

DOI: <https://doi.org/10.29327/232521.9.1-9>

(RE) EXISTÊNCIAS PERIFÉRICAS CONTRA O EPISTEMICÍDIO DA CULTURA NEGRA

(RE) PERIPHERAL EXISTENCES AGAINST THE EPISTEMICIDE OF BLACK CULTURE

Paulo Sérgio Silva Paz

Universidade do Estado da Bahia (UNEB), Alagoinhas (BA), Brasil
E-mail: paulosergio90@yahoo.com.br

Resumo: Este artigo tem como objetivo principal mostrar como a arte e a cultura negra foram sendo apropriadas pelos centros hegemônicos de poder sem o menor agenciamento dos sujeitos produtores. Desde a chegada dos portugueses em solo brasileiro, todo conhecimento, inicialmente, Indígena e depois dos negros africanos escravizados foi sendo aos poucos assimilado pelo branco ocidental. O sequestro de negros africanos é o maior ato genocida cometido na história. O genocídio vem acontecendo há muito tempo, não só o genocídio físico, da morte do sujeito negro, mas, sobretudo, o genocídio cultural do qual Nascimento (1978) faz importantes relatos sobre. A apropriação cultural, o epistemicídio tem se atualizado cada vez mais na busca do apagamento da cultura negra, desde a apropriação de elementos e objetos da cultura negra ou Indígena, até o esvaziamento cultural. Neste artigo, oriundo de minhas pesquisas sobre os saraus periféricos em Salvador-Bahia, busco mostrar como a produção ocidental se apropria de criações negras, resignificando-as e tomando-as para si, sem nenhum agenciamento dos sujeitos produtores. O epistemicídio e as pilhagens epistemológicas são conceitos básicos neste trabalho para problematizar esse aniquilamento da cultura negra e Indígena, por isso nos debruçamos sobre a escrita de Carneiro (2005), BÂ (2010), Freitas (2016). Fazendo uso da noção de pilhagens epistemológicas, elaborada por Henrique Freitas (2016), procuro, na segunda parte desse artigo, pensar como os saraus contemporâneos, nascido nas e das periferias, estão sendo produzidos em espaços consagrados por uma burguesia cultural, fazendo crer aos desatentos que o sarau, no formato que temos hoje, é uma produção centro-burguesa.

Palavras-chave: Epistemicídio; Pilhagens Epistemológicas; Saraus; Genocídio.

Abstract: The main objective of this article is to show how black art and culture have been appropriated by hegemonic centers of power without the least agency of the producing subjects. Since the arrival of the Portuguese on Brazilian soil, all knowledge, initially, Indigenous and then enslaved African blacks has gradually been assimilated by Western whites. The abduction of black Africans is the greatest genocidal act committed in history. Genocide has been going on for a long time, not only the physical genocide, the death of the black subject, but, above all, the cultural genocide that Nascimento (1978) makes important reports about. Cultural appropriation, the epistemicide has been updated more and more in the search for the erasure of black culture, from the appropriation of elements and objects of black or Indigenous culture, to the cultural emptying. In this article, from my research on the peripheral soirees in Salvador-Bahia, I seek to show how Western production appropriates black creations, resignifying them and taking them for themselves, without any agency from the producing subjects. Epistemicide and epistemological looting are basic concepts in this work to problematize this annihilation of black and Indigenous culture, so we look at the writing of Carneiro (2005), BÂ (2010), Freitas (2016). Using the notion of epistemological looting, elaborated by Henrique Freitas (2016), I try, in the second part of this article, to think about how contemporary soirees, born in and on the outskirts, are being produced in spaces consecrated by a cultural bourgeoisie, making people believe unaware that the soiree, in the format we have today, is a center-bourgeois production.

Keywords: Epistemicide; Epistemological Plunder; Soiree; Genocide.

DOI: <https://doi.org/10.29327/232521.9.1-9>

Introdução

Este artigo é um recorte retirado da minha pesquisa de dissertação de mestrado defendida e aprovada no ano de 2020, e que tem tido continuação no doutorado do Programa de Pós-Graduação em Crítica Cultural (PPGCC) – no campus II em Alagoinhas/UNEB. Ele trata da apropriação cultural e do epistemicídio que a literatura e cultura negra têm sofrido desde o período colonial. Como a epigrafe que abre esse artigo já antecipa, o negro africano, sequestrado de sua terra natal, trouxe consigo um patrimônio cultural que aos poucos foi formando a cultura brasileira, e mesmo cercado de dores e sofrimentos durante os quase quatro séculos de escravidão fomentou um vasto patrimônio cultural. Para todo canto da cultura brasileira que olhamos encontramos influência negra-africana-brasileira.

O objetivo principal neste artigo é mostrar como a arte e as culturas negras foram sendo apropriadas pelos centros hegemônicos sem o menor agenciamento dos sujeitos produtores. Desde o uso de um turbante, até um estilo de música que é sorrateiramente deslocado de uma posição – da margem para o centro – funcionam como uma tentativa de usurpação da cultura negra. Como desde a graduação desenvolvo pesquisa sobre os saraus nas periferias da cidade de Salvador, traço um paralelo para mostrar como os saraus, que remodelaram a cena litero-cultural da periferia da cidade, entraram na mira do “centro” que busca, a todo o momento, o protagonismo na cena dos saraus em Salvador.

O artigo é dividido em duas partes, na primeira intitulada de “Novas pilhagens epistemológicas à vista”, debato como ao longo dos anos o centro hegemônico vem se apropriando da cultura das margens. Discuto o epistemicídio e as pilhagens epistemológicas para mostrar como se vem construindo, ao longo dos anos, uma narrativa que busca a todo o momento apagar a produção negra da memória nacional.

