

REVISTA MARACANAN

Artigos

As Brasília dos saraus das periferias: imagens além do cartão postal

The Brasília from the "saraus" of the peripheries: images beyond the postcard

Lucía Tennina*

Universidad de Buenos Aires;
Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y
Técnicas
Buenos Aires, Argentina

Recebido em: 12 nov. 2019.

Aprovado em: 02 abr. 2020.



* Professora de Literatura Brasileira na Facultad de Filosofía y Letras da Universidad de Buenos Aires e Investigadora do Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas – CONICET, Argentina. Doutora em Letras pela Universidad de Buenos Aires; Mestre em Antropologia Social pela Universidad Nacional de San Martín; graduada em Letras pela Universidad de Buenos Aires. Realizou estágio de pós-doutorado em Estudos Culturais junto ao Programa Avançado em Cultura Contemporânea da Universidade Federal do Rio de Janeiro. (luciatennina@gmail.com)
ORCID iD: <https://orcid.org/0000-0002-5652-6234>
CV Lattes: <http://lattes.cnpq.br/4296444637968785>

Resumo

Ainda hoje, as representações de Brasília que circulam como hegemônicas e os brasilienses que nelas aparecem, centram-se todas no projeto original, por mais que muitas delas ressignifiquem suas bases ligadas ao progresso e aos ideais capitalistas, contrapondo relatos que acentuam os afetos, os sentimentos, os corpos que convivem entre o asfalto e o concreto, aspectos à primeira vista incompatíveis com a lógica da cidade. No entanto, nos últimos anos, certas narrativas historicamente desoladas e silenciadas procedentes das periferias do Plano Piloto, começaram a ressoar, trazendo no imaginário sobre a cidade outras Brasília em plural que não são mais pensadas como uma utopia, mas como uma heterotopia, uma subversão da ordem estabelecida que nos leva à criação de lugares ressignificados e alternativos. O espaço por excelência da criação e vociferação dessas histórias são os sarasus das periferias. Este artigo analisa as imagens sobre Brasília que são construídas nesses espaços literários situados nas Regiões Administrativas, compondo, além da análise, um arquivo com material que não circula além desse circuito literário independente e autônomo.

Palavras-chave: Brasília. Regiões Administrativas. Periferias. Sarasus.

Abstract

Even today, the representations of Brasilia that circulate as hegemonic and the Brazilians that appear in them all focus on the original project, even though many of them re-signify their bases linked to progress and capitalist ideals, contrasting reports that emphasize the affections, the feelings, the bodies that coexist between asphalt and concrete, aspects at first sight incompatible with the logic of the city. However, in recent years, certain historically desolate and silenced narratives coming from the periphery of the Pilot Plan have begun to resonate, bringing in the city's imaginary other Brasília that are no longer thought of as an utopia, but as an heterotopia, a subversion of the established order that leads us to the creation of resignified and alternative places. The par excellence space of the creation and vociferation of these stories are the sarasus of the peripheries. This article analyzes the images about Brasilia that are built in these literary spaces located in the Administrative Regions, composing, besides the analysis, a file with material that does not circulate beyond this independent and autonomous literary circuit.

Keywords: Brasília. Administrative Regions. Periphery. "Sarasus".

As imagens sobre Brasília estão marcadas pela ideia de futuro. Seus traços começam como uma cidade dos sonhos quando, em 1883, o pai italiano Dom Bosco teve sua famosa premonição: ele viu uma terra de riqueza e prosperidade perto de um lago, localizada entre os paralelos 15 e 20 do hemisfério sul. Acertou bastante: Dom Bosco é hoje, de fato, o patrono de Brasília. Depois, Brasília aparece, sem ainda existir como cidade, como um projeto: em 1892 o governo federal enviou uma missão científica dirigida pelo astrônomo belga Luiz Cruls para demarcar o futuro Distrito Federal (DF), decidindo assim o local onde Brasília seria construída. Foi marcada, embora nada se materializou então. Em 1955, essas coordenadas foram transferidas para um projeto político quando Juscelino Kubitschek, na época ainda candidato social-democrata à presidência do Brasil, optou por construir uma nova grande capital em tempo recorde: "Cinquenta anos de progresso em cinco anos de governo" era seu lema de campanha. Como se sabe, ele foi finalmente eleito como Presidente e, orientado por Oscar Niemeyer, o arquiteto modernista que mais tarde seria contratado para projetar os primeiros edifícios da nova capital, JK abriu um concurso nacional para escolher o projeto de Brasília, um concurso vencido pelo arquiteto Lúcio Costa. O projeto vencedor estava alinhado com o projeto político vinculado à modernização e à ideia de progresso, uma vez que o formato do chamado "Plano Piloto de Brasília" era o de um avião e, somando-se a isso, estava previsto, no coração do mesmo, uma incomum infraestrutura de transporte: em três níveis separados, sem cruzes diretos, sobrepunham-se um espaço para tráfego de pedestres e tráfego local, um terminal de ônibus e um túnel subterrâneo que leva a avenidas residenciais. Foi também uma cidade, projetada a partir da lógica do grande símbolo da modernidade desde a primeira metade do século XX, o automóvel: essa cidade moderna não refletia o ritmo das pernas de seus transeuntes, mas era composta por longas avenidas compridas com tênues curvas que evocavam velocidade e avanço. Em seguida, começou a construção dessa cidade modelo, à qual somou-se Oscar Niemeyer, trazendo ao projeto, entre outras coisas, a ideia de "superquadras", formas de organização vicinal orientadas a ter tudo em um único perímetro: as casas todas iguais, em edifícios de não mais de seis andares (os chamados "blocos"), a escola, a igreja, a farmácia, a padaria, o açougue, o parquinho, etc. Tudo para não sair de lá e só sair para trabalhar nos escritórios, ministérios, Congresso. Brasília foi montada, assim, como a capital do progresso, cidade de funcionários públicos, professores e diplomatas.

