humilde. Esse caminho fez com que as crianças da comunidade e algumas pessoas tivessem a oportunidade e a curiosidade de conhecer o livro.

Não demorou para que fossem surgindo pessoas de todos os lugares, de todos os bairros, de todas as tribos. A partir de certo momento, achamos que precisávamos também praticar cinema, e fizemos o Cinema na Laje.<sup>2</sup> Criamos ainda uma biblioteca dentro do bar. Mas tudo na Cooperifa é feito em função da literatura. Sempre que pensamos em novos atrativos é para conseguir novos leitores. Foi também com base nisso que criamos o projeto “Poesia contra a Violência”,<sup>3</sup>

que nos leva, já há alguns anos, a percorrer escolas públicas para falar um pouco da literatura que a gente faz na periferia.

Essa literatura nos dá identidade, registra nossa memória e diz quem somos. Como pergunta Fanon (2008) no livro *Peles negras máscaras brancas, o que quer o negro?* Ele quer ser humano. A periferia também quer ser humana, quer ser brasileira, quer ser tratada como gente. Para a gente se registrar do jeito que a gente é, a gente começou a contar a nossa história, as nossas dores, os nossos amores. Conseguimos assim, em alguma medida, eliminar os atravessadores e permitir que a caça conte a história. É isso que estamos fazendo. Com o tempo, foi surgindo muita gente para escrever, muitos saraus e muitos slams. Dessa forma, criou-se a literatura periférica. Ela não é maior, nem melhor e nem menor. É nossa.

ELIANA SOUSA SILVA

Obrigada, Sérgio. Você tinha, na verdade, muito mais tempo para falar. Mas eu passo agora para a Érica.

ÉRICA PEÇANHA DO NASCIMENTO

Boa tarde a todas e todos. Queria começar agradecendo também. Embora eu tenha feito mestrado, doutorado e pós-doutoramento nesta instituição, hoje me perdi para chegar. Fazia muito tempo que eu não vinha à USP e, de repente, me dei conta de que, desde que defendi o doutorado, no comecinho de 2012, esta é a primeira vez em que me convidam a falar nesta instituição sobre produção literária da periferia. É uma alegria estar aqui dividindo uma mesa com Sérgio Vaz, mais uma vez, e

com Heloísa Buarque de Hollanda, Eliana Sousa Silva e Márcio Vidal Marinho, pela primeira vez.

Estou aqui em função das pesquisas acadêmicas que venho desenvolvendo desde 2004, que se debruçam sobre a presença e a visibilidade de moradores da periferia na cena cultural contemporânea a partir de suas produções literárias. Minha pesquisa de mestrado (Nascimento, 2006) tomou como ponto de partida a apropriação do tema “literatura marginal” por escritores da periferia, a partir da publicação das edições da revista *Caros Amigos/Literatura Marginal*. Já o mote do meu doutorado (Nascimento, 2011) foi a primeira década de atuação do sarau da Cooperifa. A partir dos saraus, procurei pensar as estratégias de produção, circulação e construção cultural na periferia paulistana.

Tanto o mestrado quanto o doutorado foram desenvolvidos no programa de pós-graduação em Antropologia Social da USP. Depois, entre 2014 e 2016, fiz uma pesquisa de pós-doutoramento na área de educação que buscou estudar as perspectivas de profissionalização na área cultural entre os jovens produtores de literatura na periferia de São Paulo. É a partir desse conjunto de produções acadêmicas que enfatizaram esses sujeitos e suas produções estéticas que venho aqui conversar com vocês hoje. Obrigada.

MÁRCIO VIDAL MARINHO

Boa tarde. Eu sou Márcio Vidal e acho que estou aqui hoje porque sou teimoso. Foi a teimosia que me conectou a Eliana Sousa Silva, a Sérgio Vaz, a Heloísa Buarque de Hollanda e a Érica Nascimento. Em que sentido? No sentido de que, seis anos atrás, eu ainda saía de casa com duas calças para ir trabalhar porque o bairro onde eu

creci até hoje não tem asfalto. Então, para a gente poder chegar na Estrada do M'Boi Mirim,<sup>4</sup> a gente tinha que sair com duas roupas. Mas isso só dava mais força à teimosia. Por que eu comecei contando isso? Porque é por eu vir de onde vim que conheci a Cooperifa, em 2004.

Quando conheci a Cooperifa eu só tinha o Ensino Médio. Embora já escrevesse poemas, nunca tinha imaginado que pudesse, um dia, chegar a fazer produções literárias. Lá, eu li meus poemas, me senti acolhido e descobri um novo mundo. Então, veio a pergunta: por que não estudar literatura? Foi aí que fui para a Faculdade de Letras e, depois, fiz o mestrado em Literatura, que me conectou com pessoas de outros lugares. Foram essas conexões que me aproximaram de Eliana que, agora, me convida para ajudar a pensar essa conexão com a periferia. Então, esta mesa tem a ver com a minha história; tem a ver com sair de casa e chegar aqui; tem a ver com encontrar as pessoas; tem a ver com tudo isso.

Sou mestre em Literatura, em Estudos Comparados de Literaturas de Língua Portuguesa. Escrevi uma dissertação sobre a Cooperifa (Marinho, 2016c), colocando a Cooperifa dentro da história da literatura brasileira, e não à parte dela. O que acontece aqui hoje é uma consequência histórica dentro da própria história da literatura do Brasil. Mas isso a gente pode aprofundar ao longo da conversa.

<sup>4</sup> Longa avenida localizada no extremo sul da cidade de São Paulo, que atravessa os bairros de Capão Redondo, Jardim São Luiz e Jardim Ângela. [N.E.]

<sup>5</sup> A Universidade das Quebradas foi criada em 2009 e o Laboratório da Palavra, em 2016. [N.E.]

HELOÍSA BUARQUE DE HOLLANDA

Eu sou Heloísa Buarque, professora da Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ), e coordenadora do Programa Avançado de Cultura Contemporânea (PACC) na Faculdade de Letras da mesma universidade. No PACC, a gente tem aquilo que eu defino como espaço compartilhado, um ambiente de troca, pesquisa e de produção de conhecimento. O PACC agrega um programa de pós-doutorado com três laboratórios. O primeiro é um laboratório de tecnologias sociais, a Universidade das Quebradas, que estabelece uma relação direta da periferia com a academia. Os outros são o Laboratório da Palavra, voltado à relação da palavra com as novas tecnologias, e o Laboratório de Teorias e Práticas Feministas, um espaço descentralizado de experimentação, estudo e debate em torno das perspectivas contraepistemológicas dos estudos de gênero.<sup>5</sup>

A minha relação com a periferia é uma relação de conflito, graças a Deus. Porque eu acho que, sem esse conflito, a gente não consegue se colocar. Comecei a trabalhar com cultura periférica em 1993. Nesse ano, houve dois massacres muito importantes no Rio de Janeiro, um na Candelária e um em Vigário Geral. Esses dois massacres levaram os intelectuais às favelas para ver o que estava acontecendo e pensar em ações. Houve, assim, o contato dos intelectuais com as comunidades e as periferias. Nesse momento, fiz vários seminários e fiquei fascinada com a cultura que conheci ali. Estou, desde então, ligada a projetos feitos com a periferia.

O primeiro projeto foi o “Estética da Periferia”, que depois continuou sendo desenvolvido por Antonio Eleilson Leite. Esse projeto, que chamo de protótipo de pesquisa, incluiu uma exposição, chamada *Estética da Periferia* (2004), que fiz em associação com o designer Gringo Cardia. Nós pedimos que artistas da periferia nos trouxessem o que consideravam belo, em suas comunidades, e montamos essa exposição num espaço cultural privilegiado, o Museu dos Correios, no Rio de Janeiro. Conseguimos provocar assim um deslocamento de lugar e de visão.

O segundo projeto foi o “Tramas Urbanas”. Esse projeto nasceu porque notei que começavam a surgir, na academia, muitas teses sobre periferia, sobre literatura marginal, sobre funk, sobre não sei o que lá. Mas eu vi muita tese escrita por gente que não tinha conexão com o tema sobre o qual estava escrevendo – e esse não é o caso de Érica Peçanha. Eram teses que não traduziam o fenômeno cultural da periferia. Criei então essa coleção, “Tramas Urbanas”, com o objetivo de dar protagonismo e autoria aos projetos culturais. Tivemos, ao todo, 36 volumes.<sup>6</sup> Sérgio Vaz escreveu sobre a Cooperifa; Eliana Sousa Silva escreveu sobre violência na Maré. Então, eram as lideranças dos projetos sociais falando dos seus próprios lugares, como protagonistas. Essa coleção me deixou muito orgulhosa porque, nela, o objeto virou sujeito. E a terceira coisa nasceu quando eu já estava completamente hipnotizada e fascinada e falei: “Agora vamos para a Universidade, que é um bunker”. Nasceu assim a Universidade das Quebradas. Mas dela eu falo mais adiante.

ELIANA SOUSA SILVA

Feitas essas apresentações, volto para Sérgio Vaz.

SÉRGIO VAZ

Meu pai veio de Minas Gerais nos anos 1970 ajudar a construir São Paulo. Arrumou uma casa no

6 A coleção “Tramas Urbanas” foi editada pela Aeroplano de 2007 a 2015. [N.E.]

extremo sul, no Jardim Guarujá, ao lado do Parque Santo Antônio e do Jardim São Luiz. Ele trouxe com ele o hábito da leitura. Meu pai gostava muito de ler. Lia com um toquinho de vela, e eu achava bonito ele lendo, achava bonito aquele gesto. Um dia, peguei um livro da estantezinha que ele tinha e comecei a ler: *Eram os deuses astronautas?* (Daniken, 2005). Não entendi nada do que estava escrito.

Aí meu pai perguntou se eu gostava de ler. Eu disse que estava a fim de ler. Ele começou então a comprar livros infantis, fábulas, aqueles livros todos, nos sebos. Eu, muito tímido, queria, como todo garoto de periferia, ser jogador de futebol, mas o fato é que aí eu comecei a ler e a me interessar por literatura. Dos livros infantojuvenis, passei para os clássicos da literatura. De poesia eu não gostava, porque eu achava, jogando futebol de várzea, que poesia era coisa de gente fresca. Hoje sei que poesia é para todos e todas. Mas, na época, meu conceito de poesia era outro. E, na verdade, eu também não gostava porque não entendia o que estava escrito. Mas assim segui eu, gostando de ler. Logo virei o amigo-gangorra. Quando eu chegava, meus amigos levantavam: lá vem o Sérgio falar do livro que ele leu e tal. Então, se a gente conhece a solidão, tem de conhecer a solidão dos livros também – ela é muito importante.

Bem, em 1983, fui servir o Exército, nos Centros de Preparação de Oficiais da Reserva (CPOR). Estávamos no período da ditadura militar. Eu gostava de música negra americana – quer dizer, gostava não, curtia os bailes *blacks* – e, naquele momento, estava tentando conhecer um pouco de Música Popular Brasileira (MPB). Então, levei um disco, ou melhor, uma fita cassete de Simone cantando uma música de Geraldo Vandré, *Pra não dizer que não falei das flores*. Eu não entendia muito bem do que a letra falava, mas sei que, num certo momento, eu estava numa cozinha, coloquei a música no último volume e comecei a cantar junto: “Vem, vamos embora, que esperar não é saber...”. Aí entrou um sargento com tudo, perguntando quem era o filho da puta que tinha colocado aquilo. Todo mundo apontou o dedo para mim. Ele foi falando um monte

de coisas: “– Isso é música de comunista, de Che Guevara, de zapatista”.

Quanto mais ele falava, mais eu gostava do que ele falava. Logo imaginei: tudo isso nessa música? Foi assim que eu descobri as metáforas. Foi mais ou menos como no filme *O carteiro e o poeta*,<sup>7</sup> quando os personagens descobrem a metáfora.

A partir daí me apaixonei por poesia e comecei a me interessar por Pablo Neruda. Mas, nesse caminho, passei também a curtir música popular brasileira. Um dia, estava ouvindo “Dia de luz, / festa do sol, / e o barquinho a deslizar / no macio azul do mar”<sup>8</sup> e, ao olhar pela minha janela, eu não via esse barquinho, não via esse azul do mar. E aí, na sequência, na rádio, entrou uma música do Racionais Mcs, “Fim de semana no Parque Santo Antônio”. Essa foi a primeira vez em que ouvi o nome do meu bairro sem ser pela boca de Gil Gomes ou de Afanasio Jazadji.<sup>9</sup> Na hora pensei comigo: é isso. Eu entendi ali que a gente precisa escrever sobre aquilo que a gente está vivendo, que a gente está vendo; é preciso dar voz; ou é preciso aumentar a voz de quem já tem voz, mas não é ouvido por quase ninguém.

A partir dessa ideia, pensei em escrever uma coisa cidadã. Ferreira Gullar (2008) no livro dele dizia: “Porque o canto não pode ser uma traição à vida, e só é justo cantar se o nosso canto arrasta consigo as pessoas e as coisas que não têm voz”. Aí pensei: puxa, vou escrever sobre a minha rua, sobre o que está acontecendo com o meu vizinho, sobre o meu amigo que está sofrendo racismo, sobre a mulher que está

7 Filme italiano de 1994, com direção de Michael Radford e elenco: Maria Grazia Cucinotta, Philippe Noiret, Renato Scarpa, cuja sinopse indica: Por razões políticas o poeta Pablo Neruda (Philippe Noiret) se exila em uma ilha na Itália. Lá um desempregado (Massimo Troisi) quase analfabeto é contratado como carteiro extra, encarregado de cuidar da correspondência do poeta, e gradativamente entre os dois se forma uma sólida amizade. [N.E.]

8 “O barquinho”, canção de Roberto Menescal e Ronaldo Bôscoli lançada no início dos anos 1960 por Nara Leão.

9 Gil Gomes e Afanásio Jazadji foram dois conhecidos repórteres policiais da televisão brasileira que tinham, como marca principal, o tratamento sensacionalista das notícias. [N.E.]

apanhando na cara, sobre a violência policial. Aí comecei a escrever só essas coisas e, em 1988, lancei meu primeiro livro: *Subindo a ladeira mora a Noite* (Vaz, 1988). E como todo escritor, vaidoso e egocêntrico, achei que o mundo estava esperando meu livro para que tudo acontecesse; só faltava o meu livro para o mundo começar a andar. Essa foi a primeira vez em que tive um encontro com a literatura e com a realidade do Brasil. Lancei meu livro sem saber o que era um lançamento. Eu vinha de uma rua que não tinha nem asfalto; eu achava que o planeta se chamava Terra porque as ruas não tinham asfalto. Fizemos o lançamento com salada de maionese e frango frito. E, nesse dia, ninguém comprou o livro. Ninguém. O primeiro livro eu vendi no dia seguinte, para um cara que disse que ia comprar para me ajudar. O segundo, foi para um cara que falou que ia comprar para a filha, que era ela que gostava dessas coisas. Foi o grande choque: puxa, não vai ser fácil ser escritor como eu imaginei que ia ser.

Nem todo o mundo do meu bairro gostava de ler tanto quanto eu. Ou as que se interessavam por livros, eu não conhecia. Eu sempre pensei num jeito de difundir a literatura no bairro, mas a ideia mesmo surgiu quando eu estava no bar bebendo com um amigo, o Marco Pezão – que fundou o sarau da Cooperifa junto comigo. Ele falou: “– Vamos começar a fazer poesia no bar, assim como quem não quer nada”.

Começamos, mas o dono do bar não gostou, porque o pessoal bebia muito, e falou que não podíamos fazer mais lá. Aí um amigo nosso falou: “– Olha, tem um amigo que faz teatro e tem um bar. Vocês deviam fazer isso no bar dele”.

Fomos lá falar com o amigo dele. O cara disse que liberava o bar, mas que não podia ser no sábado e no domingo; e nem na quinta e na sexta. Na quarta podia, porque é dia de jogo e ninguém vai. Hoje em dia, é na terça.

Começamos a fazer e foi uma surpresa. As pessoas começaram a vir de todos os lugares. Era como se as pessoas tivessem saído da

senzala cultural para um grande quilombo, trazendo a poesia que estava na gaveta; trazendo a novidade; vendo a novidade; espalhando. O sarau da Cooperifa também era um dos poucos espaços na periferia que tinham um microfone no qual as pessoas podiam falar e serem ouvidas. A Cooperifa é uma construção de muitas vozes: gente que já esteve; gente que está; gente que virá; gente que não está mais, mas que contribuiu.

A gente acha que a Cooperifa é uma Universidade, um lugar onde todo o mundo ensina e aprende. Pensando nisso, em 2005, Eleilson Leite, da Ação Educativa, reuniu alguns poetas e escritores como eu, Sacolinha [Ademiro Alves], Allan da Rosa, Dinha e Alessandro Buzo, e foi falar com a Global Editora para sugerir uma coleção chamada “Literatura Periférica”. Ainda tem gente que me pergunta: “Ah, o que é literatura periférica?”. Ora, o que é literatura grega? É a literatura feita pelos gregos. O que é literatura negra? Aquela feita pelos negros. A literatura periférica é feita por gente que mora na periferia. Ah, mas eu moro no Morumbi, posso fazer? Pode, mas não vai ficar bom. Porque essa é, acima de tudo, uma literatura que não está somente no papel.

Tem gente que pode ter lido todos os livros do mundo, mas que talvez não entenda o que está escrito naquelas páginas. Há muita lágrima, muita dor, muito amor, muito sofrimento ali. E há muita coisa que ainda não foi dita. Foram ditas muitas coisas de outros países, de outras

10 Griot, jali ou jeli, indivíduo que, na África Ocidental, tem por vocação preservar e transmitir histórias, conhecimentos, canções e mitos do seu povo. Há griots músicos e griots contadores de histórias. Eles ensinam arte, conhecimento de plantas, tradições, histórias e aconselhavam membros das famílias reais. [N.E.]

épocas, de outros tempos. Mas ninguém quer falar sobre o que está acontecendo hoje, agora, com os negros, os pobres, os índios, as mulheres, os gays. Sobrou para nós contar a nossa história. E é disso que a gente fala. Quando um tiro é narrado, a gente sente o sangue escorrer pela página e a gente vê, ouve e sente uma mãe chorar. É sobre isso que a gente escreve, sobre essa vida.

Talvez não seja ainda literatura, porque a gente está escrevendo sobre a nossa vontade de ser gente neste país, de ser tratado como brasileiro, como ser humano. A gente ainda quer se libertar da senzala e da escravidão em que o mundo nos coloca. E é preciso escrever, já que alguns escritores não têm tempo para isso ou, talvez, não sintam tudo isso como a gente sente. Foi dessa vontade que surgiu essa literatura que se espalhou pelo país e pelas favelas, e que fez com que surgissem os slams, as batalhas e os saraus.

Houve uma época, em São Paulo, em que havia mais de 50 saraus, ou seja, as pessoas, quando escrevem, querem ler o que escreveram. Muita gente, através da oralidade, seguindo a trilha dos velhos griots,<sup>10</sup> começou a se interessar por literatura.

Hoje, no Sarau da Cooperifa, existe uma biblioteca feita pelo Zé Batidão onde as pessoas pegam o livro e não precisam devolver. A gente fez também um projeto chamado “Natal com Livros”, que distribuiu livros pela comunidade. E a coisa mais difícil foi entregar o livro. Porque nem de graça as pessoas queriam. Eu acho que parece que o livro pega fogo, tem espinho. E o que a gente talvez esteja conseguindo fazer é mudar um pouco o sentido da literatura: que ela seja mais simples e mais humilde; que ela coma com a gente torresmo no bar; que ela jogue bola com a gente nos campos de terra; e para que chegue aos olhos das crianças.

Eu acho que estamos vivendo uma época que chamo de Primavera Periférica. Não teve a Primavera de Praga, a Bossa Nova, a Tropicália? Só que, no nosso caso, é tudo de uma vez, é tudo ao-mesmo-tempo-agora porque a gente tem sede não de amanhã, mas de hoje. É muito bonito ver os jovens se apropriando da literatura. E isso se

deve a essas pessoas que estão aqui; que estão em outros lugares; pessoas com quem agora falam através de mim. Há muita gente importante antes da Cooperifa. Essa história é uma continuação. Eu estou aqui continuando o que muita gente faz e fez na periferia e na favela.

É muito importante também que as escolas entendam que o jovem se apropriou da poesia e da literatura. Nós conseguimos pautar a periferia pela poesia e pela literatura. Eu me lembro de que, no primeiro dia em que fui a uma escola, foi muito engraçado quando eu disse que era escritor. Um jovem falou: “– Professora, como ele pode ser escritor, se todo escritor já morreu?”.

E aí eu fiquei pensando: nossa, eu posso escrever e morrer e só vão me conhecer quando eu morrer; eu não vou ter nem o prazer de dar um autógrafa num livro. Então, também entendi que se eu queria que fosse diferente, eu tinha de falar de literatura no lugar onde moro e para essas pessoas que são a nossa gente.

Um dia, fui fazer um trabalho na Fundação Casa e perguntei: quem aqui gosta de poesia? Todo mundo falou assim: “– Não, aqui ninguém gosta, não, senhor”.

Comecei então a recitar uma música do Racionais, “Nego Drama”. Aos poucos, todo mundo começou a identificar a música e a cantar junto. Aí, um dos moleques falou:

- Aí, poeta, isso aí, Racionais é poesia?
- É.
- Então nós gosta.

Fui descobrindo assim que todo o mundo gosta de poesia. Só que, muitas vezes, não sabe que gosta. Nosso trabalho é lembrar as pessoas de que elas gostam de poesia. Dia desses, voltando com a minha esposa do supermercado, um jovem que estava entregando panfleto me olhou de longe e abriu um sorriso. Eu falei para a minha esposa: olha a malandragem do moleque, está sorrindo para eu pegar o papel. Aí eu peguei o papel e ele disse:

- Valeu poeta, obrigado.

- Você me conhece?
- Você já foi na minha escola.

Meu trabalho estava feito. Porque a nossa literatura também propõe a reflexão, a mudança; propõe trazer a palavra para ser discutida entre todos. Então, acho que os saraus, os slams e o próprio hip-hop têm contribuído muito para a nossa cultura. E, para mim, é importante estar aqui na USP para poder falar dessas coisas. Eu até queria estar aqui como aluno, porque estudei muito pouco.

A nossa literatura não é para educar. Nós só queremos falar; nós só queremos escrever. Não interessa se a nossa poesia não é boa. Qual é o pecado de uma dona de casa querer escrever a sua história, uma crônica? O máximo que pode acontecer é ela não ser convidada para a Bienal. Mas a gente quer escrever e vai continuar escrevendo.

Quando nós dizemos “nós vai” é porque nós vamos. Às vezes, as pessoas acham que a gente não fala a norma culta porque não quer. Elas não deixam a gente falar a norma culta. A gente teria o maior prazer do mundo em estudar aqui e depois falar a língua que a gente quisesse. Mas nós falamos a língua que sobrou para nós. Quando a gente escreve com menos vírgula, menos crase, a gente está dizendo quem é o povo brasileiro e como ele vive. Quando eu leio o livro de um intelectual que traz uma palavra em norma culta que eu não entendo, não vem ali um “sic.” Eu acho que quem estudou um pouco mais deve ter a generosidade de entender que essa não é a língua dos fracassados, até porque eu vi vencedores nos olhos de muitos derrotados. Dignidade é tudo. E a gente está sendo digno de escrever nossa própria história.

ELIANA SOUSA SILVA

Obrigada Sérgio. Maravilhoso. Vou passar agora para a Érica.



## ÉRICA PEÇANHA DO NASCIMENTO

Eliana pediu para eu falar a partir das produções das minhas pesquisas, e o recorte que escolhi compartilhar com vocês é aquele da caracterização desse fenômeno: o perfil dos escritores que dele fazem parte, o tipo de literatura produzida e as questões que estão colocadas então para a academia.

Esse fenômeno sobre o qual me debrucei, e que a gente chama de literatura da periferia, se refere à projeção de escritores que são originários das camadas mais pobres da população, predominantemente identificados como negros, e que, por meio de suas narrativas, estão, coletivamente, trazendo para o campo literário, a partir dos anos 2000, temas, termos, personagens e linguajares que refletem as margens do urbano e que provocam uma série de tensões – algumas delas, no campo acadêmico.

Estou falando de escritores como Allan da Rosa, Alessandro Buzo, Ferréz, Michel Yakini, Rodrigo Ciríaco, Sacolinha, Sérgio Vaz, Dinha, Elizandra Souza, Jeniffer Nascimento, Mel Duarte, Raquel Almeida e Sonia Bischain – que são das poucas mulheres que conseguiram produzir obras autorais que se encarregam de problematizar a presença e a participação das mulheres nessa cena literária da periferia. Mas, muito além desses nomes que mencionei, só para dar certa materialidade a essa produção, há centenas de outros poetas e escritores que se identificam como produtores literários a partir desse lugar e que ganharam visibilidade a partir de coletivos culturais como os saraus e os slams.

Acho importante dizer que, evidentemente, não é a primeira vez em que se registram, na história da literatura brasileira, casos de pobres, negros e moradores de favelas e periferias que publicam livros. E tampouco é novidade a estetização do cotidiano das periferias, de pobreza, de violência, de mazelas sociais; ou a ficcionalização de experiências pessoais, característica da produção literária da periferia.

Mas me parece significativo que, desde o começo dos anos 2000, ou no limiar do século XXI, a gente tenha uma ação coletiva de

autores que se reconhecem como parte de um projeto estético de retratar, numa escrita que se pretende singular, aquilo que é particular aos espaços e sujeitos periféricos. Pessoalmente, considero a publicação dos três números da *Caros Amigos / Literatura Marginal* o marco para a gente pensar a ação coletiva de moradores da periferia na produção literária. Essas revistas, publicadas em 2001, 2002 e 2004, reuniram 48 escritores de diferentes estados brasileiros, mas, sobretudo, de São Paulo, e 80 textos, entre crônicas, contos, letras de rap e, principalmente, poemas. Foi a partir dessas revistas que a gente teve, no cenário contemporâneo, a difusão ou a retomada do termo literatura marginal – dessa vez, para caracterizar a produção de um conjunto de escritores originários da periferia. Considero essas revistas um referencial histórico importante também porque foram a primeira oportunidade de publicação impressa de boa parte desses escritores. Então, do modo como eu entendo, essas revistas nos possibilitaram pensar a configuração de um movimento literário da periferia. Mas, para além das revistas, considero os saraus fundamentais para a expansão e a consolidação de toda essa movimentação literária a partir da periferia.

Os saraus trouxeram frescor ao movimento da literatura periférica porque ampliaram o número de produtos e de práticas literárias – em parte, pela valorização da tradição oral. Em vinte anos, os saraus se tornaram um fenômeno heterogêneo. Esse movimento se desdobra em diferentes práticas: publicação de livros, organização de eventos, organização de mostras coletivas, comercialização dos livros, organização de bibliotecas etc. E a Cooperifa tem um papel central nesse processo: ela criou um modelo de organização de saraus nos espaços das periferias. A partir da Cooperifa, dezenas de saraus se multiplicaram, copiando esse modelo não só em botecos, mas em escolas, centros comunitários, ONG e até em equipamentos públicos localizados em diferentes bairros.

Apesar de minhas pesquisas terem o recorte empírico de São Paulo, cabe lembrar que, a partir desse referencial, centenas de saraus

se organizaram por todo o país. E é importante considerar que os sarau acabam espelhando a personalidade das suas lideranças, ou seja, cada sarau tem suas particularidades. Há sarau temáticos; há os mais dedicados à literatura; os que abrangem cinema, teatro e música; há alguns que privilegiam a tradição afro-brasileira; e outros ainda que têm uma atuação voltada para o campo da educação. São, portanto, variadas as possibilidades de organização dos sarau e de atuação desses coletivos. Entre os sarau que acompanhei ao longo das minhas pesquisas estão, além da Cooperifa, o Sarau da Brasa, na zona norte; o Sarau Elo da Corrente, na zona oeste; o Sarau do Binho e o Sarau Vila Fundão, na zona sul; e o Sarau dos Mesquiteiros, que se organizou na zona leste.

Acho importante falar também que alguns desses poetas e escritores retomam o uso da expressão literatura marginal para caracterizar suas produções. Outros, no entanto, veem na designação literatura periférica uma forma de ressaltar esse pertencimento e dar uma conotação positiva também para o espaço da periferia. Existem ainda outros termos, mobilizados tanto por escritores quanto por acadêmicos, para classificar essa produção literária, como literatura suburbana. Não se trata, para mim, como pesquisadora, de pensar qual é o termo mais adequado para se referir a esse fenômeno. Mas me parece importante considerar que cada uma dessas classificações – literatura marginal, literatura suburbana, literatura divergente, literatura periférica – pode aglutinar uma série de produções e autores. Apesar de, por vezes, as pessoas tomarem essas categorias como sinônimos, cada uma delas mobiliza autores e obras diferenciadas.

Bem, depois de ter falado um pouco dos autores e coletivos associados a esse fenômeno, vou falar sobre as características dessa literatura. Com relação aos textos literários, é possível identificar um projeto de ação estética que consiste em recriar as vivências, as trajetórias, as práticas e os valores desses sujeitos no espaço social da periferia. A forma que aparece em maior número é a poesia;

e, quando feitos em prosa, esses textos são, predominantemente, contos e crônicas. Cabe observar ainda que, embora o referencial geográfico e as mazelas sociais deem a tônica da produção, as temáticas foram, ao longo do tempo, se diversificando. Temos os conflitos de classe, o protesto social, as relações de trabalho, o erotismo, as questões raciais e, mais recentemente, aquilo que alguns pesquisadores têm lido como feminismo periférico.

Trata-se, de toda forma, de uma construção poética ou narrativa em que os elementos documentais, biográficos e descritivos prevalecem. É também uma produção, como costuma dizer Sérgio Vaz, com menos pontuação e menos crase. Ou, como eu digo, é uma produção que tem suas regras próprias de concordância verbal e uso do plural; que explora as gírias e os neologismos da periferia; e que se aproxima, muitas vezes, da linguagem falada nas periferias. Essas características podem ser compreendidas como produto da formação escolar e das condições materiais de existência desses escritores, mas também podem, e devem, ser entendidas como um esforço de valorização das formas de falar das periferias ou das manifestações linguísticas não hegemônicas.

Outra característica dos textos é que, na maior parte dos casos, o suporte privilegiado da produção não é o livro, mas o próprio corpo dos poetas. Ao olhar para a produção advinda dos sarau, a gente deve considerar que a linguagem e a escrita ganham voz também por meio da *performance*. Os textos, projetados num cenário, ganham cores, odores, formas móveis e imóveis, formando um conjunto sensorial em que visão, olfato e tato são, tanto quanto o texto, componentes para se desfrutar da produção. Não estou com isso desconsiderando o papel do impresso, mas apenas lembrando a importância do corpo para a análise estética dessa produção. Os sarau, nesse sentido, formam não somente leitores, mas espectadores e consumidores de *performances* poéticas.

Por fim, queria falar do perfil sociológico desses escritores. Como comecei dizendo, eles são, predominantemente, sujeitos das

camadas populares identificados como negros, frequentadores das escolas públicas que concluíram até o Ensino Médio e que, além de escrever, estão envolvidos em projetos de ação cultural. São pessoas engajadas em transformar sua realidade social. Trata-se, no entanto, de uma produção ainda muito masculina. É pequeno o número de mulheres que se assumem escritoras e ganham destaques nas cenas, e menor ainda a parcela das que conseguem publicar trabalhos autorais.

Outro dado sociológico interessante é que a participação assídua em saraus possibilitou que moradores da periferia, jovens e adultos, pudessem aventar ou construir carreiras ligadas à arte ou à cultura. Muitos desses frequentadores de saraus, quando não se assumem ou não se reconhecem como escritores ou poetas, passam a atuar profissionalmente como arte-educadores ou produtores culturais, ou seja, eles encontram oportunidades de profissionalização em áreas não tradicionalmente associadas às camadas populares. Além disso, o engajamento em atividades de arte e cultura tende a abrir o caminho para certa mobilidade social na periferia.

Isso tudo tem a ver com o fato de que, nos saraus, a produção e a circulação da literatura e, em especial, da poesia são pensadas, antes de tudo, como meio de expressão individual e coletiva. Nesse sentido, esses poetas não estão necessariamente sujeitos à lógica restrita de reconhecimento e consagração de instâncias do mercado editorial, da academia e da crítica especializada. O que eu quero dizer com isso? Que, a partir dos saraus e por meio da prática poética, esses sujeitos, moradores de periferia que se reconhecem como assíduos dos saraus, passam a agenciar também as suas subjetividades e a pensar outros modos de ser e de estar no mundo.

Nesse sentido, a gente pode considerar que a participação nos saraus permitiu que profissionais ligados a distintas profissões – domésticas, taxistas, professores etc. – pudessem assumir a iden-

tidade de poetas. E isso vale tanto para aqueles que se dedicam a escrever textos literários profissionalmente quanto para aqueles que encontram na escrita uma forma de expressão individual ou que apenas declamam poesias. Ou seja, o frequentador dos saraus encontra um certo reconhecimento comunitário. E a identidade de poeta está ligada à criação de um vínculo com determinados saraus. É por isso que, quando a gente vai se referir a certos poetas de periferia, a gente fala: é um poeta da Cooperifa; é um poeta do Sarau do Binho; é um poeta do Sarau Elo da Corrente.

E, me encaminhando para o encerramento, queria destacar a importância dos saraus para o estabelecimento de vínculos com os espaços da periferia. Os saraus são um espaço para a sociabilidade, para a formação de amizades, para a construção de novas perspectivas educacionais e profissionais. Apesar de haver uma tendência, dentro da mídia, de se reduzir essa produção literária da periferia a uma importância histórica, entendo que esse fenômeno traz consigo pelo menos duas grandes contribuições: a diversificação do perfil sociológico dos escritores brasileiros que ganharam visibilidade na cena contemporânea e a diversificação do discurso literário.

Sujeitos que sempre foram tema ou inspiração para criações estéticas passaram de objetos a sujeitos da escrita, transformando suas experiências e suas visões de mundo numa estética específica. E isso não é pouca coisa. Quando a gente fala de literatura, a gente está falando de um tipo de produção artística que carrega consigo marcas históricas, convenções e construções sociais. E, nesse sentido, toda a produção literária pode trazer à tona importantes debates e tensões sobre o ponto de vista de quem fala – nesse caso, os sujeitos da periferia – e do lugar de onde se ouve – nesse caso, o público leitor, o mercado cultural e a academia. Era isso que eu queria compartilhar com vocês. Obrigada.

MÁRCIO VIDAL MARINHO

Bem, estou no meu terceiro livro. Publiquei meu primeiro livro em 2010: *Receitas para amar no século 21* (Marinho, 2010). Foi quando Érica Peçanha e outros estudiosos vieram e falaram: mas você se considera escritor da periferia, com esse título? Naquele momento, parecia que ser escritor da periferia era só falar de problemas. Mas é claro que eu me considerava. Minha publicação vem de dentro da Cooperifa. E foi lá mesmo que avisei: quero falar de amor de dentro da periferia.

Quando imaginei um livro, eu não tinha a menor noção de como se produzir um livro. Foi Fuzzil, poeta que está até ali no fundo, que me falou: “– Eu vou te ajudar. Você organiza, põe no computador e a gente vai montando”.

Assim nasce *Receitas para amar no século 21* e, depois, nasce meu interesse por estudar literatura periférica. Antes de publicar meu livro, comecei a ler o livro de Fuzzil, o livro do Sérgio Vaz, os livros de tantos outros. Ia aos saraus, ouvia os poemas, mas ainda não tinha dinheiro para comprar livro. Não tinha mesmo. Lembro de chegar no Sérgio Vaz – o livro dele custava R\$ 15 – e falar: “Pô, Sérgio, dá um desconto, faz por 10”. E foi assim, pedindo desconto, dando um jeito, ganhando alguns, que fui montando minha biblioteca de literatura da periferia. Eu já estava nesse processo quando veio a *Caros Amigos / Literatura Marginal*, coordenada por Ferréz. Foi, como Érica Peçanha falou, um marco muito importante.

Também ali levantou-se a questão do termo da literatura marginal, que vinha dos anos 1970. A própria Heloísa Buarque de Hollanda (1998) tinha feito um livro muito legal sobre os poetas marginais dessa época. Esse livro, *26 poetas hoje*, me ajudou muito, inclusive, a diferenciar a literatura marginal daquilo que a Cooperifa fazia, e do que os poetas de todas as periferias estão fazendo.

Por exemplo: qualquer pessoa que está aqui nesta sala agora pode ser um escritor marginal, um artista marginal. Mário de Andrade escreveu um poema chamado “Ode ao burguês”. Quando

a gente lê rápido, esse título parece significar ódio ao burguês. E o poema, de fato, fala mal dos burgueses, fala que os burgueses são um problema da nação, e foi, naquele momento, entendido como um poema marginal. Ou seja, dentro desse conceito, encontraremos, no modernismo brasileiro, muitos poetas marginais. Se a gente pegar um poema como “O bicho”, do Manuel Bandeira, e fizer o contraponto com o poema de Sérgio Vaz, que se chama “Gente miúda”, a gente vai encontrar a mesma situação: o morador de rua mexendo no lixo. Qual a diferença? O de Bandeira é marcado pelo espanto e pela animalização; o de Sérgio, pelo reconhecimento daquela pessoa, pela humanização daquele sujeito, pelo nosso local de fala.

Em 2007, Sérgio Vaz publicou um texto chamado “Manifesto da Antropofagia Periférica”, que contrapõe, ou complementa, o “Manifesto Antropofágico”. Nesse manifesto, de 1928, Oswald de Andrade sinaliza o que seria o modernismo. Da mesma forma, Sérgio Vaz, em 2007, sinaliza o que seria a literatura da periferia: você tem que ser um artista cidadão; tem que falar do seu lugar; você não pode compactuar com certas coisas. A literatura da periferia é quase um movimento político. Todos os artistas têm um pensamento político-ideológico voltado para a sociedade, para o compartilhamento do conhecimento, tanto que estamos sempre nas escolas.

Dos onze anos em que passei na escola – estudei em duas escolas estaduais –, da educação básica até o Ensino Médio, tive, que eu me lembre, uma única apresentação cultural, que foi uma roda de capoeira, em 1995. E essa única coisa que me foi oferecida mexeu tanto comigo que eu passei vinte anos fazendo capoeira com esse mesmo grupo. Então, se a gente oferecer mais coisas, a gente pode mexer com as pessoas de diferentes formas.

Se você vai aos bairros mais afastados e pergunta, numa sala de aula, quantas pessoas já foram ao cinema, garanto que não passa de 10%. Todo mundo aqui já foi ao cinema, mas tem pessoas que não só não foram, como nunca pensaram em ir. Não faz parte do repertório. E, no meu caso, a literatura é o que a gente tem a oferecer.

Nas escolas, a gente vê uma multidão de jovens e adolescentes que passam seis horas dentro de uma sala de aula. E eu me pergunto: por que não tem a hora de não fazer nada na própria escola? Porque, chegando em casa, eles vão passar horas na frente do videogame, no WhatsApp ou no Facebook. Acho que a escola é fundamental para oferecer coisas que acrescentarão algo ao futuro, à vida, ao desejo pessoal de cada um. Também por isso eu escolhi, além de ser escritor, ser professor.

Meu local de fala, como escritor, é a periferia. E o lugar que eu mais frequento é a escola. Eu giro por escolas de todo o Brasil. Sempre que aparece um convite, a gente se vira. Fazemos vaquinha até entre nós mesmos, professores, para viabilizar o contato dos alunos com a literatura. Eu acredito que a literatura, e a cultura como um todo, humaniza as pessoas. Quando a gente lê um texto em que se reconhece, a gente reflete sobre o nosso dia a dia.

Esses sentimentos que a leitura de um texto desperta me fazem lembrar que, quando escrevi meu terceiro livro, *21 gramas* (Marinho, 2016a), enviei o material para Heloísa Buarque de Hollanda. Depois, mandava dez e-mails por semana para ela: leia, leia, leia. E ela, mesmo com um milhão de coisas para ler, achou um tempinho para o meu livro e se dispôs a escrever a orelha. Ela escreveu coisas muito bonitas, que têm a ver com isso que estou falando. Acho que ela conseguiu reconhecer o nosso desejo de estabelecer um diálogo direto com as pessoas. A gente quer que elas se vejam naquele lugar, se reconheçam e tentem modificar aquele cotidiano. Porque nossa ideia também não é jogar a realidade na cara das pessoas, e dane-se. A gente quer que as pessoas reflitam e tentem modificar aquela realidade. Quando entro nas escolas para falar sobre literatura, estou tentando modificar o dia a dia daqueles alunos. Quando o taxista, o professor e o pedreiro estão ouvindo e lendo poesia num bar, eles estão modificando a literatura.

Isso me remete àquilo que Antonio Candido (2011) falou em “Direito à literatura”: que todo mundo tem o direito de ler Dostoiévski. E nós

ultrapassamos, inclusive, o ler; nós criamos o direito de produzir literatura; lemos tudo o que nos é dado historicamente, mas também aquilo que nossos amigos, nossas amigas e nossos parceiros escrevem. Na literatura da periferia, não tem melhor ou pior. A gente quer que todo mundo faça e quer que a literatura seja para todos. A gente quer que o direito à literatura seja devidamente cumprido.

Para encerrar minha fala, gostaria de ler um poema, trazendo para cá um pouco da experiência da Cooperifa. Vou ler de pé. “*Álvaro de Campos foi a Cooperifa*” (Marinho, 2016b):

Chegou cedo e viu o bar vazio  
Pedi uma bebida, um conhaque.  
Lembrou que estava numa terra  
Dantes lusitanas; conquista das grandes.

Atravessou o mar, sentia medo de avião.  
Não acreditava ser seguro o homem voar.  
Lembrou-se das riquezas que sua terra  
Fez com aquele lugar, agora não  
Pertence mais a ninguém.

Nem a Portugal, nem aos brasileiros,  
Terra sem dono.  
Relutara em vir  
Quando soube que era na periferia.  
Tinha lido como o Brasil trata  
A população periférica e ficou com medo  
De ser confundido com algum morador.

Veio porque sua essência  
Suas raízes se misturam,  
Inclusive, aos moldes ingleses,  
Isso o livraria de todo o mal.

19h30

Algumas pessoas começam a chegar  
 Duas mulheres, doces senhoras,  
 Que chegam e o cumprimentam,  
 Isso lhe causa espanto.  
 Quem cumprimenta um desconhecido?

O local é um bar típico de favela  
 Pela fama achou que seria mais bonito,  
 Pinturas desgastadas, mesas grudadas.  
 As paredes que vão de encontro à rua  
 Não existem, são grades, como se fosse uma jaula.

Próximo ao balcão, uma estante de livros  
 Que se amontoam sem nenhuma ordem.  
 Na parede dois destaques, duas camisetas emolduradas;  
 Uma com uma árvore escrita, 1ª Semana de Arte Moderna da  
   [Periferia, algo  
 semelhante ao que ouviu falar na década de 1920 sobre o Brasil,  
   [em Portugal];  
 A segunda é uma camisa da seleção brasileira de [futebol],  
 Assinada pelo Rei, que não era Sebastião, mas sim, [Pelé].

Quando dá por si, não há mais lugares vazios,  
 O bar está inteiramente ocupado.  
 Pessoas de todos os tipos,  
 Brancos, pretos, pardos, ruivos, amarelos,  
 Isso o espanta, pois nunca tivera em um lugar assim,  
 Onde essas raças se misturam.

20h20

Muitas pessoas o cumprimentaram  
 Sem ao menos saber quem ele era  
 É como se fosse dali, há tempos,  
 Como se pertencesse ao lugar.

Uma pessoa vai ao microfone  
 Agradece a presença de todos  
 E relata que todos são bem vindos.  
 Como todos podem ser bem vindos?

O líder, o poeta, Sérgio Vaz,  
 Chama um grito de ordem  
 Todos os acompanham:  
 Povo lindo, povo inteligente é tudo nosso,  
 Uh, Cooperifa! Uh, Cooperifa! Uh, Cooperifa!

Uma sensação estranha  
 O sangue que corre em minhas veias  
 Ferve, uma adrenalina toma conta,  
 É como se algo mágico fosse acontecer.

Chamam o primeiro poeta,  
 Jorge Esteves, ele é aplaudido,  
 Calorosamente, como se fosse uma estrela.  
 Seu poema fala do homem comum  
 Que migrou para tentar a sorte  
 Na cidade grande.

Assim, vai seguindo,  
 Outros poetas são chamados,  
 Lourival, Cocão, Lu Sousa,  
 Rose Dória, Márcio Batista,  
 Marcio Vidal, Fuzzil, Elizandra,  
 Viviane, Jairo, todos são tratados iguais.

Até que uma senhora é chamada,  
 Dona Edite, todos fazem um barulho  
 Estrondoso. A senhora que é cega  
 Recebe auxílio até o microfone,  
 Lá recita o poema “Navio Negreiro”,  
 Neste momento confesso que vi A magia da poesia.

Senti algo novo, eu,  
 Álvaro de Campos,  
 Engenheiro, viajado,  
 Nunca vi, nem senti  
 Qualquer coisa parecida.  
 Confesso que uma lágrima escorreu,  
 Chorei.

Chorei a dificuldade de ver  
 Tão distante das glórias lusitanas de outrora  
 A poesia viva.

Descobri porque escrevo.  
 O poeta “more”, Sérgio Vaz,  
 Chama-me, os aplausos  
 São os mesmos efusivos e festivos.

Vou à frente, me posto ao microfone,  
 Sinto-me trêmulo, nunca fiquei assim  
 Diante de qualquer público,  
 Nem do próprio Fernando.

Início o poema Tabacaria  
 E percebo meu coração  
 Disparado, uma felicidade,  
 Um nervosismo.

Na metade do poema  
 Estou mais nervoso  
 E não consigo mais falar.  
 Todos os presentes se levantam  
 E batem palmas, assoviam, gritam...

As lágrimas dessa vez são maiores,  
 Sinto-me abraçado,  
 Olho e vejo Sérgio Vaz ao meu lado,  
 Ele pede aplausos, aplausos,  
 No final, um coro:  
 Uh, Cooperifa! Uh, Cooperifa!  
 Uh, Cooperifa! Uh, Cooperifa!...

É isso.

HELOÍSA BUARQUE DE HOLLANDA

Vocês sacaram como é intenso? Não é brincadeira, não. Eu adoraria falar de literatura, mas vou falar do intelectual diante da periferia. Como o projeto de Cátedra de Eliana Sousa Silva é, exatamente, introduzir essa questão aqui na USP, que é uma Universidade referência, resolvi contar um pouco da minha história, que é uma história de conflito com a periferia.

Bom, eu sou da década de 1960 e fazia parte do Centro de Cultura Popular (CPC). Pelos CPC a gente chegava nas favelas e dizia o que o pobre – era assim que se chamava o morador da periferia – tinha de fazer, como ele tinha que pensar. Levávamos cultura até eles. Eu sempre fiz política, meu tema sempre foi as articulações entre cultura e política, e essa foi a primeira fase da minha militância. Mas passou.

Aí, a partir dos anos 1980, o intelectual teve que se repensar um pouco e sacar melhor o seu lugar. O filósofo e sociólogo alemão Walter Benjamin tem uma crítica maravilhosa à ideia do intelectual

que está ao lado do povo. Benjamin diz que esse lugar não existe: na luta de classe, não existe o estar ao lado. Nunca me esqueci disso. Então, nos anos 1980, os intelectuais começaram a fazer uma certa autocrítica e passaram a se sentir desconfortáveis em representar ou pedagogizar o povo, a periferia.

Surge então o momento das Organizações Não Governamentais (ONG), que não têm mais aquele impulso missionário e pedagógico dos anos 1960, de ensinar ao povo o que é cultura. As ONG passam muito mais pela ideia de negociação, e o intelectual, por sua vez, passa a ser aquele que negocia demandas populares para o Estado, para o mercado, enfim, para possíveis apoiadores. O intelectual teria a linguagem da demanda, que o povo não domina. Então, ele ouve as demandas de determinada comunidade e as leva para o governo. O intelectual vira um negociador. Eu virei uma negociadora também.

Mas aí, em 1993, como contei no começo do nosso encontro, passei a ter contato com essa cultura emergente fortíssima. Viver o cotidiano da cultura da periferia não é brincadeira. É uma coisa muito forte. E aí eu fiquei completamente desconfortável. Qual é o meu lugar nesse lugar? Não era, obviamente, o de ensinar Sérgio Vaz a fazer poesia. Também não era mais dizer para o Ministério da Educação (MEC) que Sérgio Vaz precisava de apoio porque ele é bom. Não. Porque essa nova tribo que surge, que é a elite intelectual das favelas, é poliglota. Ela fala a língua da favela, mas fala também a língua do Estado e do mercado, colocando muito bem as suas demandas. Enquanto o intelectual de ONG intermediava, o novo intelectual da periferia chega chegando. Ele cobra e ainda mobiliza a culpa – o Estado dá dinheiro por culpa. É muito difícil você negar.

Pois bem. Diante disso, eu não sabia onde me colocar. Fiz então a primeira ação, que foi o projeto que mencionei, feito com Gringo Cardia. Esse projeto era menos um projeto e mais um protótipo. O protótipo eram as exposições. O Gringo tem uma ONG enorme e botou os meninos da organização para trazer para a gente o que achavam belo na periferia. O resultado foi muito estranho. Eu sou

dos anos 1960, já disse, e, de repente, vejo surgirem à minha frente objetos muito diferentes da expectativa que eu tinha. Eram objetos muito modernos, muito pops.

A gente decidiu dar uma parada e se perguntar o que é e de onde vem a cultura da periferia. Obviamente, não é uma cultura de raiz. O que a gente foi percebendo é que é uma cultura de fluxo, fruto de um movimento contínuo e longo. Vamos pegar o caso da Paraíba, que é o estado que concentra a maior migração para o Rio de Janeiro e que é de onde Eliana vem.

O cara está na Paraíba, não tem emprego e vem para o Sudeste para tentar se dar bem. Ele chega aqui e, como não tem para onde ir, fica numa favela. Mas ele vai trabalhar no centro e, no centro, ele vê muita coisa e aprende muita coisa. No caso das empregadas domésticas, que foi o grupo que eu mais pesquisei para desenvolver essa ideia do fluxo: ela chega nessa cidade nova e vai para a casa da madame. Na casa da madame, vê um quadro incrível; vê um outro tipo de roupa; vê uma maquiagem diferente; ouve uma música diferente; serve um prato que nunca tinha visto e aprende um tempero que não era aquele dela. Ela volta para a favela, pega o dinheiro que recebeu na casa da madame e manda para a família que ficou na Paraíba.

O que vemos é um fluxo que não para, entre a raiz, a favela – que é esse meio de campo – e o centro. A cultura da periferia, que inclui tanto a raiz quanto o centro, é uma cultura de fluxo e é uma cultura pop. Porque é assim que se define a cultura pop: você pega uma coisa de determinado lugar e faz uma releitura dela. A partir disso, começamos a pensar que um lugar possível de conversa do intelectual com a periferia, ao invés daquele de tradutor ou negociador, fosse o de parceria. Quanto mais perto você chega da periferia, mais vê que há intelectuais muito potentes, alguns com doutorado e outros sem, mas não menos intelectuais. Há, enfim, uma massa pensante muito sólida. Então, o intelectual do centro, o intelectual branco, tem que entender que a situação mudou: a gente não está mais nos anos 1960 ou nos anos 1980.



A gente viveu, no governo Lula, a ascensão de uma classe, de D para C. Essa é uma classe em transformação. A gente costuma olhar para a periferia e ver o problema – porque não tem infraestrutura, não tem esgoto –, mas eu diria, sem demagogia, que a periferia talvez seja também o lugar da solução. O tipo de urbanização que existe nas favelas é absolutamente improvável. A gente olha e diz que as casas vão cair; mas não caem. Olha, e diz que não dá para chegar até elas; mas as pessoas chegam. Mesmo a economia informal oferece soluções espantosas. Hoje, todo mundo tem celular, mas, antes, as pessoas criaram *lan houses* em suas próprias casas domésticas; a pessoa tinha um computador, transformava a casa numa *lan house* e servia a comunidade toda, virando também um ponto de encontro. A economia, nas favelas, é inventiva, criativa e ágil, fruto de uma cultura de sobrevivência.

E foi, no fundo, isso tudo que fomos descobrindo ao tentar montar a exposição *Estética da Periferia* que, no fim, ficou muito linda. Além de montar a exposição nos quatro andares do Centro Cultural dos Correios, no Rio, montei em Recife, que tem uma periferia completamente diferente. Como Recife tem uns polos digitais, a sucata lá era toda tecnológica. Em Recife, fizemos a exposição no Museu de Arte Moderna.