Na segunda parte, “os saraus na mira do centro”, trago uma parte da minha pesquisa, que dou prosseguimento no PPGCC, a fim de mostrar como os saraus entraram no radar desses espaços hegemônicos na tentativa desesperada de se apropriar de um movimento cultural que tem revitalizado a literatura contemporânea no século XXI.

DOI: <https://doi.org/10.29327/232521.9.1-9>

Faz-se necessário deixar logo explicado aqui – para não reduzir essa informação a uma mera nota de rodapé como uma simples explicação - que não quero (não queremos) almejar que os saraus sejam um movimento exclusivamente dos sujeitos periféricos, quanto mais espaços culturais, melhor. O que se quer discutir neste artigo é como durante toda a história brasileira o que está na margem foi sendo sugado pelo centro sem o menor agenciamento do sujeito periférico/a. Vocês notarão neste artigo que fazemos questão de dizer a origem etimológica e cultural da palavra “sarau” e mostrar que nas pesquisas que usamos como referencia para essa e outras escritas as autoras e autores sempre marcam de onde vem e como surgiram os saraus, tal como Tennina (2017), Nascimento (2005), Leite (2014), cortesia que não vemos em lugares considerados hegemônicos. Tudo isso para mostrar que pegamos a palavra “sarau” e ressignificamos, diferenciando, completamente, daqueles eventos que aconteciam no império e ou nas primeiras décadas do século XXI.

Novas pilhagens epistemológicas à vista

No ano de 2017, mais precisamente em 4 de fevereiro, uma polêmica ganhou destaque nas diversas redes sociais. O uso do turbante por uma jovem branca moradora de Curitiba chamada Thauane Cordeiro gerou diversos embates sobre um termo muito pouco conhecido, “apropriação cultural”. Em uma postagem no *Facebook*, ela diz ter sido abordada por três mulheres negras que a interrogaram sobre o uso do turbante, o que indicava, por ela ser branca, a prática de uma “apropriação cultural”. No entanto, no mesmo *post*, a jovem disse que usava o turbante porque estava doente, com leucemia, e, por estar sem cabelo, preferiu usar o acessório. O assunto rendeu diversos debates pró e contra a população branca usar um artefato simbólico-cultural da população negra.

Outro fato que rendeu debate foi em 2014, quando a loja *Farm* postou, em uma de suas redes sociais¹, a imagem de uma menina branca representando o orixá Yemanjá, que, no

¹ <https://www.geledes.org.br/farm-representa-iemanja-com-modelo-branca-e-cao-polemica-na-web/>

DOI: <https://doi.org/10.29327/232521.9.1-9>

hibridismo religioso, é associado a Nossa Senhora da Conceição. A imagem levou a questionamentos pela falta de modelos negras para representar um orixá que, aos olhos das religiões de matrizes africanas, é negra.

Dois casos bem emblemáticos para iniciarmos as discussões sobre as apropriações da cultura negra pelo Ocidente. Toda produção negra, seja na música, na culinária, no esporte já passou por algum processo de apropriação cultural. Para Lisandra Barbosa Pinheiros (2015, p. 1), apropriação cultural é “o ato de se utilizar ou adotar hábitos, objetos ou comportamentos específicos de uma cultura, por pessoas e/ou grupos culturais diferentes”.

Na polêmica do turbante envolvendo a jovem Thauane Cordeiro, o caso descampou para a polarização de quem pode ou não pode usar um elemento da cultura negra, deixando de lado a discussão mais importante: será que as pessoas que se apropriam de um elemento de uma cultura por anos “subalternizada” sabem que esse artefato tem um uso político, ética e esteticamente falando? O turbante é uma indumentária não apenas estética da cultura negra, mas, sobretudo, um elemento político de força e resistência contra a estética ocidental, na qual o padrão branco funciona como valor universal, deixando de lado, ou tratando como exótico, outras culturas que estão nas periferias do mundo.

No entanto, o problema não é só quem pode ou não utilizar o turbante – discussão que permeou quase todos os comentários nas redes sociais sobre o uso – mas se a jovem branca (mesmo hoje sabendo que ela usava para encobrir a cabeça raspada por causa de uma doença) sabia do real significado do turbante para a cultura negra. Para a colunista Camila Fortes (2016, s.p.):

Não é o ato de usar um turbante que ofende x negrx, mas sim usar sem ter consciência de seu valor para as comunidades tradicionais. Tente perceber a diferença entre um branco e um negro usar turbante. Os olhares são outros porque quando usado pelo protagonista daquela tradição, o símbolo ganha outro significado: se torna político, de resistência e empoderamento.

Para Funmi Arewa (2017, s.p.), existe um “legado histórico de extração” fruto do colonialismo. Ou seja, países europeus fizeram não apenas um saque material de riquezas naturais, como também se apropriaram de bens culturais destes países. E foi dessa forma que o leque cultural europeu cresceu à custa dos saques de culturas de países subalternizadas.

DOI: <https://doi.org/10.29327/232521.9.1-9>

O racismo estrutural age escamoteando a origem de determinado segmento cultural. Na ciência é assim, na música também, no esporte, na literatura. A música é o ramo em que mais notamos esses casos se atualizarem. O rei do *rock n'roll*, considerado por todo panteão da música branco-ocidental, é o cantor norte-americano Elvis Presley. Mas quase ninguém sabe, ou se esforça pra saber, o fato de que o *rock* é uma invenção cultural negra, nascida nos guetos norte-americanos da mistura do Jazz com Blues – o que lhe rendeu, ao longo de algum tempo, o estereótipo de ser música “de marginal” – e que tem na figura do cantor e compositor afro-americano Chuck Berry o seu precursor.