"A estrutura de Brasília é formada por dois grandes eixos que se cruzam em ângulo reto. O Eixo rodoviário e o Eixo monumental. Do traçado da cidade os princípios da técnica rodoviária forma aplicados à técnica urbanística", começa dizendo o documentário *Brasília: Contradições de uma cidade nova*, de Joaquim Pedro de Andrade, realizado em 1967, sete anos depois da finalização da primeira parte da obra. O relato consiste em uma voz em *off* acompanhada por uma filmagem feita desde um veículo em alta velocidade, que passa da escuridão de um túnel ao céu claro de Brasília. Quando a voz é silenciada, a câmera começa a

mostrar majestosamente o design das rodovias e a música de Erik Satie ressoa para acompanhar a história que continua mostrando a monumentalidade da cidade.¹

Atravessando a cidade de ponta a ponta, as quinze pistas do Eixo Rodoviário servem o setor residencial e o centro. Mas é completa a separação entre o trânsito de veículos e o trânsito de pedestres. Trevos e passagens de níveis eliminam os cruzamentos. De ambos os lados do Eixo Rodoviário estendem-se em sequência contínua as largas quadras residenciais emolduradas por uma larga cinta arborizada.²

A construção de Brasília estava impregnada de esperança e de sua capacidade transformadora. Uma sensação sem precedentes de que o horizonte do futuro estava mais próximo. Se o horizonte é aquela linha onde o céu e a terra se encontram, Brasília era o próprio horizonte. O céu de Brasília é, de fato, o símbolo daquela terra. "Céu de Brasília, traço do arquiteto", diz uma música bem conhecida de Djavan.³ O utopismo, que funcionou como o sistema reflexivo da modernidade e modelou certas concepções de tempo com base na ideia de progresso, foi o grande motor dessa cidade.

Brasília foi estruturada a partir da ideia de uma cidade utópica, mas vale lembrar que essa palavra tem duas significações epistemológicas. Por um lado, provém de "eutopia", ou seja, um lugar ideal: Brasília seria como um *locus-amoenus* do Brasil. Por outro lado, "outopía", ou seja, um lugar-nenhum: Brasília também seria um espaço de trânsito, de consumo, de reprodução e, conseqüentemente, de exclusão. O documentário de Joaquim Pedro de Andrade parece tocar, sem explicitá-lo dessa maneira, essa ambivalência. Essa narrativa idílica, acompanhada pela câmera panorâmica e pela música de Satie, muda repentina e radicalmente de tom, exatamente no meio do filme (minuto 10:56). "Para a maioria dos habitantes, Brasília é uma cidade como as outras. Dois terços dos que trabalham em Brasília, incluídos os operários que a construíram, moram fora dos limites urbanos", diz a voz em *off* acompanhada por uma câmera em mão que anda, claramente a pé, pela Terminal de Ônibus e quando chega nas escadas rolantes faz um simbólico plano-picado dos trabalhadores descendo para pegar o transporte de volta a suas casas. Em seguida, soma-se a essa descrição a música "Viramundo", na voz de Maria Bethânia.⁴

Sou viramundo virado
Nas rondas das maravilhas
Cortando a faca e facão
Os desatinos da vida
Gritando para assustar
A coragem da inimiga
Pulando pra não ser preso

¹ *Brasília: Contradições de uma cidade nova*. Direção: Joaquim Pedro de Andrade. Rio de Janeiro: Filmes do Serro, 1967. *YouTube* (22 min. e 4 seg.). Publicado em: 8 ago. 2013. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=3Ony7axA-CE>. Acesso em: 10 nov. 2019.

² *Idem*.

³ Originalmente em: DJAVAN; VELOSO, Caetano. Linha do Equador. *Coisa de Ascender*. Rio de Janeiro: Sony Music, 1982. LP (4 min. 34 seg.).

⁴ *Brasília: Contradições de uma cidade nova*. Direção: Joaquim Pedro de Andrade. Rio de Janeiro: Filmes do Serro, 1967. *YouTube* (22 min. e 4 seg.). Publicado em: 8 ago. 2013. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=3Ony7axA-CE>. Acesso em: 10 nov. 2019.