Nessas exposições não tinha barraco, não tinha sujeira, nada disso. Tinha grafite japonês, mobiliário de alto design, roupas incríveis e, principalmente em Recife, uma coleção inacreditável de botas de couro. Aquela calça jeans que suporta o bumbum foi inventada na periferia e depois comprada pela marca Gang. A Mostra, não por acaso, abre com uma série de manequins de calça jeans. Isso era algo que eu jamais imaginaria estar fazendo. No começo, eu, com o meu olhinho de 1960, achava que estava errado não ter nenhum barraco ali. Eu dizia para Gringo: a gente está glamourizando essa periferia.

Mas aí a exposição foi aberta. Havia um ônibus à disposição para que todas as comunidades pudessem visitá-la e nós deixamos, na entrada, um caderno de visitas. E, nesse caderno, o que eu mais lia

eram comentários de gente dizendo que, pela primeira vez, tinha sido representada num museu. Ficava, de uma vez por todas, claro para mim que a gente não sabe nada de periferia, e que a periferia não é bem o que a gente pensa. A cultura da periferia não é nem de raiz nem de pobre. É uma cultura de fluxo, de formação.

Quando tive esse entendimento, fiquei tentada a levar essa ideia para a Universidade. Se é uma cultura de fluxo, que vem da Paraíba, para no laboratório da favela e vai para o centro, vamos colocar a academia nesse caminho e ver o que acontece. Nasceu assim a Universidade das Quebradas. A ideia não era nem dar aula, algo que deletei nos anos 1960, nem negociar, algo que eu também já havia deletado. Era criar uma parceria na produção de um conhecimento que não era nem o acadêmico nem o periférico, mas um terceiro. Nunca consegui isso, mas o processo, que já se estende por doze anos, é absolutamente fascinante.

O primeiro critério que estabelecemos é que a gente estava trabalhando em cima de uma ecologia de saberes. Nem todos têm a mesma formação, ou o mesmo peso, mas você não pode calar um saber, pois se trata de uma coisa sistêmica. Se você tira uma formiga, o sistema todo se mexe. Mas, na Universidade, são muitos os saberes calados. Então, meu desejo era estabelecer um sistema de conhecimento no qual vários saberes possam se articular. Isso é difícilimo, gente, difícilimo – tanto do lado do professor quanto do lado do artista que vem.

Bom, quem a gente selecionou para entrar? Não é qualquer um que entra na Universidade das Quebradas, que, no registro, não é uma faculdade, mas um laboratório de tecnologia social que dá um diploma de extensão. Não existe um programa fixo. É um lugar de troca e de descobertas, onde se inventa a cada dia. Inicialmente, romantizei a cultura vinda da periferia: era como se fosse tudo uma maravilha, como se todos os poetas fossem maravilhosos. Mas, realmente, isso não é verdade. Nem toda a poesia que vem da periferia é boa. A falta de discernimento é, um pouco, uma forma de

discriminação, de exclusão e de racismo. Não podemos achar que tudo na periferia é bom. Para entender o que tem de fato qualidade, é preciso avaliar a poesia da periferia com os mesmos critérios que você usa para a poesia não periférica; é preciso avaliá-la com respeito. Mas isso não é fácil; é algo que gera muito embate.

Mas deixe-me retomar a explicação sobre a Universidade das Quebradas. Como é que se entra nela? O laboratório está aberto para os intelectuais da periferia. Isso não tem nada a ver com escolaridade formal, mas sim com uma carreira, seja ela no rap, seja no grafite, na produção cultural, seja no ativismo. Procuramos pessoas que já sejam lideranças e tenham algum tipo de protagonismo. Temos, em média, 70 alunos por sala e o período de duração do curso é de um ano – sempre um dia por semana, começando de manhã e se estendendo até o finalzinho da tarde. Chamamos professores de Filosofia, Antropologia, História da Arte e, dependendo da pegada de cada ano, convidamos especialistas, os melhores deles, e pedimos, reiteradamente, para que não facilitem a sua linguagem ou o seu discurso acadêmico. Depois das aulas, temos grandes debates nos quais os quebradeiras, como os chamamos, dão, a partir de suas experiências e de seu trabalho, um retorno sobre o que ouviram. No dia seguinte, isso se inverte. Os quebradeiras dão para a gente seminários sobre literatura e, depois, nós debatemos. É uma coisa que nunca dá certo. Vai dar um dia. Mas o não dar certo é de uma produtividade espantosa, porque a gente para e recomeça.

O grande exercício que fazemos ali é o exercício de escuta, de ambos os lados. E escutar é quase impossível. Você pensa que ouve o que o outro diz; mente que ouve; mas não ouve. E é sensacional desmentir essa escuta. Em vários momentos, a gente conseguiu equiparar a fala dos quebradeiras com a fala dos acadêmicos, mas, em geral, o espaço de fala era diferente. Os acadêmicos falavam mais. Eu não sei ouvir. Eu não sabia desde aquela exposição em que eu achava que teríamos um casebre e tivemos calça jeans e lures. O teórico que mais me orienta é o filósofo alemão Axel Honneth, com

sua Teoria do Reconhecimento. O reconhecimento é o que todos desejamos, mas ele não é fácil de ser alcançado. Quando pensamos na academia, o simples fato de você passar a fazer parte dela é uma forma de reconhecimento; na periferia, não é assim. Uma coisa fundamental que Honneth diz é que não há reconhecimento sem conflito. Para o menos reconhecido se tornar mais reconhecido, ele tem de brigar. Hoje, nessa briga do feminismo e do lugar de fala, aponta-se muito a intolerância. Mas talvez não seja isso. Talvez esse seja um conflito necessário.

Vou dar um exemplo. Um dia depois da morte da Marielle Franco (em março de 2018), eu ia dar aula inaugural do Instituto de Filosofia e Ciências Sociais (IFCS), da Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ). Logo pensei: não existe essa aula, vamos abrir para um debate sobre Marielle. As pessoas começaram a falar sobre o corpo negro que tinha sido morto e a repetir toda uma fala sobre isso. Eu disse então que Marielle também era uma defensora dos direitos humanos; que ela teve 50 mil votos e representava muita gente; que ela morreu, talvez, não só pelo corpo negro, mas porque travava uma luta guerreira com os direitos humanos. O que eu ouvi? Que eu era a professora branca calando a voz do corpo negro. É claro que aquele não era o momento de eu falar aquilo. Mas dou esse exemplo porque ele reflete o que acontece o tempo todo na Quebrada. E esse conflito, em que outro pode falar, é muito proveitoso, é democrático. O conflito não democrático é aquele em que você cala a boca do outro. Mas o conflito democrático é incrível.

No nosso curso, a gente já leu Honneth, que é um texto difícil para quem não tem escolaridade. Mas foi uma leitura linda, feita de forma vagarosa com o professor André Botelho, da Sociologia. Para todo mundo entender profundamente o que é a ideia de reconhecimento, que é uma ideia sofisticada e difícil, a gente pensou, para cada aula, uma metodologia. O que a gente fez? André Botelho deu uma aula de 20 minutos explicando o que era esse conceito e, depois, quatro alunos de doutorado se reuniram com quatro grupos

da plateia para discutir o conceito. A partir disso, cada grupo fez um relatório e, a partir dos relatórios, fazíamos novas discussões. Olha, Honneth se tornou o dia a dia de todo o mundo. Foi uma coisa muito potente. Então, é isso que a Quebrada faz.

Sempre digo que é muito difícil a academia receber a periferia. Ela tem de estar preparada para não recusar o conflito, para não ensinar e para saber ouvir. Outra coisa importante é apostar na ideia de diferença, que não é a mesma coisa que desigualdade. Essa tensão entre diferença e desigualdade é muito delicada, perigosa. Sempre erro, mas não tem importância. A gente faz de novo. E o que vejo como resultado é uma coisa incrível, tanto para os professores e a equipe que participa quanto para os quebradeiras. A escuta é transformadora.

Então, a primeira coisa que, a meu ver, o intelectual pode fazer hoje é aprender a escutar. Escuta não é empatia. A empatia carrega algo de condescendência. A escuta é forte, dura e cognitiva. A segunda coisa é buscar soltar a imaginação de quem está à sua frente. Porque eu posso ensinar Platão, posso ensinar História da Arte, mas tudo isso é mero conteúdo. O que eu devo fazer, para além desses conteúdos, é estimular ao máximo a imaginação dessas pessoas que têm, a um só tempo, um saber muito potencializado e uma carência. A leitura de *Grande sertão: veredas* (Rosa, 2019) na periferia me deixou espantada. O entendimento foi imediato, e completamente diferente do entendimento que sempre encontrei ao dar Guimarães Rosa numa Universidade. Então, a gente tem que parar, ouvir e soltar essas imaginações. Para isso, a gente só precisa prender um pouquinho a nossa fala. Antes de encerrar, queria deixar claro que o meu ativismo, no caso da Universidade das Quebradas, não é pró-periferia, é pró-academia. Eu quero que a Universidade consiga ouvir outros saberes.

ELIANA SOUSA SILVA

Dentro disso que Heloísa Buarque de Hollanda está trazendo, acho que seria interessante vocês falarem sobre como é que vocês gostariam de se ver e de ver essa literatura aqui na Universidade, e como vocês veem a USP nesse processo? Acho que nosso propósito aqui é fazer essa reflexão de maneira honesta e transparente, tentando entender como podemos avançar nessa questão, mesmo que de forma incipiente ainda. A Universidade, afinal, é nossa. A Universidade é pública e tem de ser pensada nesse processo de mudança que a gente vem vivendo. E queria entender como vocês veem essa questão, já que, cada vez mais, a gente tem pessoas da periferia dentro da Universidade. Como a gente cria um movimento muito mais ampliado?

SÉRGIO VAZ

Quando você diz que a USP é nossa, eu penso: é, mas não é muito, né? Ela é nossa até a página dois. Então, eu acho que a melhor forma de a gente introduzir nossa literatura na Universidade é fazendo com que a gente possa vir aqui mais para estudar e menos para falar. Porque, estudando aqui, o nosso saber retorna para o lugar de onde a gente veio e a gente pode dividi-lo com todos. Nós queremos dividir. Toda vez que a gente fala em união, fica parecendo que é o sofredor que não quer se juntar. Mas é o contrário disso. A gente quer se juntar.

O que a gente tem procurado falar com os jovens é que literatura ajuda a gente a saber o que está fazendo; para onde a gente está indo; por que a gente mora na favela; por que a gente pega o ônibus lotado. Eu, diante de Érica Peçanha, diante dessas pessoas, eu estudei muito pouco, quase nada, e acho que me tornei poeta porque nunca gostei de trabalhar. Mas as pessoas que moram na periferia acordam, muitas vezes, às 5 da manhã e pegam dois, três

ônibus para ir trabalhar e, depois, mais dois, três ônibus para voltar para casa. E a gente quer que eles leiam? As ONG, muitas vezes, vão para a periferia difundir a literatura e a poesia como se fossem jesuítas. Nós não queremos ser mais o índio que troca presente, queremos ser o índio que troca ideia.

A nossa literatura também tem a ver com humanidade. Queremos humanizar as pessoas – não só as que vivem lá, mas as que não vivem lá. Nesse sentido, acho que a nossa literatura está propondo uma união. Então, é a norma culta que nos deve desculpas, não nós a ela.

#### ÉRICA PEÇANHA DO NASCIMENTO

A discussão sobre a relação da periferia com os acadêmicos sempre me toca. Toca-me porque eu publicizei, inclusive, meus desafios e minhas experiências de contato com os diferentes sujeitos escritores que integraram minhas pesquisas. E eu, mesmo sendo uma intelectual negra e periférica, por estar falando a partir do lugar da academia, tive bastante dificuldade ao me aproximar desses sujeitos. E respeito inteiramente esse tipo de posicionamento. Porque, como cientista social, entendo que o saber acadêmico é historicamente excludente, e que o saber científico se coloca como superior aos outros saberes.<sup>11</sup> Entendo também que somos formados, como pesquisadores, para pensar a legitimação da nossa produção de conhecimento dentro dos espaços acadêmicos. Somos pouco estimulados a levar nosso conhecimento para

<sup>11</sup> As fronteiras entre o saber empírico e os saberes interpretativos ou não tradicionais foram tema da conferência “A ciência e suas fronteiras”, realizada nesta Cátedra, sob a gestão de Sérgio Paulo Rouanet. Ver volume 1 desta coleção. [N.E.]

<sup>12</sup> Sigla para Trabalho de Conclusão de Curso, apresentado ao final dos cursos de graduação.

outros espaços. Acho, portanto, que esse posicionamento é fruto de processos de exclusão e hierarquização construídos pela academia.

Acho importante lembrar que quando a gente pensa numa pesquisa de mestrado e de doutorado a gente pensa estar falando numa pesquisa de longa duração, em que o tipo de relação e o tipo de troca que podem ser estabelecidos são diferentes da relação e da troca que podem ser construídas quando a gente está falando de um TCC.<sup>12</sup> Quando meus colegas pesquisadores me perguntam sobre as dificuldades de me aproximar dessa cena, de conseguir uma entrevista com Sérgio Vaz, por exemplo, acho sempre importante dizer que, para além dessa relação construída pela academia, a gente está falando de uma relação pessoal. Essa relação deve ser mediada pela ética e pelo compromisso de se criar algum tipo de devolutiva. É curioso que ainda me chamem para falar sobre literatura periférica, afinal, minha pesquisa de doutorado foi publicada em 2011 e a de pós-doutoramento, em 2016. Há outras pessoas produzindo. Mas também sou chamada para circular em diferentes eventos organizados por esses sujeitos da periferia. Escrevo orelhas, escrevo quartas capas, reviso textos e faço carta de recomendação para projeto literário. Isso é fruto do tipo de relação que estabeleci com esses sujeitos. Então, acho que a resposta para os caminhos dessa relação está também no tipo de construção pessoal realizada entre os pesquisadores e os seus sujeitos de pesquisa.

Mas, ainda sobre a provocação de Eliana, de como incluir essa literatura na Universidade, acho que talvez a pergunta a ser feita devesse ser: como a gente faz para a USP replicar experiências que estão acontecendo em outras Universidades há mais de uma década? A Universidade das Quebradas é de 2009. E a gente está aqui quase comemorando esse primeiro evento amplo, acontecendo no espaço da USP Butantã.

Acho que é importante lembrar que toda Universidade pública se estrutura em três pilares: pesquisa, extensão e ensino. Então, como é que a gente faz para aproximar a Universidade ou a academia

da produção cultural da periferia? Incorporando esse tema, que é estética e politicamente importante, nesses três pilares.

Em relação à pesquisa, é preciso que esta e outras instituições acolham pesquisas sobre as produções artísticas da periferia e criem políticas de assistência e permanência para intelectuais periféricos. Do ponto de vista do ensino, é preciso que esta e outras Universidades incorporem em seus currículos da graduação e pós-graduação a produção literária da periferia. Não basta que Sérgio Vaz, Márcio Vidal, Ferréz, Elizandra Souza e Jeniffer Nascimento sejam convidados para falar em certos eventos acadêmicos. Eles precisam ser estudados também nas disciplinas de graduação e pós-graduação e ter seus textos lidos. E há ainda a dimensão da extensão, que pode permitir que sujeitos moradores de outros espaços, que não tiveram a oportunidade de se tornar estudantes e pesquisadores da USP, estejam neste lugar e tenham seus saberes e produções legitimados nesse espaço.

HELOÍSA BUARQUE DE HOLLANDA

Acho que a Universidade está começando a perceber a importância da extensão. A extensão é um lugar de relação com a sociedade, de retorno. Ela sempre tem um caminho de dentro para fora, nunca de fora para dentro. Acho que a extensão é o caminho para a Universidade começar a abrir as suas portas para a cidade, para a sociedade. É um lugar muito sensível, muito importante, que sempre foi posto como uma coisa menos importante porque não é pesquisa, não é pós-graduação. Parece-me que a gente deveria fazer certa força para que as extensões tenham mais sofisticação e um pensamento mais flexível. Com isso, elas poderiam sair desse lugar desimportante.

ELIANA SOUSA SILVA

A partir disso, eu pediria que cada um desse um alô final.

HELOÍSA BUARQUE DE HOLLANDA

Um fechamento? Como é que fecha? Estou muito feliz de estar aqui na USP falando dessa experiência com a cultura da periferia e vendo o interesse enorme que isso está gerando. Isso é uma alegria enorme para mim.

ÉRICA PEÇANHA DO NASCIMENTO

Eu só quero fazer a propaganda dos nossos livros que estão à venda ali. Tive oportunidade de ter a minha dissertação de mestrado publicada sob o título de *Vozes marginais da literatura* (Nascimento, 2009), pela Coleção Tramas Urbanas. O livro está esgotado, mas ali existe a versão em PDF, assim como a dissertação. Há, além disso, o último livro da Coleção Tramas Urbanas, *Polifonias marginais* (Hapke et al., 2015), que reúne o trabalho de quatro pesquisadores que estudaram as literaturas negras e periféricas. O livro traz entrevistas com 34 escritores, donos de bares, poetisas e frequentadores de saraus. Muito obrigada.

MÁRCIO VIDAL

Primeiramente, gostaria de agradecer o convite de Eliana Sousa Silva não só para estar aqui, mas para colaborar com ela e ajudar a pensar neste trabalho. Ela chega aqui com toda a experiência da Favela da Maré, que casa com tudo o que foi dito aqui. Obrigado por me deixar fazer parte e por me convidar, Eliana.

Bem, queria pedir para que as pessoas lesem a literatura periférica e tirassem suas próprias conclusões a respeito dos textos. Só vai saber o que é quem ler, quem ouvir e quem assistir.

E, para encerrar, vou recitar um poema de amor. Porque amo Vinícius de Moraes, o primeiro poeta que entrou na minha vida, e porque escrevi, escrevo e escreverei sempre textos de amor. Esse se chama “Soneto do perigo”:

Afasta de mim teu encanto  
 Liberta-me do teu desejo  
 Minh'alma padece, vivo, canto.  
 Se olho para ti – me vejo.

Se a vejo, não dá, sorrio  
 É mágico isso, “não explico”.  
 Uma unção que dispara arrepio.  
 Se não disser pra que vá, eu fico.

Se disser pra que eu fique – eu amo.  
 No íntimo segredo, desejo.  
 Quanto mais se afasta a chamo.

Quanto mais aproxima – destino.  
 Se quiser se amada, avisa,  
 Para que não seja poesia, última.

SÉRGIO VAZ

Heloísa, querida, bom te ver novamente. Muito obrigado por tudo. Eliana, esse convite, estou muito feliz. Queria fazer um convite para vocês irem ao Sarau da Cooperifa. Você pode levar uma comitiva de professores e de todas as pessoas da USP. Para eles se sentirem um pouco como eu estou me sentindo aqui. Para eles se

13 O poema “Os miseráveis”, de Sérgio Vaz, integra os livros *A poesia dos deuses inferiores* e *Colecionador de pedras* (Vaz, 2004; 2007). [N.E.]

sentirem objeto de estudo. Para a molecada falar: “– Olha, está vendo aquele cara ali? É intelectual, olha. Da hora”.

Érica, a minha fala para você é de honra e gratidão. Sou muito grato por tudo que você tem feito por nós, pela literatura. Obrigada por ser essa mulher guerreira, ativista, intelectual; essa mulher negra empoderada. Márcio, querido, estamos juntos, daqui a pouco a gente vai tomar uma, né?

Agora, eu queria oferecer essa poesia para a Rose Dória, para a Lu Souza, para a dona Edite, para a Helô, para a Sônia, para a Mari, para a Bel, para o Rafa, para a Irene e para o Fuzzil, Fábio Barreto, professor, para todas as pessoas que não estão aqui enquanto eu as represento. Vou recitar um poema chamado “Os miseráveis”,<sup>13</sup> que é a história do bandido rico e do bandido pobre.

Vítor nasceu no Jardim das Margaridas.  
 Erva daninha, nunca teve primavera.  
 Cresceu sem pai, sem mãe, sem norte, sem seta.  
 Pés no chão, nunca teve bicicleta.

Já Hugo, não nasceu, estreou.  
 Pele branquinha, nunca teve inverno.  
 Tinha pai, tinha mãe, caderno e fada madrinha.

Vítor virou ladrão, Hugo salafário.  
 Um roubava pro pão, o outro, pra reforçar o salário.  
 Um usava capuz, o outro, gravata.  
 Um roubava na luz, o outro, em noite de serenata.  
 Um vivia de cativo, o outro, de negócio.  
 Um não tinha amigo: parceiro.  
 O outro, tinha sócio.  
 Retrato falado, Vítor tinha a cara na notícia,  
 enquanto Hugo fazia pose pra revista.

O da pólvora apodrece penitente, o da caneta  
enriquece impunemente.

A um, só resta virar crente

O outro é candidato a presidente.

Obrigado.

ELIANA SOUSA SILVA

Obrigada, gente. Obrigada a todos que estiveram aqui. Foi uma  
tarde linda.

#### REFERÊNCIAS

- CANDIDO, A. Direito à Literatura. In: *Vários escritos*. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2011.
- DANIKEN, E. V. *Eram os deuses astronautas?* São Paulo: Melhoramentos, 2005.
- FANON, F. *Peles negras máscaras brancas*. Bahia: EDUFBA, 2008.
- GULLAR, F. Uma luz do chão. In: *Poesia completa, teatro e prosa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2008.
- HAPKE, I.; MEDEIROS, M.; PEÇANHA, E; TENNINA, L. (Org.) *Polifonias marginais*. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2015.
- HOLLANDA, H. B. de. *26 Poetas Hoje*. Rio de Janeiro: Aeroplano, 1998.
- MARINHO, M. V. *Receitas para amar no século 21*. São Paulo: Edicon, 2010.
- \_\_\_\_\_. *21 gramas*. São Paulo: Ibis Libris, 2016a.
- \_\_\_\_\_. Álvaro de Campos foi à Cooperifa, In: *21 gramas*. São Paulo: Ibis Libris, 2016b,
- \_\_\_\_\_. *Cooperifa e a Literatura Periférica: poetas da periferia e a tradição literária brasileira*. São Paulo, 2016c. Dissertação (Mestrado) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo.

- NASCIMENTO, E. P. do. *Literatura marginal: os escritores da periferia entram em cena*. São Paulo, 2006. Dissertação (Mestrado em Antropologia Social) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo.
- \_\_\_\_\_. *Vozes marginais da Literatura*. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2009.
- \_\_\_\_\_. *É tudo nosso!* Produção cultural na periferia paulistana. São Paulo, 2011. Tese (Doutorado em Antropologia Social) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo.
- ROSA, J. G. *Grande sertão: veredas*. São Paulo: Cia. das Letras, 2019.
- VAZ, S. *Subindo a ladeira mora a Noite*. São Paulo: João Scortecci, 1988.
- \_\_\_\_\_. *A poesia dos deuses inferiores*. São Paulo: Edição do autor, 2004.
- \_\_\_\_\_. *Colecionador de pedras*. São Paulo: Global, 2007.

---

## 2

# MARCAS NA PELE DA CIDADE – NARRATIVAS VISUAIS DAS PERIFERIAS

Encontro com →

Eliana Sousa Silva, Michel Onguer,  
Panmela Castro, Marcelo D'Saete,  
Sérgio Miguel Franco e Martin Grossmann

28 DE SETEMBRO DE 2018

IEA-USP

---

---

**FOI POR MEIO DA COOPERIFA**, abordada no primeiro encontro do ciclo *Centralidades Periféricas*, que o pintor Michel Onguer teve contato com o curador da Pinacoteca de São Paulo que acabaria por inseri-lo no mercado do Fine Art, no qual está há mais de dez anos.

Esse pequeno detalhe é apenas um dos muitos cruzamentos entre a literatura e as artes visuais produzidas na periferia de São Paulo e irradiadas, sobretudo, a partir do triângulo geográfico formado pelos bairros de Capão Redondo, Jardim Ângela e Jardim São Luiz. É que fazer arte, para os moradores periféricos, é também uma forma de ocupação do espaço.

Nesta mesa, os artistas Michel Onguer, Panmela Castro e Marcelo D'Saete e o curador Sérgio Miguel Franco tatearam os sentidos dessa arte produzida nas periferias, exploraram as sutilezas que unem e separam o grafite, a street art, a pichação e a performance e problematizaram aquilo que está no coração destes encontros: como as Universidades podem estabelecer e aprofundar o diálogo com as artes visuais que se desenvolvem fora do circuito de elite?



ELIANA SOUSA SILVA

Há dois meses, fizemos aqui uma discussão sobre a literatura periférica. E a ideia, hoje, é pensarmos sobre a questão das artes visuais. Vem daí o nome *Marcas na Pele da Cidade – Narrativas Visuais das Periferias*. A ideia deste encontro é pensarmos a questão das artes visuais a partir do olhar da periferia.

Como sempre acontece no *Centralidades Periféricas*, trouxemos artistas de periferia, que trabalham com a periferia, mas também pessoas que estão dentro da Universidade e, de alguma maneira, estudam a periferia ou têm trabalhos que buscam entender como determinados artistas trabalham.

Vamos começar por Panmela Castro. Vou apresentá-la bem rapidinho e, na sequência, ela mesma se apresenta. Panmela, que vem do Rio de Janeiro, é mais conhecida como Anarkia Boladona. Ela é uma artista formada em Pintura pela Escola de Belas Artes da Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ), tem mestrado em Processos Artísticos Contemporâneos pela Universidade Estadual do Rio de Janeiro (UERJ).

Aqui do meu lado, à direita, está Sérgio Miguel Franco. Ele tem graduação em Ciências Sociais pela USP, é mestre em Arquitetura e Urbanismo, doutorando em Sociologia e pesquisa o grafite e a pichação em sua relação com as artes visuais. Sérgio foi consultor da Unesco e trabalhou no Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (Iphan).

1 O Largo da Carioca é um importante ponto de circulação no centro da cidade do Rio de Janeiro marcado pela presença dos chamados artistas de rua. [N.E.]

Marcelo D'Saete, aqui de São Paulo, é quadrinista, ilustrador e professor. É mestre em História pela USP e tem um trabalho com foco na história da resistência à escravidão no Brasil, a partir da visão do povo negro. Em 2018, venceu o Prêmio Eisner, considerado a maior premiação de quadrinhos do mundo.

Por fim, temos Michel Onguer, que é artista plástico, trabalha com grafite e é fundador e pesquisador do Ciclo Social Arte, uma organização que atua no Jardim Nakamura, na zona sul de São Paulo.

Pediria então que vocês fizessem uma apresentação e desenvolvessem suas falas tendo em mente duas questões importantes. A primeira delas é a relação cidade e periferia. Interessa-nos saber como isso aparece no trabalho de vocês. A segunda questão passa pela própria Universidade. Como vocês acham que a Universidade pode, de alguma maneira, entrar em contato com essas produções e estabelecer um diálogo mais direto com as periferias.

Vou começar por Panmela. Obrigada.

PANMELA CASTRO

Olá, tudo bom? Acho que, de cara, posso responder essa última pergunta que você fez: como as Universidades podem criar um diálogo com o que se desenvolve na periferia. Eu tive a oportunidade de me formar pela Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ). Muita gente se espanta com isso porque, afinal, eu era do subúrbio, era pobre, morei em favela. Como me formei na UFRJ?

Bom, eu fazia caricatura a R\$ 1 real na Carioca<sup>1</sup> e, com o dinheiro que ganhava, comprava minhas tintas, minhas telas e pagava o meu almoço e a condução para ir para a Universidade. Eu me lembro de que, já na faculdade, eu tinha o sonho de fazer um mestrado, mas, mesmo estando ali na UFRJ, não me considerava capacitada para isso. Porque vim de uma família muito conservadora, de pai analfabeto e mãe com pouca instrução.

Meu nível de informação, na infância e na adolescência, era bem limitado. E a verdade é que, dentro da Universidade, não consegui desenvolver meu potencial. Nas aulas de pintura, isso há vinte anos, era tudo bem retrógrado: a gente tinha, por exemplo, que desenhar com modelo vivo. Eu, à época, nem sabia que existia arte contemporânea.

Bom, mas decidi, mesmo assim, que queria fazer um mestrado e seguir na vida acadêmica. Só que, simplesmente, não passava nas provas. Aí, o professor Roberto Corrêa dos Santos, que orientava Gustavo Coelho, que fazia uma pesquisa sobre pichação,<sup>2</sup> me disse: “– Panmela, eu te quero aqui na Universidade. Estuda, faz a prova e a gente vai conseguir”.

Esse estímulo foi fundamental para que eu conseguisse passar no processo seletivo e fazer um mestrado. Mas me lembro de que, estudando para a prova e trabalhando na elaboração do projeto, eu lia Simone de Beauvoir, Michel Foucault, Georges Bataille, enfim, todos autores do hemisfério Norte. Então, é essa a problemática: a UERJ, onde fiz o mestrado, queria que pessoas como eu, que vieram da rua, entrassem na Universidade, mas, ao mesmo tempo, mantinha a exigência dessas referências tradicionais. Quando eu trazia outras referências, não eurocêntricas, me diziam que a Universidade tinha regras, tinha padrões.

Outra coisa que fui entendendo, nesse processo, é que a nossa visão sobre o que vem da periferia deve ser uma visão crítica. E isso passa

pelos referências que temos. A gente, da periferia, sempre valoriza o que vem de lá: é lindo, é maravilhoso. Mas começo a me questionar se isso que está sendo produzido na periferia é realmente bom do ponto de vista do que acrescenta à nossa cultura, àquilo que somos e àquilo que queremos ser.

Dou um exemplo: toda vez que querem falar de arte periférica, chamam os grafiteiros. O grafite é muito legal, sem dúvida, mas nasceu em Nova York e, de lá, foi exportado para o mundo todo. Aqui no Brasil, a gente fica reproduzindo aquelas letras, aqueles personagens e, de vez em quando, inventa coisas diferentes. E agora tem a Street Art, que bombou na Europa e chegou aqui, com as referências europeias. Então, que arte de periferia é essa?

As pessoas podem até falar que os artistas grafiteiros do Brasil desenham a realidade deles, das favelas, das mulheres negras, mas olho certos tipos de trabalho e penso: esse cara está mostrando a favela para mostrar a sua realidade ou para se salvar? Porque a gente que é de periferia, como não tem muito dinheiro, fica, o tempo todo, tentando melhorar a nossa condição financeira, dar uma vida melhor para os nossos pais. Mas ganhar dinheiro por meio da arte é quase impossível no Brasil.

Então me pergunto: quando o artista representa a favelinha, a criança brincando na favela, a cidade com os Arcos da Lapa e o Cristo Redentor, ele está expressando a sua vivência ou produzindo uma imagem no campo do fetiche – um estereótipo, um clichê – para ser bem visto pelo outro? Quando falo em outro, falo, especificamente, no colonizador. Somos uma cultura que foi massacrada. Quando o Brasil foi descoberto, tinha gente aqui, tinha alguma coisa aqui. Mas os europeus, ao chegar, impuseram sua cultura. E, depois, veio o imperialismo americano, que também impôs um monte de coisas. O que, disso tudo, é realmente nosso?

Minha preocupação é com o que realmente faz sentido como arte periférica; é entender o que nos representa, sem ser só uma reprodução, com elementos estereotipados, do que vem de fora.

<sup>2</sup> Gustavo Coelho dirigiu, depois, ao lado de Marcelo Guerra e Bruno Caetano, o documentário *Luz, câmera, pichação*, de 2011. [N.E.]

Acredito que essa compreensão passa por um processo de descolonização.

Bom, fiquei com muita dúvida em relação ao que eu traria para cá hoje. Tenho muitos projetos maravilhosos na minha ONG, a Rede NAMI<sup>3</sup> – eu própria vou me elogiar, porque são mesmo. Tem um projeto pelo qual já passaram mais de 500 mulheres negras e grafiteiras; tem um fundo que financia projetos de mulheres periféricas; e tem o Museu NAMI – Museu Vivo e Decolonial a Céu Aberto, que funciona numa casa na comunidade da Tavares Bastos, no Catete, na zona sul.

Esse projeto do museu foi nascendo aos poucos. Eu fui chamando os meus amigos e, de repente, tínhamos um circuito de murais a céu aberto. Dei conta então de que aquilo não era mais uma coisa aleatória, mas um projeto, e que aqueles grafites eram importantes como memória. Ao mesmo tempo em que eu pensava em formas de preservar aquele material, começava a refletir sobre a questão do grafite como apropriação de algo vindo de fora. Hoje, no museu, a gente tem uma curadoria que só aceita artistas que tenham a pegada da desconstrução da cultura que foi imposta para a gente.

Mas, no fim, achei que, neste encontro, seria mais oportuno falar de mim do que dos meus projetos. Resolvi seguir a ideia do “lugar de fala”, de Djamila Ribeiro (2019), uma autora que é uma referência muito melhor para as nossas pesquisas e para a construção do nosso pensamento feminista do que Simone de

<sup>3</sup> A Rede NAMI inclui diferentes projetos: o AfroGrafiteiras, que oferece oficinas para mulheres negras; o Fundo NAMI, que distribui cestas básicas; o Museu NAMI; e o projeto Graffiti pelo fim da violência contra a mulher, que consiste em uma campanha educativa e de comunicação para promover e divulgar a Lei Maria da Penha. [N.E.]

Beauvoir. Sim, porque enquanto a gente lê Simone de Beauvoir e as feministas europeias tentam descriminalizar o aborto, a gente, aqui, está tentando não ter os filhos mortos. Ou seja, o feminismo é colonial também.

Voltando para mim, o que posso dizer é que fui uma jovem rebelde. Minha família era muito conservadora, não me deixava fazer nada e, quando fui para a Universidade, minha mãe falou: “– Agora você é adulta. Pode fazer o que você quiser”.

Aí surfei no trem; fui para baile funk; sequestrei ônibus com os meus colegas para poder ir para a praia; fiz o “diabo a quatro”. Eu era terrível. Eu era adulta, tinha uns 20 anos, mas minha cabeça era de adolescente – até porque, na adolescência, não tinha vivido nada. Nesse período, comecei a pichar. E, para estar nesse espaço da pichação, tive que me masculinizar. Porque, para ser aceita, você tinha que andar como os meninos e falar como eles. Eles não queriam ter na turma uma mulherzinha que, na hora H, não ia subir num prédio.

Depois de passar por todo esse processo, veio o grafite, no qual, ao contrário, eu tinha que ser muito menininha. Se eu fosse uma mulher muito diferente do padrão que os grafiteiros esperavam, seria rejeitada. Isso é, na verdade, o que acontece hoje no mundo do grafite modelo do Rio de Janeiro, que se incomoda com o fato de eu não me portar mais como uma menina que procura agradar o outro. Quando vejo um grafite que não me representa, eu falo: olha, esse grafite está me ofendendo. Porque a arte de periferia tem de começar a falar sobre questões de raça, sexualidade, gênero; enfim, ela não pode, simplesmente, reproduzir a estrutura da sociedade patriarcal.

Com o tempo, fui percebendo que as pinturas que eu fazia na parede eram quase sempre bonitinhas – bonequinhas cor-de-rosa que agradavam todo o mundo. Às vezes, eu botava um elementozinho supostamente mais provocador, como as flores nas vaginas. Mas trazia também a vivência da pichação, que incluía correr da polícia e levar coronhada na cabeça. Então, o conjunto dessas experiências,

que passam pelas questões de alteridade, passou a me interessar mais do que o grafite em si.

Descobri, por exemplo, que, por mais que eu me masculinizasse, eu possuía um corpo feminino e, por isso, não chegaria no mesmo lugar de poder dos meninos. Andando em bandos de homens, entendi que o problema não era querer habitar outra pele. O problema era a mulher não ser aceita em certos espaços de poder.

Acho que isso tem tudo a ver com o papo sobre descolonização. Porque meu trabalho começou a ser pensado como um trabalho de descolonização do corpo, descolonização da arte e, utopicamente, descolonização dessa cidade. Gostaria agora de apresentar dois vídeos sobre o meu trabalho.

Um deles, de 2009 (Castro, 2009), é o primeiro vídeo que considere um trabalho de arte. Antes, eu tinha feito muito vídeo de grafite, mas sempre nos moldes europeus e americanos, com gente correndo, pichando, aquela trilha de hip-hop e sem a presença feminina. Quando havia alguma mulher, era sempre uma mulher masculinizada.

Esse vídeo reproduz o gestual da pichação e do trem, mas que traz uma presença feminina com vestidinho de babado amarelo, florzinha no cabelo e um sorriso bem meigo. Isso tudo era, obviamente, uma construção. A ideia da “garota da alma sorridente” era fazer uma contraposição à ideia do grafite como algo masculino. Meu pensamento de descolonizar esse corpo e retirar dele toda a carga que lhe foi imposta começou a partir desse trabalho de 2009.

O outro vídeo que eu trouxe é o último que editei (Castro, 2017). Ele também faz parte dessa busca pela descolonização do corpo feminino e pelo registro do processo do corpo em relação à cidade. Nesse caminho, a *performance* foi fazendo mais sentido para mim do que o grafite puro e simples. Mas esse vídeo não deixa de ser um grafite: estou pintando o chão da cidade, estou deixando nesse chão uma marca de “sangue”, que é a tinta vermelha. Cada um pode ler essa obra de um jeito, mas o meu ponto de partida para ela foi o feminicídio.

Muita gente me pergunta se a minha referência, para as *performances*, é Marina Abramovic, que agora é superpop, muito chique. Não, não é. Minhas referências para a *performance* são brasileiras como eu, são artistas como Sara Panamby e a Musa Michelle Mattiuzzi.

Na minha primeira *performance* pública, convidei o público a cortar todo o meu cabelo. Nesse momento, me desfiz daquele cabelo bem Beyoncé, bem de clipe de hip-hop americano. Isso fez parte do processo de me descobrir enquanto mulher latina, brasileira, negra – apesar da pele clara, negra. Meu trabalho, em resumo, fala desse processo de desconstrução que, hoje, chamo de descolonização do corpo.

ELIANA SOUSA SILVA

Obrigada, Panmela. Agora passo para Michel Onguer. Pode ser Michel?

MICHEL ONGUER

Boa tarde. Sou Michel Onguer. O nome popular vem do grafite. Como Eliana falou, eu me nomino artista plástico porque sou oriundo do grafite, mais especificamente do movimento de meados dos anos 1990. Para vocês entenderem melhor o projeto do qual faço parte hoje, preciso contar algumas coisas sobre mim.

O cenário em que cresci é a cidade de São Paulo. Com 15 anos, estudando em escola pública, eu estava rodeado por pichadores. Então, para a gente entender o que é o grafite em São Paulo, a gente tem que entender a pichação. O grafite hip-hop, quando chegou em São Paulo, mesmo vindo do gueto, tinha diversas regras que não eram aceitas porque já existia aqui a pichação. E a pichação sempre bateu de frente com o grafite. Tanto é que foi um problema para mim, sendo um garoto de periferia, ser grafiteiro.

Na cidade de São Paulo existem, desde a década de 1980, vários nichos e várias formas de se fazer grafite. A gente tem essa escola

que vem de Nova York; tem a escola de Alex Vallauri,<sup>4</sup> que é a dos artistas que estudavam e iam pintar na rua por diversão; e tem os pichadores que pegavam os muros. A área onde cresci, na zona sul de São Paulo, tinha muitos pichadores. A Ponte do Socorro era, inclusive, uma vitrine constantemente transformada pelos pichadores que competiam entre si, colorindo as letras e criando suas tipologias.

Isso tudo acontecia dentro de determinado contexto social. Em 1996, especificamente, o lugar onde eu moro, o Jardim Ângela, foi considerado a região mais violenta do mundo. Dentro desse contexto, tinha as gangues de pichação e tinha o grafite chegando. Até hoje, às vezes me perguntam: “– Ah, você pichava o quê?”

Eu não pichava. Esbarrei na pichação, mas o meu lance era desenhar. E os próprios pichadores me estimularam a fazer grafite. A maioria dos caras que tinham a gangue de pichação pegava alguém para fazer as letras ou os desenhos dentro da sua pichação. Várias gangues me chamaram, mas eu não quis fazer parte de nenhuma delas. Eu já era muito rebelde e folgado, tinha um perfil muito ácido. Mas comecei a ir para os *points* de pichação e entender as regras da pichação. Aí, quando entendi as regras da pichação, chegaram as regras do grafite. Isso tudo deu um nó na minha cabeça.

O grafite de São Paulo, quando levamos em conta o movimento hip-hop, sofreu muita influência de Nova York. Mas, na parte artística, a influência maior foi de Los Angeles. O Barry

4 Nascido na Etiópia e radicado em São Paulo, Alex Vallauri (9.10.1949-27.3.1987), artista gráfico, gravador, pintor, desenhista e cenógrafo, foi um dos pioneiros do grafite no país. [N.E.]

5 Barry McGee (1966) é um artista contemporâneo dos Estados Unidos. Conhecido grafiteiro, pioneiro do movimento artístico da Escola Missionária, e também conhecido por seus apelidos: Twist, Ray Fong, Bernon Vernon e P.Kin. [N.E.]

McGee,<sup>5</sup> que é de San Francisco, chegou aqui com umas regras mais contemporâneas que acabaram estimulando vários artistas da cena que temos até hoje. De outro lado, tinha toda a coisa do hip-hop nova-yorkino. No meio disso tudo, tinha a história que eu vi, mas que não era contada: a história dos caras do meu bairro, que faziam tudo, pichavam tudo, coloriam tudo. Em nenhum momento vi essas letras sendo faladas em algum lugar.

A partir disso, eu, que sou um cara curioso, comecei a frequentar espaços e a querer entender melhor esse cenário. Estou falando de 1999, 2000. Meu bairro é o Jardim Ângela, que fica no Triângulo Capão Redondo-Jardim Ângela-Jardim São Luiz, cortado pela Estrada do M'Boi Mirim. Paralelo à gente, tem o Grajaú, que é uma área vizinha onde também tinha uma galera começando a fazer grafite.

Aos poucos, começou a rolar uma conexão entre o pessoal do meu pedaço e do Grajaú, até que aconteceu o primeiro encontro de grafite na zona sul (em 1999), que reuniu Niggaz, Jerry Batista, Tim... Eles conseguiram reunir muita gente e grafitar toda a região do Grajaú.

Aquilo para mim era uma coisa nova, pela própria realidade socioeconômica. A gente tinha que fazer mutirões para dividir as tintas, tinha que dar os nossos jeitos para fazer grafite. Eu era apaixonado por desenho e, ao me aproximar do grafite, entendi que, apesar de não me reconhecer no mercado de trabalho, queria ser um grafiteiro, queria ser um pintor. A partir de 2004, resolvi tentar me aprimorar.

Foi quando tive contato com o artista plástico Celso Mathias, que começou a me provocar me dando livros de arte. Achei aquilo superestranho, uma coisa esquisita mesmo. Mas, a partir daí, comecei a ler os livros e a frequentar o ambiente de museu. E aí, conforme ia produzindo minha arte e tentando pensar o meu trabalho, entender onde eu estava inserido, ia entendendo que a história não era contada do jeito que eu a via. Foi assim que a questão da identidade do negro no Brasil, da miscigenação, começou a entrar no meu trabalho.

E isso foi bem legal. Havia poucos artistas que faziam isso na rua, e as pessoas sempre falavam: “– Mas é você que está aí!”

E até hoje eu falo: mas é você também que está aí. Ele é eu e é você. Então, ele somos nós.

Depois, através da Cooperifa,<sup>6</sup> tive um contato com o curador Mário Bibiano, que trabalhava na Pinacoteca e me inseriu no mercado do *Fine Art*, no qual estou há mais de dez anos. Esse contato com os museus transformou a minha vida. Mas aí o que aconteceu?

Muitas vezes, eu pintava murais, voltava para o meu bairro e não tinha nada. Porque, até então, os encontros na periferia eram poucos. Todas as ações estavam na Vila Madalena,<sup>7</sup> na Avenida Paulista, enfim, na região central. A partir dessa constatação, comecei a construir alguns murais dentro do meu bairro, com meu próprio dinheiro. Com o passar do tempo, depois de estar empoderado e tendo entendido como funcionam as coisas – o que é o museu, quem é o curador, quem é o pesquisador, quem é o artista –, me juntei com alguns amigos, que já eram produtores de rap, e formamos, em 2015, a Ciclo Social Arte.

A Ciclo Social Arte é hoje meu principal projeto. Meu trabalho autoral está no meu ateliê; tenho uma sala que é a minha exposição; tenho as minhas pesquisas. Mas o que comecei a perceber é que falar do meu trabalho – desse que está no ateliê – sem empoderar as pessoas na rua, sem falar com o meu bairro, não fazia sentido. Qual foi então a nossa ideia? Decidimos pintar todo o nosso bairro, que é o Jardim Nakamura. Outros lugares já têm isso. Mas a gente pensou em fazer isso de maneira diferente.

6 A criação da Cooperativa é relatada na mesa Reflexões Sobre Literatura Periférica, neste volume. [N.E.]

7 Região de classe média de Pinheiros, na capital paulista, de concentração de bares e lugar de vida noturna de jovens em geral. No bairro da Vila Madalena encontra-se o conhecido “Beco do Batman”, vielas cujas paredes são forradas de grafites, murais, inscrições diversas etc. [N.E.]

Juntamos três artistas e quatro pessoas que não eram artistas, ligadas ao grafite, e começamos a convidar os amigos para participar dos murais. Então, começamos a pintar o nosso bairro de uma maneira organizada e com o intuito de não ser só grafite, mas sim um ponto de conexão para as artes. Priorizamos os artistas locais, mas convidamos também outros artistas, para que haja um intercâmbio.

Nesse processo, a gente foi vendo que as pessoas viam os grafites, mas não entendiam. Resolvemos então criar uma parceria com a Fábrica de Cultura Jardim São Luiz. Em que consistiu a parceria? Nós fomos lá e explicamos para eles o formato e a intenção do projeto. O que fizemos dentro da Fábrica de Cultura? Grafite? Não. Nós queríamos levar a ideia de ateliê para dentro do bairro e, para isso, começamos a organizar exposições dos artistas locais dentro da Fábrica de Cultura.

O curioso é que, por explorarmos muito o autoral, acabamos ficando um pouco fora do radar do que acontece na agenda de São Paulo. Porque hoje o que está na moda é o social: vou fazer um mutirão de grafite, vou reunir isso, vou fazer aquilo. Mas, muitas vezes, isso é feito por pessoas que não estão nem aí com o que é pintado. Fazem o evento e vão embora. Nós resolvemos assumir um papel diferente. E tem dado certo. Fazemos um recorte em cima do trabalho dos artistas, organizamos uma exposição e procuramos, a partir disso, aproximar o público do trabalho – para isso, fazemos, por exemplo, *tours* voltados às escolas.

Um desdobramento interessante do nosso projeto é que, pouco a pouco, começaram a surgir algumas demandas. Porque nós temos o grafite *Street Art* e temos o grafite comercial, que são as aerografias. Antigamente, no nosso bairro, as escolas e creches eram pintadas por quem faz aerografia, que é aquela coisa do Mickey e tal.

Conforme o projeto foi se tornando mais conhecido, as pessoas começaram a procurar a gente para fazer esses trabalhos. E a gente explicou para a galera: olha, esse trabalho nós não fazemos. Se quiserem, a gente faz por R\$ 5 mil. Mas, se a gente fizer de maneira autoral, a gente vai gastar R\$ 1 mil.

Então, a gente começou a fazer umas provocações para os professores e para os diretores, tentando incentivá-los a conhecer o autoral. Hoje, criamos parcerias com as escolas. Por exemplo: eles compram os materiais e nós entramos com as ações. Quando propomos esse tipo de ação para nossos amigos artistas, todo o mundo topa, porque todo o mundo quer fazer alguma coisa. Às vezes, só depende de um *start*. E a Ciclo Social Arte funciona um pouco assim: ela dá esse *start*.

Acho que estamos conseguindo trabalhar uma geração que espero conseguir ver se desenvolvendo. Quero que as pessoas tenham um convívio com a arte. Quero que elas vejam o grafite, mas que vejam também a arte contemporânea. Quero que aprendam como eu aprendi. A Ciclo Social Arte, em resumo, funciona como uma devolutiva minha para o meu bairro. Quero que o meu bairro tenha uma atmosfera voltada para as artes visuais. Porque até mesmo dentro do hip-hop, o grafite sempre foi coadjuvante.

Hoje, a atmosfera já é diferente e o *Street Art* tem sido mais bem compreendido. A Ciclo Social Arte tenta trabalhar nessa conexão: a gente quer que as pessoas entendam de onde vem esse grafite que Os Gêmeos<sup>8</sup> fazem; de onde vem o grafite social, que são as *startups*. E acho, dentro dessa linha de pensamento, que o papel da Universidade pode ser o de estabelecer um diálogo com esses artistas que estão produzindo nessa margem, e de olhar para coisas que não são as primeiras que aparecem quando a gente faz uma busca no Google.

8 Os Gêmeos (também grafado OsGêmeos) são uma dupla de irmãos gêmeos grafiteiros de São Paulo, nascidos em 1974, cujos nomes reais são Otávio e Gustavo Pandolfo. [N.E.]

Qualquer pessoa que vá a campo vai encontrar coisas interessantíssimas que estão precisando muito mais de apoio do que outros que já estão formados e que passam pela coisa burocrática das ONG. A Universidade deveria buscar essa conexão com o artista que está na periferia esquecido, dando oficina porque gosta e que, muitas vezes, tira uma grana que não dá nem para fechar a conta do mês.

A conexão não deve se dar apenas com o artista que está ligado à periferia, mas que está aqui no centro. Isso não quer dizer que o artista de periferia não possa acessar o centro da cidade. Pode. Mas acreditamos que é importante trabalhar nesse campo mais vazio, nesse campo onde muita coisa não chega. Quando a gente está ali, fazendo isso todos os dias, vai colocando muita gente em contato com artes visuais e vai provocando o entorno.

É comum os meninos, na vizinhança, perguntarem: “– Onde vocês vão grafitar hoje? O que vocês estão fazendo? Ah, eu vi tal comercial. Ah, eu vi tal coisa”. Então, a gente começa a construir um campo que, no Brasil, é perdido. E começa a contar uma história que também não foi contada. Acredito que seja esse o diferencial da Ciclo Social Arte.

Outro aspecto da Ciclo que acho que vale a pena trazer aqui é que nós, até hoje, não ganhamos nenhum edital. Começamos o projeto tirando dinheiro do nosso bolso, mas com o objetivo de fazer com que ele, depois, se mantivesse sozinho. Hoje, fazemos ações remuneradas para empresas interessadas em entrar nessa coisa do social. Mas sempre deixamos claro para a empresa como funcionamos. E aí cabe à empresa topar. Nos editais, é mais complicado: você tem de se moldar para se encaixar no edital. E os projetos que vêm da periferia não podem ser moldados. Eles têm de ser brutos. A gente, por exemplo, conversa com os meninos que fazem pichação no nosso bairro para ver se eles não fazem grafite, mas sempre respeitando o trabalho deles. Não podemos moldar nosso projeto para ele ficar bonitinho e se encaixar em projetos de ONG ou editais.

E, desse jeito, fomos construindo o que temos. E não é pouco.

SÉRGIO MIGUEL FRANCO

Boa tarde a todos. Acho muito relevante a possibilidade deste encontro. Não sou artista. Sou um pesquisador formado aqui pela USP, que tenta conciliar dois campos: o campo do urbanismo e o campo da sociologia, tendo o elemento da arte como a substância que agrega os dois campos.

Existe, na sociologia, um personagem que foi trabalhado por Walter Benjamin, o *flâneur*. O *flâneur* é um personagem da metrópole de Paris, do fim do século XIX, que não existe mais no contexto contemporâneo, mas temos, hoje, um outro personagem, tão ou mais protagonista do que foi o *flâneur* no século XIX. Esse personagem é o pichador.

Foi em cima desse personagem, que caracteriza uma existência na periferia, que consegui construir a minha carreira, minha inserção no meio da arte contemporânea, como curador e pesquisador. Tem um filme do qual participo, *Pichadores*,<sup>9</sup> feito quando fui para a Bienal de Berlim, em 2012, junto com um grupo de pichadores, que mostra bem o espírito desse personagem da metrópole contemporânea que consegue ter na cabeça um mapa de 20 milhões de habitantes – que é o número de habitantes de São Paulo.

Esse personagem pode me dizer muito mais sobre a metrópole em que vivo do que o *flâneur*, que é um personagem do século XIX. Da minha parte, o que eu fiz diante dessa realidade? Fiz um percurso saindo da metrópole de São Paulo e chegando a Paris, onde realizei a exposição

*São Paulo Mon Amour* (2009), na Maison des Métalos, no bairro de Belleville – que, no século XIX, era um lugar de operários que trabalhavam na construção de instrumentos musicais de sopro e que incluía muitos túneis subterrâneos. Belleville é um bairro historicamente marcado pelas lutas sociais e habitado pelos comunistas que fizeram a Comuna de Paris.