No Brasil não foi diferente. O samba (patrimônio da cultura popular brasileira) é música de negro. No pós-abolição, passou a ser proibido pela “Lei da Vadiagem”, segundo a qual quem fosse pego com pandeiro em mãos ou em rodas de samba era imediatamente preso e acusado de vadiagem. Isso perdurou até os anos de 1930, quando Getúlio Vargas procura fomentar uma identidade brasileira ancorada na ideia da miscigenação. No entanto, o samba sobreviveu cooptado pela indústria cultural quando artistas brancos adotaram o estilo musical como parte de seus repertórios, é o caso de Ary Barroso e mais recentemente o sambista Diogo Nogueira que, aliás, disse sofrer racismo por ser branco e cantar samba. Nada mais natural que a branquitude querer inventar o “racismo reverso” - anomalia que vem ganhando holofotes nas discussões sobre racismo – para tentar inverter os papéis.

Ser branco no Brasil não está associado apenas ao fenótipo, mas ao *status* social e seus lugares sociais na sociedade. Assim, para a escritora Liv Sovick (2004):

Ser branco exige pele clara, feições europeias, cabelo liso; ser branco no Brasil é uma função social e implica desempenhar um papel que carrega em si uma certa autoridade ou respeito automático, permitindo trânsito, eliminando barreiras. Ser branco não exclui ter sangue negro. (SOVIK, 2004, p. 366).

Por isso, mais que necessário falarmos sobre o quanto a branquitude e seu privilégio ocupam lugares de destaque na sociedade brasileira. Até bem pouco tempo para falar sobre assuntos em que negros e outras minorias eram os mais afetados se escolhia um homem branco para falar sobre. Esse quadro vem modificando graças a uma pauta de luta e combate pelo lugar de fala (Ribeiro, 2017). Como alertado pela professora Regina Dalcastagné (2002): “O silêncio

DOI: <https://doi.org/10.29327/232521.9.1-9>

dos marginalizados é coberto por vozes que se sobrepõem a ele, vozes que buscam falar em nome deles”, mas, ainda segundo Dalcastagné (2002), esse silêncio é quebrado quando vozes subalternizadas através das produções literárias e musicais rompem esse silêncio.

Mais contemporaneamente, no mundo do *hip-hop*, tem surgido uma legião de *rappers* brancos que têm tomado a cena musical sem apresentar as mesmas problematizações políticas que caracterizam o *rap* – e, sobretudo o movimento hip-hop - produzido por negros. O *rapper* Gabriel, o Pensador, ficou conhecido na década de 1990 como o nome do *rap* nacional. Pensador, como é chamado, é branco, filho da classe média e morador de bairro nobre na capital paulista. Ganhou destaque com a música "Tô Feliz (Matei o Presidente)". Dias após lançada, a música foi censurada por ironizar a situação política do país que, no momento, passava pelo processo de impeachment de Fernando Collor de Mello. Apesar disso, o “céu não caiu em sua cabeça”, muito pelo contrário: no ano seguinte assinou contrato com a gravadora Sony Music e participou de vários programas de televisão – coisa que os *rappers* negros não eram chamados.

No entanto, na mesma década (1990) que Gabriel Pensador era aclamado pela mídia e pelas gravadoras, outro *rapper* despontava no Brasil com letras mais contundentes, politizadas e ancoradas num misto de denuncia e reflexão sobre a vida da população negra nas favelas brasileiras. O MV Bill, negro, morador da periferia carioca ele chega ao final dos anos 1990 com o álbum “Traficando Informação” fazendo sucesso estrondoso, mas não sendo reconhecido e acolhido pelos estúdios. Tempos depois, após despontar como sucesso longe das mídias alternativas, ele passa a ser convidado para apresentação em programas como o Faustão, da Rede Globo.

O embranquecimento do *hip-hop*, não só aqui no Brasil como nos EUA, com o caso de Eminem², acaba invisibilizando uma face política que a música traz consigo, principalmente dentro da cultura negra na diáspora, como bem observa Paul Gilroy (2001, p. 161):

Examinar o lugar da música no mundo do Atlântico negro significa observar a autocompreensão articulada pelos músicos que a têm produzido, o uso simbólico que lhe é dado por outros artistas e escritores negros e as relações sociais que têm produzido e reproduzido a cultura expressiva única, na qual a música constitui um

² Nome artístico de Marshall Bruce Mathers III. É um *rapper*, compositor, produtor musical e ator estadunidense.

DOI: <https://doi.org/10.29327/232521.9.1-9>

elemento central e mesmo fundamental. Desejo propor que o compartilhamento das formas culturais negras pós-escravidão seja abordado por meio de questões relacionadas que convergem na análise da música negra e das relações sociais que a sustentam.

É importante observar como a apropriação da cultura negra é feita através de uma narrativa que macula a produção negra, seja na cultura, na culinária, nos esportes, num mero produto nacional, apagando o “lado negro” da coisa. O que acontece historicamente com a arte é a hegemonia se apropriar do que está nas periferias e, depois, ressignificar as produções periféricas como sendo uma produção hegemônica. Esse fenômeno é chamado por Henrique Freitas (2016, p. 39) de pilhagem epistemológica:

Chamamos pilhagem epistemológica uma das perversões do epistemicídio que consiste na subtração ou apropriação de elementos constitutivos dos saberes subalternos (aqueles que constituem as cosmogonias indígenas, africanas, negro-brasileiras ou as tecnologias sociais e linguísticas dos pobres) sem qualquer agenciamento e muitas vezes mesmo [sem] referenciação dos sujeitos dessas gnosés. Nesse sentido, é pilhagem, porque saqueia-se o outro naquilo que se reconhece como mais valioso incorporando em seu repertório como estratégia de projeção individual ou de um grupo completamente diferente daquele que gestou os saberes em foco.