Pelas cadeias da intriga.⁵

Diz a letra da música que fala do sofrimento dos trabalhadores nordestinos. Como se sabe, a mão de obra construiu a capital veio principalmente do nordeste e, uma vez terminado o projeto, os trabalhadores e as suas famílias foram violentamente expulsos do Plano Piloto. Por trás dessa ideia de "cidade do futuro", se ocultaram (e ainda se ocultam) conflitos sociais historicamente não resolvidos, ligados ao colonialismo e ao racismo. Esses habitantes se deslocaram para as periferias, onde constituíram seus assentamentos como ocupações que o Estado mais tarde tentou administrar, na sua maioria. Essas terras, que até recentemente eram chamadas cidades satélites (como se seus habitantes fossem extraterrestres) e hoje são denominadas Regiões Administrativas (RA), constituem a periferia de Brasília e são definidas, em comparação com o Plano, em diferentes formas de segregação (social, econômica, simbólica). No filme, Joaquim Pedro de Andrade deixa claro que apenas 6 anos depois de inaugurada, Brasília já era uma cidade marcada por essa contradição. O relato utópico era também *outópico*.

No entanto, as imagens que continuaram a serem conhecidas sobre Brasília não vieram dos traços dos trabalhadores que chegavam diariamente ao terminal, mas surgiram principalmente do Plano Piloto: as representações de Brasília que circulam como hegemônicas e os brasilienses que nelas aparecem, centram-se, todas, no projeto original, por mais que muitas delas resinifiquem suas bases ligadas ao progresso e aos ideais capitalistas, contrapondo relatos que acentuam os afetos, os sentimentos, os corpos que convivem entre o asfalto e o concreto, aspectos à primeira vista incompatíveis com a lógica da cidade.⁶ O exemplo mais prototípico neste sentido é a produção do poeta Nicolas Behr, reconhecido como "o poeta de Brasília". Na sua produção é possível achar diversas brásilias em minúsculo, como ele costuma escrever, vinculadas aos pedestres, às sensações de solidão, desamparo, mas também de vínculos afetivos, como é possível compreender com o seguinte poema:

nossa senhora do cerrado
 protetora dos pedestres
 que atravessam o eixão
 às seis horas da tarde,
 fazei com que eu chegue
 são e salvo
 na casa da noélia.⁷

O lugar de fala do eu lírico de este poema é o Plano Piloto, como a referência ao Eixão pode evidenciar. E este "eu" é um pedestre que, no horário de mais circulação, quer atravessar essa avenida que não tem faixa de pedestres, só um túnel que muitos preferem evitar e optam por atravessar por cima, para chegar na casa da "noélia" com a única proteção que é a sua crença numa santidade própria inventada para essa situação cotidiana para os

⁵ A música cantada por Maria Bethânia aparece originalmente em: GIL, Gilberto. Viramundo. *Louvação*. Composição de: José Carlos Capim e Gilberto Gil. Rio de Janeiro: Philips Records; RCA Records; Universal Music, 1967. LP (2 min. e 18 seg.).

⁶ BEAL, Sophia. A arte de andar nas ruas de Brasília. *Revista Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea*, Brasília, n. 45, p. 65-83, 2015, p. 67.

⁷ BEHR, Nicolas. *Brasilírica*. Brasília: Independiente, 2017, p. 44.

habitantes do Plano que não andam de carro. As “brasílias” de Nicolas Behr não constroem imagens distantes ou harmônicas sobre a cidade, como é possível perceber neste poema, mas todas elas têm como referência principal o Plano Piloto.

Porém, nos últimos anos, aquelas narrativas historicamente desoladas e silenciadas, procedentes das periferias do Plano Piloto, começaram a ressoar, trazendo no imaginário sobre a cidade outras Brasília em plural que não são mais pensadas como uma utopia, mas como uma “heterotopia”, uma subversão da ordem estabelecida que nos leva à criação de lugares resignificados e alternativos.⁸

O espaço por excelência da criação e vociferação dessas histórias são os sarau das periferias. Como acontece nas favelas de São Paulo – a cena mais conhecida deste fenômeno –, em todas as Regiões Administrativas do DF tem se desenvolvido nos últimos anos um circuito alternativo e independente de produção e difusão literária nas regiões mais pobres da cidade com a prática do “sarau” como ferramenta central, a maioria inspirada no modelo paulista, tendo como exemplo central o Sarau da Cooperifa. Trata-se de reuniões semanais, quinzenais ou mensais (dependendo do sarau) para declamar poemas próprios ou de outros frequentadores em espaços públicos (geralmente bares) por duas ou três horas sob uma estrutura simples que consiste em um microfone e um amplificador. São reuniões nas quais participam alguns moradores do bairro e poetas auto-identificados como “marginais”. Dentre os sarau mais ativos dos últimos anos nas RA brasilienses, encontram-se o Sarau-VA (que é feito a cada semana desde agosto de 2015, no bairro de Ceilândia), Sarau Tribo das Artes (que se realiza uma vez por mês desde 2001 em Taguatinga), Sarau do Beco da Cultura (que é feito de forma descontinuada desde 2015 em Taguatinga), Sarau Complexo (que é feito uma vez por mês desde setembro de 2009, em Samambaia), Saraubuntu (que é realizado uma vez por mês, desde junho de 2016, no Recanto das Emas) e Sarau Okuparte (que se realiza de forma descontinuada desde agosto de 2015 no Paranoá). Esse conjunto de sarau, pode ser dividido em duas origens que definem as suas dinâmicas. Por um lado, os vinculados à Tribo das Artes e por outro os inspirados no Sarau da Cooperifa.