É em função desse conteúdo político que a arte carrega que recebi recentemente um convite para levar a pichação para a Science Po,<sup>10</sup> o lugar onde se formam os quadros técnicos da política na França. Então, na Science Po, eles querem saber quem são esses adolescentes e jovens que têm na cabeça uma metrópole como São Paulo.

Foi também dentro desse contexto que participei, depois da Bienal de Berlim, do livro *A verdade concreta* (Herbst; Malzacher, 2014), no qual está também o artista alemão Hans Haacke que era, para mim, uma referência da arte contemporânea, alguém que estava construindo a crítica institucional. Ele topou desenvolver a arte dele como uma ação política radical. Um diretor do Museu de Arte Moderna de Nova York (MOMA) foi demitido por causa de uma obra do Haacke, que era a foto de uma família judia que estava fazendo especulação imobiliária na parte antiga de Nova York, a Downtown, um lugar que abrigava a população pobre e que foi um centro do hip-hop.

Mas, pensando na pergunta colocada aqui, sobre como a USP participa disso tudo, o que eu posso dizer é que a USP financiou minha formação. Não me deu dinheiro, mas me deu o instrumental para que eu tivesse acesso à produção do conhecimento, que tem uma circulação igualmente internacional. Mas a USP não necessariamente consegue financiar a viagem dos pichadores para as exposições fora do Brasil das quais eu participo. De toda forma, a questão dos pichadores entrou na minha vida graças à USP.

Uma das principais referências que eu tive para as minhas pesquisas foi Pierre Bourdieu, um teórico da sociologia muito importante, uma referência quase inescapável. E o que eu tive aqui na USP? Um orientador, que é Sérgio Miceli, me ofereceu um livro que

9 O documentário *Pixadores* (2014) foi dirigido por Amir Escandari, diretor nascido no Irã e radicado na Finlândia. Escandari veio ao Brasil para pesquisar os surfistas de trem e acabou tomando contato com os pichadores de São Paulo. [N.E.]

10 Tradicional Universidade francesa dedicada às Humanidades e às Ciências Sociais. [N.E.]



não tinha sido publicado no Brasil, só na França, chamado *Manet: une révolution symbolique* (Bourdieu, 2013). Peguei a teoria de Bourdieu sobre Manet e apliquei na pichação de São Paulo.

Esse grupo periférico dos pichadores contém em si a transgressão, a marginalidade e trabalha numa escala que Giulio Carlo Argan, grande teórico da modernidade, enxergava como uma possibilidade utópica, inacessível no século xx. Pois os pichadores a alcançaram.

Vou parar por aqui. Tenho uma doença grave e não terminei ainda meu doutorado (Franco, 2019). Mas quero fazer isso logo, até para que essa informação circule. A pichação conseguiu fazer uma revolução simbólica, no sentido bourdieusiano do termo. Depois a gente conversa mais. Obrigado.

ELIANA SOUSA SILVA

Obrigada, Sérgio Franco. Marcelo D'Salete.

MARCELO D'SALETE

Boa tarde a todos. Foi um prazer ouvir cada um dos colegas refletir sobre a arte do grafite. Esse movimento certamente faz parte do que entendo como arte no contexto de uma cidade como São Paulo.

Sou ilustrador, quadrinista e professor da Escola de Aplicação, da Faculdade de Educação da USP. Publiquei quatro obras em quadrinhos:

<sup>11</sup> *Pixo* é um documentário dirigido por João Wainer e Roberto T. Oliveira, que estreou em 2009 na Fondation Cartier, em Paris. [N.E.]

*Noite Luz* (D'Salete, 2008), *Encruzilhada* (D'Salete, 2016), *Cumbe* (D'Salete, 2018) e *Angola Janga* (D'Salete, 2017). Os dois primeiros livros, em especial, *Noite Luz* e *Encruzilhada*, são trabalhos bem urbanos, que se aproximam da discussão que estamos tendo aqui.

Em primeiro lugar, é relevante e oportuno conhecer cada vez mais sobre grafite, pichação e outras manifestações de caráter urbano e jovem. Num momento como este, corremos o risco de ver manifestações de jovens de periferia, muitas vezes negros e pobres, que se relacionam de determinada forma com a cidade, serem coibidas e punidas.

A minha trajetória, só para vocês entenderem de onde venho, passa por um curso de Artes Plásticas aqui na Universidade de São Paulo e, antes disso, por um curso muito importante que fiz na Escola Técnica Estadual Carlos de Campos, no Brás, região central de São Paulo. No final dos anos 1980, início dos anos 1990, essa escola congregava um grande número de artistas. Muitos grafiteiros e pichadores passaram por lá.

Foi interessante, ao longo da conversa, ouvir algumas pessoas vinculando grafite com pichação, porque para aquela molecada, na época da minha juventude, eram coisas muito próximas. Era praticamente a mesma turma que atuava fazendo grafite e pichação.

Isso se relaciona a algo que Panmela Castro relatou: a ideia do grafite e da pichação se aproximando da *performance*. Os jovens grafiteiros e pichadores têm em comum a ação de perambular pela cidade, o conhecer e ver o espaço da cidade como um suporte para suas intervenções. Não é à toa que esse tipo de produção atrai tanto a juventude: ela passa pela ocupação do espaço e pela transgressão.

Além desse vídeo que Sérgio Miguel Franco mencionou, tem um outro vídeo que considero essencial: *Pixo*.<sup>11</sup> Esse vídeo é muito interessante para quem deseja entender os pichadores, suas ideias, as disputas e, enfim, toda a energia que move esses jovens a intervir dentro da cidade e dos espaços.

Quando falamos em pichação e grafite, a gente não pode esquecer de outra coisa importante: estamos dentro de uma cidade cuja arquitetura é, em sua grande parte, uma arquitetura de exclusão, que deixa o outro à parte. Para entender do que estou falando, basta você andar pelas ruas das regiões mais abastadas, como Jardins e Higienópolis.

Quando eu era moleque, não sei por que, gostava muito de ir ao Museu da Imagem e do Som (MIS).<sup>12</sup> Só muitos anos depois, fui reparar o quanto aquele é um espaço de exclusão. As construções ao lado do MIS têm grandes muros e guaritas; a arquitetura impede que se veja o que tem lá dentro; e você mal tem espaço para andar na calçada porque a preferência, naquele espaço, é dada para o carro.

Quando os pichadores deixam suas marcas nesses espaços, eles estão, de alguma forma, invadindo lugares dos quais são excluídos. É uma marca colocada dentro de um contexto urbano que, muitas vezes, não prevê espaços onde essa juventude possa se apresentar, se colocar. Existe uma série de condicionantes sociais e simbólicos que impedem alguns grupos de acessar espaços que, na teoria, são públicos.

Uma das ideias trazidas para esta conversa é a aproximação dessa galera periférica da arte com outras formas de manifestação artística e com os museus. Tive passagens por alguns museus, como o Museu Afro Brasil,<sup>13</sup> e posso dizer que realizar esse tipo de aproximação é uma tarefa importante, mas muito difícil. Por quê?

<sup>12</sup> Esse período do Museu da Imagem e do Som (MIS) é recuperado por Ricardo Ohtake no volume 2 dos livros da Cátedra. Em seu relato autobiográfico, o catedrático menciona as filas que se formavam ao redor do museu para os eventos ligados ao audiovisual. Ele passa, porém, ao largo da ideia da arquitetura de exclusão, indicando o quanto esses muros foram naturalizados na cidade de São Paulo. [N.E.]

<sup>13</sup> O Museu Afro Brasil é abordado na palestra de Emanuel Araújo no âmbito desta Cátedra, sob a gestão de Ricardo Ohtake. Ver volume 2 dos livros da Cátedra. [N.E.]

<sup>14</sup> Trata-se do Monumento às Bandeiras, encomendado pelo governo de São Paulo em 1921, popularmente conhecido como “Deixa que eu empurro”. A obra representa os bandeirantes. [N.E.]

Primeiro, porque não podemos cair em promessas vazias e falsas. E uma coisa verdadeira, na nossa sociedade, é que existem, além dos impedimentos físicos – de localização –, os impedimentos financeiros – de ter de pagar R\$ 4 de transporte para chegar do outro lado da cidade – e os condicionantes simbólicos, que também impedem aquela pessoa de usufruir daquele espaço e de ver aquelas obras como sendo parte da sua história. Se você teve determinado tipo de formação na periferia, você vai ver aquilo como algo próprio de outro grupo social, não como parte do seu contexto.

Também existe a possibilidade de essa relação com certas manifestações da arte serem de conflito e crítica. A pessoa pode opor-se ao que vê. Isso é parte do universo social e da arte. É o que acontece, por exemplo, nas recorrentes intervenções com tinta sobre a obra de Victor Brecheret, em frente ao Parque do Ibirapuera.<sup>14</sup> Lembro-me de que, numa dessas ocasiões, alguém da família do artista disse: “– Olha, uma das propostas para que a obra não seja danificada é criar barreiras para que as pessoas não tenham acesso ao monumento”.

Isso denota uma grande ignorância em relação à nossa sociedade e ao nosso entorno. Pelo que simboliza – o bandeirante –, esse monumento pode, sim, ser criticado por diferentes grupos. É claro que temos de preservar nossas obras, mas temos também de entender que essas obras são parte do tecido social e que podem, sim, ser contestadas. Em determinados locais, após revoluções, houve obras que foram retiradas por não representarem mais os valores daquele momento.

Antes de encerrar, quero falar sobre o que foi colocado aqui de início, que é o contato da Universidade com o grafite. Acho que precisamos ter espaços, dentro dos cursos universitários, onde se fale sobre diversidade e sobre diferentes manifestações artísticas. Como disse Panmela Castro, assim como estudamos a arte europeia, devemos estudar o que acontece aqui do nosso lado.

Mas, para que isso aconteça, é preciso também que a gente entenda que essas narrativas são produzidas a partir de grupos

periféricos daqui e de outros países. Vivemos hoje no mundo uma disputa de narrativas. E as narrativas periféricas não podem ser esquecidas porque são elas que nos constituem.

É importante que a Universidade se aproxime desses campos, na forma de pesquisa, de cursos ou de disciplinas que enfoquem esse tipo de produção. Até há professores que têm interesse nessa discussão, mas me parece importante que isso seja realmente parte dos cursos, que possa se manter caso esse professor não esteja mais lá.

Outro ponto importante, derivado disso, é que, para mudar o currículo dentro da Universidade e das pesquisas, é essencial que se altere o perfil dos públicos discente e docente. É preciso que as cadeiras das Universidades sejam ocupadas por pessoas de origens diferentes. Porque cada grupo social tende a ver a realidade a partir da sua perspectiva. Alunos ou professores vindos da periferia vão produzir conhecimento a partir de uma perspectiva diferente daquela de uma pessoa vinda das classes que, historicamente, estiveram dentro da Universidade.

Por isso é tão importante estarmos aqui conversando sobre essas narrativas periféricas. Elas precisam, de fato, ocupar cadeiras aqui na Universidade e em outros espaços de discussão. Obrigado.

ELIANA SOUSA SILVA

Vamos abrir para as perguntas.  
Martin Grossmann quer falar.

MARTIN GROSSMANN

Foi muito potente o panorama trazido por essa mesa porque tivemos contato não só com a experiência, mas com os conflitos de cada um. É interessante pensar no quanto, apesar de estarmos próximos, por sermos todos do campo da arte, estamos distantes.

Esse exercício da alteridade e o encontro com outras narrativas, trazido para o Instituto de Estudos Avançados (IEA-USP) a partir da presença da Eliana Sousa Silva, são um grande ganho para alguém como eu – branco, com uma formação que sempre fez com que eu achasse normal ter seguido a carreira que segui.<sup>15</sup>

Um aspecto que chama a minha atenção, a partir desses encontros, é o quanto esse programa baseado em linguagens é, a um só tempo, rico e restritivo, na medida em que parte de linguagens já conhecidas, e que são aquelas estabelecidas pelo sistema eurocêntrico. Também nisso se apresenta a questão das centralidades.

Mas a grande pergunta, já colocada aqui, é: como a gente, como Universidade, pode de fato absorver e ser contaminado por essas outras narrativas? Esse questionamento esteve muito presente no primeiro encontro, sobre literatura periférica, e ganha novas dimensões agora. Panmela Castro colocou isso muito bem: como ela vai usar referências francesas para tentar explicar o que faz ou teorizar sobre sua produção.

A periferia, para mim, é um grande desafio porque ela é anamórfica; ela não tem forma; ela não tem essas características da centralidade, presentes em aparatos mais controlados, como os museus e a Universidade. E por mais que a gente saiba da riqueza que a periferia tem, vocês, pela proximidade, sabem muito melhor disso. Então, queria apenas reforçar a pergunta feita por Eliana Sousa Silva: como a gente pode, de fato, gerar aproximações e intercâmbios que impactem também a nossa estrutura?

<sup>15</sup> A trajetória de Martin Grossmann está narrada em sua palestra dada para a Cátedra, sob a gestão de Ricardo Ohtake. Ver volume 2 dos livros da Cátedra. [N.E.].

MICHEL ONGUER

Eu começaria comentando essa ideia de a periferia não ter forma. Depende do contexto a partir do qual se fala. Se você cai para dentro da periferia, você percebe que tem uma forma. Dou um exemplo: o Kobra,<sup>16</sup> hoje o grande muralista de São Paulo, tem a raiz dele na periferia. Ele passa pelo processo da pichação, da aerografia e, quando surge o *Street Art*, parte para isso. Essa história, às vezes, passa batida porque ela não é contada, ela não está nos livros. Quando são contadas pela Universidade, essas histórias, normalmente, são marcadas por certo distanciamento e por uma falta de profundidade. Esse campo, da arte da periferia, tende a ser tratado de forma rasa.

Um contraexemplo que acho interessante é a série *Get Down* (2016), da Netflix, sobre o hip-hop. A série se passa no Bronx, em Nova York, e divide o hip-hop em reinos. Seria como se aqui a gente contasse a história da galera do Grajaú; da galera do Jardim Ângela; da galera do Capão. Essa galera, normalmente, não é escutada na base.

Por exemplo, Sérgio Vaz falando dessa coisa do campo filosófico e tal é muito louco, é uma viagem, eu piro nisso, mas, dentro do nosso convívio social, é, tipo, mano, o cara é louco, essa fala é tipo uma arte contemporânea, que a gente ouve e não tem sentido. Passo por isso com o meu trabalho. Hoje, trabalho com o lance dos blocos. Quando mostro isso no meu bairro, a galera fala: “– Mano, o cara é louco”.

16 Eduardo Kobra (1975), artista brasileiro que começou sua carreira como *Street Art*, depois se tornando muralista. Cria obras que simulam as dimensões, tornando-se conhecido pelo projeto Muro das Memórias na cidade de São Paulo em 2007, retratando cenas antigas da cidade. [N.E.]

Aí eu publico a mesma coisa no Instagram, e vejo que a galera que saca de arte comenta: “– Nossa, você está falando de tal coisa, não é?”

Só que o meu vizinho não entende. Então, a gente tem um público que entende de arte contemporânea e tem um outro tipo de público, que vai sacar no máximo o grafite estereotipado. Mas será que o grafite estereotipado não é uma ponte para a arte contemporânea?

Eu, por exemplo, não sou formado. Tenho Ensino Médio e, desde que ouvi o artista visual Nelson Leirner falando que era *honoris causa*, eu também me considero *honoris causa*. Fiz quatro anos de grafite na rua; tenho dez anos de trabalho em museu; e tenho minhas fontes de pesquisa. Então, falo: sou *honoris causa* em arte urbana da minha região. Ponto. Eu me entendo assim e tenho esse papel. Mas esta é a primeira vez em que sou convidado para uma fala aqui na USP. A distância, como disse Martin Grossmann, é muito grande.

Tem muita coisa acontecendo na periferia. Temos, na nossa área do Jardim Nakamura e Jardim Ângela, o Devasto, que é produtor, e leva o Brasil inteiro para o nosso bairro – Mano Brown, Emicida, Froid. Esse cara, assim como eu, não estudou. Mas a gente é esperto. A gente aprendeu a pegar as coisas no meio do caminho. Agora, por exemplo, a gente está formando uma equipe para começar a entrar em editais. A gente está trabalhando em vários campos, mas a Universidade está muito distante disso. A gente é meio louco mesmo em fazer essas coisas que a gente faz. Mas são essas coisas que, no longo prazo, vão fazer a diferença.

PANMELA CASTRO

Acho que a melhor maneira de fazer o link da periferia com a Universidade é tendo pessoas da periferia na Universidade. Mas estar na Universidade não é participar de uma mesa, é estar escrevendo dissertações e teses. E para que isso seja possível, a gente depende de políticas públicas, depende de cotas.

Pode parecer que não, mas a Universidade é um espaço hostil. Eu, que vim da periferia, que tive a criação que tive, vocês imaginam o que é passar no vestibular? Só Jesus sabe. E, depois de entrar, como você se mantém naquilo, sem dinheiro, tendo que trabalhar e dar um jeito de cumprir aquele programa integral da Universidade... São muitas as dificuldades.

Mas me parece fundamental criar esse diálogo com a periferia para que as pessoas da periferia possam falar sobre si. Quando um doutorando ou mestrando branco, privilegiado, fala da gente, muitas vezes até fala muito bem, mas, outras vezes, só coloca mais uma pecinha naquele campo do fetiche.

SÉRGIO MIGUEL FRANCO

Eu não sou de uma família tradicional, como algumas aqui da USP, mas tive a oportunidade de vir do interior para cá. Quando comecei a pesquisar o assunto, conheci pichadores. Para conhecer esse universo, eu ia, por exemplo, em show de rap do Facção Central no Capão Redondo. A viagem do campus da USP até o Capão levava quatro horas, e eu pulava catraca de ônibus com pichador. Foi andando com os pichadores que elaborei a teoria do pichador como sendo o *flâneur* do século XXI. O pichador é a revolução na veia.

Vamos pensar na pichação feita na Ponte Estaiada.<sup>17</sup> Essa pichação obrigou o SPTV<sup>18</sup> a mostrar o picho todos os dias. Porque eles

<sup>17</sup> Ponte Octávio Frias de Oliveira, localizada no Brooklin, zona sul de São Paulo, ao lado da Marginal Pinheiros e da sede da Rede Globo, e que serve de cenário para os jornais regionais da Globo. [N.E.]

<sup>18</sup> Nome original do jornal televisivo regional da Rede Globo, agora chamado *SPI*, apresentado ao meio-dia, antes do *Jornal Hoje* (JH), e *SP2*, a edição da noite, antes do *Jornal Nacional* (JN). [N.E.]

usam a ponte como cenário, e não tinham como escapar do picho. A mulher que fez essa pichação não faz isso para ganhar dinheiro. Ela faz isso porque tem disposição e energia.

Eu posso usar Pierre Bourdieu para construir minha teoria, mas, para entender o pichador, tenho que conversar com ele. Meu papel foi tentar ajudar a construir a narrativa dos caras.

MICHEL ONGUER

Gostaria de retomar a questão de se tornar a arte mais acessível, de sair do que geralmente a gente chama de pedestal. Acredito, primeiro, que fomentar esse tipo de discussão, não só na Universidade, mas em espaços na periferia, é essencial. Os saraus fizeram isso: eles levaram as discussões sobre literatura e arte para a periferia.

Outra questão levantada aqui que queria comentar é a da ausência de relatos sobre personagens periféricos. Isso é verdade. Mas penso também que isso vem mudando, sobretudo porque a periferia ganhou mais visibilidade como centro produtor de cultura. A gente tem também uma tradição de grupos periféricos, como grupos negros, desde o pós-abolição, que se articularam para falar da sua história. Na literatura, esses relatos são mais acessíveis. No caso das artes visuais, a gente nunca teve essa centralidade.

Mas, para conhecer a história da arte produzida na periferia, acredito que um dos caminhos é conhecer as trajetórias dos personagens que produziram esse tipo de arte. Acredito que, através dessas pessoas e de suas histórias de vida, é possível chegar a um retrato dessas manifestações. As nossas narrativas estão sendo construídas. Eu, infelizmente, vou precisar sair. Obrigado a todos. E bom término de debate.

ELIANA SOUSA SILVA

Obrigada. Eu agora gostaria de voltar para Panmela. Você disse que 500 mulheres já passaram pelo seu projeto AfroGrafiteiras, no Rio. Você sabe nos dizer se essas mulheres se desenvolveram nesse campo ou se foram fazer outras coisas? E, sobretudo, queria que você nos contasse como você envolve outras mulheres e meninas nesse processo.

PANMELA CASTRO

Fui vítima de violência doméstica e, por conta disso, comecei a desenvolver um trabalho que usa o grafite como ferramenta para promover a Lei Maria da Penha<sup>19</sup> em comunidades e escolas. Nesse processo, a gente formou mais de cinco mil mulheres nas nossas oficinas. Tem meninas que estudaram comigo e, hoje, são curadoras de centros culturais importantes no Rio de Janeiro. Mas o objetivo do projeto nunca foi a formação de artistas. O grafite sempre foi visto como uma ferramenta de comunicação para chegar até o outro.

A violência doméstica é um assunto muito delicado. A mulher que é vítima disso não quer se expor, então ela não vai, por exemplo, numa palestra sobre o tema. Há ainda as mulheres que sofrem violência doméstica, mas que não conseguem identificar o que está acontecendo, e aquelas que acham que isso nunca vai acontecer com elas. Então, o grafite era só uma ferramenta para a gente chegar até essas pessoas.

<sup>19</sup> Lei Maria da Penha: Lei n.11.340, que prevê punição a atos de violência contra a mulher. Aprovada na Câmara dos Deputados e no Senado Federal e sancionada em 7 de agosto de 2006 pelo presidente Luiz Inácio Lula da Silva. [N.E.]

Depois de dez anos da Lei Maria da Pena, o que as pesquisas mostraram é que enquanto o feminicídio caiu entre as mulheres brancas, ele aumentou entre as mulheres negras. Ao mesmo tempo, eu via cada vez mais meninas privilegiadas da zona sul, que tinham R\$ 30 para comprar uma lata de *spray*, fazendo grafite; e as mulheres negras nem isso podiam fazer.

Então, resolvi criar um projeto voltado para as mulheres negras. Elas estão na base e são as que sofrem mais preconceito, e são as mais prejudicadas. Em 2015, nasceu o AfroGrafiteiras que, até hoje, envolveu 500 mulheres. O propósito dessa formação era, simplesmente, ensinar o feminismo negro. Mas, depois de um tempo, a gente viu que apareciam lá muitas meninas talentosas, que realmente tinham futuro.

O segundo ano do programa é voltado para a formação profissional e envolve, inclusive, curadores de arte contemporânea. Elas aprendem a fazer portfólio, biografia e um projeto de artes. A gente, no fim, faz exposições maravilhosas. É um programa bem completo e, de fato, dele saíram várias artistas que estão inseridas no meio da arte. O Projeto AfroGrafiteiras já deu até crias, como o Afro Minas.

ELIANA SOUSA SILVA

Michel Onguer e Marcelo D'Saete falam um pouco dos editais, e acho essa uma questão importante porque, afinal de contas, as coisas sobre as quais estamos falando passam, ou deveriam passar, pelas políticas públicas. Mas a gente sabe que muitos projetos da periferia não acessam os recursos das chamadas públicas. São recursos que, no fim, só determinados grupos acessam. Queria que vocês falassem um pouquinho sobre isso.

PANMELA CASTRO

Na Rede NAMI, a gente nunca ganhou um edital. A gente tem dinheiro, mas ele vem, sobretudo, da Fundação Ford. Vejo o edital como uma coisa bem inacessível. A gente não sabe se inscrever. A gente lê e não entende nada. Aí a gente acha que uma pessoa que a gente conhece pode escrever o projeto – porque sempre ganha os editais –, e essa pessoa escreve e não é aprovado. Aí essa pessoa cobra e a gente não tem o dinheiro para pagar. É bem complicado. Eu agora estou botando o Museu NAMI na Lei Rouanet,<sup>20</sup> e ainda não perdi a esperança. Mas, na verdade, sempre consigo dinheiro de outras formas. Porque escrever um projeto e enquadrar em um edital é bem difícil. A gente não acessa essa informação.

ELIANA SOUSA SILVA  
Eu sei bem o que é isso.

MICHEL ONGUER

A gente percebeu que os editais não funcionam no nosso bairro porque eles têm prazo de validade. Como você vai pensar num projeto legal que dura seis meses? Então, qual é o lance? Vamos pôr fogo na coisa, fazer funcionar e, depois, a gente tenta entrar em um edital, se for o caso. O edital é um caminho árduo que, no fim, te oferece uma grana muito baixa. A gente falou: vamos fazer na louca, sem nada? E assim, sem nada, deu certo. A partir disso, a gente foi

<sup>20</sup> A partir de 2019, a Lei Rouanet voltou a se chamar Lei Federal de Incentivo à Cultura. [N.E.]

arriscando outras coisas, vendo outros nichos de possibilidades, conversando com quem diz que quer ajudar. Mas acho mais fácil conseguir apoio depois da coisa pronta.

ELIANA SOUSA SILVA

Então tá, gente, muito obrigada pela tarde. Foi maravilhoso ouvir vocês. É muito aprendizado aqui, não é?

#### REFERÊNCIAS

- BOURDIEU, P. *Manet: une révolution symbolique*. Paris: Seuil, 2013.
- CASTRO, P. *Lady Grinning Soul*, 2009. Disponível em: <<https://panmela-castro.wordpress.com/2018/09/21/lady-grinning-soul/>>. Acesso em: 10 fev. 2021.
- . *Caminhar*, 2017. Disponível em: <<https://panmelacastro.wordpress.com/2018/09/16/caminhar/>>. Acesso em: 10 fev. 2021.
- D'SALETE, M. *Noite luz*. São Paulo: Via Lettera, 2008.
- . *Encruzilhada*. São Paulo: Editora Veneta, 2016.
- . *Angola Janga*. São Paulo: Editora Veneta, 2017.
- . *Cumbe*. São Paulo: Editora Veneta, 2018.
- FRANCO, S. M. F. *Engodo na arte contemporânea – a luta da pichação contra o campo da arte; uma escultura social*. São Paulo, 2019. Tese (Doutorado em Sociologia) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo.
- HERBST, S.; MALZACHER, F. *Truth is concrete: A Handbook for Artistic Strategies in Real Politics*. Berlim: Sternberg Press, 2014.
- RIBEIRO, D. *Lugar de fala* (Feminismos plurais). São Paulo: Pólen Editorial, 2019.

---

3

# A CENA TEATRAL QUE ECOA DAS PERIFERIAS

Encontro com →  
Eliana Sousa Silva, Carolina de Camargo  
Abreu, Cell Dantas, Edson Paulo, Fernando  
Yamamoto e Adriano Mauriz

22 DE OUTUBRO DE 2018

IEA-USP

---

---

**O TERCEIRO ENCONTRO** do ciclo *Centralidade Periféricas* foi marcado por um mergulho na experiência do teatro de grupo que brotou, a partir de fins dos anos 1980 e início dos anos 1990, em diferentes capitais brasileiras.

Esse teatro, nas palavras da pesquisadora Carolina de Camargo Abreu, uma das participantes da mesa, é um teatro que, rompendo com os limites do palco italiano e retomando, de forma direta ou indireta, a tradição das brincadeiras e expressões populares, “não se dobra às melhores condições de sua reprodução, mas volta-se ao mundo e à vida ao seu redor”.

Além de Eliana Sousa Silva e Carolina Abreu, estiveram presentes ao encontro os diretores e criadores de quatro dos mais significativos grupos brasileiros: Cell Dantas, do Bando de Teatro Olodum, criado em 1990 em Salvador (BA); Edson Paulo, do Buraco d’Oráculo, que nasceu em 1998 dentro de uma Oficina Cultural no bairro do Brás, zona leste de São Paulo; Fernando Yamamoto, da companhia Clowns de Shakespeare, criada em 1993, em Natal (RN); e Adriano Mauriz, do Pom-bas Urbanas, um grupo fundado em 1989 em São Miguel Paulista, periferia da zona leste paulistana.



ELIANA SOUSA SILVA

Estes encontros têm funcionado de maneira superinformal. A ideia é que cada um possa falar um pouco sobre o próprio trabalho. A gente fez uma curadoria que procurou identificar alguns grupos representativos da cena do teatro vindo das periferias. Sempre temos, além desses relatos de experiências, alguém da Universidade que possa dialogar sobre a manifestação artística e cultural debatida.

Eu queria começar apresentando Cell Dantas, do Bando de Teatro Olodum, criado em 1990 na Bahia, em parceria com o Bloco Afro Olodum. Sua referência é o Teatro Experimental do Negro, criado em 1944, no Rio de Janeiro, do qual participaram, entre outros, Abdias Nascimento e Ruth de Souza. O repertório do grupo é pautado pela cultura da Bahia numa relação com a arte como fenômeno universal. Cell Dantas, ator e músico, é integrante do grupo desde 2006.

Edson Paulo é do Buraco d'Oráculo, aqui de São Paulo, um grupo que nasceu em 1998, numa perspectiva de refletir o homem urbano na contemporaneidade. Dentro dessa perspectiva, o teatro acontece na rua, no compartilhamento direto da arte com o público. O Buraco d'Oráculo trabalha a partir de três pontos essenciais: a rua como local de encontro direto com o público; a cultura popular como fonte inspiradora de criação; e a ênfase no cômico, na farsa e nas relações com o chamado realismo grotesco. Edson é fundador do grupo, ator e produtor cultural.

Fernando Yamamoto é do Clowns de Shakespeare, do Rio Grande do Norte. O grupo, criado em 1993, em Natal, desenvolve uma investigação que busca refletir a construção da presença cênica numa perspectiva colaborativa, na qual diferentes aspectos do ator são considerados: o corpo, a musicalidade, a cena, o teatro popular e a comédia, dentre outros. A técnica do clown está presente na sua estética, lógica e subversão da realidade, seja na relação com o público, seja no lirismo que compõe o universo desses seres. Yamamoto, diretor de teatro, é um dos fundadores do grupo e fez um trabalho superimportante de mapeamento dos grupos de teatro do Nordeste.

Adriano Mauriz é do Pombas Urbanas, um grupo fundado em 1989 cuja trajetória passa pela pesquisa sobre formação do ator, linguagem e dramaturgia. O grupo tem um repertório de 15 espetáculos, muitos deles de autoria de Lino Rojas. O trabalho do Pombas Urbanas tem sido pautado pelo estudo contínuo sobre a cidade de São Paulo e seus habitantes. A história inicial do grupo passa pela participação no projeto *Semear Asas*, concebido pelo Lino Rojas, que tinha o objetivo de formar atores e técnicos entre os jovens de São Miguel Paulista, bairro na zona leste de São Paulo. Adriano é diretor, ator, e também um dos fundadores do grupo.

Por fim, a nossa querida Carolina de Camargo Abreu, que é doutora em Antropologia Social pela Universidade de São Paulo, mestre em Antropologia Social e bacharel em Ciências Sociais também pela USP, e membro do Núcleo de Antropologia, Performance e Drama. Sua pesquisa de pós-doutorado é intitulada *Espaço, Corpo e Memória - Arte Política nas Realizações do Teatro de Grupo Paulistano*.

Boa tarde, gente. Bem-vindos e bem-vindas. Quem começa? Vocês podem escolher.

CELL DANTAS

Boa tarde. Primeiro, gostaria de agradecer, em nome do Bando de Teatro Olodum, pelo convite. É importantíssimo o que o IEA está fazendo. Em seus 28 anos de existência, o Olodum sempre teve um diálogo com a periferia. O Bando, na verdade, surge com pessoas vindas das periferias. Os artistas que criaram o Bando, em 1990, são, em sua maioria, das localidades periféricas de Salvador. Acho que isso já é um ponto importante para a gente começar a dialogar. E algumas dessas pessoas, como Rejane Maia, Geremias Mendes, Valdinéia Soriano, Cássia Vale, Jorge Washington, Ednaldo Muniz, Marry Batista e Arlete Dias, estão no Bando até hoje. Outros tantos, que chegaram depois, como

eu, Elane Nascimento, Fabio Santana, Jamile Alves, Leno Sacramento, Ridson Reis e S. L. Laurentino, também estão produzindo esse diálogo com a periferia. Os espetáculos do Bando têm esse olhar para a periferia; levar a voz da periferia é um pouco a nossa essência.

Eu próprio cresci num bairro periférico, e isso me dá mais autonomia para dialogar sobre isso. Essa é uma discussão que já vem de muito tempo, e que vai sempre existir. A cultura que existe dentro da periferia é importantíssima para o desenvolvimento artístico de qualquer cidade. Nossa sede é no Teatro Vila Velha, no centro de Salvador, mas, duas vezes por ano, vamos até as periferias promover oficinas de teatro, música, memória, identidade e dança. É com essas linguagens que o Bando trabalha.

Para a discussão que a gente quer promover aqui, acho interessante começar minha fala pelas oficinas, até porque, nelas, a voz que ecoa das periferias é muito presente. Quando o Bando vai até as periferias é para poder estabelecer um diálogo e também ampliar essa voz.

Este ano, o Bando fez uma oficina em duas periferias de Salvador – o Bairro de Plataforma, no Subúrbio Ferroviário, e em Alagados, no bairro do Uruguai, na Cidade Baixa – e propôs um tema fechado: a “Revolta dos Búzios”. Nesses dois ou três meses em que duram as oficinas, a gente percebe uma vontade imensa, da parte dos jovens periféricos, de falar sobre as produções que eles fazem. E a gente encontra muitos talentos na música, na dança, no teatro.

O Bando é uma voz que chega à maioria por conta da visibilidade adquirida com o filme *Ó Pai, Ó* (2007) e dos espetáculos que estamos sempre produzindo. Esses espetáculos discutem, justamente, as questões do negro e das periferias e sua relação com a sociedade. Então, quando as pessoas nos assistem, elas observam que a diversidade de vozes está na nossa essência.

Um dos papéis das oficinas é, exatamente, ouvir vozes que não têm espaço para se fazerem ouvir. E, às vezes, é através do corpo, da música e da dança que essa voz começa a sair. Então, essas oficinas são muito importantes para nós, do Bando.

Uma das oficinas deste ano foi no bairro do Uruguai, onde moro. A gente precisa, talvez, ampliar esse tipo de encontro e de troca para a Universidade. O que sinto é que a Universidade, às vezes, chega de forma um tanto brusca. Mas tanto a Universidade tem muito a oferecer para a periferia quanto a periferia tem muito a oferecer para a Universidade. Acho que é isso.

ELIANA SOUSA SILVA

Obrigada, Cell. Edson pediu para falar.

EDSON PAULO

O teatro livre de rua é simples como cocada  
 É feito nas ruas, nas feiras, nas calçadas.  
 Nossos textos e nossas personagens nascem do contexto  
 Da mensagem da feira, da beira-mar, das favelas  
 Da garganta do camelô  
 Da voz do vendedor de histórias do brejo e do sertão.  
 O teatro livre de rua mais é virulento  
 Ele mobiliza e ativa pensamento  
 Vida é ato  
 Somos teatro  
 Pelo perigo que corremos, somos teatro  
 Pelo perigo que trazemos, somos teatro  
 Pelo perigo que vivemos  
 Pelo perigo que trazemos, somos teatro  
 Somos por todos os atos, somos teatro.

Essa é uma poesia do poeta Ray Lima e de Junior Santos, de um movimento que acontece no Rio Grande do Norte, o Movimento Escambo Popular Livre de Rua.

É muito bom fazer parte de uma mesa na qual, de certa forma, tenho ligações com todos os presentes. Adriano Mauriz, do Pombas, é parceiro de longa data, irmão, trabalhamos juntos em várias ações. Fernando, pelo trabalho no Clowns, é uma referência para quem pesquisa teatro de rua. O trabalho de Cell Dantas, do Bando do Olodum, é outro que ecoa nas periferias de todas as cidades. Carolina Camargo de Abreu, nossa parceira, é quem faz essa ponte entre a rede brasileira de teatro de rua e a academia.

Sou um dos fundadores de um grupo que existe desde 1998. A gente nasceu dentro da Oficina Cultural Amácio Mazzaropi, que ficava no Brás, zona leste da cidade, e que não existe mais. É importante dizer que, para os habitantes da periferia que se interessam em tomar contato com o fazer artístico, é fundamental que haja equipamentos e ações culturais às margens da cidade.

Nos últimos tempos, muitos equipamentos foram fechados e abandonados nessas regiões, mas, na contramão disso, muitos grupos passaram a ocupar espaços que estavam ociosos. O Buraco d'Oráculo saiu, recentemente, de um espaço que ocupou durante uns três anos, um antigo telecentro localizado no bairro da Vila Mara, região de São Miguel Paulista. Nós desenvolvemos muitas coisas lá, mas fomos vencidos pelas negociações de mesa com a gestão de João Dória na Prefeitura e acabamos deixando o espaço.

Quando surgimos, tomamos como referência muitas coisas que aconteciam na cidade, em

termos de teatro. A gente optou, de saída, pelo teatro de rua, e por uma oficina de teatro de rua coordenada pelo João Carlos Andreatza, que vinha do grupo Fora do Sério e carregava muito da história do teatro de grupo dos anos 1980.

Essa oficina nos contaminou. Entendemos que gostaríamos de fazer um teatro de grupo que vai às margens, às periferias do mercado. E foi assim que nós, trabalhadores e moradores da Cidade Tiradentes, de São Miguel Paulista, de Itaquera e de outros bairros da zona leste, decidimos fazer teatro naquela região.

E a ideia nunca foi levar cultura para esses lugares. Ao contrário. Nossa ideia sempre foi ir para essas regiões e dizer: Olha, é daqui que nós somos; é aqui que nós vamos fazer; é aqui que será nosso chão de fábrica, nosso lugar de encontro. No começo, a gente abria as rodas perto das feiras públicas ou nas praças em que isso era permitido. Foi assim que nasceu o Buraco d'Oráculo.

Ainda no início do grupo, a gente passou por um projeto de formação do governo do Estado, chamado Ademar Guerra,<sup>1</sup> e, durante dois anos, tivemos a orientação do Ednaldo Freire, diretor da Companhia Fraternal de Artes e Malas-Artes, que nos trouxe o contato direto com os dramaturgos Luis Alberto de Abreu e Carlos Alberto Soffredini. Então, foi nesse lugar das relações com o teatro popular e o teatro de grupo que a nossa base foi plantada. Num primeiro momento, a gente se encantou pelo cômico. A gente começou logo a entender que, através do riso, era possível fazer toda uma crítica social.

A gente foi se estruturando cada vez mais, mas eu me lembro de que, em 2002, a Prefeitura afirmou que São Paulo não tinha teatro de rua, que havia apenas dois ou três grupos – e citaram o Pombas Urbanas, inclusive. A gente ficou pensando: Poxa vida, será que uma cidade desse tamanho não tem mesmo gente fazendo teatro de rua? Por meio da Cooperativa Paulista de Teatro, à qual já éramos associados, organizamos um chamamento. Apareceram nada menos que 17 companhias.

<sup>1</sup> O Projeto Ademar Guerra foi criado em 1997 pela Secretaria da Cultura do Estado de São Paulo com o objetivo de propiciar orientação artística a grupos teatrais em atividade no interior e litoral do estado. Os artistas-orientadores atuam junto aos grupos selecionados, acompanhando seus projetos de pesquisa e montagem de espetáculos.

Decidimos, naquele momento, fazer um corredor cultural na cidade: cada grupo assumiria um ponto e fomentaria teatro naquela região. A gente, pelas relações que tinha com a zona leste, foi para a Praça do Forró, que é uma praça central em São Miguel Paulista. Começamos assim a ter uma relação com o público e com a cena cultural que já existia ali. Tomamos contato, por exemplo, com o Movimento Popular de Artes (MPA), um movimento importantíssimo que surgiu nos anos 1970. O músico e compositor Edvaldo Santana é um dos artistas que surgiram nesse movimento. A gente foi assim entendendo que a periferia não precisa de alguém que leve a arte até lá. A própria periferia produz arte.

Com o tempo, fomos construindo essa relação com outros pontos da cidade. Fomos também nos envolvendo na realização de seminários para discutir temas como o teatro de rua, especificamente, e a relação com quem produzia nas bordas da cidade. Nesse caminho, houve um estreitamento da relação com o Pombas Urbanas, que é um grupo que já vinha mapeando tudo isso. E podemos dizer que a Lei do Fomento ao Teatro, o grande paradigma em políticas públicas para a cultura em São Paulo, vai fomentar toda a trajetória não só do Buraco d'Oráculo, mas de tantos outros grupos que optaram por fazer um teatro descentralizado.

Isso tudo não quer dizer que a gente vá somente para as periferias ou que estabeleça qualquer tipo de embate brusco entre periferia e centro, entre periferia e academia. Nossas relações são construídas a partir de qualquer lugar onde as pessoas tenham um posicionamento contra o poder hegemônico de uma mídia que estabelece um pensamento único. E a gente encontra ecos desse pensamento dentro do centro e dentro da academia. Tanto é assim que temos visto, recentemente, diversos parceiros de grupos de teatro espalhados Brasil afora, chegando à academia.

No Rio Grande do Norte, temos o exemplo do Emanuel (Coringa), da Companhia Arte e Riso de Umarizal, que chegou ao mestrado e está defendendo uma pedagogia a partir do estudo do palhaço.

Na Universidade Federal da Bahia, temos o diretor Tom Conceição. Para a gente que vem dessa periferia que, quanto mais distante do centro, mais negra, mais pobre e mais nordestina é – no caso de São Paulo –, isso é motivo de orgulho. E, em sua trajetória de 12 espetáculos, são sempre essas figuras que o Buraco d'Oráculo coloca no centro da cena.

Nossa pesquisa mais atual acontece no Movimento Escambo, um espetáculo em roda, um local onde as pessoas podem se manifestar a todo instante. É a Cenopoesia. O poema que abriu a minha fala vem desse lugar. A Cenopoesia é um termo que nasce com a ideia de que todo mundo tem algum repertório poético. Todo mundo sabe dizer o trecho de um poema; uma canção; ou mesmo uma frase de caminhão.

Nas periferias, quando a gente abre nossas rodas, as pessoas se encantam com a possibilidade de se aproximar de uma arte da qual elas se sentem apartadas. A palavra teatro, muitas vezes, assusta. Porque o teatro é aquele prédio onde a pessoa tem que ir com a roupa de domingo e que, mesmo sendo de graça, não é gratuito porque é preciso pagar a condução para atravessar a cidade que não para de crescer.

Então, quando a gente vai com o nosso teatro para a porta da casa das pessoas, em bairros cada vez mais distantes, as pessoas se relacionam de forma direta com aquilo. E abrir espaço para que elas se manifestem nas nossas rodas de apresentações, declamando, recitando, interagindo com os atores, é uma forma de dar acesso a uma manifestação artística.

As nossas atividades, além disso, passam pela formação. O grupo ministra oficinas, e a maioria das oficinas se pauta pela experiência do próprio grupo. São, afinal de contas, vinte anos de trajetória. E se temos nossos tantos erros, acho que temos também nossos acertos. Então, a gente sempre procura fazer esse processo de troca. Tentando, mais uma vez, fazer um paralelo com a questão da academia, o que me parece é que a gente tem sempre que questionar onde está o conhecimento.

De um tempo para cá, a gente tem feito um registro do nosso trabalho e procurado publicizá-lo. Nosso desejo é perpetuar um pouco mais aquilo que a gente experimentou, aquele caminho que foi traçado em algum momento da nossa trajetória.

Acho que, para finalizar e tentar aproximar o que eu disse da ideia de políticas públicas, queria deixar o exemplo do Programa Municipal de Fomento às Artes da Periferia, fruto de uma luta do pessoal do hip-hop, do grafite, da dança, dos saraus e do teatro. Essa lei é importante porque ela entende que a periferia não se define apenas geograficamente, e pensa, por exemplo, em bolsões que existem no centro da cidade, como a Favela do Moinho e a Baixada do Glicério.

Periferia é aquilo que está à margem de um capital e à margem de um tipo de produção. É com ela que a gente se identifica e é dela que a gente tira nosso material de trabalho. Acho que é isso.

ELIANA SOUSA SILVA

Obrigada, Edson. Vou passar para Yamamoto agora.

FERNANDO YAMAMOTO

Boa tarde a todas e a todos. Obrigado ao Instituto de Estudos Avançados (IEA) pela oportunidade. Esse tema e este espaço nos são muito caros

<sup>2</sup> Eugenio Barba (1936) é um autor italiano, pesquisador e diretor de teatro. Fundador e diretor do Odin Teatret, criador do conceito da Antropologia Teatral, fundador e diretor do Theatrum Mundi Ensemble, e criador da ISTA. [N.E.]

no Clowns. Acho que nosso primeiro ato de resistência é estarmos juntos. Que bom estar aqui com parceiros já de muito tempo e com parceiros com quem mesmo eu não tendo proximidade são uma super referência.

Para quem não me conhece ou não conhece o grupo, o Clowns Shakespeare é um grupo de Natal, Rio Grande do Norte, que daqui a menos de um mês vai fazer 25 anos de história. O convite para que eu estivesse aqui me provocou em, pelo menos, três dimensões relacionadas com a ideia de periferia.

A primeira delas passa pela própria composição desta mesa, porque a gente pode pensar o Nordeste como periferia do Brasil. Por outro lado, a gente pode também pensar em Bahia e Rio Grande do Norte como estados que talvez estejam nesses polos opostos dentro da ideia de centro-periferia na região Nordeste.

Nosso grupo tem um espaço chamado Barracão Clowns, que é um espaço alugado, mas onde estamos há quase dez anos. Esse espaço fica num bairro chamado Nova Descoberta, que tem a ver com o que Edson Paulo falou: ele está incrustado no meio da cidade de Natal, tem uma localização muito central, mas, quando você chega, parece que atravessou um portal para outra dimensão e entrou numa cidade do interior do Nordeste.

Nova Descoberta é um bairro basicamente residencial, onde as pessoas ainda colocam a cadeirinha na calçada no fim da tarde e que tem uma avenida principal onde ficam a mercearia, a farmácia, o sapateiro e tal. É uma microrurbe incrustada na cidade.

E nós temos, obviamente, a relação com a própria periferia da cidade e com a Grande Natal. Mas, nesse caso, acho que os meninos vão ter muito mais propriedade e história para falar até.

Um primeiro aspecto que queria trazer, sobre a questão da periferia, passa por uma ideia do autor e diretor italiano Eugenio Barba,<sup>2</sup> que, já na década de 1970, falava do terceiro teatro, que seria justamente esse teatro que vive na margem, na franja, não só como uma condição, mas também como uma opção.

O primeiro teatro, para Barba, seria o teatro institucional, convencional; o segundo seria um teatro que hoje está um pouco mais difundido, mas que no início dos anos 1970 tinha um lugar muito específico, que é o teatro de vanguarda, experimental; e o terceiro teatro seria esse teatro relacionado a uma atuação dentro do universo em que se está inserido. O terceiro teatro está, em geral, ligado a um processo de continuidade. Ele é um projeto de vida.

Lembro-me de uma citação do ator Paulo José, em que ele fala que existe uma diferença entre montar um espetáculo e fazer teatro. Qualquer um pode fazer espetáculos. Mas, fazer teatro só é possível dentro de um grupo. E, no âmbito brasileiro, o grupo está quase sempre ligado ao entorno, à pesquisa, à continuidade e à militância política. Então, acho que, de alguma forma, todos nós que fazemos teatro de grupo, de alguma forma fazemos teatro “de periferia”. Se a gente pensa na precariedade da nossa forma de trabalhar e na atitude de contestação do *status quo*, a periferia é quase uma condição.

Acho que um segundo aspecto diz respeito à questão do Nordeste, que é o lugar onde nós estamos. A gente tem uma relação um pouco dialética com a história de estar no Nordeste. O grupo, por um lado, sempre sofreu com as dificuldades de estar distante dos centros onde os festivais acontecem, onde o Sesc tem mais dinheiro etc. Para fazer uma temporada aqui em São Paulo, de um mês, não se gasta menos de R\$ 200 mil ou R\$ 300 mil reais, porque a vinda implica toda uma logística. As apresentações são no fim de semana, mas financeiramente não compensa ficar voltando para Natal às segundas-feiras, ou seja, tem de passar o período todo aqui. E se a gente pensar no Norte do Brasil e no tal custo amazônico, isso se multiplica ainda mais.

Por outro lado, tenho a impressão de que a gente, mesmo antes de estar mais estabelecido, acabava tendo um *status* diferenciado por ser do Nordeste. O fato de sermos do Nordeste acabou abrindo muitas portas para a gente. No início, passamos a ser aquele “grupo exótico”. Suponhamos que um festival em Belo Horizonte, em Porto Alegre, seja

onde for, tenha dois espetáculos que agradam a curadoria, mas um deles é de São Paulo e o outro é lá daquele estadozinho que, como um amigo costuma dizer, “se tiver um terremoto e o estado rachar e sair flutuando pelo oceano, ninguém vai sentir falta”. Nesse aspecto, acho que a gente acabou tendo uma vantagem em editais e festivais. Porque há vinte anos esse era um terreno quase inexplorado. Até hoje, a gente não tem, no Rio Grande do Norte, a proliferação de grupos como a gente tem em São Paulo. Aqui é tudo muito saturado.

A gente está num lugar em que, fazendo teatro com rigor e qualidade, você acaba se destacando – inclusive nacionalmente. Acho importante trazer essas outras dimensões para a gente não ficar só no vitimismo de estar à margem. É pouca vantagem, mas tem algumas.

Outro aspecto que gostaria de trazer é o do cerceamento poético. O que quero dizer com isso? O Nordeste é a única experiência de região que, realmente, se efetivou no Brasil. O Norte talvez tenha um pouco disso, mas o conceito de região Norte não é tão forte quanto o de Amazônia, que inclui estados do Nordeste e Centro-Oeste. E quando a gente vai para as outras regiões, nem se fala. No Sul, temos três estados de colonizações e composições completamente diferentes. No Sudeste, qual é a relação entre São Paulo e Espírito Santo, por exemplo?

O Nordeste é um conceito fabricado no começo do século xx, como resposta à decadência da elite da cana-de-açúcar, que começava a perder força para a política do café com leite. Quando esse eixo econômico se desloca para o Sudeste, constrói-se essa ideia de região que tem, basicamente, a questão climática como eixo. A partir desse conceito, as velhas elites e os velhos coronéis continuam exercendo seu lugar de poder por meio de financiamentos públicos federais de combate à seca. Por exemplo, eles pegavam o dinheiro e construía um poço dentro de suas fazendas. Com isso, todo mundo que estava em volta e precisava de água tinha de ir à fazenda deles.

Também por causa desse conceito, se esteleceu a ideia estética do Nordeste, que passa pelo chão gretado e pelo chapéu de couro. Essa é uma questão que nos acompanha. Por um lado, a gente sabe que o Nordeste é uma região com uma tradição cultural muito viva e latente. Eu, apesar de morar há muito tempo lá e me considerar um artista nordestino, nasci em São Paulo, mas, exceção feita a mim e a outro integrante, todos do grupo são de Natal ou do interior do Rio Grande do Norte e têm muita relação com a cultura sertaneja e, em especial, com a cultura da região do Seridó.

Talvez a maior referência para a gente, em termos da busca estética, seja o Grupo Galpão, que consegue trabalhar muito bem o diálogo entre o que é regional e o que é universal, sem ser refém dessa estética. A gente nasce com a montagem de *Romeu e Julieta* (1992-1994), do Galpão, no nosso imaginário. Depois disso, a gente se aproxima muito do grupo. Eles viram nossos parceiros de trabalho e a gente convida Gabriel Vilela,<sup>3</sup> diretor de várias peças do Grupo Galpão, para dirigir *Sua Incelença, Ricardo III* (2010).

Depois desse processo, a gente, em 2013, fecha um ciclo e convida Marcio Aurélio<sup>4</sup> para dirigir o grupo. É quase ir de um extremo ao outro. Márcio Aurélio é um diretor que trabalha no registro do minimalismo, da limpeza e da economia, oposto ao de Gabriel Vilela. Montamos com ele *Hamlet: Um relato dramático-medieval* (2013). Mas o que aconteceu? A gente praticamente não conseguiu circular

<sup>3</sup> Antônio Gabriel Santana Vilela (1958) é um diretor de teatro, cenógrafo e figurinista brasileiro. [N.E.]