A pilhagem epistemológica, como diz Henrique Freitas, é mais uma perversidade do epistemicídio, que é, nada mais, que a tentativa de silenciar, apagar, anular, invisibilizar conhecimentos não-hegemônicos. Quando encontramos a cultura africana deixada de fora dos livros didáticos é uma forma de epistemicídio, o Egito, por exemplo, por muitos anos foi estudado na categoria de pré-história, deixado de fora do panteão canônico da antiguidade. Para Sueli Carneiro (2005, p. 97):

o epistemicídio é, para além da anulação e desqualificação do conhecimento dos povos subjugados, um processo persistente de produção da indigência cultural: pela negação ao acesso a educação, sobretudo de qualidade; pela produção da inferiorização intelectual; pelos diferentes mecanismos de deslegitimação do negro como portador e produtor de conhecimento e de rebaixamento da capacidade cognitiva pela carência material e/ou pelo comprometimento da auto-estima pelos processos de discriminação correntes no processo educativo. Isto porque não é possível desqualificar as formas de conhecimento dos povos dominados sem desqualificá-los também, individual e coletivamente, como sujeitos cognoscentes. E, ao fazê-lo, destitui-lhe a razão, a condição para alcançar o conhecimento “legítimo” ou legitimado. Por isso o epistemicídio fere de morte a racionalidade do subjugado ou a sequestra, mutila a capacidade de aprender etc. É uma forma de sequestro da razão

DOI: <https://doi.org/10.29327/232521.9.1-9>

em duplo sentido: pela negação da racionalidade do Outro ou pela assimilação cultural que em outros casos lhe é imposta.

No processo de silenciamento dessas epistemologias, silenciam-se o todo um processo histórico, mata-se antes do tiro, da pancada, do assassinato. Seguindo a mesma linha de Sueli Carneiro, Renato Nogueira (2018) é taxativo ao dizer que: “falar em epistemicídio no Brasil remonta ao processo de colonização, ou seja, é uma invisibilidade, uma recusa a produção africana [ou Indígena] de conhecimento”.

A escola também atuou como instrumento fundamental nesse processo de silenciar o “Outro”, seja escondendo o que está à margem do centro como civilizações importantes africanas como o Egito que é escamoteada como uma sociedade moderna e civilizada, ou subalternizando conhecimentos africanos, ou modos de produção de saber como o conhecimento oral que para muitos, conforme bem diz o escritor malinês Hampâté Bâ (2010), a tradição oral não se restringe às lendas, ou mesmo a relatos mitológicos ou históricos, e os *griots* estão longe de ser seus únicos guardiães:

A tradição oral é a grande escola da vida, e dela recupera e relaciona todos os aspectos. Pode parecer caótica àqueles que não lhe descortinam o segredo e desconcertar a mentalidade cartesiana acostumada a separar tudo em categorias bem definidas. (...) Ela é ao mesmo tempo religião, conhecimento, ciência natural, iniciação à arte, história, divertimento, recreação, uma vez que todo pormenor sempre nos permite remontar à Unidade primordial (BÂ, 2010, p. 183).

A escola por muitos anos tratou a tradição oral como um conhecimento menor, ou seja, aquele conhecimento que não deve se levar muito a sério. As escolas valorizavam o texto escrito numa visão eurocêntrica que a palavra escrita vale mais do que a dita.

Para Freitas (2016), a literatura não deve mais ser pensada apenas dentro da visão enquadrada do livro, ou da textualidade gráfica da palavra escrita, visão eurocêntrica, eurografocêntrica, mas numa outra *arkhé*, numa encruzilhada entre o oral, o escrito e o corpo – principalmente o corpo negro, que tem sido o palco da narrativa do povo negro no pós-escravidão.

Por isso, é tão importante a assunção de vozes de grupos socialmente e racialmente segregados da produção e do consumo de obras. Assim também na composição de uma nova

DOI: <https://doi.org/10.29327/232521.9.1-9>

episteme negra, novas teorias calcadas na *arkhé* negro-africana. Pois, pensar num projeto descolonizador sem mudar os pressupostos que balizam essa pesquisa não resolve muito o caso. São estratégias de reversão desse quadro que Henrique Freitas propõe quando cria novos conceitos, novas epistemologias negras, como a chamada Literatura-Terreiro, que é aquela que explora a multimodalidade da arte literária (corpo, voz, texto, performance).

Pensar numa outra cosmogonia literária é preciso para que, ainda segundo Freitas (2016), a geração de sentidos não ocorra de forma exclusiva através do código da palavra escrita, mas de outras formas construídas a partir de uma organização multissemiótica (dança, escrita, música, etc.) para romper com uma epistemologia que privilegia o conhecimento eurocêntrico como principal formador de saber, este, sobretudo ancorado em uma moral cristã.