De acordo com todos os registros, o primeiro sarau na periferia de Brasília é o Tribo das Artes, feito na região de Taguatinga. Esse evento teve início em 2001, mesmo ano em que o conhecido Sarau da Cooperifa nasceu na zona sul de São Paulo, embora não haja vínculo entre eles. À primeira vista, a característica mais saliente deste encontro tem a ver com o viés nordestino: a maioria dos poetas que declamam lá são enquadrados dentro do gênero “poesia matuta”, definição feita pelo poeta Ancelmo durante um sarau como “poemas de cordel engraçados”.⁹ Até mesmo as roupas de muitos participantes referem-se ao Nordeste, seja através do uso de roupas tradicionais, em alguns casos (como Ruiteir Lima, um dos fundadores) ou pelo uso de camisetas com estampas relacionadas ao Nordeste, como o rosto do Patativa do Assaré. Por outro lado, é surpreendente, para quem frequentou ou leu sobre os sarau da periferia de São Paulo, que a idade dos participantes geralmente não seja inferior a

⁸ FOUCAULT, Michel. *Las palabras y las cosas*. Buenos Aires: Siglo XXI, 2003, p. 197-198.

⁹ Registro de campo da autora, set. 2016.

35-40 anos. E, também, chama atenção que quase não existam marcas ligadas ao hip hop. É que o sarau se formou a partir da organização de uma série de artistas locais, a maioria deles de origem nordestina e muitos deles ativistas políticos também, que começaram a circular as suas produções nas ruas de Taguatinga no final dos anos 1980 (antes da chegada do rap em Brasília, que foi na década seguinte), depois de anos de confinamento e perseguição durante a ditadura militar e em plena sobrevivência das políticas neoliberais do governo Fernando Henrique Cardoso. “Os anos 90 foi um buraco na nossa cultura, foi uma década morta, vamos dizer assim, e aí a galera falou ‘poxa, não pode deixar morrer a nossa cultura’. Assim, os artistas se reuniram para fazer um sarau. Já se conheciam, já se apresentavam, não surgiu de repente”.¹⁰ O sarau surge, assim, em sintonia com uma era de resistência cuja síntese mais concreta é a do Fórum Social Mundial, no qual muitos deles participaram e onde se conheceram, de fato, com outros artistas que mais tarde viriam a criar seus próprios saraus (Okuparte, Radicais Livres, Sarau Complexo). Tribo das Artes é formada, neste sentido, por uma geração que não está vinculada ao movimento hip hop, mas que é constituído como um movimento cultural durante a crise do modelo neoliberal, quando o *slogan* “outro mundo é possível”, cunhado nas primeiras edições do Fórum Social Mundial no início do milênio, começa a tomar forma no Brasil.

Somado ao bloco de Saraus inspirados no Tribo das Artes, pode ser identificado outro conjunto que completa o mapa brasiliense de saraus, explicitamente ligado à cena de São Paulo. “O silêncio é uma prece” é ouvido durante o Sarau-VA, o primeiro desses encontros criado em 2015 no bairro da Ceilândia e o único sarau semanal. É o mesmo tema que desde 2001 rege a Cooperifa, sarau da Zona Sul de São Paulo comandado pelo poeta Sérgio Vaz. Também no espaço de leitura montado no Ubuntu Espaço, onde uma vez por mês funciona o Saraubuntu, é possível ler trechos de poemas do próprio Vaz pendurados em um cordel, e inclusive é possível ouvir poemas seus no palco. Os aplausos e os silêncios vinculados ao respeito, as listas com os nomes das pessoas que declamam no sarau, a centralidade da poesia frente a outras linguagens e a presença da estética do Hip Hop são as fórmulas rituais mais visíveis que se referem à prática cooperiférica, juntamente com o fato de que as reuniões são feitas dentro dos bares.¹¹ Efetivamente, os organizadores do Sarau-VA e do Saraubuntu conheceram a cena paulista justamente a partir de Sérgio Vaz, a face mais visível do movimento em geral e que serve de referência para eles antes mesmo da existência dos saraus que eles comandam. De acordo com os depoimentos colhidos nas entrevistas aos dois organizadores, o espaço comandado por Vaz funciona como um modelo para os saraus brasilienses, como é possível perceber no depoimento de Rafael Brito de Araújo, conhecido como Rafinha Bravoz, MC Rappadura e criador do Sarau-VA:

quando a gente foi morar em São Paulo com Rappadura, a gente ficou lá seis meses, e aí eu frequentei vários saraus lá, o sarau do Binho, o Suburbano, e o

¹⁰ Registro da autora, entrevista com Jorge do Pandeiro, dez. 2016.

¹¹ TENNINA, Lucía. *Cuidado com os poetas!* Literatura e periferia na cidade de São Paulo. Porto Alegre: Zouk, 2017, p. 116.