<sup>4</sup> Marcio Aurelio Pires de Almeida (1948). Diretor, cenógrafo e figurinista. Prestigiado encenador que transita tanto pelos clássicos quanto pelas experiências inovadoras, imprimindo delicado e rigoroso acabamento à cena. [N.E.]

com o espetáculo – diferentemente do que costumava acontecer. Ficou, para mim, a sensação de que um grupo do Nordeste que está trabalhando com certos tipos de linguagem não interessa, ou não está autorizado a isso – como se esse tipo de linguagem fosse para grupos de São Paulo, do Rio e, no máximo, Belo Horizonte.

Mudando de assunto, para finalizar, gostaria de falar um pouco sobre o *Cartografia*, um projeto que acho que interessa para o que a gente está conversando hoje. Nosso grupo acabou assumindo um lugar de centralidade, com alguns outros grupos do Nordeste, na discussão das questões não só políticas, mas estéticas na região. Em 2009, apresentei um projeto de pesquisa, para uma bolsa oferecida pela Fundação Nacional das Artes (Funarte), *Cartografia do Teatro de Grupo do Nordeste*. O projeto propunha o mapeamento dos grupos da região.

Numa primeira etapa, criei um formulário, que foi enviado para a maior quantidade de grupos possível – de quem se entendia como grupo, não importa se era de Igreja, de Conselho Comunitário, de escola, se era profissional. Eu consegui uns 250 contatos e cerca da metade retornou o formulário. O formulário passava por várias questões e, com esse material em mãos, estabeleci alguns critérios com André Carreira, professor da Universidade do Estado de Santa Catarina (Udesc). A partir desses critérios, acabei selecionando um pouco menos de 60 grupos e então circulei pelos nove estados do Nordeste, conhecendo e entrevistando um a um. Depois de algum tempo, por meio de um edital do Banco do Nordeste, consegui publicar esse trabalho.

Acho que, para começar, é isso. Quando a gente for conversando, posso falar mais. Obrigado gente.

ADRIANO MAURIZ

Olá a todas e todos. Bom, vou tentar ser “retinho”, mas, diante de todas as adversidades do momento histórico, pode ser que a minha fala seja caótica.

O Pombas Urbanas nasceu em 1989, no bairro de São Miguel Paulista, a partir da iniciativa de um peruano chamado Lino Rojas. Lino veio para o Brasil exilado, fugindo do momento político do Peru, e acabou tendo uma acolhida dentro da USP, no Departamento de Geologia. Na Universidade, ele teve uma vivência grande com o teatro e acabou participando da criação de um grupo chamado Treta.

A partir disso, Lino foi tomando vários caminhos, um deles muito ligado à Pastoral do Menor e à questão dos meninos de rua. Até que, a certa altura, ele resolveu abandonar de vez a academia e se dedicar a criar um projeto em São Miguel Paulista, que é o bairro onde eu nasci. Isso aconteceu em 1989 e o nome do projeto era “Semear Asas”.

Até esse momento, não existia um só equipamento cultural em São Miguel Paulista. Em 1989, é inaugurada a Oficina Luiz Gonzaga, que tem tudo a ver também com o que Lino estava buscando, que era dialogar com o jovem que tivesse uma bagagem cultural. Em São Miguel, a maioria dos moradores é de filhos de nordestino, e me lembro de que Lino nos deu um apelido que hoje é politicamente incorreto: jagunço de tênis Nike. Nós éramos todos office-boys e trabalhávamos o mês inteiro para comprar um tênis Nike – aliás, em várias parcelas. E ele tinha esse olhar. Ele olhava para a gente e falava:

Esse jovem que é capaz de subir no trem para fazer surf de trem; de fazer festa no fundão de ônibus; de subir no viaduto do Aricanduva para escrever seu nome; esse jovem que arrisca sua vida para, de alguma forma, ter uma identidade e se expressar, tem que fazer teatro.

Lino escolhe São Miguel para fazer esse teatro que sirva como forma de expressão para o jovem. Tinha todo um processo de seleção para entrar no projeto – tinha que estudar, trabalhar, ter 16 anos e tal. Eu tinha 13 e não cumpria nenhum dos requisitos. Mas ignorei as exigências, fui lá e ele não aguentou não me deixar fazer parte. Aí ele começa essa pesquisa. A gente não tinha espaço fixo e ia para a Praça do Forró, que o Edson Paulo citou. Na praça, tem a Igreja

de São Miguel, que é uma das igrejas mais antigas do Brasil e tem a primeira pia batismal do Brasil.

Então, de repente, esse grupo de pesquisadores chega e reconhece aquele espaço como um patrimônio cultural e resolve mapear a vida cultural do bairro, que era imensa. Naquele momento, ainda havia dificuldade em se reconhecer que a periferia produzia cultura.

É nesse contexto que Lino Rojas vai trabalhar com os jovens. Quando o grupo surge, a gente encontra, na Praça do Forró, os movimentos de moradia, a Igreja Católica, enfim, todos os movimentos de base que ocupavam aquele espaço. A primeira cena que a gente criou foi *Os Pássaros chorões que chegaram da Bahia*, sobre os migrantes que chegavam na praça para procurar alguma coisa para comer e não tinha nada, só bituca de cigarro, chiclete e sujeira. Mas mesmo assim, todo mundo ia se adaptando.

O nome Pombas Urbanas vem daí: a pomba é esse símbolo da paz que se adapta à cidade de São Paulo, que é meio rato com asa, símbolo da degradação humana, mas também desse jovem de São Miguel que queria falar alguma coisa. Os espetáculos do Pombas vão surgindo dessa pesquisa de Lino, da formação do ator, da pesquisa de linguagem e de dramaturgia. Porque nada do que ele trazia da academia servia para formar um ator ali.

No dia em que ele falou de Eugenio Barba, a gente achou que era um barbudo. E Lino falava em portunhol, né?, então a gente não entendia realmente nada. Tudo o que ele propunha, a gente fazia sem entender, mas a gente ia criando a partir desse diálogo, desse desejo que ele tinha de entender o que a gente queria falar. Ele sempre falava da questão de o ator ter que reconhecer suas capacidades e ter senso crítico sobre o lugar onde vivia. Então, era um espaço de encontro, onde a gente refletia sobre as inquietudes que tínhamos enquanto jovens.

Até hoje, trabalhando na periferia, dando aulas, fazendo orientação num projeto vocacional, deparo muito com isso. Tem uma aluna minha, Regina, que é catadora de papelão. E ela sempre vem e fala assim: “– Adriano, mas o que é teatro, Adriano? O que é o teatro?”



Aí eu falo: “– Mas o que você acha que é, Regina?”. E ela: “– Eu não sei. Eu gosto de vir aqui encontrar vocês, eu gosto desse encontro, eu gosto de vir falar o que eu penso. Para mim, é importante estar aqui”.

Ou seja, ela, como moradora da periferia e catadora de papelão, acha importante esse lugar de encontro dentro da cidade. Eu estou me perdendo, porque uma história se emenda na outra, mas vamos lá.

A gente, então, no Pombas, começa a falar das nossas inquietudes. O primeiro espetáculo se chamava *Os tronconenses*. Tronconenses eram os moradores de Tronconé. Uma vez, Lino perguntou para uma japonesa por que o Brasil se chamava Brasil e ela quis dizer que o nome veio do Pau-Brasil, mas falou: “– O Brasil é tronco, né?”. Então, Tronconé. Os tronconenses éramos nós, e o espetáculo falava sobre a nossa realidade.

O segundo espetáculo, *Mingau de concreto* (1996), falava do centro da cidade. Nesse momento, o grupo, por falta de espaço, começa a sair de São Miguel. Primeiro, ocupamos o Parque Chico Mendes, na Vila Curuçá, distrito da zona leste da cidade; depois, o Tendal da Lapa, que, à época, ainda não era um espaço cultural; e, por fim, o centro, no Bulevar São João, na Avenida São João.

*Mingau de concreto*, o primeiro espetáculo de rua do Pombas, falava das pessoas que habitam o centro: os moradores de rua, os meninos de rua, os usuários de crack, as prostitutas, os camelôs. Naquele momento, as pessoas não queriam ouvir falar disso, mas a população de rua se reconhecia imensamente naquilo e adorava o espetáculo. E os personagens, no *Mingau de concreto*, tinham uma vida intensa, eles eram alegres. A gente, a partir desse espetáculo, fez amizade com a maior galera do centro. Tudo mundo ali conhecia a gente.

A partir disso, a gente acabou abandonando a periferia e vindo morar no centro. Começamos então a fazer temporadas nos teatros e, realmente, nos decepciona perceber que os temas que a gente trazia – o abandono, as pessoas das ruas, as questões dos jovens da periferia – não interessavam às pessoas que queriam ir ao teatro

passar, comer sushi e voltar para casa. Inclusive, aquilo que a gente mostrava incomodava um pouco.

Mas, para além dos temas, tinha a questão da linguagem. Lino sempre nos incentivou a experimentar muitas coisas diferentes, como o espaço não convencional. Em um determinado momento, fizemos espetáculo até dentro de piscina. Tinha sido criada uma política voltada ao lazer nas férias e a gente pensou: a molecada não vai querer ver espetáculo, vai querer é estar na piscina, já que seria a primeira vez que eles tinham essa chance. A gente, então, resolveu fazer um espetáculo dentro da piscina.

Mas, enfim, conforme a gente foi vendo que aquilo que a gente propunha não funcionava para o público da região central, a gente resolveu voltar para a periferia e buscar um espaço. Encontramos, enfim, em 2004, um galpão de 1.600 metros quadrados, onde tinha funcionado o Supermercado Tatá, abandonado em Cidade Tiradentes. Ali a gente decidiu criar um espaço cultural.

Nosso projeto, naquele momento, se chamava “Da Comunidade ao Teatro, do Teatro à Comunidade”. Lino também sempre pensou essa questão do teatro comunitário, que é muito caro à América Latina, mas que no Brasil sempre acabou ficando meio de lado por conta do próprio conceito de periferia. Mas o nosso projeto buscava pensar um teatro feito com a comunidade, na comunidade e para a comunidade.

E Cidade Tiradentes é uma cidade. É um bairro que está a quase duas horas do centro e, apesar de os dados oficiais darem conta de que possui cerca de 300 mil habitantes, a gente sabe que deve chegar a uns 450 mil. Quando chegamos, ainda não tinha nenhum hospital ali; imagine um equipamento cultural.

Cidade Tiradentes foi inaugurado pela prefeitura em 21 de abril, no início da década de 1980, e por isso leva esse nome. Foram mandadas para lá, sem qualquer infraestrutura, milhares de pessoas trazidas das desapropriações. Os apartamentos eram todos iguais, e a gente escutou muitas histórias de gente que se perdia e não sabia qual era a sua casa porque era tudo igual.

A gente, a partir das histórias que ia ouvindo, resolve fazer um mapeamento com os jovens da região para identificar os grupos culturais existentes. E no ano seguinte, em 2005, Lino Rojas foi assassinado por conta da violência, não lá, mas em outro bairro da cidade, num assalto. Esse foi um momento muito difícil para a gente.

Conforme vai se instalando lá, a gente também vai se dando conta de muitas coisas. Nossa ideia era fazer teatro, mas como o espaço é muito grande e a demanda era enorme, aquilo vai virando um centro cultural. O teatro, na verdade, não significava muita coisa para eles quando a gente chegou.

No começo, as pessoas passavam no meio da peça, não entendiam muito bem esse código, sabe? Aí a gente resolve fechar o galpão, distribuir ingresso e falar: daqui a uma hora vai ter a peça. Uma hora depois, as pessoas vinham de banho tomado, com roupa trocada e passavam a dar um outro valor ao que estavam assistindo. Era de graça, mas só o código do ingresso já mudava a percepção.

Mas o fato é que as pessoas perguntavam se ia ter música, se ia ter dança, se ia ter biblioteca e, então, a gente passa a chamar o espaço de Centro Cultural Arte em Construção. Esse nome simboliza tanto a ideia de se construir arte junto com essas pessoas que moram lá, quanto a construção física de um espaço em ruínas. Nesse processo, o Pombas vira um instituto, o Instituto Pombas Urbanas, que acaba se tornando maior do que o grupo de Teatro Pombas Urbanas. As ações dos dois se misturam muito e, a partir desse trabalho, a gente cria vários grupos lá dentro.

5 O movimento Arte contra a barbárie, que teve suas primeiras ações em 1998, reuniu vários integrantes do meio teatral paulistano que se colocavam contra os padrões até então vigentes nas políticas públicas de cultura, que tendiam a favorecer projetos mais ligados ao mercado. A Lei Municipal de Fomento ao Teatro, de 2002, marco das políticas públicas de cultura do país, é um dos resultados mais expressivos do movimento. [N.E.]

6 O Programa para a Valorização de Iniciativas Culturais (VAI) foi criado em 2003 para apoiar financeiramente coletivos culturais da cidade de São Paulo. [N.E.]

7 Os Pontos de Cultura nasceram a partir do programa Cultura Viva, criado em 2004 pelo Ministério da Cultura (MinC). Os Pontos de Cultura são grupos ou coletivos que desenvolvem e articulam atividades culturais continuadas em suas comunidades ou territórios. [N.E.]

8 O Programa de Fomento à Cultura da Periferia foi criado em 2016 e tem o objetivo de apoiar coletivos artísticos culturais que atuam nas periferias de São Paulo. [N.E.]

A gente monta, por exemplo, um espetáculo chamado *Histórias para serem contadas* (2007), que é de um argentino, o Osvaldo Dragún (1929-1999). Esse espetáculo conta a sensacional história do homem que virou cachorro. Era um cara que não conseguia emprego de nada, mas consegue uma vaga como cão de guarda, e aí ele vai virando um cão de guarda. O outro espetáculo é *Era uma vez um Rei* (2014), que mostra um grupo de moradores de rua que resolve brincar de ter poder. Quem vai mandar em quem? Aí o cara que fala:

– Não precisa ter dinheiro. A gente faz assim: um fica de rei uma semana e o outro fica de empregado e vai catando as coisas para ele. O rei fica num carrinho, só de brincadeira. Na semana seguinte, a gente troca.

Só que, na semana seguinte, ele resolve deixar de ser rei e inventa a República; na outra semana, ele inventa a ditadura; e assim ele nunca mais desceu do carrinho e está até hoje lá, explorando o outro cara.

Tem um espetáculo, *Cidade desterrada* (2015), que surge a partir de um encontro com os moradores da comunidade. A gente tinha um projeto, o *Café Memória*, em que, uma vez por mês, a gente fazia um café e reunia as pessoas para contarem suas histórias. A partir dessas histórias do bairro, criamos *Cidade desterrada*. Atualmente, estamos fazendo uma pesquisa a partir das histórias das mulheres. E cada grupo que vai sendo formado no galpão vai tendo uma pesquisa diferente: a questão da cultura de infância; as senhoras donas de casa que fazem músicas; a questão da negritude; e por aí vai. Esses diferentes grupos criam uma cooperativa. Mas, neste momento, vivemos um dilema sobre o modelo de gestão do espaço.

Ao longo desses anos em Cidade Tiradentes, a gente funcionou quase que como uma incubadora, muito relacionada à construção das políticas públicas. O Pombas, de alguma maneira, esteve no Arte contra a Barbárie e ajudou a formular a Lei Municipal de Fomento ao Teatro.<sup>5</sup> Depois disso, estivemos envolvidos com o VAI,<sup>6</sup> os Pontos de Cultura<sup>7</sup> e a Lei de Fomento à Periferia.<sup>8</sup> Também integramos

muitas e muitas redes – inclusive a Rede Latino-Americana de Teatro Comunitário.

Mas, hoje, como estamos vivendo o desmonte das políticas, temos muitos dilemas: como fazer a gestão colaborativa e coletiva do espaço de uma maneira independente, tentando pensar novas formas para além das leis, que são fundamentais, mas que estão em risco? Outra coisa importante é que os temas identitários, que emergiram com força, estão se refletindo nas produções dos grupos.

Acho que é mais ou menos isso. Minha fala foi bagunçada, mas espero que tenha dado para entender.

CAROLINA DE CAMARGO ABREU

Fiquei muito feliz com o convite para participar desta mesa com grupos com os quais aprendi e continuo aprendendo demais. Há muito o que dizer sobre o teatro, sobre o teatro de grupo, sobre o teatro paulistano e sobre as atividades da periferia. Admiro muito a força do teatro que não se dobra às melhores condições de sua reprodução, mas volta-se ao mundo e à vida ao seu redor. Augusto Boal (2019) tem uma frase que repito várias vezes, querendo que fosse minha. Ele diz: “Tenho sincero respeito por todos aqueles artistas que dedicam suas vidas à sua arte – é seu direito ou condição. Mas prefiro aqueles que dedicam sua arte à vida”. Essa é a atitude que a gente encontra no teatro que se faz pelas periferias – tanto no teatro que se faz na periferia, quanto o teatro da periferia.

Bom, para conversar sobre a cena teatral das periferias, vou acabar me concentrando sobre a cidade de São Paulo, que é onde fiz minha pesquisa e que, do ponto de vista antropológico, funciona quase como um estudo de caso, dadas as condições sociais e históricas dessa cena um tanto peculiar.

A primeira coisa a ser dita é que a periferia nunca deixou de ter formas teatrais e expressões teatrais que, muitas vezes, embaralham as classificações entre formalidades e brincadeira de rua; entre o sagrado e o profano; e que explodem as restrições do palco italiano. A gente pode lembrar do circo popular, que sempre circulou pelas margens; dos jongos e folguedos populares; do teatro de praça e de rua; da brincadeira; e da apresentação popular.

Mas, nos últimos quinze anos, assistiu-se a uma efervescência do teatro nas periferias de São Paulo, como talvez nunca se tenha visto. Os grupos já existentes, de alguma forma, se fortaleceram, outros se mudaram para a periferia e surgiu pelo menos mais de uma centena deles. Essa multiplicação revelou-se também na frutificação de formas estéticas e intervenções dramáticas, mas, de modo geral, é possível notar que essas diversas formas de teatro procuraram se relacionar com a especificidade do seu território.

Esses grupos valorizaram as formas locais de conhecimento tradicional, mesmo sendo a periferia um lugar de cruzamento de tantas tradições diferentes, dados os fluxos migratórios que recebe. Eles procuraram também assumir e problematizar uma identidade local periférica, negra e/ou trabalhadora. É um teatro que se interessou pelo modo de fazer, as estéticas, as histórias de seu território periférico, desenterrando muitas vezes o que havia sido soterrado pelo progresso dos negócios ou os discursos excludentes da grande mídia.

Vale notar que a periferia, enquanto definição socialmente relacional, pode estar num canto do Bairro da Luz ou na Baixada do Glicério. Em linhas gerais, esse é um teatro político, que toma formas mais ou menos militantes, mas quase sempre interessado em discutir as questões da gente que vive nas periferias do sistema. É, muitas vezes, um teatro feito por gente da periferia e para a periferia; que tantas vezes preferiu a rua para estar na praça pública; e que, mesmo quando no palco, se oferece como evento gratuito ou a preços populares.

A mesa de hoje traz depoimentos tão frutíferos que eu vou tentar me concentrar em trazer a questão das políticas públicas que dão suporte a essas realizações e que, neste momento, estão em risco.

O atual secretário de cultura da cidade, André Sturm, nomeado pelo então prefeito João Dória, encabeça uma série de procedimentos que visam redirecionar o financiamento de pesquisa teatral continuada e, nesse sentido, subverter o direito conquistado pela própria classe teatral. Pela primeira vez, em 16 anos, o Programa Municipal de Fomento ao Teatro para a cidade de São Paulo está em suspensão.

Há muito se sabe que o teatro é uma linguagem artística que não se presta ao lucro, nem mesmo é autossustentável, especialmente na periferia, espaço de famílias de recursos financeiros mais escassos. Em tempos de anúncio de tempestade, em que nossas atenções se voltam aos riscos de ação fascista na presidência, se opera deliberadamente, no âmbito municipal, o sucateamento de núcleos de pensamento crítico representados pelo teatro da periferia paulistana. Trago essa questão para o encontro não tanto como lamento, nem apenas como denúncia. Ouço sussurros da conferência do filósofo alemão Walter Benjamin, de 1930, sobre a necessidade do autor se tornar produtor.

Nesse caso, me pergunto como o ofício de pesquisa na Universidade pode servir ao processo produtivo do teatro de periferia. “Refuncionalizar” o conhecimento acadêmico passa por

<sup>9</sup> Informação extraída do site da Secretaria Municipal de Cultura de São Paulo. Disponível em: <<https://www.prefeitura.sp.gov.br/cidade/secretarias/cultura/fomentos/teatro>>. Acesso em: 29 out. 2020.

desvendar as condições de produção do fazer teatral da periferia. Vale citar um pequeno trecho da Lei de Fomento, Lei n.13.279/02:

O Programa Municipal de Fomento ao Teatro para a cidade de São Paulo tem por objetivo apoiar a manutenção e criação de projetos de trabalho continuado de pesquisa e produção teatral visando o desenvolvimento do teatro e melhor acesso da população ao mesmo [...]

O Programa de Fomento ao Teatro é desenvolvido em diversos espaços públicos desempenhando o importante papel de revitalização de áreas degradadas, inaugurando novos espaços teatrais e levando teatro às ruas da cidade. Suas atividades correm em todas as regiões da cidade, sendo uma grande meta levar a atividade teatral do centro para as regiões periféricas da capital.<sup>9</sup>

Com poucas e valiosas exceções, como o Teatro Oficina, criado em 1959, o Teatro Popular União e Olho Vivo, constituído em 1972 – e o mais antigo junto às camadas populares paulistanas – e o Engenho Teatral, também com mais de 30 anos de existência e atuação na periferia, a grande maioria dos grupos de teatro da atualidade surgiram a partir dos anos 1990.

Esses grupos se engajaram no Movimento Arte contra a Barbárie, o que lhes garantiu continuidade e também criou condições para outros grupos mais jovens em estilo, como é o caso do Buraco d’Oráculo, surgirem. O movimento, organizado em 1998 por artistas do teatro paulistano, visava lutar por formas de trabalho que não reproduzissem ou priorizassem a lógica de consumo e mercantilização da arte.

O Movimento Arte contra a Barbárie compôs-se em luta contra as políticas culturais vigentes no Brasil, que ainda estimulam a subordinação das iniciativas artísticas ao patrocínio de empresas e corporações. A expressão mais bem acabada nessa direção é a Lei Federal de Incentivo à Cultura, a chamada Lei Rouanet, de 1991, que concede isenção fiscal no valor do Imposto de Renda a empresas

que financiem projetos culturais sob forma de doação ou patrocínio. Tal política possibilita que o rendimento empresarial, então desviado da arrecadação do Estado, seja investido em projetos culturais que promovem as marcas e produtos dessas empresas.

O Movimento Arte contra a Barbárie, por causa de um trabalho coletivo dedicado, que soube pensar propostas concretas, e pela oportunidade aberta pela sucessão do partido de centro-esquerda da situação, constituiu condições de produção teatral inéditas até então no país.

Em 2001, o movimento conseguiu a aprovação da Lei de Fomento ao Teatro, que passou, no ano seguinte, a destinar parte do orçamento da cidade de São Paulo à manutenção, à criação de projetos de trabalho continuado de pesquisa e à produção teatral. A conquista assegurou, mesmo que precariamente, o desenvolvimento artístico dos grupos, sem amarrá-los aos objetivos mercadológicos e aos resultados financeiros. A lei, além disso, possibilitou melhor acesso da população aos espetáculos e deu suporte à formação e à manutenção da experiência do teatro de grupo, voltado para o desenvolvimento do pensamento crítico e da busca por formas de trabalho não capitalistas.

Na comemoração de dez anos da Lei de Fomento, a professora Maria Sílvia Betti pontuou que, no interior dessa conquista, o avanço registrado foi no campo da cultura. Passou-se a procurar condições essenciais para o estudo e a reflexão crítica. Passou-se a enxergá-los como

io Como, por exemplo, o Sacolão das Artes pela Brava Cia., no Capão Redondo, ou o cdc Vento Leste pelo Coletivo Dolores Boca Aberta, junto com outros grupos, em Cidade Patriarca.

fatores integrantes não só da representação das questões sociais e culturais, mas também da luta pela transformação da sociedade.

A Lei de Fomento incentivou o debate sobre a peculiaridade histórica e artística do teatro, e possibilitou um crescimento vertiginoso, ainda que frágil, da capacidade de atuação dos jovens grupos teatrais da cidade. Ela multiplicou os novos grupos e as modalidades do fazer teatral. Possibilitou o amadurecimento tanto de processos cênicos quanto das estruturas e métodos da criação em várias regiões da cidade.

A Lei de Fomento deu ainda suporte, direta ou indiretamente, a programas complementares de reflexão e pedagogia, que alcançaram plateias populares em praças, galpões, escolas e centros comunitários de alguns dos bairros pobres de São Paulo. Sustentou programas dos grupos de teatro que compartilham com as comunidades periféricas debates e discussões. Mais do que levar para a periferia as possibilidades de teatro, a Lei de Fomento suportou as iniciativas teatrais dessas regiões.

A Lei de Fomento não foi exatamente projetada para atender as periferias do sistema teatral, mas teve repercussão importante nessa direção. No decorrer dos anos 2000, a atividade teatral da cidade se multiplicou. Vimos florescer companhias de teatro de grupo e apresentações pela periferia. Diversos grupos amadores de teatro profissionalizaram-se com o seu suporte e engajaram-se no processo de luta política em suas regiões. Assumiram a responsabilidade pela realização de um teatro popular gratuito e contestador, um teatro contra-hegemônico e antimercadológico, que reconhece seu especial valor não num produto-resultado, mas no processo de fazer.

Na construção dessa história, alguns grupos ocuparam espaços pelas periferias da cidade como sede para ensaios e espetáculos, transformando lugares abandonados pelo poder público em centros culturais.<sup>10</sup> Procuram, desde então, atuar diretamente com a comunidade do entorno, promovendo eventos festivos, oferecendo

teatro, cursos e compartilhando o espaço com iniciativas locais, como a prática da capoeira ou o encontro dos Alcoólicos Anônimos.

O cenário contemporâneo da periferia de São Paulo nos remete à virada do século XIX para o século XX, quando o Brás ainda era periferia e os operários italianos realizavam espetáculos para os próprios operários, sempre seguidos de uma festa. Eram as “veladas de sábado”, evento de encontro e entretenimento dos operários. Esse era um teatro que já trazia questões locais e personagens coletivos como o trabalhador, o patrão, o nobre. Esse teatro, além de didático, promovia o agrupamento, o lazer e a aspiração artística dos operários paulistanos.

E vejo muitas continuidades ou possibilidades entre aquele teatro e o que é feito hoje nas periferias de São Paulo – ainda que o requinte estético do teatro que se faz hoje em São Paulo seja muito maior. Naquele teatro de operários, importava mais o engajamento no processo de construção do que a estética. Parece também ter sido esse o processo de engajamento que motivou Lino Rojas que, em seu impulso de construção coletiva da arte, acionou a ideia de teatro comunitário junto aos jovens da periferia paulistana, em São Miguel Paulista e depois no bairro de Cidade Tiradentes.

O que está em jogo com a suspensão do Programa de Fomento ao Teatro da cidade de São Paulo é o teatro de contrapartidas sociais. Não apenas pela oferta de cursos e espaços de encontro e pensamento, mas pela própria prática de uma rede de cooperação. Esse é um teatro de fartura estética e de relações criativas, que reinventa modos de sobrevivência e expressão crítica.

É um teatro que se faz sem aparecer na grande mídia. Ele tem uma rede de comunicação paralela que cruza a cidade do extremo sul ao extremo leste, para se sustentar, para se ajudar, às vezes emprestando equipamentos ou compondo festivais para fortalecer o território. Na perspectiva antropológica, o valor desse teatro como prática política é inestimável. É um teatro que, muitas vezes, oferece uma radicalidade utópica, lembrando que somos nós, como

coletivo, que podemos criar as condições em que vivemos e lutar por outras formas de vida.

Quero ressaltar que o que está em jogo não é só a beleza do teatro, especialmente quando um teatro público popular e gratuito é oferecido a todos. Não é só a potência da história contada e brincada que engaja corpo, imaginação e pensamento crítico numa pedagogia que se realiza por encontros.

Oras, o teatro não é exercício apenas intelectual. O teatro ensina canto, dança, gesto, palavra e espaço. E não só para aqueles que decidem aprender o ofício, mas para todos que participam como espectadores, olhando com o corpo. Nas periferias urbanas, carentes de tanta coisa, o teatro é o exercício de outros mundos possíveis. Ele abre a arena e instaura a possibilidade de centralidades que não a do poder, do dinheiro e do trabalho. O que está em risco neste momento é o trabalho de quem pratica ação coletiva de pesquisa e produção e se dedica a resgatar a sabedoria do antigo, o conhecimento do migrante e o riso subversivo. Suspendo aqui a minha colocação.

ELIANA SOUSA SILVA

Vou passar para Cell Dantas, que pediu para complementar a fala dele, antes de abrir um pouquinho para a gente conversar.

CELL DANTAS

Como surgiu no debate a discussão sobre como está difícil um grupo, periférico ou não, se manter e conseguir produzir sua arte, queria falar um pouco sobre o quanto, nesse contexto, a nossa herança cultural precisa ser cada vez mais mostrada e valorizada. A gente precisa trazer para o palco a situação atual do negro. Essa é uma necessidade constante. Nós, no Bando, retomamos essas ideias a cada espetáculo novo e, com isso, construímos uma identidade cênica.

Então a gente pensa sempre no aumento dos atores e atrizes negros e negras no palco, assim como na formação de plateia, através de oficinas e palestras. Fizemos, recentemente, um festival – diga-se de passagem, sem nenhuma verba – de quase duas semanas. Tinha teatro, dança, música e teatro de *performance* negra. Mas, mesmo com essa presença na Bahia, a gente está com dificuldade de ter um Estado que nos apoie e de ter políticas públicas que tenham a noção do quanto é importante a gente estar no palco e levar jovens, mulheres e homens à reflexão. Também é difícil ter o reconhecimento da mídia local e nacional.

Neste momento, a gente está buscando dar oportunidade para que os negros contem as suas histórias no palco e, nesse sentido, a periferia é bem importante. Por isso, nossos atores, alguns deles coordenadores, fazem atividades nas suas comunidades, fomentando o bando para que ele continue sendo referência e para que, quando vai para o palco, leve um pouco dessa referência periférica também. Por mais que o nosso repertório artístico vá sendo ampliado, a gente procura não perder essa essência.

Nosso processo de ensino-aprendizagem sempre foi marcado pela promoção de seminários, fóruns, palestras e pesquisas de campo, justamente, nas periferias. Nesses trabalhos, a gente também busca despertar o senso crítico no discurso político de resistência e promover a aprendizagem cognitiva e as relações intra-pessoais. Do nosso lado, vivenciamos o prazer

11 Márcio Meirelles (1954), encenador, dramaturgo e gestor cultural brasileiro. Criador do Bando de Teatro Olodum (1990), diretor do Teatro Vila Velha. Foi secretário de Cultura do Estado da Bahia de 2007 a 2011. [N.E.]

12 Chica Carelli (1959) graduada em direção teatral pela Universidade Federal da Bahia em 1983. Iniciou sua carreira de atriz em 1980, no grupo Aveláz e Avestruz dirigido por Márcio Meirelles. Seu trabalho nesse grupo lhe valeu dois troféus Martim Gonçalves. [N.E.]

de brincar com outras pessoas, e de viver, momentaneamente, um personagem.

Armando Bião, que é professor na Universidade Federal da Bahia (UFBA), além de ser ator, coloca muito bem essa ideia de que, quando vamos para o palco brincar de ser outras pessoas, estamos falando dessas pessoas. Cada palavra dita ali tem um significado e, por isso, a gente toma cuidado para não estereotipar aquela fala.

Nesses anos todos de Bando, foram mais de 30 espetáculos, a maioria deles dirigidos por Márcio Meirelles<sup>11</sup> e Chica Carelli.<sup>12</sup> Em 2015, montamos *Erê*, um espetáculo que é uma festa, porque foi feito para celebrar os nossos 25 anos. Atravessar todo esse tempo produzindo sem parar, com tanta gente que passou por lá, e outros que continuam, é motivo de festa. E muitas dessas pessoas vieram das periferias e contam que não foi fácil subir no palco.

Lázaro Ramos, no filme *Bando, um filme De:* (2018), dirigido por ele e por Thiago Gomes, conta muito de como foi difícil esse caminho. Porque não é fácil um grupo negro se afirmar. E por isso o *Erê*, mesmo sendo um espetáculo comemorativo, reflete sobre uma chacina num bairro periférico de Salvador, em que 12 pessoas foram mortas. A gente faz uma reflexão sobre as mães que tiveram os filhos mortos e nunca receberam sequer uma explicação.

Enfim, foram tantas peças e tantos projetos nesses anos todos. E a gente, enquanto grupo, pensa todos os dias em como continuar vivo. O Bando não pode acabar porque é um projeto muito importante, não só para Salvador, mas para a Bahia e para o Brasil. E nós somos um bando mesmo. Somos muita gente. Obrigado.

ELIANA SOUSA SILVA

Antes de abrir para perguntas e observações, queria pontuar uma questão que não apareceu aqui e que acho super importante. Uma coisa que está muito presente para mim, talvez porque a minha referência seja o Rio de Janeiro,

é a grande concentração dos equipamentos de arte e cultura na zona sul do Rio, que é a área mais rica da cidade. A periferia, apesar de ter muitos grupos e manifestações, quase não tem equipamentos públicos. Então, gostaria de saber como vocês, que fazem parte de grupos consolidados, trabalham, nas pesquisas que realizam, a questão da formação de público e do acesso à linguagem. Como os moradores daquela periferia para onde o teatro vai se envolvem com o espetáculo e de que forma isso amplia o acesso? Fiquei curiosa para saber o lugar que esse tipo de reflexão ocupa no trabalho de vocês.

ADRIANO MAURIZ

Nossa, fico muito mobilizado por essas questões porque a gente não tem resposta para elas. Quando Carolina Camargo de Abreu traz a questão do desmonte da Lei de Fomento, penso no que significa essa perseguição aos grupos. E penso também na moça que está casada com uma mulher trans e que vem sendo agredida na rua, diariamente, para ir ao galpão do Pombas.

Sobre a questão de Eliana Sousa Silva, posso dizer que sempre tivemos muitas ações voltadas à formação de público. A gente tinha uma bicicleta, que chamávamos de Rádio de Rua, que andava pelo bairro com um fanzine, o *Enfarte, Informação e Arte*. Também já fizemos muita coisa dentro das escolas, mas, hoje, começamos a ouvir que há vários pais que não querem que o filho vá ao galpão porque lá tem gays, lá tem macumba...

<sup>13</sup> O grupo completou 30 anos em 2019. [N.E.]

Mas, de fato, a gente já tinha conquistado no território um olhar de reconhecimento da comunidade. A gente até brincava: aqui é um para-raios de maluco. Por ser aberto, o espaço acaba servindo para agregar muitas falas que não têm espaço dentro do bairro, do território. Acho que a formação de público, em São Paulo, tem um caráter bem diferente do Rio, porque aqui a influência da televisão é outra, e nós temos leis de incentivo, municipais e estaduais, que nos permitem fazer uma ação cultural gratuita.

É como se a comunidade se apropriasse do espaço. Então, além das ações de formação de teatro, tinham as festas comunitárias. Tinha festa junina em que todo mundo trazia comida, vendia comida e dava o dinheiro para a gente. Era uma maneira de eles reconhecerem a ação cultural que acontecia ali.

Então, é chocante perceber que, de repente, isso está se invertendo e que nossa ação passa a ser, em alguma medida, uma ameaça – porque ela dá voz ao que parte da sociedade está querendo eliminar. E a verdade é que, este ano, por uma série de motivos, a gente teve dificuldades de fazer as ações formativas.

Temos a questão econômica, que é um lado da sobrevivência, mas temos também a questão de podermos existir da nossa maneira. Neste momento, tenho medo pelos meus amigos gays, pelas minhas amigas mulheres, pelos meus amigos negros, por todos que ocupam aquele espaço e que, só por ser o que são, estão sendo vistos como ameaça. Como o Pombas tem 28 anos<sup>13</sup> e nasceu numa era pré-edital, a gente sempre vai dar um jeito de sobreviver economicamente. Então, a gente busca acreditar que vai ser possível, mesmo com as dificuldades, manter a utopia de continuar realizando arte.

EDSON PAULO

Penso que equipamento cultural e construção de prédios não resolvem a questão do acesso. Participei da gestão do Centro Educacional Unificado (CEU) Parque São Carlos,



na Vila Jacuí, bairro da zona leste da cidade, um projeto implementado pela ex-prefeita Marta Suplicy (2001-2004), que tentava unir educação, cultura e esporte. O equipamento em si é magnífico: tem salas de teatro incríveis, salas multimídia e equipamentos de última geração.

Enquanto estive à sua frente uma coordenadora fantástica, que tinha um relacionamento direto com a comunidade, aquilo funcionou muito bem. O CEU Parque São Carlos foi construído onde, antes, havia um campo de futebol, uma área de várzea onde as pessoas se encontravam para bater uma bola e fazer um churrasco. Esse campo foi cedido para a construção do prédio, então era obrigatório aquelas pessoas se tornarem parte do espaço.

Nos quatro primeiros anos, as salas, os cursos de teatro e o projeto de formação de público, que envolvia desde os agentes culturais até os professores, mobilizavam as pessoas. Mas, por mais que o nosso trabalho pareça consolidado, se mudar a gestão e não houver uma continuidade, ele vai por água abaixo. Foi o que aconteceu nesse CEU em específico. O espaço ficou esvaziado.

Moro perto do Teatro Flávio Império, na região de Cangaíba, e acabo ministrando oficinas lá. Hoje em dia, a gente tem uma enorme dificuldade de manter uma turma de 15 alunos durante um semestre. Então, realmente esse é um questionamento importante. Parece que não é somente o equipamento que vai possibilitar esse acesso. Tem que haver um trabalho que antecede isso – um trabalho, talvez, educacional.

O que a gente vê é que quando a gestão é coletiva, compartilhada, como no caso do Pombas Urbanas, esse trabalho se ramifica mais. Também acredito muito em uma coisa que o diretor de teatro Amir Haddad, do Rio, fala: quando a gente não tem um equipamento, a gente adota uma praça. E então, por afinidades e relações afetivas e efetivas com a praça, a gente consegue ter uma formação de público do entorno.

Por várias vezes, quando, dentro de um circuito de apresentação, a gente levou um espetáculo para ficar um mês numa praça qualquer da periferia, a gente foi vendo, na segunda semana, as pessoas indo lá, servindo um cafezinho, abrindo as suas casas para nos receber e

oferecer a sala de casa como camarim. Tudo isso é um processo de formação de público. É um processo onde a gente consegue levar o nosso fazer como forma de reflexão.

Mas, como já disseram aqui, tempos difíceis estão batendo à nossa porta. O Buraco faz parte, com outras seis companhias, de uma escola apoiada pelo Movimento dos Trabalhadores Sem-Terra, na perspectiva de construção de uma escola de teatro político. Então, talvez, uma das possibilidades seja a aproximação com outros movimentos que já existem. A gente viveu, em São Paulo, um período fértil para o teatro de grupo. A gente não sabe o que virá pela frente, mas talvez também seja o momento de a gente se ver mais, se unir mais.

FERNANDO YAMAMOTO

Acho que esse processo de desmonte que os meninos descreveram já vem de alguns anos e, depois do golpe de 2016 a gente começou a senti-lo mais de perto. Eu acho que a gente era feliz e sabia, mas perdeu a oportunidade de criar outras alternativas, de fortalecer as redes e criar outras condições de sobrevivência. Porque a gente achava que era uma conquista que não teria recuo. Mas a gente vê as coisas serem desmontadas num estalar de dedos, e se sente completamente indefeso.

Então, acredito, primeiro, que é importante o que Adriano Mauriz fala: que a gente precisa encontrar formas de sobreviver. Já estou vendo, pelo menos no Nordeste, grupos acabando nesses últimos dois anos. E a perspectiva é piorar. Então, a gente precisa remeter à nossa herança, que é o ato de movimento do teatro amador, de uma sobrevivência que passa pelo aspecto econômico, mas também pela resistência de continuar fazendo teatro. Porque esse desmonte é o reconhecimento da nossa importância. A gente está vendo a cultura do ódio se espalhar, e acho que a gente vai ter que

fazer um trabalho de reconstrução pela via do afeto, no mano a mano. Se não consegue fazer uma oficina com 15 alunos, faz com 14, com 13, com 5. E, em termos financeiros, não adianta a gente se iludir e achar que vai ter as condições ideais. Mas acho que, mais do que nunca, a resistência terá de vir forte.

ELIANA SOUSA SILVA

Gente, pediria que quem for falar agora já desse seu recado final, por causa do tempo.

CELL DANTAS

Quanto aos órgãos públicos, a gente sabe como é. Mas a gente não pode ficar esperando. A gente tem que fazer todos os dias. Porque deixar de fazer é deixar de pensar. Então, mesmo sem dinheiro, a gente faz. Ainda sobre a formação de plateia, penso que plateia você forma, às vezes, conversando na esquina sobre política, sobre teatro, sobre dança e sobre o que interessar. A gente só precisa criar esses espaços de conversa. Porque em qualquer momento que você está reunido com mais de uma pessoa você já está formando plateia, formando consciência, trazendo reflexões. Estou muito feliz de ter participado desta tarde. Aprendi muito. Obrigado em nome do Bando de Teatro Olodum. Muito obrigado mesmo.

FERNANDO YAMAMOTO

Acho que, de cara, a urgência primeira é a gente se encontrar, e estar junto para compartilhar dores, sabores, soluções e caminhos. Porque o caminho vai ser difícil. Mas não resta outra alternativa senão nos encontrarmos. E, nesse aspecto, reforço meu agradecimento por estar aqui hoje. Foi realmente um prazer. Seguimos. Coragem para nós.

CAROLINA DE CAMARGO ABREU

Gostaria de agradecer o convite. Pensando um pouco sobre as formas de teatro de grupo e Universidade se relacionarem em São Paulo, na USP e na Universidade Estadual Paulista (Unesp), alguns dos professores de diferentes áreas – Letras, Filosofia, Comunicação e Artes Cênicas, como Iná Camargo, Paulo Arantes e Alexandre, entre outros – sempre se dispuseram a estar junto do teatro, compartilhando pesquisas e estando perto do movimento.

Eu, pessoalmente, quando terminei o doutorado, me senti uma caduca e pensei: o que vou fazer com isso, o que vou fazer com o meu pensamento crítico? Eu não sabia como colocá-lo no mundo. Escrevi então um projeto de pós-doutorado para me aproximar do teatro, porque eu tinha a sensação de que os grupos de teatro sabiam como agir, como intervir no mundo. Sou, portanto, muito grata ao teatro de grupo, onde encontrei um terreno ainda mais fértil do que eu imaginava encontrar, com um pensamento crítico maduro, peças maravilhosas e uma grande delicadeza no trato com o outro. Agradeço muito de poder, inclusive, ser chamada para falar junto com eles.

ADRIANO MAURIZ

Eu também estou superagradecido pela abertura desse espaço de diálogo. Todo espaço de diálogo é um palco. Um encontro como este é também a nossa maneira de fazer teatro. Eu hoje trouxe aqui a história da catadora de papel Regina, mas muitas outras histórias estão habitando este espaço neste momento. Então, agradeço muito.

ELIANA SOUSA SILVA

Obrigada, gente. Obrigada.

**REFERÊNCIA**

BOAL, A. *Teatro do Oprimido*. São Paulo: Editora 34, 2019.

---

# 4

## QUANDO AS PERIFERIAS CONSTROEM SUA PRÓPRIA IMAGEM

Encontro com →

Eliana Sousa Silva, João Roberto Ripper,  
Ivana Bentes, Marcus Faustini,  
Bira Carvalho e Thais Scabio

27 DE NOVEMBRO DE 2018

IEA-USP

---

---

**QUANDO O FILME** *Cidade de Deus* (2002) foi lançado, praticamente não existia, nas periferias brasileiras, uma produção audiovisual – exceção feita a alguns poucos vídeos institucionais feitos por algumas ONG. A representação da favela ficava, portanto, nas mãos de realizadores brancos das classes média e alta. Nesses últimos anos, no entanto, esse cenário mudou.

E é sobre essa transformação, e sobre alguns de seus protagonistas, que este quarto encontro se deteve. “Mais do que cineastas, somos ativistas culturais”, diz Thais Scabio, que abriu sua produtora de filmes em 2006, em Diadema, na Grande São Paulo. “Na história do cinema brasileiro, o personagem de periferia nunca teve uma subjetividade de fato”, completa outro dos agentes dessa mudança, o diretor carioca Marcus Faustini, nascido em Santa Cruz, o bairro que mais longe fica do centro da cidade do Rio de Janeiro.

Além dos cineastas, o debate reuniu dois fotógrafos: João Roberto Ripper, que criou o projeto *Imagens do Povo* com o Observatório das Favelas, e Bira Carvalho, nascido na Maré e um dos fotógrafos desse projeto.

Por fim, estabelecendo a ponte entre a feitura artística das periferias e a Universidade, esteve presente à conversa Ivana Bentes, professora da Escola de Comunicação da Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ) que, há anos, estuda a disputa em torno da construção do imaginário das periferias.

---

ELIANA SOUSA SILVA

Boa tarde a todos e todas. Queria chamar para compor estas nossas cadeiras aqui João Roberto Ripper, Ivana Bentes, Marcus Faustini, Bira Carvalho e Thais Scabio. Os encontros do projeto *Centralidades Periféricas* estão inseridos num contexto mais amplo, de tentar pautar coisas mais perenes dentro da própria USP em relação à questão das periferias.

Já falamos, nesses encontros, de literatura, de artes visuais e de teatro. Hoje, a linguagem que a gente vai debater é o audiovisual, da fotografia ao cinema. A ideia é que cada um se apresente e fale um pouco do seu trabalho para, a partir disso, a gente estabelecer um diálogo.

Thais, queria começar com você, pode ser?

1 A Educafro é uma rede de voluntariado que tem a missão de promover a inclusão da população negra e pobre (em geral), nas Universidades públicas e particulares. [N.E.]

2 O coletivo Arroz, Feijão, Cinema e Vídeo foi criado por Eder Augusto. [N.E.]

3 Parte da história do surgimento dos coletivos de audiovisual em São Paulo é contada numa série de artigos reunidos no livro *Quebrada? Cinema, Vídeo e Lutas Sociais* (Vicente, 2014). [N.E.]

4 O Mascate Cineclubes foi formado em 2005, nos bairros de Cidade Ademar e Pedreira, ambos localizados na zona sul da cidade de São Paulo. [N.E.]

5 O poeta Márcio Vidal Marinho foi um dos participantes do encontro Reflexões Sobre Literatura Periférica e colaborou diretamente com Eliana Sousa Silva na elaboração do programa da Cátedra. [N.E.]

THAIS SCABIO

Boa tarde. Obrigada pelo convite e pela presença. Sou diretora, produtora, roteirista, editora, cineclubista, arte-educadora, enfim, tenho o típico perfil de produtora da periferia: sou uma faz-tudo.

Trabalho na área audiovisual desde o ano 2000. Comecei com uma oficina em Diadema. Moro na Cidade Júlia, um bairro bem esquecido na Cidade Ademar, que é uma região da zona sul de São Paulo, que tem 400 mil habitantes e não possui nenhum equipamento cultural. Nenhum. É por isso que falo que, mais do que cineastas, somos ativistas culturais. Além de fazer meus filmes, tenho que brigar por casa de cultura e por biblioteca para a nossa região.

Minha formação, como disse, começou em oficinas de audiovisual na cidade de Diadema, vizinha a São Paulo. Depois, fui fazer faculdade de Rádio e tv. Integrei a primeira turma da Educafro<sup>1</sup> a fazer uma faculdade por meio de cotas raciais na Universidade Santo Amaro (Unisa). Fiz parte de um experimento que abriu caminhos para o ProUni e outros projetos.

Em 2006, abri minha produtora, a Cavalão Marinho, na Cidade Júlia, com meu “namossócio”, Gilberto Caetano. Foi uma loucura. Imagina, em 2006, um casal negro periférico abrindo uma produtora de cinema na periferia? Mas a verdade é que não fomos os únicos. Nesse momento, graças a uma série de políticas públicas e projetos de formação, surgiram vários outros coletivos, como o Arroz, Feijão, Cinema e Vídeo,<sup>2</sup> surgiu um pessoal do Grajaú, Núcleo de Comunicação Alternativa. E, desde 2005, havia o Fórum de Cinema da Quebrada, em São Paulo.<sup>3</sup>

Trouxe para esta conversa várias imagens. Porque acho que a melhor forma de falar do nosso trabalho é mostrando. Alguns desses filmes foram feitos por alunos do Mascate Cineclubes,<sup>4</sup> outro coletivo do qual faço parte. A maioria dos nossos filmes está no YouTube. Depois, quem quiser, pode usar à vontade. Porque, para mim, cinema é para estar na tela.

O *69* foi o primeiro filme que realizamos pela produtora. Esse filme fala sobre a sexualidade na terceira idade. Eu tinha um projeto ligado à formação adolescente sobre sexualidade, o *Trança essa Rede* – eu e Márcio Vidal<sup>5</sup> nos conhecemos lá, inclusive – e, desse projeto, veio o tema geral desse filme.

Fizemos *69* com R\$ 1 mil. À época, pedi as contas de um serviço; Gilberto pediu as contas também; e a gente tinha ganhado um prêmio com um vídeo, um curta-metragem, feito com R\$ 20. Com o dinheiro do prêmio e as indenizações dos serviços, a gente comprou um computador e montou, na sala da minha casa, um balcãozinho. A gente não tinha dinheiro nem para comprar uma estante. Pegamos uma madeira, fizemos um balcão e colocamos um computador.

Aí, a gente falou: como vamos trabalhar? Então, pensamos: olha, as pessoas estão filmando, mas não sabem editar. Com os trabalhos de edição, conseguimos juntar R\$ 1 mil e fizemos o filme. Então, para a gente, cinema é um investimento. As atrizes de *69* eram minhas alunas de vôlei. Na época, eu dava aula de vôlei para a terceira idade, e fui percebendo que vários filmes que eu via sobre a terceira idade eram em preto e branco, tristes, enquanto as mulheres que eu via vestiam roupas coloridas, gostavam de ir ao baile, namoravam e falavam de sexo. Pensei: caramba, quero registrar essas senhoras.

Uma coisa muito presente no cinema feito na periferia é o trabalho com não atores. Não é por acaso que esse cinema tem a ver com o cinema europeu do pós-guerra – o neorealismo, o expressionismo. A gente, na periferia, ainda vive numa guerra. Nosso filme é muito colado ao real: ele traz a viela de verdade, a casa de verdade.

Uma coisa legal do *69* é que a Secretaria Municipal de Saúde viu o filme, gostou e comprou os direitos para exibi-lo em vários Centros de Referências de Aids e Doenças Sexualmente Transmissíveis (DST) para trabalhar com os idosos. E a gente, a partir dele, começou a direcionar o nosso trabalho para a área de educação, de saúde e de formação.

Aí uma vez eu estava numa mesa de debate e uma pessoa, depois de ver *69*, falou: “– Esse filme não é um filme de quebrada, não é um filme de periferia”. Por quê? Porque, para essa pessoa, filme de quebrada tem que ter tiro, por-

6 O Jamac – Jardim Miriam Arte Clube é um ateliê de arte, espaço de formação e biblioteca aberta à comunidade do Jardim Miriam, na zona sul de São Paulo. Desde 2004 atua com ações artístico-culturais como a capacitação de jovens e adultos por meio da técnica de pintura em estêncil, intervenções em espaços públicos nas periferias e fomento à realização audiovisual visando possibilitar a prática da arte e da cultura como elementos estruturantes da sociedade. Fundado pela artista visual Mônica Nador, a partir do seu mestrado *Paredes Pinturas*, defendido na Escola de Comunicação e Artes da Universidade de São Paulo (USP), o Jamac é um espaço de arte-educação consolidado na região. [N.E.]

rada e bomba. Mas o meu filme é um registro da periferia. Quem teria esse olhar sobre essas senhoras se não alguém que morasse ali e convivesse com elas? Para mim, o que o cinema da quebrada tem de mais forte é o registro de histórias e personagens que só nós, que moramos na periferia, podemos fazer.

Tem um outro filme, *A festa do cavalo noia*, que registra uma festa que, em 2007, completou dez anos. Chamaram-me para registrar a festa e, quando vi o tamanho do negócio, na hora achei que tinha que fazer um documentário. Passei três anos acompanhando toda a história dessa festa que começou dentro de uma sala de aula, com um professor tentando explicar para os alunos o que era uma festa popular.