A prática das pilhagens epistemológicas tem usurpado todo conhecimento negro-brasileiro desde o período colonial. Na literatura, área muito afetada por estas pilhagens, alguns casos pontuados por Henrique Freitas (2016) mostram como o cânone nacional se serviu deste conhecimento para montar todo seu aparelhamento literário. A antropofagia indígena, marcado como barbárie pelos europeus, é apropriada como ideia no modernismo brasileiro. A pesquisadora Randra K Evelyn Barbosa Barros³ desenvolve uma pesquisa de doutoramento onde pesquisa o movimento contemporâneo chamado de “reantropofagia” foi pensado como uma retomada de um princípio filosófico que sempre foi Indígena e sempre foi conhecida na/pela voz dos modernistas que é a antropofagia, mais um elemento cultural, não Europeu, que o centro hegemônico tomou para si, nesse caso através dos modernistas brasileiros.

Outro exemplo é o caso de Machado de Assis, grande nome da literatura nacional, que foi “pintado” de branco, pairando no imaginário como um homem branco, de classe média. Por fim, “o caso mais emblemático, mais escandaloso da pilhagem epistêmica nas letras do Brasil: Lima Barreto” (FREITAS, 2016, p. 53), que foi estigmatizado como um sujeito louco e bêbado e deixado de fora dos anais do modernismo brasileiro. Nos tradicionais livros didáticos brasileiros, que trazem as escolas literárias, Lima Barreto aparece como pré-modernista, na semana de 22 seu nome não é nem citado nos anais do evento, por mais que a obra de Lima

³ Pesquisadora do Programa de Pós-graduação em Literatura, Cultura e Contemporaneidade (PPGLCC – PUC-RIO) - desenvolve uma pesquisa em doutorado intitulada “Cartografias da reantropofagia: produções de escritores e artistas indígenas contemporâneos”.

DOI: <https://doi.org/10.29327/232521.9.1-9>

Barreto tem sido a fonte do modernismo brasileiro. Antonio Houaiss (1981) cita alguns aspectos fundamentais ao estudo dos textos do escritor para tentar entender como Lima Barreto é alocado num estilo literário – se é que podemos chamar assim – o pré-modernismo só para excluí-lo do *roll* do movimento modernista.

Há vários aspectos da questão nacional (e humana) que ele sentiu ou antecipou de forma pioneira, que hoje nos espantamos de não os ter visto antes: a questão das raças e especialmente a questão negra; a questão da propriedade da terra, rural ou urbana; a questão da modernidade do progresso social e a questão estético-literária (HOUAISS, 1981, p. 15).

Os saraus na mira do centro⁴

A palavra sarau não é nova na língua portuguesa. Etimologicamente, ela deriva do latim “*serum*” e significa “tarde”, “anoitecer” – termos relacionados ao horário em que normalmente os saraus aconteciam. Ela passou a fazer parte do cenário cultural brasileiro no século XIX, após a família real portuguesa desembarcar em terras brasileiras (1808).

Foi Dom João quem promoveu os primeiros saraus em terras brasileiras, seguindo os moldes dos salões franceses. Tinha, como objetivo, servir como um atrativo cultural para tirar do tédio a elite portuguesa que se instalava por aqui e frequentava a corte.

A literatura, a dança e a música não eram os únicos atrativos desses encontros. A comida, a vestimenta dos convidados, a fartura de bebidas levavam a “alta sociedade” (cultural e financeira) a prestigiar os saraus, os quais, inicialmente, se deram no Rio de Janeiro. Mas,

⁴ Centro e margem são conceitos tratados aqui para falar sobre lugares de poder. O centro, o qual me refiro aqui, é o centro-hegemônico, lugares ocupados pelas elites econômicas e políticas que ditaram e ditam o que é e o que não é cultura, arte e/ou literatura. São espaços de poder econômico e epistêmico que ao longo do tempo definiu os parâmetros de arte e cultura. Margem (periferia) vai na contramão dos centros-hegemônicos, são espaços de contra-posicionamentos, espaços que “não devem ser visto apenas como espaço periférico, um espaço de perda e privação, mas sim como um espaço de resistência e possibilidade” (Kilomba, 2019, p. 68). O escritor e professor Jorge Augusto (2018) traz na capa do livro que organiza “*Contemporaneidades Periféricas*” uma conceituação apropriada para pensarmos o que é esse ‘periférico’ as produções periféricas que dialogamos aqui. “São as intervenções e invenções ético-estéticas que as populações marginalizadas, nas grandes cidades, produziram no e a partir do seu território. Ou seja, são produções estéticas, em diversas linguagens artísticas, surgidas nos bairros periféricos das cidades brasileiras. A periferia é um centro localizado, epistêmica e politicamente, fora do espaço hegemônico. (2018, s.p)”.

DOI: <https://doi.org/10.29327/232521.9.1-9>

logo, os fazendeiros de São Paulo resolveram aderir à moda. Para Lúcia Tennina (2017, p. 114):

As apresentações, nesse sentido, tinham um caráter duplo. Havia um interesse artístico, que correspondia à intenção de oferecer um tipo de capital simbólico necessário para legitimar as obras diante de representantes da sociedade aristocrática e da intelectualidade da época. E, ao mesmo tempo, havia também um interesse de exibição de posição de classe.

Ainda segundo Tennina (2017, p. 115), esses eventos promovidos pelas elites financeiras do século XIX constituíam um “[...] microcosmo social que representava uma sociedade em formação”, que migrava. Diferentemente dos saraus contemporâneos, “o sarau [naquela época] era um momento de exibir sua posição social elevada, mostrando seu gosto pela arte e sua capacidade de reunir artistas importantes” (SEPÚLVEDA, 2017, p. 30). Por isso, esses saraus eram povoados por pessoas que, mesmo sem entender nada de cultura ou literatura, iam com interesses de manter relações com um núcleo influente da sociedade.