último que eu fui foi a Cooperifa, e falei “caralho tó na minha quebrada, tó em casa”, e aí eu falei “caralho, vei, como é que não tive essa ideia antes, ne?” E aí eu conversei com o Sérgio Vaz, ele falou “vai que vai”, ele era referência para mim desde antes, através do rap, ele já fez participação num cd dos racionais, no cd de outros grupos de rap, e ele fala do jeito que o cara tem que entender, a pessoa pobre vai entender e a pessoa rica vai entender, a pessoa que tem informação vai entender e a pessoa que não tem informação vai entender, e isso é muito foda.¹²

A produção de Sérgio Vaz e, de forma ampliada, o rap em geral, é o horizonte discursivo a partir do qual esses encontros são pensados, e nesse sentido difere do outro bloco (principalmente do sarau Tribo das Artes) que geralmente é identificado como mais excludente desde a linguagem e o público, como descrito por Rafinha e muitos outros entrevistados, “um pessoal mais culto, mais velho”.¹³ Efetivamente, nesse sarau o gênero que prevalece é o nordestino e o trabalho com as rimas e as palavras é bem diferenciado, quase não se escutam gírias do periférico cotidiano, por exemplo. Os saraus inspirados no cenário paulistano parecem responder a uma demanda de um público que não encontrava espaço nas práticas que existiam até então, um público mais jovem, não mais ligado à militância partidária, mas a uma militância de mãos dadas com o hip hop.

De qualquer maneira, por mais diferenças estéticas e rituais que existem entre estes encontros, é possível distinguir uma ideia central que estrutura e os textos ali declamados: a consideração da arte entendida como um território específico de culto à autoestima dos habitantes da periferia. Tanto a produção artística de muitos frequentadores quanto suas declarações durante os saraus insistem na concepção de arte ligada ao cultivo de capacidades e motivações individuais geralmente censuradas por sua condição de morar nos bairros mais pobres e mais estigmatizados da cidade. Carlos Augusto Cacá, membro da Sarau Tribo das Artes, por exemplo, diz em um texto:

As carências e estigmas de Taguatinga marcaram minha alma e eu não quero tirar essas marcas. Quero mostrá-las para que saibam que a discriminação deixa cicatrizes. Gosto de mostrá-las assim: curadas, mas indisfarçáveis. Porque é preciso ser honesto com a história. E, pra ser também equilibrado, preciso dizer ainda que Taguatinga, além das dores, me deu orgulho de aprender a rimar ouvindo emboladores tocando pandeiro na esquina do Bar Estrela. De aprender a costurar livros nas oficinas de artes gráficas da EIT. Aprender a costurar calças com alfaiates que vieram também de outras cidades periféricas. Então, o que nos falta é o respeito, são espaços culturais adequados às nossas atividades. Faltam meios para produzir e veicular nossas artes, para que nossos iguais sintam orgulho da produção que temos. Não se combate a discriminação escondendo os discriminados. Os nomes de nossas cidades não saem mais de dentro da gente. Para cada um de nós que crescemos na periferia, o nome de nossas cidades já é bonito o suficiente. O que temos que fazer é tirar a casca suja que colocaram sobre eles e mostrar às pessoas de fora quem realmente somos.¹⁴

¹² Registro da autora, entrevista com Rafael Brito de Araújo, dez. 2017.

¹³ *Idem*.

¹⁴ CACÁ, Carlos. Nossas cidades têm nós. *Cultura de Classe*, Brasília, n. 8, 2014, p. 9. Disponível em: https://docs.google.com/file/d/0B9aIBvUun_UQaG9fZUtmWEE3OVlla25sOFdpN1RpdzIVNHpB/edit. Acesso em: 12 nov. 2019.

A pertença à região de Taguatinga, como o fragmento de Cacá expressa, é atravessada não apenas por “dores”, mas também pelo sentimento de “orgulho” que se traduz em experiências e conhecimentos que somente aqueles que viveram e cresceram naqueles territórios podem conhecer e possuir. Diante do estigma, há algo como um selo de pertencimento que não é reproduzível por qualquer um e que impõe uma autoridade diferenciada a quem o possui em tanto reconfigurador das coordenadas de representação sobre a realidade periférica. Vale ressaltar que essa característica não é uma consequência do estigma, uma resposta defensiva ao sofrimento, mas tem uma existência separada e vital, embora desprovida de meios que a legitimem e valorizem, vácuo que os saraus passam a preencher.

Os saraus funcionam, nesse sentido, como um espaço de ressignificação e potencialização daquelas marcas que só uma vida na periferia pode gerar a partir de imagens outras sobre ela. A história de vida dos participantes, assim, adquire um perfil cultural nesse contexto e até mesmo os elementos que antes eram estigmas se tornam positivamente sancionados como recursos simbólicos, por exemplo, o cotidiano rotineiro e invisível, que adquire o tom de uma biografia, ou seja, é temporalizado e se torna um sucesso. Efetivamente circulam nos saraus muitos poemas em tom épico que narram a vida de pessoas que tornaram possível Brasília. Diz, por exemplo, um cordel adquirido na ocupação Beco da Cultura, durante um sarau, intitulado A-B-C da Ceilândia pelo cordelista Joaquim Bezerra da Nóbrega:

A
Aqui eu conto uma história
Há muitos anos passados
De um povo que tiveram
O seu destino traçado
De construir uma cidade
Em terreno abandonado.