Durante o trabalho do professor, começou a surgir a questão dos cavalos, que ainda têm uma presença muito grande na Vila Missionária, na Cidade Júlia. Enquanto faziam a pesquisa, os alunos descobriram que havia três cavalos enterrados na escola. A partir disso, eles começaram a criar os personagens para fazer a festa popular.

Nós temos, além do trabalho na produtora, um projeto com o Jamac, que é o Jardim Miriam Arte Clube.<sup>6</sup> O Jamac é o ateliê de arte de Mônica Nador, superimportante na região. Um dia, Mônica nos convidou para ocupar o espaço com oficinas. Antes de chegar ao Jamac, a gente fazia oficinas nas escolas e nos CEU, porque acredito muito na importância de se passar o conhecimento adiante.

Nós criamos o Jamac Cinema Digital em 2009. A ideia do cinema digital era fazer uma provocação mesmo. Porque, à época, se falava muito dos vídeos que a periferia estava fazendo. Mas a produção que vinha das faculdades era chamada de cinema digital. O equipamento, algumas vezes, era o mesmo até. Mas, quando a produção vinha da periferia, era creditada como vídeo amador. Aí, um dia, ouvi o professor Arlindo Machado dizer: “– Cinema é a imagem em movimento”.

A partir disso, falei: nós fazemos cinema, não importa se com o celular, câmera, o que for. No Jamac Cinema Digital, a gente oferece, além da formação em cinema, uma oficina de animação. Mas todo

ano era aquela correria para conseguir patrocínio para as oficinas. Até que a gente virou Ponto de Cultura<sup>7</sup> e criou o prêmio *Jardim Miriam a Próxima Estação*. A referência à próxima estação é uma provocação, porque sempre se fala que o metrô vai chegar até a Cidade Ademar, mas nunca chega.

Esse prêmio oferece R\$ 1 mil e mais o uso dos equipamentos do Jamac para um coletivo fazer o filme que quiser, desde que na região. Com o tempo, isso foi crescendo muito, porque as pessoas começavam a se juntar para formar um coletivo e conseguir o dinheiro para fazer um filme. Com isso, foram se formando vários coletivos. Hoje, somos uma das regiões da cidade que mais produzem audiovisual. Tem muito, muito filme feito lá, vários deles premiados no Festival Internacional de Curtas-Metragens de São Paulo.

Outro projeto no qual estamos envolvidos, como disse, é o Mascate Cineclube, que é o lugar onde exibimos o que produzimos. Porque a pergunta era: onde a gente vai exibir essas produções e como as pessoas vão se ver na tela? O Cineclube é, nesse sentido, fundamental para a periferia.

Em 2015, criamos o Mascate 3D. A gente não só exibe, como filma em 3D. Fizemos uma video-poesia da Represa Billings em 3D. Vai vendo o tamanho do desafio. Este ano, além de continuarmos com o prêmio do Jamac para produção, estamos fazendo o sarau cinematográfico, que é uma mistura de cinema com literatura e música. A gente é um pouco um *vaudeville*.

7 Em 2012, o Jamac Cinema Digital foi um dos dez contemplados pelo prêmio de Economia Criativa, do Ministério da Cultura, e também foi selecionado como Ponto de Cultura. Os Pontos de Cultura são grupos ou coletivos que desenvolvam e articulam atividades culturais continuadas em suas comunidades ou territórios. IN.E.]

O cinema na periferia é nosso – a gente faz terror, a gente faz comédia e a gente exibe. Mas o nosso cinema é também uma forma de denúncia. Não tem como a gente ser da quebrada, fazer filme e não falar de racismo e de violência. Para a gente isso é uma forma de terror. É isso.

ELIANA SOUSA SILVA

Vou passar para João Roberto Ripper.

JOÃO ROBERTO RIPPER

Vou falar enquanto corre a exposição das fotos. As fotos coloridas são dos fotógrafos do *Imagens do Povo*, um projeto criado em 2004 em parceria com o Observatório das Favelas. Depois entram as fotos do trabalho que venho fazendo em outras várias comunidades do Brasil, com populações tradicionais, e que chamo de uma tentativa de fotografia compartilhada com o fotografado.

Bom, não conheço a maioria das pessoas que estão aqui na sala, mas acho que a gente tem muito mais coisas em comum do que diferenças. Sou filho de um cearense, grande, arretado, que partiu em viagem num pau-de-arara, chegou ao Rio de Janeiro e, trabalhando, encontrou uma carioca, olhou para ela e falou: “– Opa!”. Aí eles conheceram as belezas dos seus fazeres, talvez o que chamam de amor, e tiveram sete filhos. Sou o segundo deles. Nem todo mundo tem, necessariamente, em sua história, um pai que veio do Nordeste. Mas todo mundo tem alguém que olhou para alguém, viu beleza, e foi constituindo as famílias. E o que isso tem a ver com fotografia, comunicação e direitos humanos?

É que se a humanidade existe por causa da beleza e da aproximação entre as pessoas, em qualquer população, nas favelas, nos bairros periféricos, nas comunidades indígenas e quilombolas, onde quer que seja, existe uma história de beleza. E quando você

só mostra a favela a partir da ausência, ou da violência, você está retirando, da informação que você passa, o componente da beleza. Quando você retira a beleza e só mostra, um dia depois do outro, a violência, você transforma os moradores de favela, os índios e os quilombolas em populações potencialmente violentas. Essa é a história única que, há inúmeros anos, massacra a gente.

Todas essas imagens que estão sendo mostradas enquanto falo são imagens de favelas, feitas por fotógrafos que se formaram na Escola de Fotógrafos Populares. Por que isso não é mostrado? Por que só se mostra o que quebra a dignidade? A intenção, ao não se mostrar a beleza, é criar uma distância entre quem é documentado e quem recebe a documentação. Com isso, mantém-se e exacerba-se a diferença do *status quo*.

O direito de investigar e produzir uma informação é um direito dos jornalistas? Sim, é um direito consagrado dos jornalistas. Mas, muito mais do que isso, é um direito de todas as pessoas. Todas as pessoas têm o direito de investigar o que querem saber e, uma vez de posse da apuração, divulgá-la em qualquer meio sem que sofram censura. Esse é o Art. 19 da Declaração Universal do Direito dos Homens.

Então, quando, às vezes, vejo um jornalista censurando a documentação de alguém que não se formou, vejo nisso a pior forma de censura: a censura imposta por alguém que vive brigando por uma coisa importante, que é a liberdade de imprensa, mas não entende o que significa essa liberdade.

Foi para fazer frente a essa história única que começaram a surgir escolas de cinema, escolas de fotografia, escolas de vídeo e escolas de contação de história nas periferias. As pessoas que viviam nas periferias, nas favelas, nas aldeias indígenas, nos quilombos, na caatinga, na vazante do Rio São Francisco começaram a ficar insatisfeitas com a forma como eram mostrados. Dia após dia, eles iam sendo mostrados como se fossem feios e maus, sendo que, na verdade, todas as pessoas têm múltiplas histórias, todas

têm beleza e todas gostam de fazer amor. Só que as coisas lindas que essas pessoas faziam nunca eram mostradas.

Isso não quer dizer que essas fotos que estou mostrando não sejam também uma forma de denúncia. Algumas delas mostram a violência, mas a violência pela óptica do morador da favela, que passa pela ação do Estado. Num estado de exceção como este em que a gente vive, onde o poder econômico e a ganância determinam a política, a mídia hegemônica faz um trabalho de enganação, contando só as histórias que interessam aos grupos de elite. Temos um país subjugado pelo poder econômico. E as imagens que a gente vê na televisão e nos jornais são um espelho disso.

Em meio a esse quadro, existem populações fantásticas, lindas e maravilhosas que, como todos nós, têm pensamentos bonitos, cometem erros – porque são normais –, mas também gostam de estudar, de produzir na área cultural e em todas as áreas da economia, de fazer amor e de se mostrar belas como essa senhora do Quilombo da Lapinha que tem 103 anos. Mas nem essa beleza é mostrada porque o padrão de beleza foi estetizado a partir de um referencial de elite.

Para encontrar essa beleza, esse carinho e esse afeto você tem de passar bastante tempo na comunidade. A fotografia compartilhada é aquela na qual o trabalho de edição passa pela comunidade. As imagens são projetadas e se a comunidade acha que alguma foto a agride, ela é deletada. Isso não é invenção minha. O grande mestre Cartier Bresson dizia: “As pessoas são muito mais importantes que as fotos”.

Então, acho que, neste momento tão grave, todo mundo que trabalha com cultura, com arte e com imagem tem de jogar todo o seu afeto e sua visão humanista nas suas produções. Deixa para a grande mídia a história única. Nós vamos contar várias histórias. Por isso a gente tem feito oficinas e corrido atrás de financiamentos. Queremos deixar esse legado.

As oficinas que aparecem nessas fotos são os *Huni Kuin*. *Huni Kuin* é um nome dado pelos índios kaxinawás, do Acre, para os saberes ancestrais, populares. A gente tem feito oficinas em diferentes aldeias

indígenas, e é sempre muito legal. Eles, depois de aprender a fotografar, de entender a velocidade do diafragma e a composição, fazem a pauta do que é mais importante documentar e começam a registrar coisas como a lenda das mulheres que queimavam os homens que as traíam.

Mas, nesses processos, uma questão que se coloca também é: devemos documentar a dor? Sim. É preciso documentar a dor. Assim como é preciso documentar a beleza. Quando a gente trabalha com imagem, tem de entender o seguinte: o fio condutor tem que ser a dignidade.

Vou contar uma história. Eu passei 16 anos indo para o Mato Grosso do Sul e conheci esse homem da foto que amava loucamente essa mulher. Ela estava com tuberculose, em estado terminal, e só se alimentava por um tubinho. Ele quis levá-la para casa. Era uma casa na beira da estrada porque eles faziam parte do grupo de 5 mil índios que tinham sido tirados de suas aldeias. Ele tentava fazê-la comer, mas ela não conseguia.

Num certo momento, quando ele saiu para conversar com algumas pessoas, em busca de apoio, fiquei na casa com ela. E ela me diz: “Moço, você que sabe das coisas, me diz o que eu posso fazer para ter forças para tomar um copo de leite por dia e não morrer de fome”. Eu não sabia o que responder para ela. Eu só lembrei dele. E então falei: “Se alimenta da paixão do teu marido, que eu nunca vi um homem tão apaixonado”.

Saí dali sem saber o que tinha dito. Só me senti aliviado quando as moças da Associação Indígena me perguntaram: “O que você falou

8 O Parque Nacional das Sempre-Vivas situa-se na Serra do Espinhaço, no norte de Minas Gerais. [N.E.]

para a velhinha hoje? Ela disse que você a deixou muito feliz”. No dia seguinte, ela morreu. Quando cheguei ao enterro, vejo o marido na porta da igreja. Quando me aproximo, ele me pergunta, baixinho: “Posso ficar perto dela?”. Eu falei: “Pode”.

Mas era uma foto muito dramática para uma história de amor tão linda. Até que, em certo momento, ele se debruçou sobre o caixão e fez um carinho nela. O que a gente busca mostrar é isso: a dignidade das pessoas.

Já vou me aproximando do final, mas queria falar brevemente sobre essas fotos de colhedores de flores. O Brasil é um grande produtor de flores sempre-vivas, aquelas flores secas que, depois de cem anos, se colocadas na água, viram botão e, depois, se colocadas no sol, reabrem. A mulher da foto, dona Jovita, está lutando pela recategorização do Parque Nacional das Sempre-Vivas.<sup>8</sup> Porque os parques nacionais e estaduais são criados para preservar a biodiversidade, mas, depois, as administrações esquecem as populações tradicionais que ali vivem e que são os verdadeiros guardiões daqueles espaços. Então, dona Jovita está ameaçada de despejo.

Termino minha fala com essas fotos, que são fotos de sonhos. Porque essas pessoas todas têm que ter o direito de sonhar. A documentação é um direito de todas as pessoas. A gente tem que formar muitas e muitas pessoas para que elas possam mostrar as suas realidades, as suas belezas, a sua deliciosa teimosia de ser feliz. Obrigado.

ELIANA SOUSA SILVA  
Passo para Ivana Bentes.

IVANA BENTES  
Boa tarde a todos. Queria agradecer o convite de Eliana Sousa Silva e de Martin Grossmann. Sou professora da Escola de Comunica-



ção da Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ), mas não sou do Rio de Janeiro. Nasci em Parintins, no Amazonas, e vivi no Acre até os 16 anos. Então, também tenho uma visão periférica do Rio.

Até hoje sou muito deslumbrada com o Rio: fotografo o Rio todos os dias, o tempo inteiro. E acho que esse olhar para a cidade, de quem vem de fora, é muito importante. E há, obviamente, os limites urbanos e os lugares onde você só chega a partir dos afetos, das relações. Acho que a periferia é um desses lugares que precisam dessas experiências de mediação.

Toda a minha primeira formação vem do audiovisual e do cinema, mas estou numa Escola de Comunicação e, cada vez, trabalho mais com o campo midiático. Então, queria falar da representação das periferias e das favelas no campo audiovisual, no campo do cinema e no campo da mídia.

Para isso, a gente tem de atravessar uma história que começa na década de 1920. Além disso, procurei fazer uma apresentação centrada no Rio de Janeiro, que é o espaço do meu trabalho e da minha vivência. Ao longo dos anos, nossa escola, a Escola de Comunicação, pôde fazer parcerias ligadas à formação com grupos como a Central Única das Favelas (Cufa), o Afro Reggae, nos anos 1990, o próprio Observatório das Favelas e a Escola Popular de Comunicação Crítica (Espocc).<sup>9</sup>

João Roberto Ripper falou da explosão das escolas livres de audiovisual e de cinema vindas

<sup>9</sup> A Escola Popular de Comunicação Crítica (Espocc) é um projeto do Observatório de Favelas, sediado na Comunidade da Maré. O eixo principal do projeto é a questão da comunicação, que passa pela possibilidade de se criarem novas narrativas e representações da favela. A Espocc já firmou parcerias com as escolas de comunicação da UFRJ e da Universidade Federal Fluminense (UFF) e trabalha com três linguagens principais: publicidade, vídeo e fotografia. [N.E.]

das periferias. Elas são decisivas porque vão disputar a produção do conhecimento com as Universidades. E disputar no sentido não só do olhar, mas da produção de conceitos. Hoje, as Redes de Desenvolvimento da Maré, com Eliana Sousa Silva e Jailson de Souza e Silva, disputam os conceitos em torno da periferia.

Este é o momento em que a periferia vai disputar a conceituação nas Universidades, que são também fábricas de produção de consensos. E o Rio de Janeiro é essa cidade laboratório. Porque o Rio, neste momento, é a vitrine do fracasso do neoliberalismo no país e disputa o imaginário não só em torno da cidade, mas em torno do país. E, a meu ver, o futuro das cidades passa pela reconfiguração do lugar das favelas e das periferias em relação aos centros de poder. As favelas estão em disputa pelo tráfico, em termos econômicos; pela urbanização, com a especulação imobiliária; e também pelos imaginários.

Se a favela disputa o imaginário da cidade, a produção audiovisual e de mídia é decisiva nessa disputa. Os brasileiros criaram tecnologias para a transformação das forças mais hostis – pobreza, violência – em criação e invenção. Ou seja, eles transformaram a precariedade em potência e invenção.

Acho que isso atravessa a história do pensamento do Brasil – basta a gente pensar na antropofagia e no Cinema Novo, que são movimentos culturais extraordinários. E agora a gente tem essa cultura vinda da periferia. Desse ponto de vista, é interessante a gente olhar a história da construção do próprio conceito de periferia.

Para falar sobre isso, vou fazer um recorte rápido no campo do cinema, no qual me parece que essa disputa do que chamo de “riqueza da pobreza” está bem representada. A pobreza, no Brasil e no mundo, produz riqueza – moda, linguagem, estilo de vida. Acho, Ripper, que apesar de todo o discurso das grandes mídias, a potência da periferia chegou ao mercado. O mercado incorporou o que a periferia brasileira produz em termos de moda, de cabelo, de roupa e de influência. A juventude da classe média branca bra-

sileira imita o estilo da periferia. O cartão postal da cultura urbana brasileira é o funk, o hip-hop. A cultura urbana é expressada pela riqueza da pobreza.

Reside nisso o que chamo de bipolaridade esquizofrênica do Brasil: os mesmos sujeitos que produzem cultura são associados à produção do crime. O mesmo menino negro, lindo, que produz o funk, o hip-hop e a moda que a classe média branca imita, é o elemento suspeito e “matável”.

Ao mesmo tempo em que a tv Globo mostra, no *Jornal Nacional*, o jovem negro como elemento suspeito, ela tem um programa como *Central da Periferia*, pioneiro em apresentar, no *mainstream*, a cultura da periferia, ou mesmo o *Brasil Legal*, em que Regina Casé mostrava a potência da linguagem e da cultura vindas da periferia. Então, a riqueza da pobreza está muito evidente nos campos cultural, estético e, inclusive, econômico.

Mas vamos à construção dos discursos. No ano 2000, fiz uma mostra no Centro Cultural Banco do Brasil (CCBB) chamada *A favela no cinema*. Fomos levantar os filmes produzidos e, obviamente, encontramos uma quantidade gigante na história. Começamos por *Orfeu do Carnaval*, de Marcel Camus, que, na década de 1950, romantiza a beleza lírica daquela favela ainda rural, e chegamos a *Cidade de Deus*, filme de 2002, dirigido por Fernando Meirelles e Kátia Lund.

Até os anos 2000, a gente não tinha, na periferia, uma produção – nem de ficção nem de documentário. Tínhamos apenas vídeos ligados às questões de saúde ou do lixo, e que eram as primeiras experiências das ONG no Rio de Janeiro. O CCBB me chamou e disse: “Mas, Ivana, você vai passar isso no Centro Cultural Banco do Brasil?”

Ou seja, a ideia é que aquilo não era nem cinema, nem ficção, nem documentário. Mas a gente fez uma mostra incrível que, na verdade, só fez sentido porque trouxemos as pessoas que produziram aqueles vídeos para discutirem seus repertórios. E aí a gente descobriu que a apropriação do repertório da história do cinema e da história da arte era um luxo exclusivo de um outro grupo social.

O que faltava àqueles primeiros vídeos das ONG? A linguagem. Você tinha o registro, tinha um material bruto incrível, tinha até algumas composições interessantes, mas não tinha a linguagem. É claro que para pegar uma câmera e filmar você não precisa estudar; o repertório se constrói ao longo da sua formação. Mas, ali, a gente percebeu que a apropriação de repertório era tão importante quanto a apropriação das tecnologias. E essa apropriação se concretizou na cultura digital, na cultura pós-rede.

O que Thais Scabio trouxe aqui nos mostra que houve, inclusive, uma apropriação dos gêneros. Ela nos mostrou um terror; e mostrou o *Cavalo noia*, que é uma mistura absolutamente singular de folclore com noia urbano, ou seja, é a cultura do remix. Gosto de chamar essa produção, que passou por uma mudança muito grande pós-redes, de cultura popular digital.

Mas, bem, nessa minha pesquisa sobre a construção dos discursos, cai no ano de 1927, quando se fez o primeiro filme de que se tem notícia no Brasil mostrando uma favela. O filme fazia parte da campanha higienista do doutor Marcos Pimenta, membro do Rotary Club. Ele descreve a favela como a lepra da estética. Olha as metáforas: lepra e câncer. É muito pesado. Ele via a pobreza como uma doença que contamina e não como um problema social.

E o que é mais espantoso é que essas metáforas ainda estão no imaginário nacional. Na Avenida Brasil, na chegada do aeroporto do Galeão (Tom Jobim), foram colocados tapumes para tapar a favela e, assim, não assustar o visitante que chega ao Rio de Janeiro. Ou seja, esses clichês e discursos não desapareceram. Ao mesmo tempo, a gente vivenciou uma reviravolta, com a cultura da favela tornando-se cartão-postal da cultura urbana brasileira. A gente passa do negativo para o positivo. Mas a bipolaridade esquizofrênica não desaparece.

O caminho que a gente percorre de *Orfeu do Carnaval*, de Camus, que é de 1957, até *Cidade de Deus* é impressionante. A gente passa, literalmente, do céu para o inferno. O olhar de Camus pode ser o olhar do estrangeiro branco romantizando a pobreza, mas o fil-

me, mesmo sendo um clichê, é de uma beleza incrível. E apesar de, nos anos 1950, o pobre que não tinha carteira assinada ser tido como vagabundo e o samba ser criminalizado, você, efetivamente, não tinha nesses territórios o nível de violência que o tráfico traria. Mas a passagem da romantização à demonização da pobreza e da periferia, com *Cidade de Deus*, é absolutamente surpreendente.

No momento do lançamento do filme, tive a felicidade de escrever um texto sobre o que chamei de *Cosmética da fome*. O texto saiu no Estadão no dia da estreia com o seguinte título: “*Cidade de Deus* promove turismo no inferno” (Bentes, 2002). Até hoje sou questionada por conta dessa crítica em torno da representação da favela no filme. *Cidade de Deus* era o primeiro filme que representava essa nova favela da violência do tráfico de drogas para o mundo. E ele explodiu, foi para o Oscar. É óbvio que o filme é, em termos estéticos, muito sofisticado. Mas ele trazia uma questão ética e antecipava os debates sobre quem fala, quem narra e lugar de fala.

Em 2003, *MV Bill (2020)* escreveu um texto incrível, chamado *A bomba vai explodir?*. Pela primeira vez, tínhamos uma disputa em torno da representação da favela. Grupos ligados ao bairro Cidade de Deus da zona oeste do Rio questionavam a ideia de que as pessoas que nasciam num determinado território eram “criminosos por natureza” e diziam: eu não quero ser representado dessa maneira, eu não me reconheço nesse filme.

10 O clipe *They Don't Care About Us* [Eles não ligam para a gente], dirigido por Spike Lee, foi lançado em 1996. Semanas antes da vinda do astro Michel Jackson em 1996, o secretário estadual de Comércio e Turismo do Rio de Janeiro, Ronaldo Cezar Coelho, criticou a produção e pediu que o videoclipe não fosse gravado, alegando que geraria uma imagem negativa do Brasil no exterior. [N.E.]

Foi, enfim, um grande debate, que, a meu ver, antecipou muitas das discussões contemporâneas: quem pode falar pela favela; se pode o homem branco filmar a favela; qual a diferença de olhar entre quem está dentro e quem vem de fora.

*Orfeu do Carnaval* e *Cidade de Deus* são dois extremos e dois clichês. Depois de *Cidade de Deus*, se chegou a falar do gênero filme de favela, porque, de fato, vários filmes foram produzidos dentro dessa linha. Mas a questão da periferia é uma questão global. As mesmas questões que temos aqui se repetem em outros territórios. Lembro-me de um editorial de moda da *Vogue* Índia que contrapunha figuras da pobreza à moda de luxo – a sua pobreza valoriza a minha riqueza.

Outro momento que considero chave na disputa de discursos sobre a favela é quando Michael Jackson vem ao Brasil, em 1996, e faz um clipe<sup>10</sup> que mostrava Santa Marta, a favela localizada no Morro Santa Marta, para o mundo. Eu estava lá, acompanhando o artista visual e fotógrafo Arthur Omar, que estava fazendo um vídeo sobre a chegada de Michael Jackson na favela. Foi uma ópera a céu aberto: o Santa Marta inteiro parou para ver a produção desse superespetáculo global que tem os moradores como pano de fundo e como figurantes.

A produção teve que negociar com os traficantes, que são quem decide quem pode entrar e o que se pode fazer ali. Ou seja, já aparece uma série de disputas nesse clipe. Mas, novamente, estamos falando de um olhar de fora sobre aquela realidade. Acho que é a partir de meados dos anos 2000 que, realmente, emerge a ideia da favela como território produtivo e inventor de linguagem. Há, nesse momento, um deslocamento do negativo para o positivo e o mercado passa a prestar atenção aos novos sujeitos do discurso.

Não à toa, a gente viu, no Brasil nos últimos dez anos, com as cotas, a chegada de outros grupos sociais à Universidade. Essa presença mudou a produção de conhecimento e incorporou, ao mundo acadêmico, gêneros, olhares e escritas distintos. O Nós do Morro,

quando começou a produzir filmes, e a Cufa, logo no início desse movimento, diziam: a gente não quer só mostrar o gueto, a periferia ou a favela; a gente quer disputar o imaginário da sociedade. Isso me parece ser o que vocês fazem na Redes de Desenvolvimento da Maré: vocês disputam os conceitos de política de segurança pública da cidade inteira, e não só da favela.

E isso, no cinema, se materializou com a entrada de uma geração de produtores, realizadores, roteiristas e atores na disputa da produção audiovisual. Os clipes do hip-hop, verdadeiras crônicas urbanas nas periferias, foram decisivos nesse processo. Eu me lembro de um clipe extraordinário de MV Bill, *Soldado do morro* (1999), que trazia um jovem negro, da periferia, cantando na primeira pessoa do singular, a música que narrava a experiência de ser um traficante na favela. Essa música foi considerada uma apologia ao crime e Bill foi processado. Olha a loucura: ele não tinha o direito de narrar a voz de uma figura da periferia, por meio do eu lírico, sem ser confundido com o próprio sujeito do crime.

E, enfim, apareceram os clipes dos Racionais MCs, alguns deles mais importantes que longas inteiros da história do cinema brasileiro. *Sobrevivente do inferno* (1997), que mostra o massacre do Carandiru, tem de estar na história do cinema brasileiro.

Aos poucos, as escolas de comunicação e de cinema foram incorporando em suas análises essa produção que vinha do hip-hop. Anos depois, o Brasil parou para discutir o clipe *Vai Malandra*

(2017), da cantora Anitta. Escrevi um texto sobre isso e disse: a bunda de Anitta não é objeto, é sujeito. O novo feminismo trazido pelas mulheres do funk é outra disputa que não foi colocada pela cultura letrada, mas pela periferia.<sup>11</sup> Antes da Marcha das Vadias,<sup>12</sup> já tínhamos a Tati Quebra Barraco com um shortinho enfiado aqui, grávida, cantando no palco: *Fica de quatro, fica de lado, frango assado*.

Para mim, Tati Quebra Barraco é a Leila Diniz da periferia, com a diferença de que ela não nasceu na Avenida Vieira Souto, em Ipanema. O funk colocou de cabeça para baixo o feminismo que dizia que a mulher com roupa curtinha e apertada, a popozuda, ia contra o ideário feminista. A periferia inventou um outro feminismo: estou com essa roupa e você não vai botar a mão, não; estou assim porque gosto, e se você achar que sou outra coisa, o problema é seu. O funk foi um tapa na cara em relação à questão de comportamento das mulheres.

Tem um filme de que gosto muito, *Sou feia mas tô na moda* (2005) de Denise Garcia, que começava, justamente, a trabalhar as mulheres do funk e a ideia da reversão do que é feio e do que é bonito; do que é periférico e do que é *fashion*. Porque essa cultura da periferia, que alguns dizem que é dos marginais e criminosos, é, na verdade, a cultura do Brasil. O filme mostrava a primeira geração das mulheres no funk, falando de corpo, de sexualidade, ou seja, ele traz à tona esses novos sujeitos do discurso.

Esse processo de inovação estética envolveu vários agentes. Eu já falei da Cufa, cujos cursos de audiovisual eram feitos junto com a Escola de Comunicação da UFRJ. Muitos dos meninos que participaram do filme *Cinco vezes favela agora por eles mesmos* (2011), de Cacá Diegues, saíram dos cursos da Cufa. Nesse filme, ainda temos uma mediação, com um homem branco, Cacá Diegues, cineasta e produtor de cinema, apresentando os periféricos ao mundo. Mas é, ao mesmo tempo, um momento importante.

O Projeto Morrinho<sup>13</sup> é outro que atravessou as fronteiras da disputa do discurso. Eles montam favelas em miniatura, colocam bonequinhos Lego como personagens da favela e filmam.

11 Renata Prado, dançarina de funk e idealizadora da Frente Nacional de Mulheres do Funk, trava essa discussão no encontro *Expressões de Corpos Periféricos na Cidade*. [N.E.]

12 O movimento Marcha das Vadias surgiu em 2011, no Canadá, e internacionalizou-se. [N.E.]

13 Ver mais em: “Projeto Morrinho dá forma às narrativas de grupos marginalizados” (Azevedo, 2020).

Tem um filme argentino, *Estrellas* (2007), dirigido por Federico León e Marcos Martínez, que mostra um grupo de pessoas da periferia que criam uma agência de modelos para reivindicar que todos os filmes, se fossem representar a pobreza, os chamassem para os papéis. Quer dizer, alguma coisa eles teriam que ganhar sendo pobres, nem que fosse fazer o próprio papel de pobre nas telenovelas e nos filmes. É um filme paródico, meio cômico, que traz essa ideia do *copyright* da própria pobreza. E esse é um debate decisivo: para onde vai a riqueza da pobreza? Quem ganha? Quem agencia?

Bom, para encerrar, queria apenas lembrar a questão da mídia. Trouxe a questão da produção de audiovisual, do cinema, do videoclipe, mas me parece que, hoje, as narrativas periféricas tiveram uma explosão. A gente tem, no Rio de Janeiro, vários coletivos de produção de mídia, audiovisual e documentário, como Voz da Comunidade, Voz da Baixada, Agência de Notícias da Favela, Jornal Cidadão da Maré, o Coletivo Papo Reto, além das páginas no Facebook fazendo essa disputa em torno do discurso. Então, João Roberto Ripper, não está tudo dominado.

Nenhum desses projetos culturais e artísticos disputa só a estética e a linguagem. Eles disputam a política pública, o discurso e, por fim, o que acho fundamental: a formação, a produção de conhecimentos e a formulação de conceitos em torno da periferia. É isso. Obrigada.

MARCUS FAUSTINI

Obrigado pelo convite, parabéns por mais essa iniciativa, incansável, Eliana Sousa Silva. Vou tentar contribuir de forma mais modesta, falando um pouco da minha relação com os filmes. Existem duas coisas que penso e que queria dizer de saída: como o rap já ensinou, não represento ninguém, represento a mim mesmo; e alguém que veio da periferia tem sempre uma trajetória particular.

Bem, não faço cinema. Faço filmes. E queria falar dos desafios enfrentados por alguém que vem da periferia e entra nesse campo. Também acho importante a gente dizer que existem diversas periferias. Não dá para pensar em uma única periferia. No mais, deixem – sociólogos, mercado, partidos – a periferia em paz. Deem as condições para a periferia criar e não a aprisionem. Talvez a periferia seja a maior commodity de pensamento desse país: todo mundo quer pensar sobre ela e, de alguma forma, capturá-la.

O tempo todo, tentam, por exemplo, enquadrar o momento histórico que estamos vivendo na periferia. Mas a gente precisa viver essa liberdade das periferias, assim como a gente já viveu a liberdade das classes médias, a liberdade dos intelectuais e a liberdade dos donos do poder. Da mesma forma que existem várias periferias, existem vários sujeitos, várias trajetórias, vários territórios. A gente não tem essa liberdade porque, o tempo inteiro, a periferia está sendo objetificada, organizada. Dos partidos de esquerda ao Estado, passando por todos nós, estamos sempre querendo enquadrar o que está acontecendo. Acho que isso mantém um processo histórico de subalternizar quem vem da pobreza.

O que a gente, que produz e vive no campo da periferia, mais precisa é ganhar as condições de igualdade com o restante do mercado e o restante dos pesquisadores. Doutores que vêm de cota precisam ganhar as mesmas condições de outras pessoas da Universidade. Parece-me que essa deveria ser uma centralidade, inclusive, para a política pública. É preciso pensar a periferia como territórios, como trajetórias de sujeitos. Não dá para tratar os desiguais como iguais.

Um jovem de Santa Cruz, onde cresci, a duas horas e meia do centro da cidade do Rio de Janeiro, precisa de um tipo de apoio diferente do jovem da Rocinha. Mesmo eles estando numa mesma condição social, vai precisar de mais investimento e de direito à mobilidade. Então, não dá para tratar todo mundo, simplesmente, como pobre. Era só essa ponderação que queria fazer.

Acabei de lançar meu primeiro filme de ficção, *Vende-se esta moto* (2017). Só agora, aos 47 anos de idade, consegui lançar meu primeiro filme de ficção nos cinemas. Isso se chama desigualdade: a trajetória que tive que percorrer para chegar a esse ponto foi muito, muito longa. Meu filme foi feito com R\$ 80 mil, e sem patrocínio.

*Vende-se esta moto* conta a história de um rapaz que precisa vender uma moto porque a amiga, namorada, engravidou, e aí entra em cena um primo doidão, que mora na Maré. O filme fala um pouco desse desencanto da classe C que se endividou e acreditou na ascensão via consumo.

Esse filme nasce de uma decisão que passa por uma constatação: a gente só faz documentário e registro fotográfico. E eu achava que precisava fazer uma ficção, porque estava na hora de a gente disputar a ideia de personagem. Se falo tanto da importância da ideia de sujeito, preciso disputar a ficção. Queria construir personagens híbridos, que não são nem marginais que estão no crime nem figuras romantizadas ou puros – como acontece em filmes como *O homem que virou suco* (1980), dirigido por João Batista de Andrade, ou *Com licença, eu vou à luta* (1986), dirigido por Lui Farias. Isso não significa que esses filmes não cumprem seu papel, mas podemos ter outras abordagens.

Na história do cinema brasileiro, o personagem de periferia nunca teve uma subjetividade de fato. Isso só foi dado aos personagens classe média. E cheguei à conclusão de que era necessário tentar seguir um novo caminho na construção da linguagem e do arco narrativo. Como filmar um novo GPS territorial e humano? Foi a partir dessa pergunta que surgiu *Vende-se esta moto*.

Minha primeira experiência com cinema tinha sido nos anos 1980: a experiência de desejar entrar numa escola de cinema e não ter dinheiro para isso. Fiz então uma escola de teatro, a única gratuita que encontrei que dava aulas à noite. Eu percorria um trajeto de duas horas de Santa Cruz até o centro para poder estudar teatro de graça. A escola de cinema era de dia, e levava o dia inteiro.

Então, quem tinha origem popular e tinha que trabalhar e correr atrás do sustento, não podia estudar cinema. O que fui fazer? Ver filme. Se não posso estudar cinema, vou ver filme e estudar teatro e dramaturgia.

A minha segunda experiência é quando começo a fazer documentários com uma câmera Hi8 – algumas pessoas talvez nem saibam o que é uma Hi8. Peguei a câmera e fui entrevistar atores vindos de periferia que acreditaram no sonho de ir para o Rio de Janeiro e que acabaram indo morar na rua. Esse material se transformou no documentário *Chão de estrelas* (2002).

Depois disso, fiz o documentário *Carnaval, bexiga, funk e sombra* (2006) sobre as turmas de clóvis, também chamadas bate-bolas, do carnaval da periferia do Rio. Os personagens do filme são mascarados que saem no carnaval misturando funk e cultura comunitária. É uma contradição muito boa. A gente conseguiu estreiar nos cinemas e ficamos três semanas em cartaz. Fiz esse filme com R\$ 30 mil, passando a sacola.

Nesse primeiro momento, mesmo querendo fazer documentários, já tinha o desejo de mostrar que existia uma outra subjetividade na periferia, para além daquilo que era habitualmente colocado. Resolvi, nesse mesmo ano de 2006, criar uma escola de cinema para que pessoas que vinham de onde eu venho também tivessem acesso à formação e a poder pensar seu território a partir de imagens.

Nascia assim a Escola de Cinema de Nova Iguaçu, que tem cinco núcleos divididos pela cidade de Nova Iguaçu e atende mais de 4 mil adolescentes e professores da rede pública. Ao longo desses anos, foram mais de 500 filmes feitos pela Escola. Algumas pessoas que estão hoje nos jornais, como a cineasta Yasmin Thayná e Getúlio Ribeiro, saíram da Escola Livre de Cinema de Nova Iguaçu.

Tenho grande orgulho dessa escola que forma pessoas para pensar em documentários e pensar o território como potência e criação. Realizamos também um festival de cinema, o Iguacine, que já teve cinco edições e reúne filmes do Brasil inteiro.

Hoje, estou iniciando uma nova fase, que passa pela rearticulação com a sociedade civil. Agora estamos com um núcleo de roteiristas e acabei de estreitar um programa em parceria com a TV Globo, sobre jovens, *A roda*. Botamos a TV Globo em laje de periferia para debater com esses jovens.

A nova geração da periferia é diferente da geração dos Pontos de Cultura<sup>14</sup> e é diferente da geração de 2013.<sup>15</sup> Ela é mais da reflexão do que de afronta. É uma geração mais doce. A estética do afrontamento é a da minha geração. A molecada de 13 a 17 anos vem numa outra sensibilidade, e isso traz a possibilidade de novas expressões da periferia.

Assim como a Escola, o *Vende-se esta moto* me deu muito orgulho. Foi um filme feito na raça, com grandes parceiros, como Vinícius Oliveira, que já tinha trabalhado comigo no teatro, Silvio Guindane e Bira Carvalho, que está aqui e faz uma participação especialíssima, muito afetuosa.

A gente queria contar essa história de pessoas que estão aprendendo a sexualidade na periferia. E o filme tem muito da cidade. Ele foi rodado no Batan, no bairro do Realengo, na Maré e na Praia de Grumari – lugares por onde circula esse grupo de amigos que circula a cidade. A Maré é a nova Copacabana.

Depois que você faz um filme de ficção, acho que você é capaz de fazer qualquer coisa. Do momento do argumento até a entrega do arquivo fechado no cinema, você já se relacionou com mais de cem pessoas, mesmo num filme ultra alternativo. Eu já estou finalizando o segundo,

<sup>14</sup> O programa Cultura Viva, que tinha como eixo os Pontos de Cultura foi criado no ano de 2004, por meio de portaria do Ministério da Cultura (MinC) [N.E.]

<sup>15</sup> A geração que faz parte das Jornadas de Junho de 2013, quando 1,25 milhão de pessoas, sobretudo jovens, ocuparam as ruas de 130 cidades do país. [N.E.]

*Diário do ano mais difícil*, que se passa na Pavuna. Neste momento, a gente está dando um curso para os moradores da Pavuna, para envolvê-los no processo de filmagem. Vai ser uma coisa muito bonita.

*Diário do ano mais difícil* é a história de uma jovem que trabalha como passeadora de cachorros e sustenta a casa depois da morte da mãe. Seu irmão está descobrindo a cultura Drag e isso gera tensões com milícias locais. É a continuidade na minha aposta na ideia de construção de uma outra imaginação dos personagens de periferia que contenha nela a potência e tensão social, mas também subjetividades e singularidades. Isso é central para a diversidade do país.

Não dá mais para a gente aceitar que o personagem que vem de periferia ou é um marginal ou é o que bate tambor. Chega do paradigma do extraordinário. A periferia tem direito ao tédio; tem Tchekhov; tem nada a fazer. Era essa a contribuição que eu queria deixar. Muito obrigado pela oportunidade.

BIRA CARVALHO

Primeiro, queria falar da satisfação de estar ao lado de duas pessoas que admiro muito, que são Eliana, filha do seu Joca e da Marina Principal, e João Roberto Ripper. São duas pessoas por quem tenho grande admiração.

A Eliana, agradeço por tudo que ela tem feito pelo espaço onde eu moro. Acho que foi uma grande sorte da Maré, da Nova Holanda, o seu Joca ter ido para lá. Fiquei, inclusive, muito contrariado quando tive que dividir ela com São Paulo.

E João Roberto Ripper é um cara que me ensina mais do que fotografia. Ele me ensina a arte de amar. Amar o espaço, reconhecer a beleza dos moradores, reconhecer uma virtude que eu não via no espaço onde moro, onde me criei. Sou fotógrafo, mas, antes de ser fotógrafo, sou morador, faço “fotogracia”, que é diferente de fotografia. É uma fotografia com afeto.

Na minha fala, vou voltar em algumas coisas que já foram faladas aqui. A polícia nunca precisou do tráfico para ser violenta na favela. No ano 2000, Zeca Pagodinho regravou um samba de 1938, “Delegado Chico Palha”,<sup>16</sup> o delegado “Sem alma, sem coração/ Não quer samba nem curimba/ Na sua jurisdição/ Ele não prendia/ Só batia”. Essa criminalização da cultura feita na favela sempre foi narrada.

Cresci escutando samba. Acho que parte da visão que tenho da beleza do espaço onde moro vem da minha mãe e das músicas que, com ela, escutei desde criança. A gente ouvia Cartola falando da beleza de um barraco de zinco, do amanhecer no alto da Mangueira. Parte vem de Ripper.

É que, apesar dos sambas, assimilei a ideia de que a favela não era tão bonita e que era um espaço violento. Passei muitos anos com essa visão. Até que Ripper e a fotografia me fizeram entender que aquele não era um espaço violento, mas sim violentado. Porque essa nova geração de traficantes bem armados tem a ver com o mercado. Na década de 1980, o traficante tinha um revólver, uma pistola e uma espingarda de calibre 12. E o tráfico na zona sul, ali perto do Posto 9, na Avenida Vieira Souto, em Ipanema, não tem arma e não tem usuário apanhando – porque, pô!, vai que eu bato num filho de juiz.

Moro na favela Nova Holanda, que é, para mim, a mais bonita do mundo. É uma favela que sempre contribuiu com o resto da cidade e produziu cultura. Como dizia meu amigo Eliseu Chocolate, é som de preto, de favelado, mas quando toca ninguém

<sup>16</sup> Samba de autoria de Tio Hélio e Nilton Campolino. [N.E.]

<sup>17</sup> A ocupação do Complexo da Maré pelas Forças Armadas foi iniciada em abril de 2014 e encerrada em junho de 2015. [N.E.]

fica parado. O Rio de Janeiro seria uma cidade horrorosa e chata sem a favela, sem o que foi produzido na favela, o samba, o hip-hop. Os moradores ajudaram a construir essa fama de cidade maravilhosa.

Teve um dia em que eu, Eliana e Ripper passamos a noite acordados. Eu tinha ficado três anos sem fotografar porque, em algum momento, me peguei pensando: será que não sou mais um cafetão de favela? Quando teve a ocupação,<sup>17</sup> eu tinha, num ano só, perdido minha mãe, minha irmã e um irmão. E aí Eliana foi lá em casa e falou: “Bira, eu sei da sua dor, eu sei o que você está passando. Mas hoje a favela precisa de você”. E eu, meio constrangido, boto a câmera no peito e, quando chego na rua, o morador começa a gritar: “Tamo junto, Bira!”.

Então, apesar de eu ter feito a Escola de Fotografia em 2004, faz pouco tempo que comecei a perceber a importância da fotografia para o morador. Ficava pensando que a fotografia era feita para fora. Mas, não, o morador gosta de se ver belo, gosta de se ver respeitado. E fazer isso é uma obrigação minha, porque essas são as pessoas do meu convívio; são as pessoas que, antes de mim, fizeram a favela ser asfaltada; é o trabalho do seu Joca, do padre Piero, da Eliana.

Eles faziam isso antes disso ser chamado ativismo. O ato de se cuidar e cuidar do outro era o hábito diário do morador de favela. Era o hábito de dona Maria, que me olhava para a minha mãe ir trabalhar; do pedreiro que ia na minha casa, na sua folga no fim de semana, para fazer a minha laje; da menina que penteia o cabelo da bisavó no meio de uma operação policial violenta.

A indústria da representação da favela sempre foi lucrativa no Rio de Janeiro. Não estou dizendo que a violência não tem que ser mostrada. Mas mostrar o menino com o fuzil na mão é contar a história do meio para o final. Tem muita história de gente que negou a violência. É por isso que fotografo o afeto. Essa foto é do meu cachorro, o Ali Babá; essa é do armarinho em que Eliana trabalhou com o pai dela.

Eu sou rueiro e, então, uni duas paixões: estar na rua e fotografar. Na rua, aprendo sobre a favela a partir de diferentes olhares e per-



cepções sobre aquele espaço. Isso talvez seja um grande privilégio. A ideia do grupo, de um cuidando do outro, é muito forte na favela. São 144 mil olhando um; e um olhando 144 mil.

Hoje, sou coordenador do Imagens do Povo. Quando fiz a Escola de Fotografias Populares, tive aulas tanto com moradores da favela quanto com professores universitários. Um dos meus professores foi o seu Joaquim, que chegou à Maré antes de a Nova Holanda existir. Apesar de nunca ter ido à escola, ele sabe de cor o nome de todos os presidentes do Brasil desde 1930.

Eliana faz parte da primeira geração de universitários que vi no lugar onde moro. Até então, a possibilidade de ir para a Universidade parecia algo inalcançável para mim. Os Racionais MCS falavam que 0,2% dos que estão na faculdade eram negros. E eu olhava para o lado e via preso, via morto, mas não via universitário. Hoje eu vejo.

Hoje a gente tem um cara *black* na faculdade; tem filho de empregada doméstica doutor; tem favelado andando de avião. E a gente tem vários intelectuais e pensadores que moram nos espaços populares. Nada mais vai ser como antes.

Sou preto e morador de favela e já tive a minha casa invadida, em 2013. Eles [a polícia] quebraram todo o meu material fotográfico e a maioria dos meus CD, que era tudo o que eu tinha. Eles desconectaram o gás para que, quando eu chegasse e acendesse a luz, houvesse uma explosão. Jogaram minha câmera no vaso. Só que eu nasci teimoso. A partir dali, voltei como nunca a fotografar. Porque vi como era potente esse tipo de imagem.

A aproximação da favela com a Universidade é, para mim, um encontro de saberes. O único perigo é que, ao entrar para a Universidade, você perde o nome e vira doutor fulano. Nada contra a Universidade. Ao contrário. Tanto que estou voltando para o pré-vestibular para tentar uma vaga. Só que nunca vou deixar de tirar o chapéu para os saberes e para o conhecimento das pessoas que estão em Nova Holanda. Acho que é isso, galera. Vou abrir.

ELIANA SOUSA SILVA

Obrigada. Agora a gente vai abrir para as perguntas. Umás três ou quatro. Quem se habilita? Vocês estão tímidos.

MÁRCIO VIDAL

Bem, boa tarde, sou Márcio Vidal, colaborador da Cátedra ao lado de Eliana Sousa Silva. Bira Carvalho abordou um pouco a questão da Universidade e eu queria que os outros explanassem essa ideia. De que forma esse contato pode não ficar limitado a este encontro, a esta centralidade? A pergunta é difícil, eu sei.

MARCUS FAUSTINI

Cara, a Universidade sempre foi parceira. Acho que a Universidade, agora, tem que ajudar a visibilizar os novos doutores e mestrandos que vêm da periferia. Está na hora de a Globo News esquecer um pouco os intelectuais antigos e se abrir para os novos intelectuais vindos da periferia – mas isso pela Universidade, que deveria se orgulhar da geração das cotas. Imagina um ano em que só mestres e doutores vindos da periferia representassem o Brasil internacionalmente em seminários? Não é nada contra os outros, mas uma forma de diminuir a desigualdade. Está na hora de os pensadores que vêm da periferia virarem pops. Acho que seria uma primeira ajuda.

A outra seria fazer pesquisa sobre desigualdade social nas mais diversas esferas da sociedade. Temos desigualdade no campo da produção cultural, no campo dos direitos e da mobilidade, entre tantos outros.

O terceiro e último ponto é que acho que está na hora de fazermos uma revisão crítica da cultura brasileira. Precisamos ter novas formas de analisar os fenômenos estéticos. Se isso não acontecer,

vão continuar considerando o passinho folclore, e não arte.<sup>18</sup> O passinho é um objeto estético. Mas as categorias de análise da modernidade brasileira<sup>19</sup> – e estou na casa da modernidade brasileira, que é a USP – não servem para analisar o fenômeno artístico das periferias. Se a gente não reinventar as categorias críticas, a periferia vai estar sempre no lugar da inclusão, do folclore e da identidade.

Em resumo, seriam esses três pontos: apoiar os doutores, pensar a desigualdade e fazer uma revisão crítica cultural do país. Obrigado.

#### THAIS SCABIO

Acho que uma das coisas centrais para essa relação é a gente deixar de ser só objeto de estudo. Temos de ser protagonistas das pesquisas, mas a Universidade ainda tem um padrão de acesso que não conversa com a periferia. Já faz um tempo que estou tentando fazer mestrado, mas tenho dificuldade de fazer um projeto no período de inscrição; não tenho tempo de ler 30 livros por mês; e sou péssima em inglês, não por culpa minha, mas porque a educação pública foi horrível. A Universidade é uma outra realidade, é um outro ritmo, e então a gente está sempre virando objeto de estudo, sem conseguir ser protagonista dessa conversa.

No campo audiovisual, tem muito cineasta que é referência para a gente e que não está nas escolas de cinema. Lembro, por exemplo, o Diogo Gomes dos Santos, que é um cineasta do Bixiga, da época em que o Bixiga era a quebrada

do centro. Ele produzia vídeo popular em vhs e 8 mm. Quem registra, na Universidade, essa memória da quebrada?

ELIANA SOUSA SILVA

Ivana Bentes.

#### IVANA BENTES

Acho ótimas as propostas de Marcus Faustini e de Thais Scabio. Porque, de fato, apesar de as cotas terem mudado o perfil da graduação e começado a trazer mudanças na pós-graduação, existe ainda a barreira da linguagem. Para escrever uma dissertação de mestrado ou uma tese de doutorado, você tem que pagar um pedágio metodológico, sendo obrigado a citar autores e se adequar a um certo formato.

Assim como fizemos com as cotas, temos de incluir os autores da periferia e os autores negros na bibliografia acadêmica. Não se trata de uma chatice politicamente correta, mas de uma necessidade de atualização de repertório. Para que essa mudança aconteça, tem que haver pressão. Se você não reclamar e apontar as ausências na bibliografia do programa da pós, vamos continuar reproduzindo o que já está aí.

Existe um lugar na Universidade que sempre foi “desengessado” e que foi, justamente, onde estabelecemos as parcerias, que é a extensão.<sup>20</sup> Hoje, as Universidades públicas e privadas poderiam ser duplicadas na extensão. O campus da UFRJ fica fechado aos sábados e domingos. Tem infraestrutura instalada, laboratório, equipamento, mas fica tudo trancado. Como a gente abre essa infraestrutura pública para o entorno e amplia a possibilidade de acesso?

As parcerias Escola de Comunicação da UFRJ com a Espocc incluíam a ida de alunos da UFRJ para os territórios. Eles iam aprender sobre publicidade social e publicidade de causa, que não é vender sabonete,

18 O passinho foi discutido no encontro *Expressões de Corpos Periféricos na Cidade*, que contou com a presença de William Severo dos Santos, mais conhecido como Severo IDB, do grupo Imperadores da Dança, o primeiro grupo de passinho do Rio. [N.E.]

19 “A modernidade brasileira”, tema central da primeira gestão de Sérgio Paulo Rouanet na Cátedra, é discutida no volume 1 dos livros desta Cátedra, *De Kant a Machado de Assis – reflexões sobre a modernidade no Brasil*. [N.E.]

20 O papel dos cursos de extensão no aprofundamento da relação entre periferia e Universidade é apontado também por Heloísa Buarque de Hollanda no encontro *Reflexões Sobre Literatura Periférica*, neste volume. [N.E.]

detergente e chocolate. Ou seja, a inversão do fluxo é decisiva também. A gente está tentando implementar um edital para que projetos já existentes na cidade possam ser trabalhados por estudantes da Universidade como projeto experimental. A monografia de final de curso pode ser uma aplicação teórica e prática daquilo que o aluno estudou ao longo de quatro anos. É uma metodologia de inovação cidadã, que foge do engessamento da forma.

JOÃO ROBERTO RIPPER

Bom, acho que a Universidade tem que investir junto com a periferia, pensar junto, numa comunhão em que um aprende com o outro. Ou seja, o doutor tem que abrir um pouco mais a sua cabeça para entender que ele tem o que aprender na comunidade; que a prática da vida tem muito a ensinar. Essa é a primeira coisa.

A segunda coisa passa pelo que Ivana Bentes falou: é fundamental não só criar projetos de extensão, como pensar em projetos de extensão que possam botar a Universidade dentro da favela. Acho que falta essa parceria. E acho que falta financiamento para que esses projetos possam ser de excelência.

O que é certo é que a Universidade tem muito a ganhar com o diálogo com as linguagens que emergem das novas gerações das periferias e com os saberes das pessoas que fazem parte da história das comunidades e que foram importantes na construção dessa reinvenção que resiste até hoje.

BIRA CARVALHO

Acho que essa troca passa pela valorização do conhecimento que existe dentro do espaço onde a gente mora. Passa pelo jovem querer ouvir seus pais, seus avós e se abrir para uma troca de doçura com os nossos doutores.

Vou contar duas situações que aconteceram comigo, envolvendo duas pessoas que estão aqui na sala, para tentar mostrar o tanto de coisa que existe por trás das vivências dos moradores de uma favela.