Com o tempo, esses saraus passaram a ser organizados por pessoas interessadas em investir em estudos e movimentos artísticos. Foi o que o senador Freitas Valle fez quando abriu o salão Villa Kyrial, na Vila Mariana, em São Paulo. Inspirado nos salões europeus, o Villa Kyrial foi o berço da semana de 22, celeiro de grandes nomes da arte nacional no século XX, como Mário de Andrade, Oswald de Andrade, Manuel Bandeira, Tarsila do Amaral e Paulo Prado, seguindo uma estética luxuosa e afrancesada:

No Brasil, entre o final do século XIX e o início do século XX, o sarau era o evento mais elegante da sociedade e só os seres iluminados que tinham gosto pela música e literatura, ao mesmo tempo em que não precisavam se preocupar com dinheiro, podiam se dar ao luxo de promovê-los em seus amplos e belos salões. Esses eventos ainda eram chamados “salões” – muito provavelmente pelo ambiente que ocupavam. Chegaram como tradição importada pela família real, em 1808, e imediatamente ganharam terreno no Rio de Janeiro (FRANCO *apud* SCAVONE, 2006, p. 40).

Outros saraus se fizeram presentes ao longo do século XX, mas esses dois servem para mostrar que aqueles realizados nos séculos XIX e XX, seguindo os moldes europeus, se diferenciam dos saraus ressignificados que os sujeitos periféricos produzem no século XXI, pois as necessidades, os interesses e os atores são muito diferentes dos realizados nos palácios

DOI: <https://doi.org/10.29327/232521.9.1-9>

ou mansões do século XIX e XX, além dos espaços em que se realizam. Uma das poucas semelhanças com aqueles eventos do século passado é a manutenção do nome “sarau”. Mas, como bem pontua Lucas Oliveira Sepúlveda (2018), os saraus, quando passam a ser feitos pelos sujeitos periféricos, são entendidos como uma forma política, pois se apossam do nome usado pelas elites para provar que estes novos atores sociais também são capazes de produzir cultura. E não com o intuito e características que os saraus carregavam até meados do século XX, como bem pontua Sergi (2013)

As reuniões familiares com intuito artístico ganham força no Brasil Imperial, sobretudo, para apresentar os dotes musicais das moças... as oportunidades que possuíam as mulheres de realizar uma aproximação aos círculos de música ou às academias de arte estavam bastante dificultadas pelo fato de que as atividades artísticas eram, nesse momento, consideradas somente aos homens (SERGL, 2013, p. 3).

Os saraus contemporâneos têm características que diferem em muitos daqueles produzidos até o século XX. Eles são marcados pela informalidade, por uma nova linguagem, uma outra dicção, outros espaços e novas dinâmicas.

Os saraus, que, no ano de 2019, tiveram um novo *boom* por toda a cidade de Salvador, inclusive fora das periferias, são os novos alvos dessa nova forma de epistemicídio. Os saraus não estão só nas periferias, e nem são só periféricos (tematicamente). Eles se encontram em espaços “privilegiados”, com uma estrutura bem montada, amparados com apoio jornalístico dos principais jornais em circulação na cidade (*Correio* e *A Tarde*), constantemente aparecem no *Caderno 2*, além de alguns contarem com o apoio institucional do Estado. Estes privilegiados não fazem parte – como é o caso do *Sarau de Itapuã*, que acontece na Casa da Música e sua divulgação é feita pelo perfil oficial no *Instagram* da Secretaria de Cultura do Estado da Bahia (SECULT) – pelo menos nessa pesquisa, dos chamados “novos movimentos de saraus”. Estes são movimentos de saraus periféricos que constituíram um novo campo de saber, impulsionado pela música negra, pela literatura negra, pela poesia preta que busca denunciar o abandono do Estado e sua necropolítica organizada.

Os saraus periféricos de Salvador antecedem os saraus no centro, tais como o *Nosso Sarau* (Goethe Institute), *Som das Sílabas* (Velho Espanha Bar), *Sarau da Casa da Mãe*, *Sarau*

DOI: <https://doi.org/10.29327/232521.9.1-9>

de Itapuã, dentre outros que povoam bairros tradicionais. Os saraus periféricos soteropolitanos estão ligados a uma periferia negra com a qual esses – aqui chamados saraus do centro – não têm uma afinidade ou ligação. Tirando pouquíssimas pessoas, trata-se de um perfil de classe média branca e suas poesias não dialogam em nada com as poesias declamadas nos saraus das periferias.

Com efeito, a apropriação dos saraus pelo Centro tem criado uma nova pilhagem epistemológica, já que, como disse um membro do sarau de Itapuã, “nós resgatamos a cultura do sarau aqui na Bahia”, essa apropriação não é só puramente com o intuito de ter mais um espaço poético, mas sim, como toda apropriação cultural tem como objetivo, esvaziar e apagar o outro. O sarau de Itapuã (criado em 2007) é um dos primeiros e um dos poucos saraus surgidos na década de 2000 em Salvador. Mas, outros o antecederam, como é o caso do sarau *Quartinhos de Aruá – Encontro de Literatura Negra*, criado em 2005 por Lindinalva Barbosa, José Carlos Limeira e Lande Onawale. O *Quartinhos de Aruá* tinha o objetivo de criar um espaço que possibilitasse a reflexão sobre literatura negra no Brasil, África ou diáspora. Para Lande Onawale (2016), em matéria publicada no *Portal SoteroPreta*:

O passar do tempo, para nós do Candomblé, é engrandecedor quando persistimos no tempo realizando coisas com dedicação, inteireza. Começamos em um momento em que não havia saraus de literatura negra como hoje, quando temos iniciativas brilhantes e diversas. A *Quartinhos* se encaixa neste cenário com sua prática de integrar os enfoques políticos, acadêmicos e artísticos, aliados à ancestralidade africana.