B
Botaram este pessoal
Dentro do mato, porém.
Não sabiam que a Ceilândia
Que nasceu e hoje tem
Sua história badalada
No estrangeiro também
[...]

M
Morar em Ceilândia é orgulho
Que a cada dia desperta
Onde não existia nada
E era área deserta
Foi esta a única saída
Pra fazer a coisa certa.¹⁵

Com o apoio de um poema de cordel, gênero popular próprio do migrante nordestino, e a partir de uma terceira pessoa chamada “povo”, esse poema conta a história do migrante brasileiro que veio para construir Brasília, mas que depois foi levado para o “mato”, motivo

¹⁵ NÓBREGA, Joaquim Bezerra da. *A-B-C da Ceilândia*. (Folheto de Cordel). [S.d.t.], p. 1-4.

que o levou a construir sua própria cidade. Novamente, a questão do orgulho aparece não por causa da construção do Plano Piloto, mas de Ceilândia, esse destino não marcado.

Em cada sarau se ouvem referências aos bairros, resgatando o que há de valioso neles, ressignificando espaços típicos e até mesmo rotinas que ganham simbolismo por fazerem parte de um poema, como se pode ler no texto a seguir, titulado "Na Praça do Relógio", de Rêgo Júnior, frequentador dos sarau Tribos das Artes e Complexo:

os ponteiros marcam
23 horas

e a prostituta,
o ponto.¹⁶

O espaço mais simbólico do bairro de Taguatinga, conhecido, até mesmo pelos brasilienses que nunca pisaram naquela cidade como lugar perigoso, é ressignificado pluralizando esteticamente os ritmos diferenciados que o compõem. Isso cria uma espécie de cartão postal (o poema é acompanhado por uma foto, de fato) com aquilo que no discurso oficial é apagado ou estigmatizado. Muitos poemas assinados pelos frequentadores dos sarau executam essa operação que abre o campo visual dos bairros, traçando uma geografia afetiva que os mostra a partir de seus próprios ritmos e cantos.

Brasília, então, passa a ter duas faces. Mas a dicotomia é diferente da apresentada pelos poetas do Plano, que, conforme analisado por Sophia Beal, resgatam uma Brasília para pedestres ou uma Brasília não solitária.¹⁷ A dicotomia é, antes, entre uma Brasília do Plano e uma da periferia:

Declaração

Não sou de Brasília
Cidade imperialista e
Ostensiva.
Eu sou de Brasília
Cidade linda de
Arquitetura cristalina.
Não sou de Brasília
Cidade que nutre o
Poder na surdina.
Eu sou de Brasília
De gente humilde que foi
Morar em Águas Lindas
Não sou de Brasília
Cidade do luxo e de gente grã-fina
Eu sou de Brasília
Do copo de cerveja na beira da esquina.
Não sou de Brasília
De ruas asfaltadas, cheias de zebrinhas
Eu sou de Ceilândia
E pego ônibus às três da matina
Não sou de Brasília
Por isso declaro
Te amo,

¹⁶ RÊGO JÚNIOR. *Zigoto das palavras*. Brasília: [s.n.], 2015, p.15.

¹⁷ BEAL, Sophia. A arte de andar nas ruas de Brasília. *Revista Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea*, Brasília, n. 45, p. 65-83, 2015, p. 71.

Brasília.¹⁸

Esse poema ironicamente assume a segregação e afirma um ser brasiliense a partir da diferença. Haveria, portanto, muitas Brasília para aquele que vive na periferia: a do Plano Piloto, que é visto como ligada ao poder, solidão e ordem, e a do “povo humilde”, associada à sociabilidade, ao afeto e a um movimento e a um tempo não pautado.

Vista do ponto de vista feminino, a pluralidade se aprofunda ainda mais, como pode ser lido no poema “EIXO” de Meimei Bastos, escrito a partir de uma experiência de uma mulher negra da periferia. Nesse poema, por um lado, podemos ler uma oscilação espacial entre o Plano e a periferia que destaca em um nível semelhante áreas das regiões administrativas com lugares patrimoniais do Planalto:

Tinha um EIXO atravessando meu peito
tão grande que dividia a minha alma em L2
SUL e NORTE.
Uma W3 entalada na garganta virou nó.

Eles têm o Parque da Cidade,
Nós o Três Meninas,
Eles a Catedral,
Nós Santa Luzia,
Eles Sudoeste,
Nós Sol Nascente,
Eles o Lago Paranoá,
Nós Águas Lindas.

Sou filha da Maria,
que não é Santa e nem puta.
Nasci e me criei num paraíso que chamam de Val
e me formei na Universidade Estrutural.
Fui batiza no Santuário dos Pajés
por um guerreiro Fulni-ô.