Em 2013, houve uma manifestação na Avenida Brasil, próximo à Maré, e o Batalhão de Operações Policiais Especiais (Bope) já tinha usado bala de borracha. Aí eu falei: vai dar merda. Batata! Não demorou para um policial entrar na favela. Ele entrou, tomou um tiro e morreu. Para vingar a honra do colega, os policiais começaram uma matança na favela. Em uma noite, mataram dez. Eu morava sozinho, já tinha tido a minha casa invadida e pensei: aqui não vou ficar; vou para a casa da minha mãe.

Aí, estou tentando fugir, atravessar a favela, e tem uma, não vou falar louca, porque ela é doutora, no meio da rua, sozinha, me esperando: Eliana. Eu disse que ia para a casa da minha mãe, e ela: “Não. Vem comigo porque eles me conhecem da Universidade, e já deu problema com o teu caso. Eles não vão matar a gente”. Como ela é minha referência e líder, fui. Mas, literalmente, cagando de medo. Mas, a partir disso, envolvemos a Defensoria e acabou a violência.

A outra situação envolveu uma guerra de facções. Durante não sei quantos dias, era só bala comendo. E aí, não sei se Eliana quer que eu tenha problema de coração, mas ela me chamou de lado e disse: “Vamos acabar com essa guerra”. E não é que acabou o tiroteio? Então, esse conhecimento e esses saberes dos líderes são muito potentes. E a nossa vivência na Espocc passa por isso.

Eu tinha 22 anos quando levei um tiro, fazendo um assalto, e me deparei com esse conhecimento oferecido pela Espocc. Quando cheguei lá, eu tinha estudado até a quinta série. Fiquei tão encantado com o que encontrei que o pessoal me zoa e diz que fui o que fez mais cursos no Observatório. Todo curso que saía, eu fazia duas vezes. Ali percebi que contar a minha história estava em minhas mãos.

Tive aula de fotografia com João Roberto Ripper, com Dante Gastaldoni, com Mark Boal, com Evandro Teixeira. Durante um ano, tive aula, todos os dias, com a nata da fotografia. Arrisco dizer que,

talvez, a gente tenha na Maré uma das melhores escolas de fotografia do Brasil. Muitos beberam da água dessa escola. A Espocc tem um potencial de mudar o que acontece hoje e mudar o que está por vir.

Gente, comecei a fotografar no mesmo período que morreu Tim Lopes.<sup>21</sup> E é lógico que no dia em que ele morreu eu tive medo. Mas a fotografia resistiu a esse momento e, hoje, o morador não vê mais a fotografia como objeto de denúncia, como um X9, mas como um olhar cúmplice, que pode ser crítico em alguns momentos, mas que está ali para revelar também tendências e potências.

IVANA BENTES

Posso fazer uma complementação rápida? Parece-me que, ainda que a Universidade não possa fazer muita coisa, ela pode, no mínimo, certificar essas experiências. Isso é redistribuição de capital simbólico. A UFRJ, através da Escola de Comunicação, certificava os cursos da Espocc, da Agência de Redes para a Juventude e da Cufa. Esse foi o primeiro certificado da vida de muitos jovens. E isso faz uma diferença enorme.

MARCUS FAUSTINI

Cara, só a periferia pode salvar a Universidade

neste momento de ataque. Não vai ser disputando artigo na *Folha de S.Paulo* que a Universidade vai se salvar. Tem que encher esse bagulho de pobre, para ter sentido social, para não ter ataque. Encher de pobre significa, inclusive, trazer os evangélicos e debater a subjetividade deles. Obrigado pela oportunidade. Eliana, parabéns mais uma vez.

THAIS SCABIO

Só queria agradecer. Muito obrigada.

BIRA CARVALHO

Queria agradecer muito a oportunidade de ter vindo aqui e convidar vocês para conhecer a Maré, a feira de sábado e o Baile da Teixeira. É o fervo.

JOÃO ROBERTO RIPPER

Que aconteçam outros encontros como este e que eles se ampliem para outras Universidades. A gente agradece e pensa que isso pode ser um pontapé para uma virada. Os senhores que estudam tanto devem ir conhecer o que acontece na periferia, para não acontecer o que acontece no Brasil: o cara julga trabalho escravo e nunca viu um trabalhador escravo.

IVANA BENTES

Bom, queria dizer que a crise que estamos todos atravessando é ótima. Porque, por necessidade, a gente vai ter que se articular, se mobilizar e se juntar. Debater é bom, mas melhor ainda é pensar em ações e em maneiras de nos articularmos. De tédio, não morreremos.

<sup>21</sup> Arcanjo Antonino Lopes do Nascimento (1950-2002), conhecido como Tim Lopes, foi repórter investigativo brasileiro e trabalhava para a tv Globo. Desapareceu em 2 de junho de 2002, quando investigava uma gangue de traficantes de drogas que controlava a Vila Cruzeiro que, supostamente, estava dando um baile funk naquela noite, e moradores locais da área diziam que os traficantes promoviam a prostituição infantil no baile na Vila Cruzeiro. Foi sequestrado e morto, mas sua morte somente foi confirmada em 5 de julho, após exame de DNA dos fragmentos de ossos encontrados num cemitério clandestino. [N.E.]

## ENCONTRO 4

ELIANA SOUSA SILVA  
Muito obrigada, gente.

### REFERÊNCIAS

- AZEVEDO, A. Projeto Morrinho dá forma às narrativas de grupos marginalizados. *Revista C&América Latina*, 13 de julho de 2020. Disponível em: <<https://amlatina.contemporaryand.com/pt/editorial/projeto-morrinho>>. Acesso em: 29 out. 2020.
- BENTES, I. Cidade de Deus promove turismo no inferno. *O Estado de S. Paulo*, São Paulo, 31 de agosto de 2002, Segundo Caderno.
- BILL, MV. A bomba vai explodir? Site Viva Favela [hoje Viva Rio]. Disponível em: <<http://revistaepoca.globo.com/Revista/Epoca/o,,EDR55184-6011,00.html>>. Acesso em 8 jul. 2020.
- VICENTE, W. (Org.) *Quebrada? Cinema, Vídeo e Lutas Sociais*. São Paulo: Cinusp, 2014.

---

# 5 EXPRESSÕES DE CORPOS PERIFÉRICOS NA CIDADE

Encontro com →  
Eliana Sousa Silva, Helena Katz,  
Rubens Oliveira, Renata Prado,  
William Severo dos Santos e Lia Rodrigues

25 DE MARÇO DE 2019

IEA-USP

---

---

**ASSIM COMO A VOZ LITERÁRIA**, o traçado artístico, a expressão teatral e as imagens, os corpos periféricos também têm suas próprias nuances e formas de existir. Menos pelo gênero dos movimentos e mais pela história de vida ou pela ancestralidade que esses corpos carregam, a dança, nas periferias brasileiras, tem uma grande potência – nem sempre devidamente visibilizada.

Para refletir sobre a dança, a quinta linguagem artística abordada no ciclo *Centralidades Periféricas*, a Cátedra Olavo Setubal de Arte, Cultura e Ciência reuniu quatro dançarinos, além da crítica e pesquisadora Helena Katz, professora no Curso Comunicação das Artes do Corpo e no Programa em Comunicação e Semiótica, na PUC-SP.

Rubens Oliveira, bailarino e coreógrafo, tomou contato com a dança nas ruas do bairro do Campo Limpo, onde chegou aos 12 anos e, após passar pela companhia de Ivaldo Bertazzo, criou o próprio grupo. Renata Prado, dançarina de funk, é idealizadora da Frente Nacional de Mulheres do Funk. William Severo dos Santos integra o grupo Imperadores da Dança, o primeiro grupo de passinho do Rio, criado em Jacarezinho, zona norte do Rio. E Lia Rodrigues, bailarina de formação clássica, criou, ao lado de Eliana Sousa Silva, o projeto de dança das Redes da Maré.

ELIANA SOUSA SILVA

*Centralidades Periféricas* é um dos projetos propostos dentro deste ano em que estou à frente da Cátedra Olavo Setubal de Arte, Cultura e Ciência. *Centralidades* nada mais é do que um espaço. Ou talvez seja, na verdade, uma provocação. O que queremos é pensar a periferia e a favela a partir de suas potências, que são, muitas vezes, tornadas invisíveis, mas que, certamente, são importantes para a própria Universidade.

A ideia, neste encontro, é que a gente possa ter uma conversa informal, que nos permita olhar para as experiências de cada um e refletir sobre elas. Temos pessoas que desenvolvem projetos dentro das periferias e, nesse caso específico da dança, temos também quem está na Universidade olhando para essas experiências.

A provocação aqui é: como cada um, a partir da sua experiência com a linguagem da dança, vê o papel que a Universidade poderia ter na produção de um conhecimento sobre a periferia, que é um conhecimento que existe e que é consistente, mas que não necessariamente é acessado por quem está na Universidade? Nosso objetivo, com o *Centralidades*, é, em resumo, produzir um pensamento.

A proposta é que vocês se apresentem e façam sua exposição. Que nos transmitam, com certo vagar, a experiência. Eu queria começar pelo Rubens Oliveira. Pode ser, Rubens?

1 Ivaldo Bertazzo (1949) é um dançarino e coreógrafo brasileiro. Inventou o “Cidadão Dançante”, conceito que levava ao palco pessoas comuns, de diferentes profissões e classes sociais. [N.E.]

RUBENS OLIVEIRA

Pode. Bom dia. Sou Rubens Oliveira, bailarino e coreógrafo, e queria, primeiramente, agradecer a oportunidade de estar aqui falando sobre o meu trabalho e poder trocar e aprender com tantas mestras e tantos mestres presentes. É engraçado estar aqui porque eu não tive, na minha carreira, a possibilidade de entrar numa Universidade. Mas eu me sinto, hoje, extremamente apto a falar, especialmente sobre dança, porque tenho aquilo que a Universidade da vida me ensinou. O ensinamento da periferia faz com que a gente aprenda num canal tão potente que o aprendizado não acaba nunca. A gente está o tempo inteiro fazendo.

Mas, bem..., sou o irmão mais novo de cinco filhos. Quando nasci, em Vila Velha, no Espírito Santo, meus irmãos já tinham cinco, seis anos. Meu pai, que é instrumentista, dava para cada filho um instrumento. A ideia dele era que aquele instrumento pudesse acompanhá-los a vida inteira; que fosse um companheiro das suas alegrias e das suas tristezas. Acontece que, quando chegou minha vez, não ganhei nenhum instrumento. A situação financeira dos meus pais já era diferente e eles, além disso, estavam se separando. Nessa época, viemos com minha mãe para São Paulo.

Como a maioria das famílias que vêm para cá a procura de trabalho, a minha também foi para a periferia. Cheguei ao Campo Limpo, na zona sul de São Paulo, aos 12 anos, e ali tive meu primeiro contato com a dança. Foi vendo a dança acontecendo nas ruas, nas lajes, nas calçadas e nas garagens do bairro que descobri que o instrumento que minha família não pôde me dar já estava em mim: era o meu corpo. Era a partir do meu corpo que eu ia me comunicar. Costumo dizer que meu pai queria criar um grupo tipo The Jackson 5. Foram cinco filhos – o último dançando.

A dança me picou assim que a conheci, aos 12, 13 anos. Em 2003, aos 17 anos, tive a oportunidade de entrar no projeto de Ivaldo Bertazzo,<sup>1</sup> o Dança Comunidade, onde fiquei oito anos. Passei, inicialmente, pelo processo de formação, que durou um ano, e depois me

integrei à companhia. Eu me formei na técnica de Ivaldo e fui professor da escola; dei vários workshops também.

Um dia, Ivaldo me falou uma coisa muito importante: que todo artista, todo bom artista, precisa conhecer o mundo. Chegou então uma hora em que olhei para ele e disse: “Está na hora de ir embora. Preciso conhecer o mundo”. Então, depois desses oito anos tão definidores, parti para me conectar com minha própria trajetória. Queria entender o meu lugar. Se a gente tem a oportunidade de sair e olhar de fora para o lugar de onde vem, a gente, ao voltar, volta com mais potência, mais inteligência. Assim que saí do projeto de Ivaldo, voltei para Campo Limpo para fazer um trabalho que intitulei Núcleo de Dança Pélagos. Pélagos quer dizer profundidade, imensidão.

Durante cinco anos, tive 30 jovens trabalhando comigo. Nesse tempo, fui tentando conectar tudo aquilo que tinha vivenciado e tudo que pude trocar com grandes profissionais, com o meu lugar, com os jovens que estavam ali experimentando o que sempre vivi. Foi um processo incrível, e hoje esses jovens estão tendo a oportunidade – que deixei escapar, mas tudo bem – de estar nas Universidades, estudando dança, assistência social, educação física, fisioterapia, tudo voltado para a arte. Foi um ciclo muito bonito.

Outro movimento de busca se deu em relação a uma dança sul-africana que conheci na companhia de Ivaldo e que me picou. Inicialmente, não entendi o porquê de uma dança da África

2 Dança sul-africana realizada por dançarinos usando botas de cano longo. Na África do Sul, são mais comumente chamados gumboots. As botas podem ser adornadas com sinos, para que soem quando os dançarinos batem no chão. [N.E.]

do Sul me tocar tanto. E então tive a oportunidade de ir para lá e conhecer mais profundamente essa dança, a Gumboot Dance.<sup>2</sup> Ela nasceu nas minas de ouro do país, no final do século XIX, dentro de um processo muito opressivo de trabalho. Os africanos, durante a corrida do ouro, foram recrutados para trabalhar numa situação muito precária e violenta. Muitos sequer voltaram para suas casas. Como eles vinham de muitas regiões, não havia uma língua comum que pudesse ser usada para a comunicação. Então, eles passaram a usar a arte para se comunicar: um trazia a dança; outro trazia a música; e outro trazia o canto *a capella*. É a partir disso que se constrói essa dança.

Nas minas, a dança era uma necessidade de sobrevivência. Depois, quando eles percebem que essa forma de arte era uma força que os unia, eles começaram a usá-la politicamente. Então, quando passaram a tentar lutar pela melhoria no trabalho nas minas, eles dançavam como protesto. Para os que voltaram para casa, essa mesma dança virou algo cultural – funcionando tanto como arte quanto como brincadeira ensinada para as crianças. Quando estava na África do Sul pesquisando isso, entrei em uma mina para tentar sentir um pouco o que aqueles homens viviam ou em nome de quê aqueles homens morriam.

Ao voltar para o Brasil, construí um grupo periférico, o Preto Periférico, que usava essa dança para falar da nossa periferia, do nosso lugar. Essa companhia, chamada Gumboot Dance Brasil, da qual sou diretor e coreógrafo, já tem dez anos. Durante dez anos, fiquei dançando essa dança sem entender mais profundamente por que estava fazendo aquilo. Mas, há dois anos, conversando com minha mãe, falei: “Mãe, me conta a história do meu avô?”

Eu nunca soube nada do meu avô, que morreu quando minha mãe tinha três meses. Ela começou a me contar. Meus avós, assim como minha mãe, são mineiros. Meu avô trabalhava para a Vale do Rio Doce e morreu soterrado cavando estrada. Descobri essa história há apenas dois anos, quando estava preparando o segundo



espetáculo da companhia. E, de repente, tudo se encaixou na minha cabeça. Eu estava falando de uma dança que, apesar de não ter origem no nosso país e não fazer parte da nossa história direta, faz, sim, parte dela. A gente está falando, aqui como lá, de um sistema que mata. E quem morre tem uma cor. E quem morre tem, geograficamente, um lugar. Meu avô foi vítima desse sistema, dessa relação a que uma pessoa se submete em busca de um prato de comida.

Foi daí que nasceu *Subterrâneo*,<sup>3</sup> um espetáculo que parte dessa história que me invade. *Subterrâneo* tem o propósito de contar a história de milhares de homens e mulheres que vivem situações invisíveis, precárias e violentas de trabalho, e refletir sobre a forma como nós, periféricos, podemos celebrar nossa existência. Porque mesmo com todas essas dores, a gente precisa celebrar e manter junto da gente a nossa raiz. A gente precisa ir até esse subterrâneo para encontrar essa raiz e celebrar juntos para resistir. Para continuar resistindo.

Hoje, meu trabalho principal é o Gumboot Dance Brasil. Nossa ideia é contar sobre a periferia; contar sobre nós; contar sobre essas dores; mas contar também sobre as belezas, as riquezas. Eu queria passar um vídeo rápido vídeo do espetáculo:<sup>4</sup>

[Rubens Oliveira, diretor e coreógrafo] *Subterrâneo* é um espetáculo que quer contar a história de milhares e milhares de homens e mulheres que vivem em situações

<sup>3</sup> O espetáculo *Subterrâneo* foi selecionado para o programa Palco Giratório, do Sesc, e percorreu várias cidades brasileiras em 2019. [N.E.]

<sup>4</sup> Vídeo Gumboot Subterrâneo (2018) Teaser. Disponível em: <<https://youtu.be/yQSRWX5gl-g>>. Acesso em: 1 março, 2021. [N.E.]

sub-térreas, invisíveis de trabalho. Que muitos morrem nessa invisibilidade.

[Naruna Costa, roteiro] Aí a gente conseguiu costurar as experiências pessoais que dialogavam com o tipo de luta de cada um, que convergiam numa luta maior, que é a dessa população preta e periférica.

[Lenna Bahule, direção musical] O Rubens traz essa expressão que é a dança que canta, que é música também. Como trazer essa corporeidade do elenco o mais próximo possível de uma sonoridade africana. Não necessariamente de uma corporeidade africana, mas de uma sonoridade. Eles trazendo nas suas referências o que eles são um pouquinho mais próximo desse lugar.

[Alysson Bruno, música gravada] Acaba nascendo de diálogos. Como a gente identifica essas histórias na nossa realidade e consegue desenvolver e criar uma atmosfera que dialoga com esses dois universos. Com o nosso universo de brasileiros, desse povo brasileiro, de músicas brasileiras, de bailarinos brasileiros, trazendo uma referência de uma tradição africana, que deu certo no Brasil. [Rubens Oliveira] Além de contar de povos antepassados, da nossa ancestralidade, a gente também está falando de algo que é muito presente, é emergente. É necessário falar sobre isso.

Depois da estreia no Sesc Consolação, a gente foi contemplado pelo Palco Giratório, um projeto que nos permitiu fazer quase 40 apresentações pelo Brasil e nos deu a oportunidade de dialogar e trocar com outras periferias. Porque esses bailarinos da companhia são de uma parte da periferia de São Paulo, de uma região. A gente se reconhece como periferia, mas a gente sabe que até na maneira de se vestir, na maneira de contar e na maneira de dizer quem se é, as periferias são diferentes entre si. Então, pensar nisso num plano maior é ainda mais

instigante. Acho que meu tempo acabou. E eu só queria dizer que a gente está muito feliz com o que consegui fazer até aqui.

ELIANA SOUSA SILVA  
Agora é Lia Rodrigues.

LIA RODRIGUES

Estou muito feliz de estar aqui. Esta é a primeira vez, em 40 anos, que volto a pisar na USP. Entre 1974 e 1977, quando vivíamos a ditadura militar, cursei História aqui. Mas, por causa da dança, abandonei a faculdade seis meses antes de concluí-la. Fui jubilada e nunca mais tinha voltado. Por causa de Eliana Sousa Silva, estou botando os pés aqui de novo. Sou, portanto, uma “displomada”. Meu diploma, assim como Rubens Oliveira, estou tentando conquistar nas coisas que faço. Não tenho mestrado. Não tenho doutorado. Tenho alguma experiência de vida.

Estou aqui com duas pessoas que me acompanham há muito tempo. Helena Katz me acompanha há 40 anos, que é o tempo da minha trajetória profissional. Eliana Sousa chegou depois e abriu um espaço importante na minha vida, como artista e como cidadã. Em 2003, ao me apresentar às Redes da Maré, ela fez com que eu mudasse minha perspectiva em relação aos meus projetos de dança. Seu trabalho, que conhecia só pela Internet, sem ter a dimensão da sua história, me comoveu muito.

5 Maguy Marin nasceu em Toulouse, França, em 1951, dançarina e coreógrafa de dança contemporânea. [N.E.]

6 A Lia Rodrigues Companhia de Dança completou 30 anos de atividades ininterruptas em 2020.

Falo de um lugar bastante específico, diferente do lugar de Rubens Oliveira. Sou branca e nasci numa família de classe média. Isso quer dizer que tive a oportunidade de escolher ser artista, que é algo que não acontece com a grande maioria dos jovens no Brasil. Nasci em São Paulo, me formei em balé clássico e, nos anos 1970, criei um grupo de dança que se dizia independente. Acho que sou independente até hoje, mesmo não sabendo muito bem o que isso quer dizer. Talvez seja correr atrás de projetos, de dinheiro... Acho que é isso, não sei.

No início dos anos 1980, fui para a França, onde passei dois anos trabalhando com a coreógrafa Maguy Marin.<sup>5</sup> Ao voltar para o Brasil, não vim para São Paulo. Fui para o Rio de Janeiro. No Rio, interrompi brevemente minha profissão de bailarina para ser mãe. Aos poucos, fui retomando a dança e, em 1990, criei minha Companhia.<sup>6</sup> Em 1992, criei o Festival Panorama, que dirigi por 14 anos.

Apesar de ter sempre conseguido resistir e dar continuidade ao meu trabalho, houve um determinado momento da minha vida em que me perguntei: “Mas para quem eu faço dança?”; “O que estou fazendo com isso?”; “Festival?”. São perguntas que surgem quando você está no meio da arte contemporânea, que hoje percebo que é um meio muito fechado em si: as pessoas viajam, leem os mesmos livros e falam as mesmas coisas. Eu sentia que queria mais que isso.

Eu pensava: moro numa cidade tão complexa, num país tão complexo, e tem tanta coisa para aprender ainda, tem tanta coisa para fazer com o meu trabalho. Comecei a sentir o desejo de compartilhar com outras pessoas o que tive de graça na vida. Foi nesse momento que Sílvia Soter, que é a dramaturga com quem sempre trabalho, me apresentou Eliana Sousa e o projeto da Maré.

Nesse momento, por coincidência, Ivaldo Bertazzo, que tinha participado do projeto, estava saindo. Ficou, assim, um lugar desocupado, mas já com alguma coisa construída. E, então, Eliana Sousa, Sílvia Soter e eu passamos a pensar no que fazer. Isso aconteceu em 2003. O primeiro dos nossos pensamentos foi que a gente precisava construir um lugar para a arte e para a cultura dentro desse com-

plexo de 16 favelas, com 140 mil habitantes, e que, apesar de fazer parte da cidade do Rio de Janeiro, obviamente não recebe atenção do governo em nenhum aspecto. As Redes da Maré desenvolvem vários projetos e ações de política pública. E um dos eixos de atuação da Rede é arte e cultura. Foi nesse eixo que me inseri.

Acho importante dizer isso, que me inseri, porque não cheguei à Maré com uma ideia preconcebida. Porque existe o risco de a gente pensar: Ah, a favela é um lugar que não tem nada, então vou chegar com meu conhecimento, minha sabedoria, e produzir alguma coisa. Não. Zerei tudo e cheguei com muita vontade de escutar e aprender. Foi a partir das conversas que construímos alguma coisa.

A primeira coisa que a gente construiu foi um espaço, o Centro de Artes da Maré. Em 2007, começamos a procurar um lugar onde isso poderia se concretizar. Em 2008, encontramos um galpão enorme, com 1.200 metros quadrados, que estava abandonado havia vinte anos. Abandonado, não. Moravam ali mais ou menos uns 300 pom-bos, que entravam e saíam. O espaço estava todo esburacado. Era mais ou menos como aquela canção da casa muito engraçada: não tinha teto, não tinha nada. Mas, quando a gente abriu a porta, eu falei: Nossa, que lugar lindo! Na hora, vislumbrei um futuro para aquele espaço.

O primeiro passo foi alugarmos o espaço. Juntas, as Redes da Maré e a minha Companhia, colocamos algum recurso e fizemos uma pequena obra. Era tudo muito sujo, com água por todos os lados, e tínhamos cinco homens trabalhando ali, de sandálias havaianas, sem máquinas. Mais adiante, conseguimos fazer uma grande campanha e comprar o Centro de Artes da Maré e transformá-lo no importante espaço que ele é hoje. O centro tornou-se sede não só de espetáculos de dança e música, mas de encontros dos moradores e de aulas de teatro, música e dança.

Nesse processo, Eliana foi mordida pelo bichinho da dança e, em outubro de 2011, inauguramos a Escola Livre de Dança da Maré. A escola tem o objetivo de democratizar o acesso dos moradores à

arte e à dança e, desde que surgiu, vem atendendo gratuitamente cerca de 300 pessoas ao ano.

As aulas são divididas em dois núcleos. O Núcleo 1, gratuito, é dirigido a toda a população da Maré. Temos alunos com idades entre 8 e 80 anos, e oferecemos todas as modalidades de dança: dança de salão, hip-hop, dança contemporânea, balé, dança de rua e yoga. O Núcleo 2 é de formação continuada, que funciona quatro horas por dia, cinco vezes por semana. Os alunos têm entre 14 e 25 anos, e ganham uma bolsa para estarem lá nessas vinte horas semanais. Um dos nossos objetivos, que é também o objetivo dos demais projetos da rede, principalmente na área de educação, é colocar esses jovens na Universidade. Hoje, o Núcleo 2 tem 26 integrantes.

Bem, é basicamente isso o que fazemos na Maré. Antes de mostrar algumas imagens, que ajudarão vocês a entenderem o projeto, preciso falar outra coisa. Desde 2004, minha Companhia de dança também está baseada na Maré. É lá que faço todas as minhas criações; é lá que estreio e faço a temporada de todos os meus espetáculos.

Uma coisa muito bonita é que, do primeiro grupo formado na escola, quatro bailarinos agora dançam comigo. Porque a ideia, na minha companhia, é que nossos projetos sejam um lugar de encontro. A Companhia não é só para a Maré; ela é um lugar para todo mundo da cidade. A mesma coisa acontece com a escola: ela é aberta para todo mundo.

A gente acredita na importância do encontro entre formações diferentes, entre gente que vem de lugares, ambientes e classes sociais diferentes para se criar um diálogo, para que, juntos, possamos construir coisas novas. Acho que isso é muito importante de ser dito. O que é ser da periferia? A diferença do meu aprendizado na Maré, nesses anos todos, é que lá aprendi com os fortes. Na Maré, a vida diz não, mas as pessoas que encontrei dizem sim todos os dias. Isso mudou completamente o jeito de eu olhar para o mundo, o jeito de eu criar meu próprio trabalho.

Acho que era isso que queria contar. Vou mostrar aqui um vídeo sobre a Escola Livre de Dança da Maré:<sup>7</sup>

[Gabriel Lima, professor de Danças Afro-brasileiras] Eu sou morador de favela. Nasci e cresci em favela, e essa não é uma realidade para mim. Isso não existe na favela onde eu moro. E é bom estar aqui e ver que isso acontece, que isso é possível. E que dentro de uma realidade que é tão conturbada, de tanto descaso, tem tantas coisas acontecendo. Tem uma força que vai contra, e tem muita gente nadando contra a corrente e conseguindo realizar coisas incríveis.

[Rosemari, aluna de Danças Afro-brasileiras]: Aqui eu me sinto à vontade, aqui eu me sinto importante, entendeu? Aqui eu me sinto bem melhor como pessoa. Adoro sair da minha casa, tomar meu banho, vir para cá. Venho cheia de disposição para chegar aqui, dançar, suar, rolar naquele chão e extravasar tudo de ruim que acontece durante a noite. Eu venho pra cá e deixo tudo ali naquele palco.

[Cleide, aluna de Consciência Corporal]: Nós nos tornamos aqui uma verdadeira família. Eu fico contando as horas e os minutos para chegar segunda-feira, e olha que segunda-feira é um dia preguiçoso, mas eu venho para cá com toda força, com toda energia, porque eu sei que aqui eu vou ser renovada.

[Bruno Damião, professor de Consciência Corporal]: Eu saio daqui muito emocionado e muito fortificado com as histórias que ouço delas.

<sup>7</sup> Vídeo *Escola Livre de Dança da Maré* (2018). Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=A7Q4oPDscjI>>. Acesso em: 10 ago. 2020. [N.E.]

Elas lembram muito a minha mãe, a minha avó, que são mulheres também muito trabalhadoras e muito guerreiras. Elas me inspiram muito. Elas me ensinam, principalmente, que, apesar desses desafios que aparecem na nossa vida, a gente não pode deixar de acreditar no nosso trabalho, acreditar na bondade que tem no outro. E acho que é isso que a gente constrói nas nossas conversas e nas nossas atividades. Eu vou me fortificar, vou fortificar meu amigo e, como em uma bola de energia que começa aqui no centro de artes, ela se expande para a comunidade toda.

[Alcione Braga, mãe de duas alunas de balé clássico]: O balé traz isso: traz a disciplina para a vida delas, e fez elas se desenvolverem muito bem nas atividades na escola, como educação física, e a criar um senso de responsabilidade na vida.

[Sylvia Beareto, professora de balé clássico]: Na segunda semana, elas já estão tranquilas, falando mais baixo, ouvindo. Porque é importante saber ouvir. Então, tudo isso elas aprendem na aula de balé e levam pra vida, pra casa, pra escola, aonde for.

Obrigada.

ELIANA SOUSA SILVA

Obrigada, Lia Rodrigues. Vamos lá, Renata Prado.

RENATA PRADO

Bom dia a todos e todas. Meu nome é Renata Prado. Sou estudante de Pedagogia da Universidade Federal de São Paulo (Unifesp). Também sou dançarina de funk. Sou idealizadora da primeira organização política feminista da história do funk, que é a Frente Nacional de Mulheres do Funk. Também atuo como militante na Universidade na qual estudo, e fui uma das fundadoras do Núcleo Negro Unifesp Guarulhos, que a gente chama de NNUG.

Uma vez que o tema da conversa é centralidades periféricas, vou trazer um pouco da narrativa do funk, a partir do campo da mulher, e

começar explicando o que é o trabalho da Frente Nacional de Mulheres no Funk, e por que ele surgiu. Esse projeto surgiu por conta da necessidade de se falar da narrativa feminina dentro do funk.

Pelo fato de estudar Pedagogia, faço parte do Programa Institucional de Bolsa de Iniciação à Docência (Pibid). Minha pesquisa, dentro do programa, foi sobre a Lei n.10.639,<sup>8</sup> que estabelece a obrigatoriedade do ensino da África e da história afro-brasileira em todas as instituições. Sabendo que a narrativa do funk tem um histórico predominantemente negro, comecei a pesquisar um pouco o funk para conjumar, dentro do meu trabalho, a história do movimento com a Lei n.10.639.

No momento em que comecei a me aprofundar na história do funk, vi que pouco se fala sobre a história das mulheres no movimento. Percebi, principalmente nos livros, uma grande defasagem na história das mulheres no funk. E isso foi me incomodando. Porque sou dançarina de funk desde os 13 anos e, nessa vivência, sempre encontrei muitas mulheres. Você vê as mulheres dançando; vê as mulheres cantando; hoje, vê também as mulheres tocando, como DJ. A partir do incômodo que senti, comecei a pensar em formas de descobrir a história dessas mulheres.

Eu estava no meio desse processo quando, dentro do trabalho de militância, de falar sobre a questão racial, fui convidada a participar de um evento na Baixada Fluminense. Fui chamada para falar sobre machismo no rap, porque, antes mesmo de trabalhar com o funk, eu pro-

duzia alguns mc de rap. Durante esse evento, um garoto me fez uma pergunta que mudou todo o contexto de militância na minha vida. Ele me perguntou: “Você é dançarina de funk, mas você trabalha com hip-hop, e hoje a gente está discutindo machismo no hip-hop. Mas e o machismo no funk, como que se trata disso?”

Eu, simplesmente, não soube responder. E aí, uma amiga que estava comigo disse: “Eu não sei como o machismo é tratado no funk, mas no hip-hop existe a Frente Nacional de Mulheres no Hip-Hop”. Isso ligou uma chavinha em mim: se existe uma Frente Nacional de Mulheres no Hip-Hop, pode existir uma Frente Nacional de Mulheres no Funk. Foi nesse momento que resolvi criar a Frente Nacional de Mulheres no Funk.

E acho interessante o quanto o movimento do hip-hop inspirou o nosso. Porque quando se mora na periferia, você tem algumas vivências que são básicas. Você pode não gostar de rap, pode não gostar de samba, pode não gostar de funk. Mas você ouve. Então, você vive aquilo. Aquilo te forma. Não foi diferente comigo.

Vivi os anos 1990 na periferia de São Paulo e o rap foi muito presente na minha vida. Já nos anos 2000, quando era adolescente, e um pouquinho mais independente, vivi o *boom* do baile funk. Então, rap e funk são realmente muito presentes na minha formação. O hip-hop foi responsável por me formar politicamente, por fazer com que eu me entendesse enquanto mulher negra e tivesse orgulho de ser mulher negra. O hip-hop teve todo esse aspecto de militância. Mas o funk, talvez também pelo fato de eu ser dançarina, é realmente minha força motriz.

Abandonei a dança por conta da Universidade. Tive que estudar muito, porque todo o mundo aqui sabe qual é o processo de vestibular, e, mesmo depois, para conseguir me dedicar à Universidade, tive de me afastar da dança mais do que gostaria. Mas esse processo foi importante porque, ao longo dele, acabei me conhecendo. Reencontrei o hip-hop por meio dos saraus,<sup>9</sup> que me trouxeram a noção de empoderamento da mulher negra.

<sup>8</sup> A Lei n.10.639, de janeiro de 2003, incluiu, nas Diretrizes e Bases da Educação Nacional, o ensino obrigatório da temática “História e Cultura Afro-Brasileira”. [N.E.]

<sup>9</sup> Os saraus da periferia são abordados no encontro *Reflexões Sobre Literatura Periférica*, neste volume, que marcou a abertura da Cátedra. [N.E.]

Apesar da importância do hip-hop na minha vida, sentia muita falta do que realmente me movia, que era o funk. E eu precisava, de um jeito ou de outro, voltar a trabalhar com o funk, voltar às minhas origens. Quando você realmente ama uma coisa, você pode fazer faculdade de Pedagogia, pode estudar espanhol, pode fazer o que for, mas você volta para aquilo.

E eu nunca tive um problema com isso: voltar para aquilo que me liga às minhas raízes. O que me reconectou com o funk, para além da dança, foi a Frente Nacional de Mulheres no Funk. Quando comecei esse movimento, em 2017, me inscrevi em um edital do Fundo Brasil de Direitos Humanos para fazer um documentário sobre a história das mulheres no funk. O projeto foi contemplado em 2018. Passei um ano e quatro meses indo ao Rio de Janeiro para filmar. O filme está pronto e será lançado pela Frente Nacional de Mulheres do Funk no segundo semestre de 2021. É um processo longo e muito difícil.

Além de a história do funk ser sempre contada a partir dos homens, a gente vê, em livros e artigos acadêmicos, que são sempre os mesmos nomes retratados. Embora esses homens tenham tido uma participação muito importante na história do funk, tem toda uma narrativa que ficou de fora. A mulher, quando aparece na história do funk, é um objeto secundário, e está sempre acompanhada de um homem. Ou seja, ela é sempre a mulher de alguém. Isso, do ponto de vista da historicidade, torna essas mulheres invisíveis.

Muito com a ajuda de William Severo, que daqui a pouco vai falar, consegui avançar na minha pesquisa dentro da história das mulheres no funk no Rio de Janeiro. Foi um trabalho difícil de ser feito porque esse é um círculo muito fechado e as mulheres, por nunca terem sido questionadas, não tinham o costume de falar sobre a história delas enquanto MC, dançarinas, produtoras, enfim, enquanto figuras representativas do funk. Pensem, então, em uma paulista indo para o Rio de Janeiro perguntar a elas o que é funk. Foi difícil, mas foi uma experiência muito bacana porque, mesmo eu tendo toda essa narrativa de construção política dentro do hip-hop

e conhecendo a militância das mulheres no hip-hop, no momento em que comecei a dialogar com as mulheres no funk, percebi que o machismo está presente em todas as esferas da arte.

Por fim, há toda uma história de não colocar em evidência e não dar visibilidade ao lado feminino do funk. A proposta da Frente Nacional é dar visibilidade para essas mulheres. Como fazer isso? Primeiro, contando quem elas são e o que elas fizeram. A gente entrevistou 18 MC, desde a primeira delas, a MC Cacau, que começou sua trajetória em 1996, até a Ludmila, um expoente do funk, que consegue levar a arte do funk para o Brasil e para o mundo.

Além disso, a Frente Nacional de Mulheres no Funk quer discutir a liberdade do corpo das mulheres. Porque o mundo da cultura ainda não consegue enxergar o corpo feminino do funk enquanto arte. Se a gente quer falar sobre corporeidade, é importante falar sobre o corpo das funkeiras. Dessa forma, a gente está, automaticamente, falando sobre corpos de mulheres negras no campo da arte. Descobri, entrevistando Verônica Costa, que é uma mulher muito importante no Movimento Funk, que Marielle Franco foi dançarina de funk na Furacão 2000, uma das principais equipes de som e gravadoras do Rio. Para mim, foi uma surpresa.

Por ser do campo da educação e dar palestras sobre o funk, os meus estudos passam muito pelo campo dos direitos humanos e direitos da juventude. E quando a gente discute direito, a gente tem que falar sobre leis. Pesquisando as leis, vi que o último Projeto de Lei aprovado por Marielle Franco na Câmara dos Vereadores do Rio de Janeiro, em 17 de fevereiro de 2018, semanas antes de ela ser assassinada, transformava o funk em patrimônio cultural e imaterial do Rio de Janeiro. Então, falando sobre corpo negro, sobre funk e sobre mulheres no funk de forma politizada, não tem como não falar de Marielle Franco.

Falar sobre o corpo da mulher no funk é, portanto, também uma forma política de se abordar essa realidade das mulheres que estão morrendo, que são alvo do Estado e da sociedade. Tanto no campo

da arte quanto na sociedade, esse corpo é criminalizado. Falando especificamente da arte, é evidente, para mim, que ainda existe uma dificuldade de as pessoas compreenderem que a mulher, quando esboça sua sensualidade no funk, está comungando com a arte. O preconceito em relação ao corpo e à arte periférica faz com que os corpos dessas mulheres sejam vistos mais de uma forma objetificada e erotizada do que como arte, propriamente.

O corpo negro feminino foi feito para se mexer. Isso é ancestral. Isso vem da África. A dança negra traz uma malemolência. Taísa Machado tem um projeto que se chama Afrofunk e que traça paralelos entre danças africanas que movimentam muito o quadril e o funk. Mas ainda é um desafio, dentro do campo artístico, fazer as pessoas enxergarem a arte do funk, a arte da malemolência. Porque o direito desse corpo feminino exercer a sensualidade não é respeitado no campo artístico. A liberdade do corpo da mulher no funk passa pelo entendimento da ancestralidade do corpo negro junto com a liberdade de exercer a sensualidade. Nem todas as mulheres são obrigadas a serem sensuais, mas as que quiserem exercer isso têm esse direito, e isso precisa ser respeitado.

E a mídia não consegue enxergar o funk como arte. Pessoas que se dizem o suprassumo da arte sempre colocam o funk como uma arte subalterna, como um campo de erotização. É como se as mulheres fizessem aquilo para chamar a atenção dos homens. Quando surgiu o

vídeo do Bonde das Maravilhas, um grupo de adolescentes que teve um *boom* na Internet,<sup>10</sup> era muito mais fácil criticar e criminalizar o corpo daquelas garotas do que enxergar a potência artística daquilo. No cenário político e social do Rio de Janeiro, aquelas garotas poderiam estar mortas, poderiam estar envolvidas com tráfico, mas elas escolheram exercer a arte. Mesmo assim, critica-se o erotismo ao invés de se olhar para a arte. E não é fácil dançar funk, embora pareça.

Da mesma forma que as garotas do balé têm a parada de estudar, de fazer todos aqueles movimentos, no funk existe uma técnica corporal. Então, outra das nossas lutas é para que o corpo da mulher funkeira seja olhado dentro do campo da arte. Convido vocês a refletirem sobre isso e não olharem para o corpo de uma mulher no funk somente com os olhos sexualizados e erotizados. O funk é cultura, e faz parte também da essência feminina. A sensualidade faz parte do estilo de vida das mulheres no funk e, justamente por isso, precisa ser respeitado. Mas a mídia tende mais a criminalizar o movimento do que a respeitá-lo e enxergá-lo como arte. E isso, obviamente, tem a ver também com classe social e raça. A mulher branca dançando funk é vista como vulgar; a mulher negra é colocada como prostituta, fedida, enfim, esses termos estúpidos que a gente vê nos comentários da Internet.

O que é Anitta na mídia? E o que é o Bonde das Maravilhas na mídia? Logo que as garotas do Bonde começaram, elas foram fazer o Quadrado de Oito na dança e uma delas colocou o sete. É muita coisa para fazer e a garota acabou esquecendo. Aquilo virou o centro das atenções. A inteligência corporal daquelas garotas foi reduzida ao emburrecimento por causa de uma falta de atenção. Diziam: “Burra, estúpida; sabe fazer filho, mas não sabe contar até oito”. Anitta, que é branca, quando é criticada, é criticada apenas com uma mulher vulgar. Ou seja, a questão racial também é muito evidente.

Esse olhar sexualizado sobre o corpo da mulher não fica restrito ao funk. Isso acontece com as assistas de escola de samba. Ser

<sup>10</sup> Lançado em 2013, o videoclipe *Quadrado de Oito*, do grupo de funk Bonde das Maravilhas, teve mais de 40 milhões de views no YouTube. O grupo foi formado em 2011. [N.E.]

passista, acredito eu, não é algo fácil – sambar, fazer firula, fazer todos aqueles movimentos. Mas o racismo faz com que se enxergue a habilidade dessas mulheres como algo genético: você é negra, então você sabe sambar. Eu, quando vejo uma mulher branca, não imagino automaticamente que ela seja dançarina de balé. Ora, não posso ser uma mulher negra que dança balé? Se uma mulher branca tiver vontade de ser dançarina de funk, ela também consegue.

Então, a única forma de a gente naturalizar os corpos dentro do campo da arte é discutindo o racismo. Se são criados movimentos de dança e polos de arte negra é, justamente, porque somos excluídos de vários movimentos do campo artístico. E é importante falar sobre isso dentro de uma Universidade. E aí pergunto: como a Universidade produz academicamente, respeitando a ética artística da periferia? Ouvindo os negros que estão presentes na Universidade – e que aqui na USP são poucos. A gente está falando sobre centralidades periféricas, mas há poucos alunos negros presentes. A gente não precisa mais ser objeto de estudo. A gente precisa ser protagonista desses estudos.

No decorrer da minha pesquisa, deparei com um livro escrito por um sociólogo formado pela PUC do Rio de Janeiro, chamado Sílvio Essinger. O nome do livro em questão é *Batidão: uma história do funk*. Ao ler o livro, deparei com uma linguagem carregada de palavras pejorativas. Uma das referências bibliográficas de Essinger é o artigo “O baile Funk Carioca”, de Hermano Vianna, um dos primeiros antropólogos a escrever sobre o funk. A problemática fica evidente quando Vianna usa a palavra “exótico” para descrever o que é um baile funk. Se consultarmos um dicionário, veremos que o significado de ser exótico é algo relacionado como não normal, o que não é comum ou algo animalesco. Baile funk não é nada disso. Baile funk é um movimento cultural que possui sua forma autônoma de organização que constrói uma identidade cultural dentro do grupo social ao qual pertence. Vale o questionamento: por que a arte negra sempre é relacionada a algo “exótico” quando o pesquisador é branco? E aí você percebe que essa é a leitura de

um homem branco em cima de uma cultura negra. Apesar dos pesares, Vianna e Essinger são acadêmicos relevantes porque eles me ajudaram a entender o olhar de quem estuda o funk enquanto tema e não como protagonista. Pois quem vive o funk sabe que não se trata de uma cultura exótica.

Sou dançarina de funk desde a adolescência, mas, em determinado momento, como contei aqui, parei de dançar porque entrei na Universidade. E quando comecei a voltar para o funk, voltei ao campo artístico, enquanto dançarina, mas também enquanto pesquisadora, com a bagagem cultural e acadêmica que a Universidade me deu. E, durante as pesquisas, tudo que li sobre o funk não tinha sido escrito por quem era do funk. Eram pessoas brancas que pesquisavam, mas não viviam o funk. A Frente Nacional de Mulheres no Funk pretende ajudar a construir essa narrativa.

A Frente Nacional de Mulheres do Funk tem ainda o objetivo de pautar políticas públicas no campo da saúde, para educar as meninas, dentro do fluxo do funk, sobre as doenças sexualmente transmissíveis. Que políticas públicas são construídas para falar com essa juventude? Porque quando uma pesquisadora branca “descobre” que a gente pode fazer o que a gente quiser com o nosso corpo, para a gente não tem novidade. A gente sabe disso há muito tempo. Inclusive, como a mãe e o pai estão sempre trabalhando, a gente, por falta de um olhar em cima da gente o tempo todo, tem a liberdade de fazer o que quiser. Mas o que a gente cria para essas mulheres em termos de política pública? A gente não pode cair no erro de falar que a gente pode fazer tudo, sendo que existe um risco social para juventude negra e periférica.

Essas são, enfim, algumas das provocações que queria deixar. Gostaria que vocês refletissem sobre o lugar da mulher no funk; sobre como a arte olha para o corpo de uma mulher no funk; e sobre o que as funkeiras têm, em termos de políticas públicas, que as emancipe dentro do campo social em que estão inseridas. Acho que é importante refletirmos sobre isso. Muito obrigada.



ELIANA SOUSA SILVA

Obrigada, Renata Prado. William Severo dos Santos.

WILLIAM SEVERO DOS SANTOS

Bom dia. Sou William Severo dos Santos, mais conhecido como Severo IDD. Sou do grupo Imperadores da Dança, o primeiro grupo de passinho do Rio, criado em Jacarezinho, zona norte, nos anos 2000. Somos, além de um grupo de dança, um projeto social. Todas as quartas-feiras, em Mangueiras – que, inclusive, fica do lado da Maré –, a gente faz um encontro de passinho e ensina quem não sabe. A gente também insere os moleques no mercado de trabalho da dança e em grandes comerciais, eventos, cinema, teatro etc.

Nosso grupo colocou o passinho no Sindicato de Dança e, com isso, os dançarinos podem tirar o DRT.<sup>11</sup> Faço vários comerciais e, uma vez, recebi um cachê alto. Fiquei empolgado. Mas como não tinha DRT, peguei só 40% do valor. Aí pensei: Não tem o menor sentido em não ter DRT. Só que, ao tentar tirar o meu, vi que, entre as várias modalidades, não estava o passinho. Agora, está. O passinho, além disso, virou, em 2018, patrimônio imaterial do Rio de Janeiro.

No começo dos anos 2000, só conhecia o passinho quem morava nas periferias – lá, a gente chama de favela; aqui é quebrada. O passinho, durante um bom tempo, ficou escondido na favela. Por volta de 2004, 2005, ele começou a circular por meio de uma rede social, o Orkut,

onde os moleques ficavam jogando os vídeos. O Orkut tinha umas comunidades, e eles criaram a comunidade Passinho Foda. Mas foi só alguns anos depois, em 2008, que o passinho começou a circular mais, a partir de um vídeo postado no YouTube. Aí as batalhas do passinho foram se espalhando. Outro marco importante foi quando aconteceu uma batalha da Coca-Cola e outra no Sesc, em 2012. Essa batalha da Coca-Cola, que teve Hiltinho Fantástico como campeão e Michel Bracinho como vice-campeão, foi apresentada até no programa *Caldeirão do Huck*, na tv Globo. A partir daí, foi só vitória. Até nas Olimpíadas a gente dançou.

É muito bom fazer esse projeto e ver essas conquistas todas. O passinho, por ser uma dança nova, criada no começo dos anos 2000, não tinha o mesmo respeito das danças mais velhas. O break tem 50 anos; o balé, 500 anos. Quando a gente foi dançar nas Olimpíadas, sob a direção artística de Deborah Colker,<sup>12</sup> a gente tinha três meses de preparação e os dançarinos de passinho tinham que compor com os bailarinos. Mas eu sabia que os bailarinos não iam pegar o passinho, porque o corpo tem memória e é preciso praticar muito até que aquilo se torne orgânico. Quando você mora na favela e curte um baile direto, você aprende de maneira orgânica, porque você está vendo, vendo, vendo, e vai pegar. Ainda assim, nos ensaios para as Olimpíadas, o dançarino de passinho estava ganhando menos do que um bailarino. Aí me explicaram a parada, e eu falei: Tá, tá bom. Vai. Pegamos esse trabalho porque, com um projeto como esse, a gente mostra para os moleques uma outra possibilidade de como ganhar a vida. Porque esse é um ponto.

Tem um garoto, o LC, que é de família nordestina, os pais mais velhos, que dançava passinho. O pai falava pra ele: “Você quer ficar só rebolando a tua bunda. Está igual a um gay. Eu só vou te respeitar quando tu trazer dinheiro para cá”. E a gente quase nem rebola no passinho; é mais com o pé. Bom, comecei a colocar o moleque em vários trabalhos. Aí o moleque comprou um fogão e deu um dinheiro para o pai dele. E o pai dele calou a boca. O outro lado disso é que

<sup>11</sup> A sigla, que se refere à Delegacia Regional do Trabalho, é um registro profissional que capacita e dá autorização legal para que se trabalhe como dançarino profissional. [N.E.]

<sup>12</sup> Deborah Colker (1960) é bailarina e coreógrafa brasileira, conhecida por seus balés aclamados pela crítica, nacional e internacional, mesclando movimentos de dança com malabarismos audaciosos. Fundadora da Companhia de Dança Deborah Colker. [N.E.]

criança é que nem esponjinha: o que ela vê, ela quer ser. Do mesmo jeito que o moleque, na favela, vê o chefe do crime com moto, ouro e mulher e acha que aquilo pode ser a saída para a vida dele, quando ele vê o dançarino de passinho aparecendo na tv, ele também quer virar dançarino. A gente, hoje, é espelho para os moleques.

E, no começo do passinho, lá no Rio de Janeiro, era a maior palhaçada por causa das facções. O cara da facção X não pode ir para outra facção porque os caras ficavam cheios de marra. Mas o dançarino de passinho podia transitar por todos os lugares, para dançar. O passinho foi tão forte que começou a contagiar todo mundo. Os próprios traficantes ficavam dançando.

Bom, em meio a isso tudo, fui crescendo e comecei a dançar. Conheci a dança através da capoeira. Fiz capoeira entre os seis e sete anos, mas sofri um acidente e quase perdi a perna – eu não tenho o movimento total da perna direita. Aí fiquei afastado. Em 2006, vi um grupo, Os Ousados, dançando e fiquei impressionado. Pensei assim: Pô, acho que eu quero isso para minha vida. Quero virar dançarino. E o bom do passinho é que ele não exclui ninguém; só inclui. Você pode ser gordinho, pode ser mulher, pode não ter um braço, que tu vai dançar igual. Você aprende a dançar o passinho, mas, quando escutar a música, vai reproduzir o movimento que você aprendeu da sua maneira, vai usar o seu *feeling*. O passinho é como se fosse um metamorfo.

Bom, depois de ter começado a dançar, virei agente cultural, fiz alguns editais e, depois das Olimpíadas, em 2018, montei um espetáculo, *E sou funkeiro*, que retratava um baile de favela em forma de dança, música e poesia. Só que o espetáculo envolvia dez pessoas e, com isso, não tivemos como circular. Então, quando o moleque vê o passinho, ele enxerga ali uma forma acessível de ganhar a vida. É acessível, mas não é fácil. E não é fácil porque viver da arte é incerto. É como andar na corda bamba: uma hora você tem, uma hora você não tem. Mas não fui eu que escolhi a dança. Foi a dança que me escolheu.

Trabalhando com arte, me sinto um pouco como o leão na selva. O leão, todos os dias, tem que caçar a comida dele. Às vezes tem, às vezes não tem. Mas a minha alma é livre, e eu, nesse trabalho, conheci vários lugares e ajudei muitas pessoas. Já no trabalho formal, aquele com carteira assinada, é como se você fosse um leão de cativeiro, que tem comida todos os dias. O salário está garantido, mas você está como que aprisionado: o patrão é chato, a meritocracia é às vezes injusta, tem a fofoquinha, e você nem sempre consegue colocar sua ideia em prática. E tem também o lance da Universidade, que deveria fazer algo para incluir esses moleques. Hoje, tem pelo menos as cotas, que são um modo de reparação histórica de curto prazo. É isso. Suave.