O nascimento dos saraus na Bahia, conforme relatado pelo poeta e escritor Lande Onawale, é periférico, é negro e tem o candomblé como religião que o rege, diferentemente da ideia que outros espaços procuram passar, que o sarau na Bahia começou de cima para baixo. E a presença das religiões de matrizes africanas dentro da cultura dos saraus é mais uma forma de acabar com a invisibilização da cultura afro-brasileira pelo Ocidente, que sempre tratou as religiões africanas buscando esvaziar seus sentidos, tratando-as sobre o crivo da folclorização. Para Abdias do Nascimento (1978, p. 116):

Aos olhos da cultura dominante os produtos da criatividade religiosa afro-brasileira e da África de modo geral não passavam de curiosidade etnográfica – destituído de significação artística ou ritual. Para se aproximar da "categoria" da "arte sagrada" do

DOI: <https://doi.org/10.29327/232521.9.1-9>

ocidente, o artista negro teria de esvaziar sua arte do seu conteúdo africano e seguir os modelos branco-europeus.

Por fim, é preciso que se diga bem alto que os saraus, tal qual temos hoje, foram pensados e disseminados pelos sujeitos periféricos, marginalizados, que, desde o *Sarau da Cooperifa*, em 2001, embrião desse novo formato de saraus, construíram um espaço heterotópico⁵ tensionado do espaço hegemônico através de suas poesias e dos próprios frequentadores desses eventos, que, dentro de um imaginário branco-racista, são sujeitos perigosos.

Considerações finais

A colonialidade do poder vem hierarquizando, classificando, segregando e apagando tudo o que não é seu, o que é do “Outro” pelo puro fato de querer deixar tudo como está, tudo sob o domínio dos centros de poder. Ao longo dos anos tudo foi sorrateiramente sendo apropriado por um centro hegemônico, desde de autores consagrados como Machado de Assis que foi pintado de branco, até artefatos culturais.

Em 2011 o escritor brasileiro Ferreira Gullar escreveu um artigo em um jornal de grande circulação nacional por conta da publicação, em quatro volumes, da “Literatura e Afrodescendência no Brasil: antologia crítica”, organizada pelo/a professor/a Eduardo de Assis Duarte e Maria Nazareth Fonseca, o artigo atacava o campo da chamada literatura negra ou afro-brasileira. Em um texto cheio de preconceitos culturais Ferreira Gullar verbalizava o que o campo da crítica cultural e literária sempre quiseram dizer sobre essas literaturas “menores”: o lugar do negro não é na literatura, mas sim no futebol, na música e dança.

É partindo desse princípio que as pilhagens epistemológicas funcionam, se apropriando de tudo o que está nas margens e movendo para o centro, fazendo assim desaparecer o sujeito da ação. Foi assim com os indígenas que teve sua propriedade cultural e intelectual surrupiada pelos brancos europeus, com os negros que se viu abandonado por um país que por quase

⁵ Heterotopia (junção do termo *hétero* – diferente, outro –, com *topos*, espaço) é um operador teórico para pensar as tensões entre espaços diferentes situados, em posição assimétrica de poder, numa dada sociedade. Foucault (2001).

DOI: <https://doi.org/10.29327/232521.9.1-9>

quatro séculos escravizou-lhe, e depois da abolição teve seu patrimônio cultural e religioso jogado na marginalidade até o momento que o branco se interessou pelo que é do negro e tomou para si, como foi o caso do samba, do rock e mais recentemente do *rap*.

Agora são os saraus que estão na mira dos centros. Numa clara tentativa de se apropriar de um movimento litero-cultural que vem mudando o mapa cultural em algumas cidades brasileiras, tem surgido um discreto movimento em espaços hegemônicos com objetivo de dizer que os saraus são frutos da cultura nacional e não desses sujeitos que fazem saraus nas periferias. Como dito páginas acima, a palavra sarau chega ao Brasil através dos dicionários europeus, mas quando em 2001 um jovem morador da periferia chamado Sérgio Vaz funda o Sarau da Cooperifa ele o faz fugindo daqueles valores éticos e estéticos que faziam parte dos saraus, dos europeus só ficou o nome “sarau”.

Ética e esteticamente falando, os saraus construíram uma nova forma de fazer e pensar a literatura contemporânea e esse movimento se espalhou por toda periferia paulista – epicentro do movimento no país – e se espalhou por periferias de diversos espaços do país. “Hoje, os saraus da periferia são tão numerosos que seria possível traçar uma nova cartografia urbana tomando-os como pontos de referência” (TENNINA, 2017, p. 116). O cenário que a pesquisadora Lúcia Tennina traça é de São Paulo, mas se enquadra em Salvador, onde, a partir da segunda década do século XXI, houve um crescimento de saraus nas periferias. Esse vertiginoso aumento dos saraus na capital baiana atraiu olhares de pessoas fora dos espaços periféricos para esse segmento cultural esquecido pela elite brasileira.

E Salvador tem fortalecido seus espaços periféricos. Nos últimos dez anos, a capital baiana estabeleceu um novo mapa cultural na cidade. Isso, muito por conta, dos novos espaços litero-culturais que têm brotado nas periferias de Salvador. Os saraus, *slams*, as rodas de *rap*, os eventos promovidos pelos Coletivos Literários têm produzido uma nova cartografia urbano-periférica na cidade.