Eu não troco o meu Recanto de Riachos Fundos e
Samambaias verdes pelas tuas Tesourinhas.
Essa Brasília não é minha.
Porque eu não sou planalto, eu sou
PERIFERIA!
Porque eu não sou concreto, eu sou
QUEBRADA!¹⁹

Esse paralelismo entre o Plano e a RA instala uma diferença indissolúvel entre um lado e o outro, entre uns e outros, e essa diferença, no início do poema, parece estar dentro do registro da dor, como um punhal que atravessa o peito ou como um nó na garganta, mas logo é direcionada para uma afirmação da própria identidade a partir de uma ideia de quebra, brincando com os significados da palavra “quebrada”, que é uma das maneiras de se referir às favelas na gíria do português. E, no mesmo sentido, é trabalhada a identidade feminina: através da ironia, recurso por excelência da polaridade e da ruptura, se estabelece um jogo com os estereótipos que pesam sobre as mulheres periféricas, especialmente quando elas são mães. Como aponta Sophia Beal, “em tom libertador, Bastos admite suas experiências

¹⁸ RÊGO JÚNIOR. *Zigoto das palavras*. Brasília: [s.n.], 2015, p. 34.

¹⁹ BASTOS, Meimei. Tinha um EIXO atravessando meu peito. In: *Um verso e Mei (fanzine)*. Brasília: [s.n.], 2015.

escapar o mais rápido possível daquele aparente intruso que carrega em seu corpo o estigma de sua cor. O título do poema, escrito em 2015 e publicado em 2016, parece ironizar com as comemorações do 55º aniversário da cidade, sugerindo que o racismo é constitutivo dela.

Vale ressaltar que no poema de Nascimento, aparece outra imagem constante dentro dos sarasus das periferias: o do transporte público. Acontece que a maioria das pessoas que vivem nas RA migram diariamente para o Plano para trabalhar, estudar ou até se divertir. E passam boa parte do dia em cima de um ônibus ou trem cuja qualidade é muito precária (ainda mais se o serviço é ilegal), já que as distâncias são grandes.

Além desse posicionamento em relação a Brasília, nos sarasus também aparecem referências concretas à quebrada de origem. Há um trabalho forte nos sarasus, associado ao resgate de uma história de Brasília que não é contada na grande história modernista, como pode ser lido no seguinte trecho de um poema de Vinícius Borba, do sarau Radicais Livres:

Quebrada nossa

Agrovila quebrada nossa
Trajetória
Nossa história rima em versos
Resistência, tuas ruas
Tuas noites de sarau
Lua ao alto deste morro
Gameleira e Olaria
E eu sabia, eu subia

Parecia que era o céu
Era córgo, bosque, mata
Era um povo lutador
Quebrada nossa, trajetória
Sempre mais com muito amor

[...] Essa quebra que resiste,
Esse povo lutador,
Que lutou independência
Que constrói a capital
Das Areias desta terra
Barro, argila, fundador
De tijolo, suor e vida
São Sebas nossa querida
Quebrada de sonhador.²³

Esse poema é dividido em dois versos. O primeiro refere-se ao presente dominado pela resistência através da arte (a rima e o sarasus), os afetos (unidos por aquele “nossa”) e uma certa beleza natural. Na segunda parte, esse território é historizado desde o ponto de vista do povo, iniciando pela independência e terminando com a construção da comunidade de São Sebastião, de onde vem o autor. Vale ressaltar que os tijolos se destacam nesse último verso, pois foi em São Sebastião que foram construídos os tijolos que ergueram Brasília, segundo explica o autor.²⁴ Haveria, assim, uma subjetividade operária constitutiva daquela Brasília que hoje é considerada como cidade sem fábricas ou indústrias.

²³ BORBA, Vinícius. *Fora da ordem*. Brasília: Sindescritores, 2015, p. 3.

²⁴ Registro do autor, entrevista com Vinícius Borba, 2016.

Há, nesse tipo de poema, uma proposta que não passa por uma épica de uma vida miserável, mas pela possibilidade de construir um relato. É um trabalho em torno da memória entendida de duas maneiras. Por um lado, como um mecanismo para resgatar do esquecimento as histórias de vida apagadas por sua condição de *nuda vida*, uma memória que, em termos de Michel Pollack, poderia ser chamada de “memória subterrânea”. São memórias que se opõem à “memória nacional” ou “oficial” e que são cultivadas e desenvolvidas em espaços de informalidade, em redes de sociabilidade afetiva, “são zelosamente guardadas em estruturas de comunicação informal e passam despercebidas pela sociedade envolvente”.²⁵ Por outro lado, podemos entender esse trabalho com a memória como um mecanismo de arquivamento no sentido derridiano, que vai contra a ameaça de destruição constitutiva desse tipo de histórias; como diz Derrida: “Não haveria certamente desejo de arquivo sem a finitude radical, sem a possibilidade de esquecimento que não se limita à repressão”.²⁶ O trabalho em torno da memória é central para a literatura dos saraus da periferia em geral, tanto em Brasília como em São Paulo, uma vez que ela tem a ver com um ato político contra os discursos homogeneizadores dos abandonados.

Nesse sentido, outro tópico que geralmente é ouvido nos saraus e que traz outras imagens para a cidade é o da saudade, sentimento que quase todo mundo tem, dado que a maioria dos habitantes da RA (e Brasília em geral) são nativos ou são criados por parentes vindos de outras cidades. Essa saudade, inclusive, está presente ao se referir às RA antes da existência de Brasília, como pode ser lido no poema de Chico Simões e Chico de Assis, que frequentam o Sarau Tribo das Artes, poema intitulado “Taguatinga, memória e identidade”:

Memória em mim é um rio
 História desse lugar
 Mata virgem, barro branco
 Gente que vinha pescar
 Escorregar no barranco
 Tomar seu banho e brincar.