HELENA KATZ

Sou Helena Katz, e agradeço por estar aqui e por ter ouvido essas coisas tão legais que foram ditas até agora. Estou no papel da Universidade, aqui nessa conversa. Sou professora na PUC-São Paulo, coordeno um centro de estudos lá, chamado Centro de Estudos em Dança (CED), e trabalhei como crítica de dança por 40 anos.

Depois de tudo isso que a gente ouviu, volto à pergunta que Eliana Sousa Silva fez – Como a Universidade olha, ou deveria olhar, para toda uma produção que existe fora dela? – e fico com a impressão de que todos nós, que estamos na Universidade, precisamos, neste momento, nos alfabetizar. Precisamos nos alfabetizar naquilo que não conhecemos, porque enquanto as centralidades não se entenderem também como periféricas, a gente não sai do lugar.

Periféricas do quê? Em primeiro lugar, a gente precisa, em algum momento, se livrar dessa noção de centro e periferia. E a Universidade tem um papel importante nisso. Existe todo um universo que a gente, na Universidade,

só começou a conhecer recentemente, a partir da mobilidade propiciada pelo ProUni, pelo ReUni e pelas cotas. A partir desses programas, a Universidade começou a ficar diferente do que era até então. A inclusão, como diz Renata Prado, é de muito poucos ainda – a gente vê, aqui mesmo, nesta sala, como são poucos –, mas foi graças às políticas públicas que foram implantadas, que essa mobilidade social passou a existir na Universidade. Vejam o que Rubens Oliveira nos disse: ele não teve essa oportunidade, mas já mandou pessoas do grupo dele para a Universidade.

No Centro de Artes da Maré, um monte de gente já foi para a Universidade. Mas essa mobilidade depende também do trabalho de algumas pessoas, como é o caso de Rubens. Aliás, William Severo, seria bom você também estimular os meninos com quem trabalha a entenderem, enquanto existe cota, que se vocês não chegarem, a Universidade não muda. Porque é junto que a gente vai fazer a mobilidade ficar maior. A gente só vai começar a mexer no racismo quando houver uma alfabetização dos brancos naquilo que eles não conhecem, lembrando que todos nós, os que aqui estamos reunidos, assim como os que aqui não estão, só conhecemos uma versão bem problemática da história do país no qual vivemos. A Universidade tem um papel enorme nesse tipo de questão porque, como Renata Prado falou, essas questões todas, inclusive o racismo, ainda entram muito pouco nela.

Dou aulas há bastante tempo, e foi só a partir do primeiro governo Lula que as turmas passaram a ser diferentes, por conta da transformadora presença de cotistas. Estou falando da PUC de São Paulo, uma Universidade muito cara. De repente, passamos a conviver com alunos sem dinheiro para comer algo na cantina, na hora do intervalo, ou para pegar transporte todos os dias. E isso começou a mexer com todos nós. Até então, o xerox não era uma questão, e passou a ser. Foi necessário que a Universidade se mobilizasse para, por exemplo, criar a bolsa xerox. Porque não adianta receber um aluno sem oferecer condição para que ele leia os textos. A chegada desse aluno fez a Universidade se modificar.

Então, repito: para se aproximar, a gente precisa se alfabetizar para ler a produção que está fora, e a produção que está fora precisa se alfabetizar com o que acontece dentro da Universidade. Mas isso não vai acontecer apenas por meio de pequenos gestos – que devem continuar sendo feitos. São necessárias políticas universitárias e políticas educacionais, de um modo geral. Mas, neste momento, aqui no Brasil, infelizmente, tudo o que a gente não pode esperar são políticas educacionais preocupadas com a questão social. Então, na falta delas, precisamos nos mobilizar para manter acesos essa necessidade e esse desejo.

Se insisto na ideia da alfabetização é porque para falar de ancestralidades e de danças negras, sem ser como objetos lidos fora das suas singularidades, a gente precisa chegar mais perto delas. E chegar mais perto significa, de partida, poder encostar em informações que precisam ser buscadas. Fui crítica de dança durante 40 anos e, evidentemente, em boa parte desses 40 anos, a produção local que recebeu espaços nos jornais, aqui em São Paulo, por exemplo, vinha quase toda da zona oeste – apenas um pouquinho expandida. A produção que não circulou nesse circuito não conseguiu espaço na mídia. A oportunidade e a necessidade de se encontrar com o que acontece em locais distantes são recentes, e ainda é difícil saber olhar com propriedade para esses tipos de produção.

No Brasil, por razões históricas que têm a ver com o colonialismo e o racismo, a informação não circula horizontalmente. O tipo de informação que circula em certo lugar contamina os corpos desse lugar e, se esses corpos continuam se encontrando com esse mesmo tipo de informação, ela vai ganhando estabilidade, tanto nos corpos como nos ambientes.

Então, o que é, para alguém que nunca viu uma aula ou uma dança de algum orixá, entender o que é, quando a encontra? Alguém que não sabe a diferença entre um maculelê e um maracatu não tem como reconhecer nenhum dos dois. E é recente a chegada desse tipo de conhecimento às Universidades que trabalham as

artes do corpo. Porque a arte chegou à Universidade reproduzindo o que a Universidade era: eurocêntrica, com os saberes identificados pela árvore do conhecimento do CNPQ,<sup>13</sup> e com as referências selecionadas. A dança chegou à Universidade em 1956, na Universidade Federal da Bahia (UFBA). Mas, durante quase 30 anos, esse foi o único curso superior de dança que tivemos neste lugar tão grande chamado Brasil. Só a partir de meados da década de 1980 é que surge a graduação em dança em Curitiba e na Unicamp, e então, outras foram sendo inauguradas. Hoje, existem mais de 35, e a Universidade Federal da Bahia também tem um mestrado acadêmico, um mestrado profissional, e agora, também um doutorado. O doutorado e o mestrado profissional são recentes, de 2019. Ou seja, juntando tudo, ainda são poucas as oportunidades, no Brasil, para quem quiser estudar dança na Universidade. Além disso, vir é uma coisa; conseguir ficar, é outra.

A questão da permanência é um problema sério nas Universidades brasileiras. O aluno até passa no vestibular, mas sua permanência é mais complicada, por conta da nossa desigualdade social abissal. Precisamos de programas de extensão dedicados a manter o aluno pobre na Universidade. Dei aulas na UFBA, como professora concursada, durante três anos. No primeiro dia, apresentei o programa, como sempre fazia na PUC-SP – os alunos gostaram dele – e disse que os textos já estavam na pasta de xerox. Depois que a aula havia terminado, metade da

<sup>13</sup> Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico. [N.E.]

classe pediu para falar comigo: “Pro, a gente foi lá no xerox, mas vai custar 10 centavos”. Eu fiquei em choque. Pela primeira vez, eu estava chegando no Brasil. O xerox ia custar 10 centavos, mas eles não tinham esses dez centavos para deixar no xerox. Vários disseram que iam a pé, demorando 1h30 ou mais, alguns usavam bicicleta, também para distâncias enormes, para não pagar transporte. Dez centavos. Então, entendi, e não mais esqueci, que o buraco é bem mais embaixo.

Rubens Oliveira falou sobre isso: “a oportunidade e a possibilidade”. A oportunidade existia, pois era possível fazer faculdade, mas Rubens não teve a possibilidade de desfrutar dessa oportunidade. Porque é preciso transformar a oportunidade em uma possibilidade para todos, e isso só se consegue com políticas que combatam a desigualdade. Então, a gente tem um caminho muito, muito longo a ser percorrido, e esse caminho vai parecendo cada vez mais difícil, por conta da contínua extinção das políticas públicas, neste momento, no nosso país. E, nesse contexto duro, a Universidade, e, sobretudo, a Universidade pública, é quem tem a possibilidade de continuar estendendo os braços para quem está fora dela.

A chegada de Eliana Sousa Silva a esta Cátedra é um passo importante da Universidade em direção a um lugar para o qual ela geralmente não vai. Obrigada.

ELIANA SOUSA SILVA

A gente tem ainda meia hora para perguntas. Vamos aproveitar, então? Já que ouvimos tantas coisas interessantes.

MÁRCIO VIDAL MARINHO

Sou Márcio Vidal Marinho [participando da plateia], colaborador neste projeto, junto com Eliana Sousa Silva. Eu, particularmente, fiquei bastante feliz com a mesa, e queria fazer uma pergunta que

é aberta a todos. Acho que a professora Helena Katz falou um pouco sobre os caminhos possíveis para a Universidade absorver a arte da periferia, mas queria jogar para todos. Como vocês acham que esse tipo de atividade pode entrar aqui na Universidade?

RUBENS OLIVEIRA

Vou usar a palavra invadir. Como a gente invade o campo das Universidades com arte negra? Eu, depois da imersão do trabalho com Ivaldo Bertazzo, que me deu a oportunidade de ir para fora do país com o nosso trabalho, percebi, ao voltar para o Campo Limpo, que tinha dançado muito pouco para a periferia da onde eu vim. Os espetáculos aconteciam no Sesc e, naquela época, em 2003, 2004, havia poucas unidades do Sesc na periferia.<sup>14</sup> Quem via esses espetáculos renomados, que iam para o exterior, era a classe média da zona oeste.

Ao voltar para o Campo Limpo, dez anos depois, percebi que o trabalho principal a ser feito era o de formar outros bailarinos e outros artistas no seu próprio campo de vida. Era importante que eles quisessem estar em seu próprio lugar antes de querer estar em outro lugar. Eu sei a importância de se conhecer outros lugares, mas, antes disso, é preciso criar raízes no lugar de onde você veio. Então, quando criei o Núcleo de Dança Pélagos no Campo Limpo, mesmo sabendo que aqueles jovens desejavam entrar na Universidade, fiz questão

<sup>14</sup> No segundo livro da Cátedra, o diretor-geral do Sesc, Danilo Santos de Miranda, fala sobre a ausência e a posterior chegada da instituição à periferia. [N.E.]

de fazer nosso trabalho na própria periferia para que a gente não se perdesse do caminho. Era importante que cada um ali entendesse que aquele era o seu lugar. Só assim nos fortalecemos. Quando pego o microfone, sei que estou trazendo comigo todo o meu povo. Eu, aqui, represento muita gente, assim como outros negros que estiveram na Universidade abriram a porta para eu estar aqui.

É um ciclo muito forte, e acho que o nosso trabalho é fortalecer a própria periferia. E isso já está acontecendo há muitos anos, com os saraus literários, o trabalho com dança, com a poesia, com a batalha, com o slam. Isso tudo nos fortalece e permite que a gente consiga chegar aqui com mais potência, mais propriedade, e não com o espírito de querer aprender – porque isso sempre pode nos colocar como menores. Que bom que a gente está sendo ouvido. Nós estamos falando de nós mesmos. Não são outras pessoas falando a gente, e isso é muito importante.

Mas, obviamente, existe uma barreira. Como disse Renata Prado, a barreira passa até pela noção do que é arte e o que não é. Helena Katz falou desses dois polos, e falou que o polo aqui dentro da Universidade precisa ser alfabetizado para entender essa outra linguagem que gosto de chamar de “tecnologia avançada africana”. Essa tecnologia existe, com muita potência, há muito tempo, e precisa ser pulverizada em todos os campos. Mas o lado de lá também precisa entender essa raiz, esse subterrâneo, e celebrar essa potência de resistência para poder chegar aqui e falar como a gente está falando hoje: empoderados, e não dizendo que existe só dor ou tristeza. Existe tudo isso e sempre existiu. E hoje, com a ausência de espetáculos, com a ausência de financiamento para a cultura, a violência acaba sendo o espetáculo. A gente está comprando a violência diária e perdendo a chance de olhar para a nossa arte como espetáculo, como manifesto e potência de resistência.

LIA RODRIGUES

Eu sei que a Universidade tem um papel muito importante, e acho que muitas medidas precisam ser tomadas para que o maior acesso a ela não se perca, mas, no caso da dança, penso que a Universidade não é o único caminho. Acho que precisa existir um entendimento de que o conhecimento que está fora da Universidade é tão importante quanto o que está dentro dela. Será que precisamos estar dentro da Universidade para ter o conhecimento validado? Temos doutores na Universidade, mas fora dela também. É claro que a condição de quem está fora é muito diferente da condição de quem está dentro, em termos de visibilidade da produção e da transformação desse conhecimento em escrita, mas isso não deveria invalidar as outras formas de saber.

E, na verdade, a própria prática da escrita é uma questão. Para os alunos da nossa escola, sair da Universidade é tão difícil quanto entrar. O Ensino Fundamental não os prepara para que possam, ao final do curso, escrever um tcc. Será que uma Universidade que trata de arte ou de dança não pode pensar em jeitos diferentes de receber esses alunos e de pensar em seus tcc?<sup>15</sup>

Outra questão é o que Rubens Oliveira colocou, sobre ir para a França, a Alemanha, mas sem se esquecer de que é muitíssimo importante mostrarmos nossa dança onde a arte não pode chegar. Isso não quer dizer que não seja muito legal ir para fora, porque esses jovens levam a voz e a história deles e, principalmente,

<sup>15</sup> O ensino das artes na Universidade – aí incluídas as possibilidades de trabalhos acadêmicos não escritos – foi tema da conferência “Arte, artista, Universidade”, realizada nesta Cátedra, sob a gestão de Sérgio Paulo Rouanet. Ver volume 1 dos livros da Cátedra. [N.E.]

<sup>16</sup> Marcien Towa (1931-2014), camaronês, um dos grandes nomes da filosofia africana, cujo pensamento se baseia nos traços fundamentais como uma ode à liberdade, definida tanto de maneira formal como de maneira prática. [N.E.]

<sup>17</sup> Souleymane Bachir Diagne (1955), filósofo senegalês cujo pensamento prioriza a história da lógica e da matemática, a epistemologia, a tradição da filosofia no mundo islâmico, a formação de identidades e literaturas e filosofias africanas. [N.E.]

porque, no caso da Maré, a maioria dos projetos é financiada com dinheiro de fora do Brasil. Aqui, é muito difícil conseguir recursos. O dinheiro existe para o entretenimento, que é o caso de Deborah Colker, mas não para a dança contemporânea. Nossos alunos, quando tentam entrar no mercado, se sentem órfãos. Porque o mercado não existe.

HELENA KATZ

Acho que a Universidade precisa muito mais da arte do que a arte precisa da Universidade. Por quê? Porque não se é obrigado a estudar arte na Universidade. Quem quer, seja bem-vindo, e quem não quer, tudo bem, que faça um bom trabalho onde estiver atuando. Mas, quem desejar, deve ter a oportunidade e a possibilidade de que isso aconteça, ou seja, deve ter esse direito garantido e, para isso, é preciso haver políticas públicas. Por que a arte é importante para a Universidade? Porque quando a Universidade recebe pessoas que antes não recebia, a Universidade e seus professores precisam passar a estudar assuntos, abordagens desses assuntos, e autores especializados neles que antes não circulavam nos programas acadêmicos.

E te digo, Márcio Vidal Marinho, que isso se dá nos pequenos gestos. Se dá, por exemplo, quando filósofos africanos passam a fazer parte da bibliografia, quando se lê Marcien Towa<sup>16</sup> e Souleymane Bachir Diagne,<sup>17</sup> por exemplo. Ou seja, nós, professores, quando entramos em contato com os interesses dos alunos que chegaram, graças às políticas que começaram a corrigir o elitismo que impedia, temos a oportunidade de modificar o que fazíamos e, dessa forma, talvez começar a alfabetização indispensável nos temas que estavam ausentes e buscando pensadores que não conhecíamos e que têm a sua própria voz.

Agora, sabe-se que fora da Universidade, a questão do mercado define muita coisa. O mercado pressupõe a existência de um público. De um público educado e que pague pelo ingresso. Tudo isso depende de políticas públicas. O que é que faz com que uma Companhia como a de Lia Rodrigues, que tem 30 anos, não tenha financiamento do seu próprio país? Como é possível isso?

RENATA PRADO

Como a Universidade pode abrir espaços para a arte periférica? Eu, que sou da Pedagogia, não tenho como não falar de Paulo Freire e do discurso sobre os espaços de instituições educacionais sem os muros. Acho que a gente precisa quebrar os muros. Quando existe um muro, existe uma divisão. Então, acho que, para começar, é preciso que se ouça a comunidade, para entender do que ela precisa para estar dentro desses espaços. O curso de Pedagogia da Unifesp fica no Campus Guarulhos, no Bairro dos Pimentas, que é uma periferia. E a gente vive numa guerra constante com a reitoria porque, ao invés de se derrubar muro, constrói-se.

Antes de a Universidade chegar, existia naquele espaço um campo de futebol, um vermelhão. Esses campos, comuns nas periferias, são espaços de cultura e lazer: de manhã têm as pessoas caminhando, correndo; de tarde tem a galera jogando bola; e, no final de semana, têm os caras jogando futebol e a galera brincando. Então, tiraram um espaço de cultura e lazer da

18 A comunidade São Remo formou-se na vivinhança da Cidade Universitária, na zona oeste de São Paulo. [N.E.]

19 Em 2017, o livro *Quarto de despejo - Diário de uma favelada*, de Carolina Maria de Jesus, foi colocado na lista de leituras dos vestibulares da Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS) e da Universidade Estadual de Campinas (Unicamp). [N.E.]

20 Sérgio Vaz é um dos participantes dos Encontros registrados neste volume. [N.E.]

periferia para criar uma instituição de ensino que a população não acessa. Criou-se assim um ranço da comunidade em relação àquele espaço. Porque até mesmo eu, que nasci e fui criada na periferia da zona leste de São Paulo, não sou olhada como uma mina preta da periferia. Eles me olham como uma estudante da Unifesp. E por que se estabeleceu essa relação? Porque existem muros, catracas, existe uma segurança que foi educada para não permitir que a comunidade se apodere daquele espaço educacional. Então, vamos seguir o princípio de Paulo Freire: quebre os muros.

A escola e a Universidade só viram um aparelho social para os estudantes e para a comunidade quando o campo educacional enxerga o entorno como parte da instituição escolar. Por que não colocar, dentro da USP, aquilo que a São Remo<sup>18</sup> entende como arte? E por que os moradores da São Remo não consomem a arte que tem aqui na USP? Porque existem muros. Os espaços educacionais precisam dialogar com a cultura local.

E, agora, entrando no campo da literatura, por que a literatura periférica não é tratada dentro das Universidades? Depois de muito tempo, começamos a ter os livros dos Racionais (2018), o *Sobrevivendo no inferno* (2018) e de Carolina Maria de Jesus (2014).<sup>19</sup> Mas por que a gente não tem, por exemplo, Sérgio Vaz,<sup>20</sup> um dos precursores do movimento de saraus? Esse movimento cresceu de forma absurda, a ponto de, hoje, haver campeonato de slams e de poesia dentro das escolas. Mas, para vocês verem como o preconceito é grande, há escolas que resistem a esse tipo de campeonato. E sabe por quê? Porque quando os jovens e as crianças começam a criar, eles falam da realidade. E a nossa realidade não é fácil. E quando a gente faz essa leitura da vida social, a arte se torna, automaticamente, uma arte crítica.

## ENCONTRO 5

ELIANA SOUSA SILVA

Gostaria de continuar conversando, mas não há mais tempo. Daqui a pouco, teremos outro encontro. Queria agradecer a todo mundo. Foi muito bom.

Como eu aprendi hoje! Obrigada.

### **REFERÊNCIAS**

JESUS, C. M. de. *Quarto de despejo* - Diário de uma favelada. São Paulo: Ática, 2014.

RACIONAIS, MC. *Sobrevivendo no inferno*. São Paulo: Cia. das Letras, 2018.



---

# 6 SONS QUE ECOAM DAS PERIFERIAS

Encontro com →  
Eliana Sousa Silva, Martin Grossmann,  
KL Jay, Karol Conka, Cláudio Miranda,  
Acauam Oliveira e Márcio Vidal

25 DE MARÇO DE 2019

IEA-USP

---

---

**“O HIP-HOP FOI O IRMÃO** mais velho que eu não tive; foi e é o pai que muitos garotos e garotas não tiveram. O hip-hop foi o que me trouxe autoestima, força, poder e liberdade para ser o que sou, falar o que eu quiser, tocar o que eu quiser e trabalhar do jeito que eu quiser.” A frase dita por Kleber Simões, mais conhecido como KL Jay, DJ do Racionais MC’s e DJ individual, resume o que a música significou e significa para muitos moradores da periferia. E resume, de certa maneira, o significado da mesa que encerrou o ciclo *Centralidades Periféricas*.

Estiveram presentes ao encontro, além de KL Jay, a rapper Karol Conka, primeira mulher MC de Curitiba a ganhar destaque mundial e a fazer turnê fora do país; o músico Cláudio Miranda, que desenvolve, desde 1989, no Jardim Ângela, extremo sul de São Paulo, o projeto Poesia Samba Soul; e Acauam Oliveira, que é mestre em Teoria Literária e Literatura Comparada e doutor em Literatura Brasileira pela USP e autor de um estudo sobre os Racionais MC’s.

MARTIN GROSSMANN

Boa tarde a todos e a todas. Este é o fechamento do ciclo *Centralidades Periféricas*, que começou com a literatura, passou pelas artes visuais, foi para o cinema, a fotografia, o teatro e, hoje, pontuou a dança e agora a música.

A palavra Cátedra é uma palavra esquisita. Na Universidade, ela tem um peso grande. Talvez, por isso, a gente às vezes associe a palavra Cátedra a um aspecto negativo, de algo muito preso à academia, que pouco acrescenta. Mas esta Cátedra quer fazer a diferença.

Numa Universidade, a arte e a cultura são periféricas. Elas não estão no centro das decisões e são, geralmente, vistas como algo que decora ou que tem um papel secundário. E esta Cátedra foi realmente pensada para produzir um conhecimento dentro dessa área.

A Cátedra tem a parceria do Itaú Cultural. Ela não tem o patrocínio de um banco, mas sim a parceria de um instituto que promove a cultura em várias partes do Brasil e tem um componente forte de pesquisa. Foi essa parceria que possibilitou a presença desses catedráticos aqui. O nome é pomposo mesmo e, uma vez catedrático, para sempre catedrático.

O catedrático é um “estrangeiro” que vem para a USP e traz a experiência dela ou dele. A gente começou com Sérgio Paulo Rouanet, que é um filósofo, um iluminista nos trópicos e que criou a lei que ficou famosa, a Lei de Incentivo à Cultura.

Eliana Sousa Silva é a terceira catedrática. Cada um traz uma experiência diferente. Eliana traz a potência da periferia. A USP, devagar, está mudando. A USP foi a última Universidade pública a instituir cotas, mas a gente acredita que a presença de Eliana é um momento de virada. Ele é, simbolicamente, muito importante. Os eventos organizados por Eliana têm revelado o que eu chamaria de topo do *iceberg*. A gente não sabe ainda o tamanho e a potência do que está embaixo desse *iceberg*. Mas ele vai, provavelmente, virar um vulcão.

Além deste ciclo de encontros, Eliana está desenvolvendo uma pesquisa na USP e, neste momento, temos 28 bolsistas aqui no Ins-

tituto de Estudos Avançados (IEA-USP). Ela falará melhor sobre isso. Então, é com enorme satisfação que a gente vê esta casa cheia na tarde de hoje. Teremos, certamente, uma mesa que vai nos inspirar. Bom trabalho a todos.

ELIANA SOUSA SILVA

Boa tarde a todos e todas aqui presentes. Antes de passar a palavra para a mesa, queria explicar um pouquinho a proposta do *Centralidades Periféricas*. Como Martin Grossmann disse, estamos, dentro do IEA, tentando pautar alguns projetos voltados para a discussão da periferia. É algo que tem a ver com a minha trajetória, com o trabalho que faço no Rio de Janeiro. O *Centralidades Periféricas* é uma das vertentes desse projeto e este é o nosso sexto encontro.

Como sempre tenho dito, a ideia dos encontros é que eles sejam uma provocação e uma conversa informal com artistas que têm o seu fazer artístico na periferia. Muitas vezes, não existe um diálogo entre essa produção e a Universidade, que não entra em contato com essas linguagens artísticas. Então, a ideia é também sempre ter, na conversa, alguém que seja da Universidade.

Como Martin Grossmann disse, a Cátedra inclui ainda outras duas iniciativas. A segunda delas, que inclui os bolsistas de graduação, mestrado, doutorado e pós-doutorado, é uma pesquisa realizada na favela do entorno da USP-Butantã, a São Remo, e em duas favelas próximas à USP-Leste, Jardim Keralux e Vila Guaraciaba. Estamos fazendo um levantamento do perfil da população, das condições ambientais, das condições de saúde e da produção cultural dessas comunidades para, a partir disso, produzir informações que sirvam tanto para os movimentos sociais dessas comunidades quanto para a USP.

A terceira iniciativa é uma plataforma virtual, em fase de elaboração, que pretende reunir toda a produção voltada para a periferia. A ideia é que tudo – dissertações de mestrado, teses de doutorado, projetos de pesquisa, projetos de extensão – que trabalhe o tema da favela, da periferia, ou afins, esteja nessa plataforma. Dessa maneira, a gente pode entender que produção é essa, que faculdades dentro da USP vêm trabalhando a questão da periferia e produzindo conhecimento sobre esses temas. Além disso, essa plataforma pode ampliar o acesso a essa produção.

Esperamos que essas três iniciativas possam, de alguma maneira, plantar algo um pouco mais potente dentro da USP e dar maior consistência ao compromisso que a Universidade deve ter com a periferia e com a sociedade, de maneira geral.

Então, esse diálogo que a gente vai ter aqui está inserido dentro desse contexto. Nesse sentido, uma provocação importante para todos e todas que irão falar seria pensar como a Universidade, a partir da sua experiência e do seu trabalho, pode e deveria incorporar o conhecimento que a periferia vem produzindo. Seria interessante que vocês tentassem pensar que relação vocês, historicamente, têm ou não têm com a Universidade.

Não vou apresentar vocês. A ideia hoje é que cada um se apresente e faça sua fala. Se quiser, pode cantar também. Começo por KL Jay.

<sup>1</sup> Jay Z, N.W.A (abreviação de Niggaz Wit Attitudes) e Eazy-E são nomes marcantes do hip-hop e do rap norte-americanos. [N.E.]

KL JAY

O DJ só toca. Bom, boa tarde a todos. Eu sou Kleber Simões, também conhecido como KL Jay, DJ dos Racionais e DJ individual. Somando as fases amadora e profissional, sou DJ há 31 anos. Sou o que sou, em grande parte, pela sabedoria que o hip-hop me trouxe. O hip-hop foi o irmão mais velho que eu não tive; foi e é o pai que muitos garotos e garotas não tiveram. O hip-hop foi o que me trouxe autoestima, força, poder e liberdade para ser o que sou, falar o que eu quiser, tocar o que eu quiser e trabalhar do jeito que eu quiser.

O hip-hop me deu a independência de ter minha própria gravadora, minha empresa, contratar os artistas que eu escolher, não ter prazo para entregar o trabalho, decidir com quem eu quero trabalhar, sem assinar contrato com ninguém – e às vezes assinando, é claro.

Eu também acredito muito no trabalho de guerrilha, quando você vende seu CD numa festa, num baile, numa convenção. Acredito que você possa levar o seu próprio som, as suas caixas, para um lugar que não tem condições e mostrar ali a cultura e a arte. Acredito no trabalho cooperativo, em que um ajuda o outro.

Jay-Z, N.W.A e Eazy-E foram grandes exemplos para mim. Esses caras montaram suas próprias empresas e fizeram sucesso no mundo inteiro. Ficaram multimilionários e trouxeram outros para serem multimilionários com eles. Eu acredito que o hip-hop mudou uma geração que estava fadada a ser esquecida ou massacrada e mudou a mentalidade do mundo em relação às questões raciais. Ainda existe racismo, perseguição, miséria e pobreza no mundo, mas a mentalidade, gradativamente, vai melhorando. O rap hoje é feito por jovens cada vez mais ambiciosos e agressivos, que fazem shows com superlotação.

E, respondendo à provocação de Eliana Sousa, acho que a Universidade tem que criar blocos nos lugares mais afastados, chamados de periferia, gueto, favela, comunidade. A Universidade deve criar ações nesses lugares, inclusive nas escolas, para que a informação chegue. O gueto tem muita gente talentosa.

Quero dizer aqui que nunca fui do gueto, que nunca morei em favela. Eu faço parte de uma família de classe média baixa. Nunca passei fome, nem nada. Também não quero dramatizar. Quero só abrir um parêntese. Um dos grandes problemas do brasileiro do gueto é que ele dramatiza muito. Que eu sou favelado, que eu sou pobre, que eu sou perseguido, blábláblá. Isso atrapalha muito. O hip-hop me ensinou a não dramatizar tanto. Fecha parêntese.

Tem muita gente talentosa no gueto. Muitos artistas extremamente talentosos. Mas existem muitas barreiras que fazem com que essas pessoas não cresçam artística e intelectualmente: a autoestima baixa, a falta de dinheiro, a informação que não chega, o preconceito, o racismo. O Brasil é o país mais racista do planeta.

Vocês que estão aqui na Universidade sabem disso. O racismo estrutural está na própria USP. Então, essa mentalidade tem que mudar a partir dos que estão no comando. Essas barreiras fazem com que esses artistas – homens, mulheres, jovens, crianças, mais velhos –, extremamente talentosos, não sejam vistos ou reconhecidos. São muitas as barreiras que os impedem. Alguns, os mais corajosos, os que têm mais força e uma autoestima melhor, quebram essas barreiras. Mas a maioria não tem essa garra de fazer o que tem que ser feito e de não dramatizar tanto

A maioria precisa de uma palavra, de um apoio, de um incentivo. Precisa ouvir: Você é bom. Mas nós não somos estimulados a ir para a frente. Quando a gente almeja algo, as pessoas falam: Você é muito gordo; você é muito magro; você é preto; você é muito branco; você é baixinho; você não tem o perfil. As pessoas não falam: Eu acho que você é bom, tenta. Mesmo que não dê certo, tenta.

Esse tipo de incentivo simples não é estimulado. Resumindo, o KL Jay é isso que vocês estão ouvindo. É esse o meu modo de ver. Passo aqui a bola para os demais, que acho que tem que ser objetivo, não dá pra esticar muito o chiclete.

ELIANA SOUSA SILVA

Vou passar para Cláudio Miranda.

CLÁUDIO MIRANDA

Olá, boa tarde a todos. Sinto-me honrado em estar aqui. Sou Cláudio Miranda, casado com Elem Fernandes, que também é musicista. Venho do Jardim Ângela e vivo lá até hoje. Faço música há 30 anos. Meu pai, que veio do Nordeste, também é músico e, quando eu tinha 9 anos, ele me perguntou o que eu gostaria de fazer quando crescesse. Falei que queria ser músico. Então ele falou para mim: “Você vai ser músico. Desde que você faça boa música para o ouvido das pessoas, e que você faça o bem”.

Acho que esse senso de liberdade que meu pai me deu é algo que hoje poucas pessoas têm. Porque a gente sempre está em busca de dinheiro e em busca de outras coisas que acha que vão trazer felicidade. Meu pai foi muito sábio no que disse. E ele ofereceu para mim, para meu irmão e para minhas irmãs a oportunidade de sonhar. Então, com 9 anos de idade, comecei a sonhar grande e a querer tocar todos os instrumentos.

Comecei a tocar violão, passei depois para o cavaco e entrei para o mundo do samba. Em 1989, a gente montou uma banda chamada Poesia Samba Soul, lá no fundão do Jardim Ângela, numa rua de terra. Aquele foi um dos melhores momentos da minha vida. Acho que aquela experiência nos propiciou a descoberta da diversidade e da possibilidade de criar espaços seguros para se fazer música.

Logo a banda entrou para um festival e, em 1992, a gente gravou uma faixinha num disco. Nosso sonho era ser uma banda conhecida. E a gente até começou a ficar conhecido, mas só ali no nosso bairro. Entre 1992 e 1995, a gente gravou alguns discos e foi, aos poucos, percebendo que a necessidade de ser músico não era só nossa. Era de muitas pessoas da comunidade.

Aí meu pai ofereceu a casa dele para a gente começar a dar aulas. A gente começou na garagem da casa, com um pandeiro, um tantan e um cavaquinho divididos entre, sei lá, umas 300 pessoas.

Mas na nossa primeira jornada, de querer ser uma banda famosa, a gente tocou muito e gravou discos. Em certo momento, meu pai vendeu o carro velho que tinha para a gente poder gravar um CD e aí, por conta própria, viajamos o Nordeste e Minas Gerais. Nessa mesma época, fizemos uma roda de samba chamada Samba na 2, que é um projeto que funciona até hoje.

Em 2009, a gente fez um estúdio de música. A gente via que tinha um monte de banda que não tinha onde gravar. Aí meu pai, de novo, deixou a gente fazer o estúdio na casa dele. Um trazia um microfone, outro trazia um pedestal e a gente não cobrava nada. A gente atendia quase 200 músicos por mês. Era uma loucura.

Também em 2009, fiz minha primeira viagem para Portugal. Tive um chamado para ir para uma ecovila e saí daqui sem saber o que iria fazer lá. Fui por intuição. Acho que se tem uma coisa que a gente nunca perdeu foi a intuição genuína, aquela que te permite fazer as coisas sem medo de fazer as coisas. Então, de repente, me vi indo de uma quebrada chamada Jardim Ângela para uma ecovila chamada Tamera, no Alentejo.

Quando cheguei à ecovila, vi outro mundo e comecei uma segunda jornada. Conheci uma comunidade com sistema de painel solar, biogás e alimentação vegana e vegetariana – eu nem sabia o que era isso. De 2009 para cá, a gente já viajou mais de 40 vezes, passando por 17 países, e isso transformou nossa vida. A gente entendeu que, em qualquer lugar, da África à Palestina, sempre tem gente querendo mudar o mundo, mudar o seu entorno. E isso nos fortaleceu. Percebemos que não éramos só músicos.

Meu irmão, Fábio Miranda, foi convidado pela USP-Leste para montar um sistema de biogás para estudo na Universidade. Apesar de não ter nenhuma formação específica, ele criou o primeiro sistema de biogás em uma favela de São Paulo. Nesse mesmo lugar,

criamos um estúdio de música e uma cozinha vegana, dentro do projeto Vegearte de alimentação saudável, tocado por Elem Fernandes. Uma das coisas que a gente faz é conversar com as mães e as avós sobre como dar uma alimentação mais saudável para as crianças.

A gente, hoje, tem muitos parceiros e acabou fazendo parte de uma rede. Tudo isso caminhou de uma forma muito orgânica. Antes, quando eu queria ser famoso, criava uma expectativa e, quando ela não se cumpria, ficava frustrado. Passei então a seguir um caminho orgânico, no sentido de deixar as coisas acontecerem de uma forma orgânica.

A gente criou um instituto chamado de Favela da Paz, que está conectado a vários projetos de ecovilas e que recebe gente do mundo inteiro – não só da quebrada. A gente também já estive na Palestina tocando para 25 mil pessoas no festival de um ativista. Então, volto àquela frase sobre o que eu gostaria de fazer. Sigo buscando ir ao encontro dos meus princípios e dos valores atrelados ao meu dom. O que posso fazer, com esses valores e princípios, para favorecer a humanidade?

Todos nós pisamos na mesma terra. E não adianta a gente ter terra, sendo branco, sendo negro, sendo da favela, se a gente não entrar em um estado de consciência de que todos pisamos na mesma terra.

A gente já está fazendo esse trabalho com a USP, mas, como KL Jay disse, falta a USP ir a esses espaços e fazer uma conexão a partir de uma vivência que não seja teórica. Quando a gente começar a conectar essa vivência com a teoria, a gente talvez comece a curar o planeta em outro nível. Nós precisamos nos curar. Enfim, é essa a minha reflexão.

ELIANA SOUSA SILVA  
Agora é você, Karol Conka.

KAROL CONKA

Oi, gente. Eu sou Karol Conka. Comecei minha carreira, na minha cabeça, aos 6 anos, quando achava que tinha um superpoder. Mas, de verdade, foi aos 16. Sempre me achei artista, sempre. Aos 16 anos, já escrevia canções. E era como se quisesse falar, nas minhas músicas, que tem uma maneira mais leve de se viver essa vida pesada.

Sou alguém que fugiu da Universidade, da faculdade, do vestibular. Fugiu mesmo. Porque sempre tive a sensação de que não me encaixava nisso, de que ia ter que conviver com pessoas que têm um padrão de vida diferente do meu, aguentar piadinhas e que os professores não iam me defender. Então, na minha cabeça, sempre soube que ia viver da minha arte. Quando falava isso para os professores, eles diziam que isso não era possível, porque a gente vive em um país que não reconhece e respeita a arte. Mas eu via que tinha espaço para a arte – pequeno, mas tinha.

Cheguei a fazer o terceiro ano, lá em Curitiba, no Colégio Positivo, porque ganhei a bolsa. Todo negro ganha bolsa. A gente parece que vive de bolsa. É uma coisa impressionante. Ganhei bolsa para balé, bolsa, bolsa, bolsa. Bom, eu sonhava entrar naquele colégio, prestar um vestibular e fazer Psicologia. Mas fiquei só um mês lá. Não suportei o papo das pessoas que não têm empatia.

Era uma sala com 300 alunos, e ninguém tinha empatia. Eu me lembro de entrar no banheiro e ouvir uma menina comentar que a outra estava com o mesmo tênis que ela. Gente, um papo muito mala. Quem vem da periferia não tem muito tempo para frescurinha. Então, não queria ficar ali. Mas minha mãe falava: “Karol, não é assim, esse é o seu futuro. Preto pra ser respeitado tem que ter estudo, tem que ter um diploma”.

Poxa, então para eu ser respeitada, sendo preta, tenho que ter um diploma? Mas achava um saco estar numa sala onde ficava todo mundo olhando para minha cara e me chamando de bolsista, fazendo piada do filme *Cidade de Deus*, me chamando de Zé

Pequeno e ainda ter que ouvir a professora comentar: “É, a gente tem que ficar aguentando o vitimismo desses negros”.

Quando ela falou isso, peguei meu material, saí e não voltei mais. Fui para a casa de um namoradinho fazer filho. Eu tinha 19 anos. Eu já tinha reprovado dois anos porque não me encaixava no método de ensino. Os professores falavam: “Você é inteligente, não sei por que você não passa de ano”.

É que eu achava tudo aquilo um saco. E quando saí dali, fui fazer um filho. Minha mãe, é claro, ficou muito indignada. Essa é a realidade da maioria das meninas da periferia. Você sai da escola frustrada e, numa tentativa de fugir daquilo e lidar com a carência e a falta de autoestima, vai ali com o boyzinho, fica se agarrando, se amassando e faz neném. Ai chega em casa e a mãe fala: Não vou criar, porque você não estudou. Agora já era a sua vida, você está ferrada.

E aí, para lidar com mais essa frustração, você vai para a balada beber, se agarra com mais alguém e faz mais bebê. É o caso das minhas amigas. Eu não fiz mais neném, aprendi a minha lição. Não vou mais ter filhos, não dá. Estou tentando salvar o mundo junto com vocês. Mas, quando tive um filho, caí numa depressão pós-parto. Ali foi o meu renascimento. Foi a nova Karol Conka.

Naquele momento, já fazia shows e, mesmo pançudinha, não parei. Mas eu tinha uma tristeza muito grande porque queria ter entrado numa Universidade. Então, eu me sentia um lixo de pessoa: já tinha 19 anos, um filho e não tinha feito vestibular, nada. Aí fui resgatar forças num livro chamado *Você pode curar sua vida* (Hay, 2016). Comecei, nesse momento, a ver quantas meninas ao meu redor viviam coisas piores do que eu.

Nunca cheguei, por exemplo, à situação de passar fome, porque minha mãe é muito guerreira. Meu pai era alcoólatra, não tinha forças para ajudar. Ele morreu aos 34 anos, bêbado. Eu tinha 14 anos e minha mãe deixava bem clara a importância de resistir, de ser forte e de não usar aquela história para sensibilizar as pessoas. A gente se vitimizar só vai fazer com que racistas e preconceitu-

sos batam palmas e comemorem a nossa derrota. Se a gente chora demais, a gente faz o inimigo sorrir, gargalhar.

Quando, nas minhas músicas, falo que sou poderosa, é porque sou mesmo. E aprendi, quando comecei a fazer rap, que mulher não podia ficar falando que era poderosa. Que isso era feio, que era falta de humildade. E foi o KL Jay que, quando lancei o clipe *Boa Noite* (2013), me disse: “Fala isso mesmo. Tem que falar isso, sim. Continua nesse caminho. Você é bem na sua. Continue bem na sua. Você está vindo morar aqui em São Paulo, só cola com o certo”.

Isso é uma coisa que carrego até hoje. Porque o artista periférico que quer aparecer, que quer acontecer, sabe que, se não entrar em uma Universidade – e a maioria não entra –, ele já é menos. Ele precisa provar que é alguém, mesmo não tendo tido a oportunidade de estudar. Vem daí essa garra, essa vontade de dizer “eu sou melhor do que vocês pensam”. E, ao falar isso, levo uma bomba de energia para meninas que estão passando por situações deprimentes.

Essas meninas, quando ligam a tv e assistem uma novela, não encontram força – a não ser que escutem minha música tocando, porque minha música agora toca nas novelas. Mas só cheguei nesse lugar porque fiquei persistindo, ouvindo conselhos de pessoas que admiro. Estar aqui hoje, e ouvir vocês falando, é nutritivo para mim.

Quando comecei no rap, fui a primeira mulher mc de Curitiba a ganhar destaque mundial e a fazer turnê fora – na verdade, fui a primeira entre homens e mulheres. E, ao contrário do que já aconteceu com outros artistas, que escondiam ser de Curitiba por medo de não serem vistos como valiosos, por serem do Sul, eu sempre falava o nome da minha cidade. Mas, quando apareci em São Paulo, as pessoas falavam: “No Sul tem negro? Onde você absorveu tanto gingado?”.

Sou neta de baiana e cresci numa casa onde as mulheres sempre foram as “fodas” – não tem outra palavra para definir. Nunca tive, na família, uma figura masculina viril, forte, resistente. Por isso meu discurso é tão carregado de feminismo. Quando surgiu na cena musical, eu nem sabia direito o que era feminismo, e as pessoas

botaram essa bandeira na minha mão. Fui estudar o que era para não cometer equívocos como algumas colegas feministas. Feminismo não é guerra contra os homens. E quando vejo uma parceira fazendo isso, não a julgo, porque sei que ela também é vítima do machismo e está tentando dar voz a uma frustração.

Mas aí uso minha música para levar algo para essas pessoas. Mesmo assim, já me cobraram muito. Me perguntavam onde estava minha música que representa a favela. O que é representar a favela? E o que é representar uma negra? É falar de sofrimento do negro? Que saco. Odiava a aula de história porque ficavam falando dos negros e, uma hora, perguntei para a professora: “Mas a gente surgiu de onde?”. Aí todo mundo olhava pra mim e dizia: “Pega a caneta, sua escrava”.

Os alunos ficavam brincando com aquilo e a professora não fazia nada. Então, acho que, em uma Universidade, o primeiro passo é ter, da parte dos professores e dos alunos, uma vontade de ajudar. Coisa que nunca senti nas escolas. Eu ia para a escola e tretava com o professor, sim, porque acho importante o aluno poder debater. Não tem como dar aula e achar que todo mundo é um robô e é igual.

Sou muito enjoada – tipo esse canudinho que uso no meu copo para não borrar o batom. Mas não estou certa de ser enjoada? Desculpa, gente, mas não aceito migalhas. E não sei se nas Universidades estão ensinando isso para as pessoas.

Mas, para ir fechando, o que quero dizer é que, com isso tudo, juntei força e conhecimento e decidi ser Karol Conka. E não só cantando música. Eu queria estar na publicidade, nos seminários, em todos os lugares. Porque não estou aqui só por mim. Estou aqui por algumas tantas meninas que não têm essa oportunidade ou essa leveza na fala, ou esse entendimento da vida. Eu sou espiritualizada. Mas é o que KL Jay falou: nem todo mundo tem a minha petulância. Obrigada.

ELIANA SOUSA SILVA

Agora, Acauam Silvério de Oliveira.

ACAUAM OLIVEIRA

Meu nome é Acauam. Nasci no Rio de Janeiro, mas fui criado no interior de São Paulo. Estudei aqui na USP. Fiz graduação, mestrado e doutorado na Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas (FFLCH-USP), nas Letras. Agora estou dando aula de Literatura na Universidade Federal de Pernambuco. Preparei um texto, porque é vício de academia, mas não vai ser nada muito enfadonho. Assim espero, pelo menos.

Gostaria de começar agradecendo o convite feito pelo Instituto de Estudos Avançados da Universidade e dizer que, para mim, é uma satisfação imensa dividir a mesa com pessoas que admiro e respeito. Estar aqui para mim é, tipo assim, uau! Fiquei muito tempo pensando no que eu poderia falar aqui que não fosse redundante ou desinteressante. Afinal de contas, como falar sobre rap em uma mesa em que estão KL Jay e Karol Conka, que são a história viva do rap? Foi então que pensei que poderia ser interessante partir da publicação do livro *Sobrevivendo no inferno*, dos Racionais (2018), que tem um texto de apresentação feito por mim.

Tem uma pergunta que sempre me fazem sobre o livro que acho que gera uma discussão que pode ser bastante produtiva. A pergunta é a seguinte: uma vez que as letras do disco estão disponíveis na Internet e, portanto, é só dar uma pesquisada no Google que chego nelas, qual o sentido de se publicar um livro com as letras de música? Eu, particularmente, consigo pensar em alguns pontos para defender a relevância do

livro. Da relevância do disco *Sobrevivendo no inferno*, de 1997, acho que todo mundo aqui sabe. Mas e o livro? Bom, acredito que essa tenha sido a primeira vez que um disco foi transformado em livro no Brasil. E, a meu ver, se existia um álbum que merecia ser tornado objeto de conhecimento em outro formato, é *Sobrevivendo no inferno*.

Antes de apresentar as minhas razões, gostaria de falar a partir da perspectiva da galera que escuta Racionais e que é fã. Principalmente a galera da periferia. Porque desde o início, quando o livro foi lançado, uma das coisas que me preocupavam era a reação da galera. O que a periferia iria achar desse livro?

Desde que o livro foi lançado, tive a chance de participar de algumas rodas de conversas com a galera envolvida com o hip-hop e o que pude perceber é que, no geral, a recepção é muito boa. Parece, salvo engano, que essas pessoas têm sentido que o livro é mais uma conquista do rap, mais uma conquista da periferia. O sentimento é muito mais de orgulho, como se a periferia estivesse subindo mais um degrau, do que o de uma coisa desnecessária, mera repetição.

Muita gente vem me dizer que acha muito massa que os boys da Unicamp vão ter que, por exemplo, ouvir Racionais.<sup>2</sup> Outras pessoas vieram me falar o quão importante achavam o rap estar na academia.

Por outro lado, *Sobrevivendo no inferno* está na Unicamp, mas o público dos Racionais, em sua grande maioria, ainda não está na Unicamp. Isso levanta questões não tanto sobre a importância do livro, mas sobre a relação sempre tensa e historicamente desigual entre a academia e a cultura da periferia. Essa é uma relação que tem que ser olhada com desconfiança. Sempre tem que ter um olho no peixe e outro no gato.

Porque a obra passa a ser estudada, tornando-se, em alguma medida, parte do cânone da Universidade, mas a periferia, no geral, continua de fora da Unicamp, da USP e de outras instituições de prestígio. Ou seja, os problemas denunciados pelo rap, desde os anos 1980, continuam existindo. E, portanto, é preciso continuar fazendo a crítica. Reconhecer o que há de vitória e de conquistas,

<sup>2</sup> As letras do disco *Sobrevivendo no inferno* foram inseridas na lista de leituras obrigatórias do vestibular da Unicamp em 2019. [N.E.].



mas seguir fazendo as críticas e reconhecendo que ainda é preciso avançar muito no debate.

Faz parte da história das instituições brasileiras esse movimento de valorização da cultura popular ou da cultura periférica, mas sem que os responsáveis por produzir essa cultura sejam incorporados às esferas básicas da cidadania. O resultado é um movimento totalmente desigual, que perpetua a fratura social desde a época do Brasil colônia e da escravidão. Não me parece exagero dizer que aquilo que de melhor e mais interessante o país produziu veio da cultura popular e das classes marginalizadas. Mas, em troca, esses grupos recebem o que de pior o país tem a oferecer. E a Universidade brasileira, historicamente, ocupa esse lugar de perpetuação de desigualdades.

De um lado, portanto, temos uma produção cultural riquíssima, feita por sujeitos relegados à condição de marginalidade e que precisam lutar para sobreviver. De outro, uma Universidade que produz um saber que, do ponto de vista da relevância social, assume, muitas vezes, um caráter puramente ornamental, de enfeite de luxo. Claro que estou generalizando, mas é inegável que isso, muitas vezes, acontece.

Não basta que o conhecimento periférico seja incorporado à academia enquanto objeto de estudo e reflexão. É preciso que, cada vez mais, os sujeitos periféricos ocupem os bancos da Universidade e produzam conhecimento a partir da sua própria vivência e do seu próprio corpo. Porque é só com esse movimento, que pressupõe uma transformação social profunda, que a Universidade vai conseguir mudar suas próprias condições de pensamento.

Nesse sentido, não adianta a Universidade mudar mais uma vez seus objetos de pesquisa – “Agora vamos estudar Racionais. Daqui a pouco vamos estudar a obra da Karol”. Ela precisa mudar a sua cara e a sua cor. Porque só assim haverá uma mudança epistemológica profunda. E se a Universidade não abraçar os pretos e os pobres, os pretos e os pobres não vão abraçar a Universidade. E aí, quando ela estiver sob ataque, como já está, ela vai cair sozinha.

De todo modo, é fato que a Universidade tem se interessado cada vez mais pela cultura produzida nas periferias. Quando eu estudava aqui, um evento como este não chegaria nem perto de ser pensado. Mesmo nas Universidades mais brancas e excludentes, o interesse pela cultura periférica é crescente. Isso também acontece, em parte, porque a população pobre está, aos poucos, ocupando os bancos das Universidades.

Em relação ao *Sobrevindo no inferno*, me parece que seria um tanto ingênuo acreditar que a parte mais elitista da cultura universitária brasileira tem se interessado pelo disco somente por reconhecer sua importância artística. Acredito que esse movimento tenha muito mais a ver com o fato de a Universidade estar sentindo a corda apertar em volta do pescoço.

Apesar de muita gente traçar comparações entre o atual contexto político e a ditadura militar, me parece que estamos vivendo em um contexto bastante similar aos anos 1990, e não só porque Sandy e Junior voltaram. Assim como nos anos 1990, estamos acompanhando o avanço de um modelo neoliberal agressivo, que sucede o enxugamento radical do Estado e a retirada de uma série de direitos sociais. Somam-se a isso os índices alarmantes de desemprego e o aumento vertiginoso da violência urbana, que são gerenciados por meio do encarceramento em massa da população preta e pobre – quando não por meio do extermínio puro e simples.

Além disso, os antigos modelos de organização dos trabalhadores têm sofrido uma crise profunda, inclusive, com a perseguição a militantes. Vide o caso da vereadora Marielle Franco e do motorista Anderson Pedro, assassinados em 2018. Nesse contexto, a cultura artística e as Universidades públicas estão sendo diretamente ameaçadas. Elas se tornaram uma espécie de inimigo do Estado no governo Bolsonaro, que trava uma jornada conservadora influenciada pelo rancor que o mais famoso astrólogo do Brasil, Olavo de Carvalho, guarda das Universidades públicas.

Desse modo, é compreensível que as Universidades se voltem desesperadamente para a produção cultural das periferias. Foi, afinal, essa produção que elaborou algumas das mais importantes reflexões a respeito do desmanche da esfera pública e de seus efeitos sociais. A periferia percebeu antes de todo mundo que o projeto político do Estado brasileiro, nos anos 1990, era transformar o país em um imenso Carandiru. E *Sobrevivendo no inferno* é um dos melhores diagnósticos da situação da sociedade brasileira daquele momento.

Além de oferecer diagnósticos, a produção cultural da periferia funciona como um manual de sobrevivência do guerrilheiro urbano. E como está sob ataque, a Universidade pública brasileira, em busca de sobrevivência, se volta desesperadamente para essa produção.

O que acho interessante nesse movimento é que, mais do que nunca, a Universidade está reconhecendo que precisa da periferia. Só que agora não mais como objeto de estudo ou como mão de obra barata para cuidar do espaço de estudo do filho do patrão. Se quiser continuar viva, a Universidade, principalmente os cursos de humanas e as licenciaturas, precisa ouvir o que a periferia tem a dizer. Resta pensar o que a periferia ganha com isso. Essa é a questão mais importante aqui.