Por isso, reitero para finalizar este artigo, ninguém é contra novos saraus em qualquer espaço, inclusive nos centros hegemônicos, o que se quer aqui é denunciar essa tentativa epistêmica de apagar tudo o que é negro e periférico no construto da cena cultural brasileira, não queremos privilégios, queremos respeito e valorização do que é nosso, nada mais. A

DOI: <https://doi.org/10.29327/232521.9.1-9>

cultura negra sempre foi jogada em espaços marginais, e foi a partir desse espaço que construímos lugares de fortalecimento e pertencimentos culturais.

Referenciais

AREWA, Funmi. Apropriação Cultural: qual é o limite entre brancos e negros. **Alma Preta**, São Paulo. 29 de ago. de 2017 Disponível em:

<https://www.almapreta.com/editorias/realidade/apropriacao-cultural-qual-e-o-limite-entre-brancos-e-negros>.

BÂ, Amadou Hampâté. A tradição viva. In: ZERBO, Joseph Ki (org). **História Geral da África I: Metodologia e pré-história da África**. Brasília: UNESCO, 2010.

CARNEIRO, Aparecida Sueli. **A construção do outro como não-ser como fundamento do ser**. 225f. Tese (doutorado em Educação). Faculdade de Educação, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2005.

DALCASTAGNÈ Regina. Uma voz ao sol: representação e legitimidade na narrativa brasileira contemporânea. **Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea**, nº 20. Brasília, p. 33-87, julho/agosto de 2002. Disponível em:

<https://periodicos.unb.br/index.php/estudos/article/view/8925>

FORTES, Camila. Resistência, política e elegância: O empoderamento através do turbante.

Entrecultura, Piauí. 11 de ago. de 2016. Disponível em:

<http://entrecultura.com.br/2016/08/11/resistencia-politica-e-elegancia-o-empoderamento-atraves-do-turbante/>

FOUCAULT, Michel. Outros espaços. In: FOUCAULT, Michel. **Estética: literatura e pintura, música e cinema**. Tradução: Inês Autran Dourado Barbosa. Rio de Janeiro: Forense, 2001. p. 411-422. (Ditos e escritos, v. 3).

DOI: <https://doi.org/10.29327/232521.9.1-9>

FRANCO, Nilton Ferreira. **O Sarau Paulistano na Contemporaneidade**. 320f. Dissertação (Mestrado em Educação, Arte e História da Cultura). Universidade Mackenzie, São Paulo, 2006.

FREITAS, Henrique. **O arco e a arkhé: ensaios sobre literatura e cultura**. Salvador: Ogum's Toques Negros, 2016.

GILROY, Paul. **O Atlântico negro: Modernidade e dupla consciência**. São Paulo, Rio de Janeiro: 34 / Ed. Universidade Cândido Mendes, 2001.

KILOMBA, Grada. **Memórias da plantação - Episódios de racismo cotidiano**. Tradução - Jess Oliveira. 1º ed. Rio de Janeiro: Cobogó, 2019.

NASCIMENTO, Abdias. **O genocídio do negro brasileiro: processo de um racismo mascarado**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1978.

NOGUEIRA, Renato; BARRETO, Marcos. Infância, ubuntu e teko porã: elementos gerais para educação e ética afroperspectivistas. In: **Childhood & Philosophy**, Rio de Janeiro, v. 14, n. 31, set.-dez. 2018. pp. 625-644. Disponível em: <https://dialnet.unirioja.es/descarga/articulo/6593654.pdf> Acesso em 20 dez. 2020.

NOGUEIRA, Sidnei. **Intolerância religiosa**. São Paulo, Pólen, 2020.

ONAWALE, Lande. Quartinhas de Aruá terá edição especial com lançamento do 39º Cadernos Negros. **Portal Soteropreta**, Salvador, 14 de dez. de 2016. Disponível em: <http://portalsoteropreta.com.br/quartinhas-de-arua-tera-edicao-especial-com-lancamento-do-39o-cadernos-negros/>

DOI: <https://doi.org/10.29327/232521.9.1-9>

PINHEIROS, Lisandra Barbosa Macedo. Negritude, apropriação cultural e a “crise conceitual” das identidades na modernidade. In: XXVIII Simpósio Nacional de História. Lugares dos historiadores velhos e novos desafios. **Anais**. 2015. Disponível em: <
http://www.snh2015.anpuh.org/resources/anais/39/1427821377_ARQUIVO_LISANDRA-TEXTOCOMPLETOANPUH2015.pdf>. Acesso em 01 ago. 2019.

RIBEIRO, Djamila. **O que é lugar de fala?** Belo Horizonte: Letramento, Justificando, 2017.

SEPÚLVEDA, Lucas Oliveira. **A PALAVRA É SUA! Os Jovens e os Saraus Marginais em Belo Horizonte**. 136f. (Dissertação (mestrado em Educação: Conhecimento e Inclusão Social). Faculdade de Educação, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2017.

SERGL, Marcos J. Saraus, récitas líricas, bailes e concertos ituanos: as sinhazinhas e seus dons musicais, embebidos em gengibirra e quitutes. **Anais 9º Encontro Internacional de Música e Mídia: 'o gosto da música'**, 2013, São Paulo. O gosto da música: 9º Encontro Internacional de música e Mídia. São Paulo: MusiMid, 2013.

SOVIK, L. Aqui ninguém é branco: hegemonia branca no Brasil. In. WARE, V. (Org.). **Branquidade, identidade branca e multiculturalismo**. Rio de Janeiro: Garamond, 2004.

TENNINA, Lúcia. **Cuidado com os poetas! Literatura e periferia na cidade de São Paulo**. Porto Alegre: Zouk, 2017.

Submetido em: 10/06/2021

Aprovado em: 10/09/2022