Qual vai ser a moeda de troca? Ou essa relação vai se dar naquele esquema de apropriação que a gente já conhece? Acredito que uma das lições fundamentais que ainda podemos tirar de *Sobrevivendo no inferno* é que é necessário nos contrapormos à lógica hegemônica do país, que defende que bandido bom é bandido morto. Esse é o projeto do Estado brasileiro desde a colonização, mas agora vem sendo assumido, deliberadamente, como causa.

Em *Sobrevivendo no inferno*, o destino do bandido ou daqueles que estão à margem aparece como a imagem-síntese do destino de todo jovem negro periférico. Esse disco, em especial, e o rap dessa época, em geral, mostraram que o massacre do Carandiru (1992), em São Paulo, e chacinas como a da Candelária (1993) e de Vigário Geral (1993), no Rio de Janeiro, não foram um acidente, mas a consolidação

de um projeto de Estado. Nesse sentido, oferecer alternativas reais para a vida desses sujeitos, algo que o rap faz, é a condição para a emancipação da periferia como um todo.

A radicalidade do rap consiste ainda em reivindicar a inclusão desse sujeito, reconhecendo, no dilema do detento, o destino de toda a periferia enquanto avesso daquilo que se chama civilização brasileira. O rap diz, com todas as letras de “Fórmula mágica da paz”: “Descanse o seu gatilho/ descanse o seu gatilho/ entre no trem da humildade/ o meu rap é o trilho” (Racionais, 2018). Reconhece-se aí que o Brasil só vai se tornar um país decente quando interromper o ciclo de extermínio da comunidade pobre e negra, que nos acompanha desde a escravidão.

No fim das contas, o que o hip-hop oferece para os seus é um modo de existir e de se reconhecer enquanto sujeito. Daí a radicalidade política desse disco e do rap em geral. Para finalizar, gostaria de dizer que não é por acaso que *Sobrevivendo no inferno* foi transformado em livro. Costumo dizer que, em termos de qualidade estética, de qualidade da obra, esse disco é tão bom quanto qualquer clássico. Mas, em termos políticos e sociais, nenhum disco conseguiu ser tão importante quanto esse.

São poucas as obras a respeito das quais se pode dizer que, literalmente, salvaram vidas. *Sobrevivendo no inferno* é uma delas. Mas esse não é apenas um dos discos mais importantes da história do rap brasileiro, é um dos acontecimentos mais impressionantes no campo da música popular como um todo – pela junção impressionante de força política e radicalidade estética.

Sua zona de influência expande-se para o campo da literatura, do teatro, do cinema, da tv, das artes visuais etc. Não é exagero afirmar que nunca houve no Brasil uma produção estética tão radicalmente engajada – nem mesmo quando pensamos no contexto mais politizado da MPB nos anos 1970. O rap mais radical rompe os limites entre ética e estética de uma maneira mais radical do que qualquer outra música já feita no Brasil. Ele almeja ser mais do que simples-

mente um modelo estético; ele é um modo de existir a um só tempo ético e material, cujo sentido último é dado pela sobrevivência dos jovens negros de periferia. Era isso que eu queria falar, obrigado.

ELIANA SOUSA SILVA

Márcio Vidal, você quer falar alguma coisa para complementar?

MÁRCIO VIDAL

Eliana Sousa pediu para eu participar dessa mesa para encerrar junto com eles, porque participei de toda a construção desse ciclo, desde o primeiro *Centralidades*. Mas queria é falar da felicidade de estar nesta mesa, porque todos aqui são referências na minha vida. A começar por Eliana, que conseguiu realizar uma modificação real na vida dos moradores da Maré, no Rio de Janeiro. Tem gente que tem endereço por causa dela, por exemplo. Acho que a vinda de Eliana Sousa para São Paulo, na USP, é um ganho que a gente ainda nem consegue medir.

Mas, como disse, todos aqui são referência para mim. Quando publiquei meu primeiro livro, em 2010, *Receitas para amar no século 21* (Marinho, 2010), e fui entregá-lo para KL Jay, ele olhou para mim e disse: “Agora você vai tramar. Beleza, o livro está aqui. E agora?”.

E aí ele dá um toque, aquele se liga, um estalo que você diz: Pô, é mesmo. Tem que correr atrás. Por que estou falando isso? E também o meu próximo livro, que se chama *Posso escrever os versos mais lindos essa noite*, numa referência a Pablo Neruda, tem a ver com o que o Edi Rock, dos Racionais MC’s, me falou quando leu meu último livro, *21 gramas* (Marinho, 2016): “Você é muito bom falando de amor. Fala de amor”.

Aí investi nisso. E agora me ocorre que nada disso é coincidência. Porque a primeira vez em que ouvi falar de Nelson Mandela foi num disco dos Racionais, numa música que fala que a gente tem

que ouvir as nossas referências. E aí, o próprio livro, *Receitas para amar no século 21*, tive a oportunidade de entregar para Mandela num evento que aconteceu aqui na USP, no final de 2010.

Claudinho Miranda é um grande parceiro, que admiro muito. Quem nunca viu um show do Poesia Samba Soul está perdendo. Você fica encantado, você fica apaixonado pela potência, pela forma como eles envolvem as pessoas nesse trabalho que acontece no Jardim Ângela, que é o lugar onde eu cresci.

E contei para Acauam Oliveira, quando encontrei com ele aqui na porta, que, quando pensei em ir para o doutorado, pensei em estudar os Racionais. Mas aí me apresentaram a tese dele. Eu baixei no banco de teses da USP, e fiquei encantado. O cara falou quase tudo.

Para encerrar, Karol Conka, que é uma potência muito forte na música, em tudo que ela falou, na voz da mulher. Ela fala que é poderosa, e ela é. A Universidade está atrasada nesse convite para ela estar aqui.

KAROL CONKA

Sempre falo que quem trabalha com música ajuda na reeducação cultural, mas também depende da música. No rap, a gente aprende a ter uma lírica consistente. Não dá para cantar em cima de uma batida, sem passar uma mensagem. Fui uma das primeiras a fazer um rap pop e, quando lancei *Gandaia* (2013), recebi algumas críticas: “Como você diz que está na balada curtindo com as amigas, maquiada, e que a saia levantou e você abaixou, o cara quis te pegar e você desbaratinou?”.

Mas estou falando da minha realidade, da realidade das meninas no rolê. A gente não fica só quicando, a gente desvia dos “boy babaca”. E, na época, *Gandaia* virou um hino das meninas em Curitiba. Porque, no fundo, todo mundo queria falar: “Sai daqui, mais respeito”. Então, na minha

música, sempre procuro falar de assuntos sérios de uma maneira divertida, para não dar preguiça em quem ouve.

*Tombei* (2015) é um exemplo disso. Falo de feminismo e igualdade de uma maneira divertida. Escrevi essa música quando estava em Paris, no meio de uma turnê supercorrida, e pensei: Como falar de feminismo sem que falem “mimimi”, “ai, que chata”. E eu acho o slogan *Mamacita Fala, Vagabundo Senta* muito divertido. O povo ama. Na época eu namorava um chileno e, como sou capricórnio com ascendente em áries, sou brava. Aí eu falava que ele estava igual um vagabundo, que não fazia nada e ele, quando eu ia defender meus argumentos, dizia: “Ai, Mamacita, fala que o vagabundo senta”.

A gente riu tanto com isso que botei na música. Vou fazer um bordão com isso aqui. E dali veio o “Já que é pra tombar, tombei”. O que isso quer dizer? Que já que é para acabar com toda aquela palhaçada, a gente acaba. Outro exemplo é *Lalá* (2017), que fala sobre sexo oral na mulher. Lalá é diminutivo de “lambida lá”. Mas eu também falo “lalá” porque pensava nas crianças ouvindo e aí a criança não tem malícia e não vai fazer ideia do que é aquilo. E tenho um público grande de crianças. Quando ficarem adultas, eles vão entender.

Procuro ser didática nas minhas músicas. No palco, ando para lá e para cá, apontando o dedo na cara, fazendo o papel da braba. Mas é sempre levando uma informação. A música tem esse papel. As pessoas ouvem aquilo e, de repente, tiram uma solução para a vida delas. Isso não quer dizer que eu seja a rainha da sabedoria, é só que eu tenho uma facilidade de organizar os pensamentos e transformar em música. E o foco da minha canção é a autoestima. Teve um senhor de 60 e poucos anos que me agradeceu pela música “Lalá”. Achei fantástico. Isso quando não me escrevem e dizem: “Sou branca. Sou velha. Posso gostar de você?”.

Isso é uma coisa que tem que mudar também: como assim o artista negro é só para o negro? Eu não entendo isso. Minha música é para todo mundo.

CLÁUDIO MIRANDA

Muito bom. Acredito que o dom que a gente tem é emprestado. O dia em que a gente morrer, ele vai para outra pessoa. E a gente tem que fazer bom uso disso. A música mudou minha vida. Fui um aluno que vivia fugindo da escola. Pulava o muro para fazer samba do outro lado da rua. Então, percebo que a música está numa outra dimensão. Não existe um modelo que vai mudar o planeta. A gente precisa de vários modelos, de várias formas: do rap, do rock, do samba, da mistura.

Acho que, nos anos 1990, era tudo muito dentro da caixa. Tinha o momento sertanejo; depois, o momento pagode; hoje a gente tem uma mistura muito grande. Tenho viajado muito e, em cada lugar, vejo uma forma diferente de se fazer música e de usá-la como processo de aprendizado e de melhoria de cada um de nós. Sempre falo que um músico sozinho até pode ser legal, mas que um músico ao lado de outro já se torna diferente. Quando a gente faz música numa sala, se sai uma pessoa da sala, a música já é outra, a energia já é outra. Muda tudo. A energia é uma troca.

Então, acredito muito que a cultura e a arte sejam uma forma de a gente se unir. Cada um faz um pouquinho e, assim, a gente vai se movimentando, de dentro para fora. O que me move? O que me move a estar aqui hoje, sentado?

Quando cheguei, estava tremendo. Aí me aproximei de KL Jay. Só tinha falado com ele uma vez na vida, no sarau da Cooperifa. Aí ele vira para mim e diz: “A gente tem que sempre tomar cuidado com o que a gente fala”. Pronto, aí imagina como fiquei. Porque a gente está conectado aqui.

KL JAY

Essa discussão de hoje é superimportante porque ela abre a mente de cada um de nós que está aqui. A gente tem que fazer a nossa parte.

E queria fazer um parêntese: não dá também para defender uma moça extremamente sexual fazendo música para as crianças ouvirem. Desculpa. O funk legal, os moleques têm uma indústria fodida, são prósperos, um ajuda o outro, mas tem assunto que não é para a criança. Então, é importante esse tipo de discussão porque essas situações são complexas, têm vários lados. Por que o funk altamente explícito não toca no Morumbi, nos Jardins, na rua? A própria estrutura não deixa chegar. Mas, pra mim, isso passa pelo Estado, pela forma como o Estado brasileiro age.

Da minha parte, o que faço é ir contra o que está estabelecido. É não concordar. É fazer a minha parte por um mundo melhor, mesmo que seja em uma pílula, mesmo que seja para mudar a mente de uma pessoa só. É não querer tocar só nas grandes boates e nos grandes clubes. É ir tocar lá no extremo da zona leste, da zona sul, da zona oeste, num lugar sem estrutura, para as pessoas que não conseguem sair de lá. É levar minha experiência, minha música e minha autoestima para eles. É assim que as coisas mudam também.

Então, a relação é de guerrilha, de guerra. Quando a gente consegue enxergar que é oprimido pela Matrix, a gente se sente na obrigação de agir. Isso aqui é uma ação contra o sistema. Você vir à USP e falar contra a USP é uma maneira de enfrentar o sistema.

CLÁUDIO MIRANDA

Bom, KL Jay já disse tudo, né? Mas, como morador da periferia, digo que uma coisa que a gente precisa perceber é que o mundo precisa desses lugares onde se vive em um metro quadrado com muita gente. A gente aprende a respeitar o outro. O outro é o espelho da tua vida, e o que a gente vem perdendo é isso. O Estado tem que aprender com as favelas como se vive e como se divide. A gente está na Terra pisando no mesmo lugar, e a evolução só vai acontecer se ela for coletiva. É isso.

ELIANA SOUSA SILVA

Vou passar para cada um de vocês dar uma palavrinha final. Vou começar por você, Acauam, pode ser?

ACAUAM OLIVEIRA

Só queria agradecer mais uma vez o convite e dizer de novo que é uma honra muito grande estar aqui ao lado de vocês. Aprendi muito hoje.

Cheguei à USP no ano 2000, passei 15 anos aqui e hoje me sinto muito feliz de ver o público mudando, de ver que tem cada vez mais gente preta nos eventos, cada vez mais gente preta falando. Isso está longe de ser o ideal, mas dá para perceber uma mudança acontecendo. A gente tem que ocupar cada vez mais esses espaços e colocar as nossas questões. A academia precisa saber ouvir, mudar a linguagem e incorporar esse conhecimento. Enfim, só queria agradecer mais uma vez.

CLÁUDIO MIRANDA

Quero agradecer o espaço. Aprendi muito aqui hoje, trocando e conversando com vocês. E queria convidar vocês para conhecerem o nosso projeto no Jardim Ângela. Vai ser o primeiro prédio social com Certificação LEED de Sustentabilidade, da América Latina. Vai ser um prédio de cultura e educação livre.

A gente está sonhando com esse espaço, porque a casa do meu pai já ficou pequena. Tem gente do mundo inteiro indo para o espaço que a gente tem hoje, mas, às vezes, a pessoa que mora no Morumbi tem medo de ir até lá. Porque a gente vive o sistema do medo, né? Vamos sair um pouco desse sistema e conhecer esses lugares. Acho que só mesmo através dessas pessoas que estão aqui a USP pode chegar lá. Então quero fazer o convite a todas as pessoas que estão aqui para irem lá um dia almoçar com a gente, bater um papo e

sentir aquela energia maravilhosa. Sempre digo que sou privilegiado por ter o pai que tenho e ter nascido no lugar que nasci. Mas meu avô sempre falou: “A gente nasce no lugar errado e na hora errada, pois é lá que precisamos fazer a diferença”.

É isso.

KAROL CONKA

Quero agradecer mais uma vez por estar aqui. Que delícia foi isso. Espero ter contribuído de alguma forma. E quero dizer também que era o meu sonho entrar numa Universidade, mas, infelizmente, não tive nem muita paciência nem tempo. Porque tinha que ficar Karol Conka logo e, na Universidade, acho que não iam deixar, né?

KL JAY

Foi muito bom estar na presença de pensadores, de acadêmicos, de professores, de músicos, dos jovens e dos mais velhos. É muito bom poder trocar conhecimento: ensinar e aprender. É muito bom estar no meio de pessoas que têm uma visão de mundo, têm os seus quereres e sonham com um mundo melhor.

E o que quero dizer é: pratiquem o amor. O amor é uma energia muito poderosa. Não só aquele amor ao namorado, à namorada, à mãe e aos filhos, mas o amor incondicional pelo próximo, o amor de ajudar o próximo sem esperar nada em troca, o amor pelos animais, o amor pela sua profissão, o amor pelo seu carro, o amor pelo dinheiro, o amor pelo bem comum. Dê bom dia; dê boa noite; peça licença; diga “Opa, pisei no seu pé, perdão”; diga “Saúde” se o outro espirrar; dê lugar para o outro passar. Vamos colaborar para um mundo melhor através do amor em seus vários níveis. É isso o que eu tenho para dizer. Boa tarde.

#### REFERÊNCIAS

- HAY, L. *Você pode curar sua vida*. Rio de Janeiro: BestSeller, 2016.  
 MARINHO, M. V. *Receitas para amar no século 21*. São Paulo: Edicon, 2010.  
 \_\_\_\_\_. *21 gramas*. São Paulo: Ibis Libris, 2016.  
 RACIONAIS MCS. *Sobrevivendo no inferno*. São Paulo: Cia. das Letras, 2018.

---

PARTE III  
**UMA VIDA  
FORJADA  
NA MARÉ**

Ana Paula Sousa →

---

**ELIANA SOUSA SILVA** tinha 7 anos quando seus pais, João Aleixo e Maria Aleixo, fugindo da seca, deixaram a pequena Serra Branca, no Cariri paraibano, rumo ao Rio de Janeiro. Chegando à cidade, foram morar num barraco de 50 metros quadrados em Nova Holanda, uma das favelas que formam a Maré. Eliana dividia uma cama de casal com as quatro irmãs. Hoje, a Maré é um conjunto de 16 favelas localizadas ao longo da Avenida Brasil, que une o centro do Rio às periferias da zona oeste. Quando Eliana lá chegou, a Maré era formada por apenas seis favelas:

Nessa época, minha vida se restringia a frequentar a escola, a paróquia da Sagrada Família – da Igreja Católica, em cuja religião fui criada e com a qual meus pais tinham e ainda têm grande envolvimento – e a brincar dentro de casa com minhas quatro irmãs e meu irmão. Meus pais não admitiam que brincássemos na rua: “onde só se aprende o que não se deve”, conforme afirmavam com rigor de nordestinos formados segundo padrões de sociabilidade que se chocavam com grande parte do que era visto na favela. Com o espaço das ruas interditado, meus pais levavam, quando podiam, ao cinema e ao parque de diversões. Na adolescência, passei a ajudar meus pais na loja que tinham na esquina da rua Principal com a Sargento Silva Nunes [...]. Até esse período, portanto, minha vivência na favela era marcada pela delimitação das fronteiras do lar e dos trajetos para escola e igreja, o que restringia meu mundo de vínculos afetivos e de experiências ao universo familiar e às instituições formadoras. (Silva, 2015, p.24)

A vida da favela cruzava, porém, os olhos de Eliana – fosse nos caminhos percorridos rumo à escola ou à igreja, fosse através da própria janela de sua casa. A família morava em frente ao Destacamento de Policiamento Ostensivo (DPO) e o som da violência atravessava as paredes da casa em forma de gritos, palavrões e espancamentos.

Naquele lugar onde os serviços públicos mais básicos, como rede de água potável e esgoto, eram ausentes, a presença do Estado se fazia sentir, sobretudo, pela violência. A precariedade da vida cotidiana instalou cedo em Eliana o sentimento de inconformismo: “A gente não tem como estar nesse lugar e não reivindicar direitos” (Silva, 2017).

Ela era ainda adolescente quando começou a envolver-se nos projetos organizados pela Igreja Católica. Em 1984, aos 22 anos, foi eleita presidente da Associação de Moradores de Nova Holanda. A experiência acumulada na militância comunitária levou-a a participar, em 1997, da criação do então Centro de Estudos e Ações Solidárias da Maré, que começou a partir de um curso Pré-Vestibular Comunitário, que é um dos responsáveis de ter feito crescer de 0,5% para 3% o número de moradores ingressando em Universidades.

Dez anos depois, o Centro seria transformado na Associação Redes de Desenvolvimento da Maré, a Redes da Maré, instituição da sociedade civil que Eliana dirige desde então. Na mesma altura em que se tornou uma liderança comunitária importante, Eliana ingressou no curso de Letras da Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ), tendo se graduado em 1987. Ainda que, à frente da organização, tivesse podido “desenvolver uma série de trabalhos voltados para a ampliação das possibilidades existenciais, especialmente dos adolescentes e jovens da Maré” (Silva, 2015, p.26-7), Eliana foi percebendo também o tamanho de suas limitações. Conforme o processo de intervenção na realidade ia se aprofundando, ficava claro que não havia melhoria na qualidade de vida possível sem o enfrentamento da questão da violência:



Evidenciou-se para mim não ser mais possível considerar a melhoria da qualidade de vida dos moradores das favelas sem buscar construir novos olhares e proposições sobre o fenômeno da violência, que se tornou o principal problema dos grandes centros urbanos brasileiros; e, desde o final do século xx, em particular, para os moradores dos territórios favelados. Para alcançar esse objetivo, fazia-se necessário ampliar minha capacidade de compreensão da realidade social urbana e de intervenção para além do espaço da Maré. (Silva, 2015, p.27)

O ponto de inflexão no pensamento que vinha esculpindo desde muito jovem se daria em 2006. Num festivo domingo de eleições, Eliana viu, em sua comunidade, um menino de três anos ser morto por uma bala perdida. A ativista foi tomada pela indignação e pelo choro quando, em frente ao Batalhão de Polícia que fica localizado na Nova Holanda, ao tentarem contar sua versão do trágico episódio, os moradores foram tratados de maneira autoritária e desrespeitosa.

Da sensação de “impotência”, “descrença” e “dor” brotou o desejo de compreender melhor o sentido daquilo que vivenciara. Era preciso buscar a construção de uma outra forma de atuação da polícia nas favelas do Rio:

Ficou claro para mim que o caminho para evitar novas mortes, conflitos e dores estava no reconhecimento da humanidade das pessoas envolvidas, com suas contradições, e, a partir daí, trabalhar na construção permanente de canais de diálogo. (Silva, 2015, p.90)

Eliana decidiu, a partir dessa constatação, realizar uma pesquisa profunda e impactante no âmbito acadêmico. Não demorou também para que descobrisse que, na Universidade, eram

escassos – para não dizer inexistentes – os estudos sobre a violência nas periferias realizados por periféricos. Faltava, dentro da academia, o “olhar-autor”, o “olhar-sujeito”. Faltava e falta, como se vê nas falas que Eliana trouxe para o Instituto de Estudos Avançados da USP (IEA-USP) dentro do projeto *Centralidades Periféricas*.

“Intellectual insider”, como ela mesma se define, Eliana construiu uma trajetória acadêmica enlaçada a sua história de vida. A violência, seu tema de estudo, esteve presente em sua vida como jamais esteve na vida de quem não cresceu numa favela – lugar em que o medo tem facetas inimagináveis para quem não o habita. A partir desse lugar, que inclui a dor, Eliana imprimiu à sua pesquisa o viés da humanização. Humanização dos moradores; dos grupos armados das favelas; e dos policiais.

Ao olhar para os seres humanos envolvidos na problemática da violência com uma crença no poder do contato entre os diferentes e do diálogo propositivo, Eliana acabou por inserir-se num campo de estudo que ultrapassa a segurança pública. Sua reflexão é, especialmente, sobre a vida cotidiana.

O ponto de partida para a reflexão sobre o cotidiano da Maré foi minha vida e minhas escolhas. Fui me formando teórica, política e eticamente, a partir de referências críticas ao mundo social estabelecido: às suas hierarquias econômicas e sociais; ao peso da posse de bens econômicos, sociais e culturais como parâmetro de valoração das pessoas; às violências efetivadas contra as populações mais vulneráveis. (Silva, 2015, p.38)

Para adentrar no “reino da cotidianidade”, Eliana teve, como guia, dentro da base teórica marxista, o filósofo e sociólogo francês Henri Levlèvre (1901-1991). Os princípios do Iluminismo e da Escola de Frankfurt, sobretudo no que diz respeito à diferencia-

ção entre razão crítica e razão instrumental,<sup>1</sup> também serviram de bússola à construção do pensamento sobre a lógica da violência.

Sua tese de doutorado, *O contexto das práticas policiais nas favelas da Maré*: a busca de novos caminhos a partir de seus protagonistas (2009), deu origem também ao livro *Testemunhos da Maré* (2012). Na obra, a memória íntima de Eliana tece os fios de uma complexa análise do emaranhado histórico, social e político que origina a desigualdade social, marca indelével da sociedade brasileira e fenômeno ao qual a violência está intimamente ligada.

No livro, Eliana refuta, com delicada veemência, a ideia de cidade partida, tornada um lugar-comum na década de 1990 a partir do livro *Cidade partida* (1994), de Zuenir Ventura. A cidade do Rio de Janeiro, insiste ela, é uma só, em sua “unidade e pluralidade” (Silva, 2015).

Deveria, portanto, a segurança pública ser uma só; a educação ser uma só; a cultura ser uma só, como ela bem aponta na entrevista que se seguirá. No entanto, a polícia, nas favelas, jamais foi percebida como uma instituição destinada a proteger o cidadão – como acontece em outras partes da cidade. Na favela, a presença da polícia é marcada pela intimidação e pela opressão. A segurança, nesses territórios, não é um direito.

E é, portanto, à luta por esse e outros direitos básicos que Eliana dedica sua vida. As Redes da Maré se propõem, entre outras coisas, a defender os direitos dos moradores do conjunto de favelas da Maré; reconhecer as potencialidades

<sup>1</sup> As discussões sobre o Iluminismo e a Escola de Frankfurt marcaram a gestão de Sérgio Paulo Rouanet à frente da Cátedra e estão presentes no livro *De Kant a Machado de Assis - reflexões sobre a modernidade no Brasil*, volume 1 dos livros da Cátedra.

socioculturais, educacionais e econômicas nos espaços da Maré; defender a igualdade étnico-racial e de gênero; e agir contra todas as formas de violência e discriminação.

Catedrática da USP, doutora *Honoris Causa* pela Queen Mary University of London e ganhadora de vários prêmios, dentre os quais Rotary Club do Rio de Janeiro (2005), Prêmio Claudia, Editora Abril (2004), Ashoka Empreendedores Sociais (2000) e Itaú Cultural 30 Anos (2017), Eliana segue firme na busca pelo diálogo propositivo e pelo entendimento do morador da favela como um cidadão a quem os direitos básicos não podem ser negados como são.

No livro *Testemunhos da Maré*, após relatar a tragédia de uma família que viu quatro de seus filhos serem assassinados em um único final de semana, Eliana escreve:

Tenho ainda viva em minha memória a imagem daqueles jovens, meus conterrâneos nordestinos, amarrados aos postes, completamente desfigurados, e o pequeno garoto caído ao chão. Ao lembrar-me deles, nunca pude deixar de me remeter aos meus pais: eles também tinham saído do interior da Paraíba e chegado à favela; ali se estabeleceram com os seis filhos sobreviventes (seis outros morreram ainda crianças, de morte natural), repletos de esperanças de uma vida melhor, com mais acesso a novos bens e a novas possibilidades de uma vida feliz. A mesma esperança, crença e busca, certamente deveria estar no coração daquela família despedaçada em apenas um final de semana na Maré; um de tantos marcados pela dor, violência e barbárie. Duas famílias, dois destinos, duas expressões profundas das dores e alegrias presentes nas existências da favela. Nesse quadro, cabe ler as vidas por trás dos números, por trás da esperança e da morte, na busca de nunca esquecer o que motiva a existência: a busca do sentido e do desejo imenso de uma vida melhor (Silva, 2015, p.137-8)

Eliana, que tem dois filhos e uma filha, mudou-se da Nova Holanda em 1995. Continua sendo, contudo, na Maré que sua “vida se faz sentida” (Silva, 2009). E foi a vivência nesse território, somada à construção de um pensamento sólido e original sobre o cotidiano nas periferias, que Eliana trouxe para a Cátedra Olavo Setubal de Arte, Cultura e Ciência.

Seu Plano de Trabalho, junto ao IEA-USP, desdobrou-se em três projetos: (1) os encontros do *Centralidades Periféricas*; (2) a plataforma *Conexões com as Periferias*; e (3) a pesquisa *Pontes e Vivências de Saberes*. O primeiro é o objeto deste livro. O segundo consiste na criação de uma plataforma digital que reúne toda a produção da USP ligada à periferia. E o terceiro consiste na realização de um censo nas favelas vizinhas aos campi Butantã e USP-Leste.

Na entrevista a seguir, concedida por Zoom em agosto de 2020, a catedrática fala sobre os objetivos e desafios na Cátedra, rememora sua aproximação com o meio acadêmico e reflete sobre o lugar da arte e da cultura na vida de cada um de nós.

#### REFERÊNCIAS

- SILVA, E. S. *O contexto das práticas policiais nas favelas da Maré: a busca de novos caminhos a partir de seus protagonistas*. Rio de Janeiro, 2009. Tese (Doutorado em Serviço Social) – Programa de Pós-Graduação em Serviço Social, Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro.
- \_\_\_\_\_. *Testemunhos da Maré*. Rio de Janeiro: Mórula, 2015.
- \_\_\_\_\_. *Prêmio Itaú Cultural*. Depoimento. 2017. Disponível em: <<https://www.itaucultural.org.br/eliana-sousa-silva-m-are-ulher-do-ago-ra-quer-o-testemunhar-alguma-mudanca-neste-processo-de-violencia-belica-no-pais>>. Acesso em: 14 Ago. 2020.

## ENTREVISTA COM ELIANA SOUSA SILVA

POR ANA PAULA SOUSA

**Você disse, no discurso de posse, que ficou bem em dúvida se aceitava ou não o convite para a Cátedra. O que te motivou a topar?**

Quando Martin Grossmann me ligou, fiquei muito reticente. Eu não conhecia a Cátedra e tinha acabado de me aposentar da Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ), com a perspectiva de fazer outros projetos em outros campos de atuação, que não a Universidade. Mas Martin me convenceu.

Lembro que tivemos uma reunião com o reitor, Vahan Agopyan, e ali ficou bem claro que havia, da parte da USP, a expectativa de que eu os ajudasse a aprofundar a relação com o entorno da Cidade Universitária. Como eu tinha sido diretora da Divisão de Integração Universidade Comunidade da UFRJ, foi ficando claro para mim que havia várias intersecções entre coisas que eram desejos deles e com as quais eu tinha algum tipo de contato e experiência.

Em princípio, pensei que a gente poderia trabalhar a questão da arte, buscando entender como a criação artística da periferia é percebida na Universidade e tentando colocar a arte da periferia e a Universidade em contato. Essa era a primeira ação da Cátedra. Mas, conforme fomos conversando, eu quis ousar um pouco mais e acabei fazendo um Plano de Trabalho mais amplo. Tanto que estou até hoje envolvida com o IEA. Sou um pouco assim: sempre coloco intensidade naquilo com que me envolvo. Ao longo do processo, várias portas vão se abrindo e eu quero ir sempre até o final.

Mas, voltando ao que me moveu, eu diria que, primeiro, fiquei seduzida pela possibilidade de conhecer a periferia de São Paulo, que é muito diferente da do Rio, e, depois, pela oportunidade de contribuir de alguma forma para a melhoria da relação da USP com o seu entorno.

### **E você acha que, nessa sua passagem, a USP conseguiu avançar nesse sentido?**

A USP tem uma grande produção de professores que trabalham com o tema da periferia, que trabalham na periferia e com a cultura da periferia. Ou seja, eu não fui para a USP para criar algo que não existia. Já existia essa perspectiva do papel social que a Universidade pode cumprir. Eu não fui inventar nada.

A expectativa, acho que tanto do meu lado quanto do lado da Universidade, era complementar um pouco essa relação, tensioná-la. Até então, o IEA não tinha uma linha de pesquisa ligada à periferia. Hoje, temos um grupo de pesquisa, o nPeriferias, que surgiu como desdobramento da Cátedra.

O que eu senti, conforme fui me aproximando da USP, é que, pelo fato de abrigar diversas unidades, as ações ficavam um pouco dispersas. Falta maior centralidade para uma ação mais robusta da USP no que diz respeito ao relacionamento com a periferia. E a contribuição que procurei dar foi também no sentido de trazer, para um mesmo lugar, diferentes iniciativas, diferentes professores e diferentes pesquisadores.

A USP, como disse antes, já tinha esse relacionamento com a periferia – e, em alguns contextos, é um relacionamento bem conflituoso. É o caso da favela de São Remo, que fica ao lado do campus Butantã. Parte da área da São Remo fica em um terreno pertencente à Cidade Universitária e, durante muito tempo, como não havia muro, a comunidade usava o campus

1 O muro, de alvenaria, foi construído nos anos 1990, sob a justificativa de garantir-se maior segurança ao campus. A construção aumentou o sentimento de segregação dos moradores da comunidade em relação à USP.

2 Desde 1994, o curso de Jornalismo da Escola de Comunicações e Artes da USP (ECA-USP) produz o jornal *Notícias do Jardim São Remo*, que existe nas versões impressa e online. E em 2018, foi lançado o espaço virtual São Remo. FAUUSP, produto final da disciplina de pós-graduação “Intervenções no espaço informal das cidades brasileiras contemporâneas”, oferecida em 2017 a partir de uma parceria entre a Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da USP (FAU-USP) e a ONG Alavanca Brasil.

como espaço de lazer. Mas, depois, isso deixou de ser permitido, gerando vários conflitos.<sup>1</sup>

Então, a expectativa era que eu pudesse ajudar nessas reflexões e propor, a partir da experiência do Rio, outros parâmetros possíveis para o desenvolvimento dessa relação. Muitas coisas já existem,<sup>2</sup> e o que eu procurei fazer foi contribuir para que se pense essa relação de uma maneira mais orgânica, reconhecendo o papel que a universidade pode ter na melhoria da vida das pessoas nas favelas que estão no entorno.

Além do *Centralidades Periféricas*, o segundo projeto, dentro dessa minha passagem, é a criação de uma plataforma, a *Conexões com as Periferias*, um espaço virtual que reúna as produções disponíveis em outras diversas plataformas existentes na USP. Demos uma centralidade temática para todos os trabalhos relacionados à periferias – sejam eles disciplinas, teses de doutorado, dissertações de mestrado, pesquisas ou extensão. Esperamos assim mostrar a relevância desse tipo de temática para a própria Universidade. A pós-doutoranda Érica Peçanha coordenou diretamente esse trabalho.

Acredito que a Universidade pode ser, de fato, um espaço de fomento para a reflexão sobre as nossas questões sociais e políticas. Porque é um espaço onde você tem condições, do ponto de vista dos recursos humanos e materiais, de inventar e de criar. E a plataforma tem essa perspectiva. Temos ali produções desde a década de 1950.

E a terceira ação da minha passagem pela USP é o Censo, que é algo fundamental para a população das favelas pesquisadas. O projeto do censo só foi possível começar quando terminei o meu período na Cátedra em 2018. A demanda de recursos para sua concretização ia além dos investimentos nas bolsas para os alunos de graduação e pós da USP. Foi preciso articular outras parcerias para que pudéssemos suprir todas as necessidades da pesquisa. Felizmente, conseguimos reunir recursos e fazer o levantamento de campo. Estamos no processo de análise dos dados e, com a colaboração de

vários professores e professoras de diferentes unidades acadêmicas da USP, teremos, em breve, uma publicação que sistematizará as informações identificadas.

**Você citou, no início da conversa, as diferenças entre as periferias de São Paulo e do Rio. Você poderia falar mais sobre o que as periferias das duas cidades têm em comum e em que elas diferem?**

A representação negativa sobre esses lugares é a mesma. A sociedade, de modo geral, tem uma visão estereotipada e preconceituosa sobre a favela.

Ao mesmo tempo, há uma diferença perceptível. Dentro da perspectiva de se pensar redes ilícitas e criminosas, a gente tem, no Rio de Janeiro, três grupos armados que atuam nas favelas. Esses grupos criam uma determinada dinâmica de confrontos e interferências no cotidiano que, em São Paulo, não acontece. O fato de haver um comando único (o Primeiro Comando da Capital, o PCC) faz com que a dinâmica se dê de outro modo. No Rio de Janeiro os confrontos com a polícia são algo inaceitável. E, para agravar a situação, no Rio, são recorrentes os enfrentamentos entre os próprios grupos armados. Não é que esse grupo, em São Paulo, não tenha uma presença objetiva, como reconhecemos no Rio, mas o tipo de violência exposta é diferente. Nas favelas do Rio, você vê pessoas armadas na rua. Em São Paulo, eu não

3 A Cooperifa, sarau literário que acontece desde 2001, no extremo sul de São Paulo, é um dos temas do encontro *Reflexões Sobre Literatura Periférica*, deste volume.

vi isso dentro da favela. Não é, obviamente, que não existam as armas, mas elas não são expostas da maneira como são expostas nas favelas do Rio.

Quando a gente trouxe os alunos bolsistas do Censo para passar dois dias no Rio de Janeiro, eles próprios deram depoimentos sobre o quão diferente é a Maré em relação às favelas onde moram. A violência armada é mais exposta. No Rio, chamou a atenção deles a tensão que perceberam na rua, na exposição de fuzis. No Rio, o morador sai de manhã para trabalhar e, às vezes, não consegue entrar em casa ao voltar porque tem de esperar o tiroteio acabar. Acho que essa é uma diferença que marca profundamente as formas como se vive em um e em outro lugar.

O que também chamou a minha atenção, em São Paulo, é a força da questão cultural. Os movimentos culturais são muito vivos.

**Nos depoimentos dos participantes do *Centralidades Periféricas*, uma coisa que acaba aparecendo é a questão do investimento público em projetos culturais das periferias. Ele pode ser incipiente até, mas existe.**

Os equipamentos públicos que existem nas favelas de São Paulo têm qualidade maior do que aqueles do Rio de Janeiro. Vejo que a rede de serviços tem uma capilaridade maior em São Paulo. E, no campo da cultura, houve um investimento significativo através de determinados editais de fomento à cultura. A gente tem isso no Rio, mas a dimensão em São Paulo é maior e algumas linguagens artísticas estão mais estabelecidas.

**A gente vê, inclusive, que muitas dessas manifestações se cruzam. O Sarau da Cooperifa<sup>3</sup> permeia a vida de vários dos artistas e agentes culturais que participaram dos encontros da Cátedra, não é?**

São Paulo tem projetos históricos, que já formaram várias gerações. Márcio Vidal, que me ajudou na curadoria dos encontros do *Centralidades Periféricas*, vem da Cooperifa. A questão artística e cultural pulsa de maneira intensa e impacta o cotidiano de alguns bairros. Foi uma experiência incrível poder entrar em contato com essas pessoas, conversar com elas e pensar a perspectiva da centralidade dessas produções dentro da Universidade.

E foi também incrível poder, ao mesmo tempo, trazer pessoas da Universidade para dialogar com esses artistas. Muitas vezes, o trabalho artístico das periferias não tem o reconhecimento acadêmico e acaba não influenciando na produção de novos conhecimentos que poderiam ser considerados do ponto de vista curricular. Por que a poesia periférica não é uma disciplina dentro do curso de Letras, por exemplo?

Uma das perguntas que conduziram os encontros foi: como trabalhar a renovação da Universidade a partir de dinâmicas como essa da Cátedra? O *Centralidades Periféricas* foi uma provocação para que a gente pudesse refletir sobre o que está no entorno da Universidade. Fiquei estimulada de vivenciar essa perspectiva na USP, junto a pessoas das periferias do Brasil, não somente de São Paulo.

**Nos depoimentos, tanto dos artistas quanto dos acadêmicos, emergem muitas histórias fortes sobre a chegada à Universidade, sobre os sentidos de se estar num lugar não necessariamente apto para receber quem veio das periferias e quem é negro. Como foi para você essa vivência? Imagino que houvesse o sonho de entrar na Universidade e que tenha havido depois uma série de outros sentimentos. Você, inclusive, acaba entrando para a instituição, e se aposenta na UFRJ. Você pode falar um pouco sobre essa relação entre o vir da favela e o tornar-se acadêmica?** Essa dicotomia entre saber acadêmico e saber empírico, teoria e prática, não faz mais sentido para a noção de Universidade que

precisamos ter. A Universidade carrega a ideia de que ela abriga o verdadeiro saber. Uma ideia que coaduna com a forma histórica em que se deu a sua construção.

Para mim, sempre foi muito difícil estar na Universidade. Eu, de fato, sempre quis ir para esse espaço porque eu pensava: vindo do lugar de onde venho, se eu não souber falar e se eu não souber escrever, não vou conseguir expressar e elaborar o que preciso fazer para ser útil e estar a serviço da mudança que quero ver acontecer. Então, a Universidade sempre foi um desejo para mim. Mas era uma coisa bastante instrumental: eu entendia que, se eu não estudasse, nem a minha indignação eu conseguiria formular. Muito cedo entendi que aquele espaço era importante. Mas repito: o desejo vinha da minha indignação e da convicção de que naquele lugar eu aprenderia a formular meu pensamento e alargar o meu acesso ao conhecimento acumulado pela humanidade. Hoje, penso que essa era uma visão superficial e, de certa forma, ingênua da Universidade.

Mais tarde, eu faria mestrado em Educação e aí, conforme fui estudando e adquirindo um pensamento crítico, fui entendendo que não é preciso estar na Universidade para estudar. Digo isso porque hoje entendo que a Universidade não é a única possibilidade. Mas, dentro do meu repertório e das minhas condições, era assim que eu via. Cresci na favela. E estudei em escolas públicas dentro de uma favela que fica em frente à Universidade Federal do Rio de Janeiro. Foi, portanto, dentro dessa perspectiva que eu construí meu desejo de estar na Universidade.

Depois de ter entrado na Universidade, a possibilidade de trabalhar lá, fazer pesquisa e mostrar o meu mundo e a favela a partir dessa organização acadêmica foi algo que me fascinou. Muito cedo entendi que a favela era sempre objeto de estudo e logo me coloquei de forma muito crítica em relação a isso. Eu queria que a gente mesmo estudasse a favela, usando as categorias conceituais e teóricas – o instrumental que a Universidade dá.

Sempre valorizei o instrumental teórico que a Universidade pode propiciar. Eu acreditava que isso podia me libertar, aumentar minha autoestima e me dar a confiança de falar de uma forma que as pessoas me entendessem. Mas isso, ao mesmo tempo, carrega muitas contradições.

Porque, vindo da favela, você, chegando à Universidade, se vê num lugar do qual você não se sente parte. Em muitos dos momentos que passei na Universidade, não me sentia parte dali. A questão da identidade sempre foi uma coisa complicada pra mim: eu estava ali, mas não estava também.

Nunca me senti seduzida totalmente pela academia. Mas continuo achando que esse é um espaço em disputa e que é importante para quem é da favela, para quem é da periferia, para quem é pobre. A Universidade é um espaço que a gente tem de disputar porque é um dos lugares onde podemos ampliar nossos repertórios e possibilidades, mas não somente. Vejo nosso direito estar lá.

E acho que a gente tem que desconstruir a ideia de Universidade como ela foi pensada e a torna hierarquizada, preconceituosa e racista. Por mais que, dentro da Universidade, as pessoas tenham o espaço para pensar e formular, é um lugar, na maioria das vezes, onde não percebemos mudanças. Pessoas que são da periferia, como é o meu caso, têm, sim, que tentar estar nesses espaços e construir possibilidades de mudá-los. Porque esses espaços são construídos. Eles são uma produção humana e podem ser transformados.

<sup>4</sup> Esses eixos são: Arte, Cultura, Memórias e Identidades; Desenvolvimento Territorial; Direito à Segurança Pública e Acesso à Justiça; e Educação.

### **Sabemos que a relação entre a periferia e a Universidade pôde se aprofundar, nos últimos anos, graças a algumas políticas públicas. O retrocesso político pode interromper esse processo ou ele não tem volta?**

A Universidade, infelizmente, ainda é branca e elitista. Mas acho que uma parte do processo que levou muitas pessoas das periferias até a Universidade não tem volta. Existe hoje um reconhecimento real, da parte dos periféricos, do papel que a Universidade pode cumprir, da sua importância para que a gente trabalhe a questão da desigualdade do país. Esse não é um espaço que nos foi dado. Esse espaço foi conquistado e vai, inclusive, permanecer em disputa.

Em alguns momentos, a gente vai ter mais possibilidades de escancarar portas e, em outros, como este que estamos atravessando, essas portas começam a ficar mais fechadas. Mas a gente está com o pé na porta e, havendo oportunidade, vai empurrar essa porta.

Também entendo que uma parte da sociedade brasileira reconheceu a necessidade de que o conjunto da população historicamente colocada em posição de desigualdade passe a ocupar determinados espaços.

### **Por fim, queria que você falasse mais especificamente sobre a arte e a cultura, que estão na origem desta Cátedra. Em 2019, a Unesco publicou o documento *Culture 2030 – Indicators*, em que defende a ideia de que a cultura é um motor essencial para o exercício da cidadania e para que se alcance o Desenvolvimento Sustentável. Como vocês trabalham a cultura nas Redes da Maré e o que esses encontros, no IEA, contribuíram para o desenvolvimento da sua percepção sobre o papel da cultura nas periferias.**

Arte e cultura fazem parte de um dos eixos de trabalho das Redes da Maré. A gente tem uma missão, como uma organização da sociedade civil, de pensar eixos estruturantes, no sentido de criar dinâmicas para que os direitos básicos sejam estabelecidos.<sup>4</sup> Procu-

ramos mexer em coisas que estruturam aquela realidade desigual. E a gente entende que arte e cultura são elementos estruturantes para o enfrentamento da desigualdade – a desigualdade numa dimensão bem mais ampla.

Dentro da perspectiva em que a gente trabalha, arte e cultura se constituem como um direito. Assim como se acredita que a educação deva ser um direito de todos, a vivência da arte e da cultura deveria ser estabelecida como um direito universal. Se a educação propicia a conquista da autonomia, do ponto de vista intelectual, a arte e a cultura nos constituem e nos tocam na nossa dimensão subjetiva. Sinto que a arte e a cultura contribuem para a liberdade do pensamento, da fricção para o nosso “ser”.

É muito complicada a visão de que na periferia arte e cultura são fundamentais para a ocupação do tempo das crianças, como se, enquanto estão fazendo aula de balé, não estivessem se envolvendo com coisas erradas. Todo mundo acha que, na periferia, se você não está fazendo balé ou estudando alguma coisa, você vai virar bandido. Essa visão é a pior que se pode ter quando se olha para moradores de favelas e periferias. A arte e a cultura têm de ser vividas pelas pessoas, independentemente do lugar de onde elas vêm ou da identidade que possuem. Venhamos de onde viermos, temos o direito a acessar e vivenciar as experiências vindas do acúmulo da humanidade na criação artística.

Na nossa perspectiva, não existe uma arte ou uma cultura para a periferia. Qual é a educação

que tem que ter na Maré? A mesma que tem que ter em qualquer lugar: uma educação de qualidade. Por que você bota seu filho para fazer balé? Para desenvolver as habilidades cognitivas dele. Por que para o pobre não pode ser assim? Por que a gente precisa explicar tudo que a gente vai fazer? Por que a gente é favelado? Essa pergunta sobre o papel da arte e da cultura na periferia, do jeito que é formulada, não existiria se o país não fosse tão desigual.

**Você colocou várias linguagens artísticas para serem debatidas no IEA. Quais são, pessoalmente, as linguagens com que você mais se relaciona, que mais te tocam?**

Eu comecei a ter uma relação mais profunda com a arte a partir do meu encontro com Lia Rodrigues.<sup>5</sup> Com a dança, comecei a perceber a diferença entre arte e cultura e a acessar a arte pela via da sensibilidade. Cresci sem contato com isso. Mas a literatura também é algo que me fascina. Na faculdade, percebi o quanto é cruel não podermos acessar tantas possibilidades a partir dos livros que nos são tirados pelo simples fato de termos nascido numa favela. O meu interesse pela arte aflorou, portanto, com a literatura, mas essa dimensão mais sensível veio com a dança e com o convívio com artistas.

<sup>5</sup> A coreógrafa Lia Rodrigues, cuja Companhia tem a sede na Maré, foi uma das participantes do encontro *Expressões de Corpos Periféricos na Cidade*, no âmbito da Cátedra.



---

**UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO**

REITOR

Vahan Agopyan

VICE-REITOR

Antonio Carlos Hernandes

**INSTITUTO DE ESTUDOS AVANÇADOS**

DIRETOR

Guilherme Ary Plonski

VICE-DIRETORA

Roseli de Deus Lopes

**ITAÚ CULTURAL**

PRESIDENTE

Alfredo Setubal

DIRETOR

Eduardo Saron

**NÚCLEO OBSERVATÓRIO**

GERENTE

Marcos Cuzziol

COORDENAÇÃO

Luciana Modé

PRODUÇÃO

Andréia Briene

O Itaú Cultural (IC), em 2019, passou a integrar a Fundação Itaú para Educação e Cultura com o objetivo de garantir ainda mais perenidade e o legado de suas ações no mundo da cultura, ampliando e fortalecendo seu propósito de inspirar o poder criativo para a transformação das pessoas.

---

---

**CÁTEDRA OLAVO SETUBAL DE ARTE, CULTURA E CIÊNCIA**

CATEDRÁTICOS DO PRIMEIRO QUINQUÊNIO

Sérgio Paulo Rouanet (2016/2017)

Ricardo Ohtake (2017/2018)

Eliana Sousa Silva (2018/2019)

Helena Bonciani Nader e Paulo Herkenhoff (2019/2020)

COORDENADOR ACADÊMICO

Martin Grossmann

COORDENADORA EXECUTIVA

Liliana Sousa e Silva

COMITÊ DE GOVERNANÇA

Guilherme Ary Plonski

Sérgio Adorno

Néstor García Canclini

Martin Grossmann

Eduardo Saron

Marcos Cuzziol

Luciana Modé

APOIO

Fundação Tide Setubal

---

**COLEÇÃO DE LIVROS DA CÁTEDRA OLAVO SETUBAL DE ARTE, CULTURA E CIÊNCIA**

NOTA DOS ORGANIZADORES E EDITORES DO LIVRO: O conteúdo de todos os textos assinados que constam no presente volume é de responsabilidade dos respectivos autores, que tiveram liberdade e autonomia para revisar a transcrição das falas que haviam feito no seminário que originou a presente obra. Aos organizadores e editores coube o papel de reduzir, padronizar, formatar, ilustrar e adequar às normas editoriais cada contribuição recebida.

---

---

TÍTULO

Centralidades periféricas - diálogos sobre arte e cultura no Brasil

COORDENAÇÃO

Eliana Sousa Silva

ORGANIZAÇÃO

Martin Grossmann e Ana Paula Sousa

PRODUÇÃO EDITORIAL

Liliana Sousa e Silva

EDIÇÃO DOS TEXTOS

Ana Paula Sousa

APOIO INSTITUCIONAL

Fernanda Cunha Rezende

Rafael Borsanelli

PROJETO GRÁFICO E CAPA

Gilberto Mariotti e Julia Masagão

PRODUÇÃO GRÁFICA

Aline Valli

LICENCIAMENTO DE IMAGENS / PESQUISA ICONOGRÁFICA

Gabriella Gonçalves

PREPARAÇÃO DE TEXTO

Texto et al. Rev. Edit. & Arte

DIAGRAMAÇÃO

Alles Blau

REVISÃO DE PROVAS

Texto et al. Rev. Edit. & Arte

NÚMERO DE PÁGINAS

288

CÁTEDRA OLAVO SETUBAL DE ARTE, CULTURA E CIÊNCIA

Rua da Praça do Relógio, 109 - Térreo

Cidade Universitária, São Paulo - SP, CEP 05508-050.

E-mail: [catedraarteculturausp@usp.br](mailto:catedraarteculturausp@usp.br)

Telefone (11) 3091-4201

<http://www.iea.usp.br/catedra-olavo-setubal>

---

Copyright © 2020 by Instituto de Estudos Avançados da  
Universidade de São Paulo

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)  
(Câmara Brasileira do Livro, SP, Brasil)

---

Centralidades periféricas: diálogos sobre arte e cultura no Brasil /  
organização Martin Grossmann, Ana Paula Sousa; coordenação Eliana Sousa  
Silva. - 1 ed. - São Paulo: Instituto de Estudos Avançados, 2021. -  
(Cátedra Olavo Setubal de Arte, Cultura e Ciência; 3)

ISBN 978-65-87773-06-3

DOI: 10.11606/9786587773063

1. Arte 2. Arte brasileira 3. Artes - Brasil 4. Artes e sociedade - Brasil 6.  
Diversidade cultural 7. Periferia 1. Grossmann, Martin. II. Sousa, Ana Pau-  
la. III. Silva, Eliana Sousa. IV. Série.

21-55218

CDD-306.47

---

Índices para catálogo sistemático:

1. Arte e cultura: Sociologia 306.47

Aline Grazielle Benitez - Bibliotecária - CRB-1/3129

*É permitida a reprodução parcial ou total desta obra, desde que citadas  
a fonte e autoria. Proibido qualquer uso para fins comerciais*

ISBN 978-65-87773-06-3



ESTA OBRA É DE ACESSO ABERTO. É PERMITIDA  
A REPRODUÇÃO PARCIAL OU TOTAL DESTA OBRA,  
DESDE QUE CITADA A FONTE E A AUTORIA  
E RESPEITANDO A LICENÇA CREATIVE  
COMMONS INDICADA

REALIZAÇÃO

PARCERIA

APOIO

Cátedra Olavo Setubal  
de Arte, Cultura e Ciência



USP

OBSERVATÓRIO  
DE CULTURA

ItaúCultural



PAPÉIS: offset 180 g/m<sup>2</sup> e pólen soft 70 g/m<sup>2</sup>

FONTES: Silva Text e GT Flexa

IMPRESSÃO: Geográfica

AGOSTO DE 2021

Centro de Controle e Prevenção  
de Doenças: Fotomicrografia de  
amostra extraída de lesão revela  
a presença de organismos  
*Cryptococcus neoformans* (1967).  
IMAGEM: DR. KAUFMAN.