Igual às muitas cidades
 Aldeia já fui também
 Tawá Tingá foi meu nome
 Batismo que quero bem
 E conto aqui minha história
 De fatos que a vida tem.

Há mais de cinquenta anos
 Plantaram um sonho verdade
 No altiplano central
 Uma bonita cidade
 Se fez de um Plano Piloto
 Brasília realidade.

Acontece que nem toda
 Gente por lá se valia
 Foi crescendo sem parar
 A enorme periferia
 Abrigando todo mundo

²⁵ POLLAK, Michelle. Memória, esquecimento e silêncio. *Revista Estudos Históricos*, v. 2, n. 3, 1989, p. 8.

²⁶ DERRIDA, Jacques. *Mal de arquivo: uma impressão freudiana*. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2001, p. 32.

Que no Plano não cabia.

Foi Taguatinga ocupada
Por candangos pioneiros
Que da noite para o dia
Dos últimos foram os primeiros
Lutando por seus direitos
Como valentes guerreiros.²⁷

O tópico saudade traz imagens de um passado que não se refere apenas à terra de onde vieram os que construíram o Plano Piloto, mas de bem antes, de um território indígena associado à natureza, ao gozo, ao não-extratativismo, mas também a sobrevivência.

Até este ponto é possível destacar que as produções literárias marginais da periferia de Brasília não afirmam imagens sobre esses territórios desde um lugar de fala ligado só às classes populares, mas cada uma delas sempre sugere um processo de transferência de sentido que é registrado de forma posicional e que depende de múltiplos fatores que têm a ver com a interpelação do entorno. O posicionamento que direciona as imagens criadas nos saraus gira em torno da ideia de "ser periférico", mas essa identidade situada assume diferentes perspectivas com base em decisões de grupo, biografias pessoais, características dos bairros. Neste sentido resulta iluminador relembrar o conceito de "posicionamento de sujeito" proposto por Homi K. Bhabha:

O distanciamento das singularidades de "classe" ou "gênero" como categorias conceituais e organizacionais primárias resultou na conscientização das posições dos sujeitos (posições de raça, gênero, geração, localização institucional, localização geopolítica, "orientação sexual" que habitam todas as reivindicações de identidade no mundo moderno).²⁸

As imagens sobre Brasília que circulam nos saraus, efetivamente, se montam sobre uma pluralidade de posicionamentos de sujeito, como o "ser latino-americano/a", "ser nordestino/a", "ser negro/a", "ser popular", "ser mulher", "ser indígena", inclusive fazer parte de um sarau é um posicionamento a mais. Um exemplo desse último aspecto pode ser visto quando os membros da Sarau Tribo das Artes se autodenominam "tribalistas"; e eles até têm um manifesto que os une e define:

Que povo é esse que fala
De arte e revolução
E, sem ter nada na mão,
Tanta beleza espalha?
São soldados na batalha,
Vão travando seus conflitos
Com os versos mais bonitos
E canto forjado em brasa.

Nossos sonhos criam asas
Nas entranhas dessa Tribo.

²⁷ SIMÕES, Chico; DE ASSIS, Chico. Taguatinga, memória e identidade. Publicado em: jul. 2011. Disponível em: <http://www.culturadeclasse.com.br/2011/07/tagutinga-memoria-e-identidade-pelo-o.html>. Acesso em: 12 nov. 2019. Disponível em: <http://www.culturadeclasse.com.br/2011/07/tagutinga-memoria-e-identidade-pelo-o.html>. Acesso em: 12 nov. 2019.

²⁸ BHABHA, Homi K. *El lugar de la cultura*. Buenos Aires: Manantial, 2002, p. 18.

Essa Tribo tem os braços,
Para o abraço do encontro,
Pra fazer o contraponto
Dessa vida de cansaço.

Nossa Tribo tem palhaços,
Tem fotógrafos, atores,
Tem poetas, cantadores,
Pintores e militantes.
Nossa Tribo tem amantes
Que transformam seus amores.
Apesar de diferentes,
Falam coisas parecidas
Que já andavam esquecidas
No meio da nossa gente.

Falam de um povo contente
Lutando por toda parte.
E que tem por baluarte
A cultura brasileira.
É uma tribo guerreira
Essa tal Tribo das Artes.²⁹

Como vemos nesse poema, a questão da memória, do afeto e de um ritmo diferente da rotina são centrais quando se fala de um sarau da periferia, no caso o Tribo das Artes. O sarau está pensando não apenas como um encontro de artistas, mas como uma comunidade afetiva cujos vínculos são estreitos a partir de uma biografia em comum. Vale a pena notar que a caracterização deste “povo” é realizada ligando-o de uma maneira irônica a uma linguagem de guerra, embora não para destacar sua violência, mas sua resistência.

Conclusão

A cidade de Brasília, que começou com traços únicos e interessadamente definidos (ou indefinidos), nos últimos anos está sendo pluralizada desde coordenadas de representação periféricas em variadas imagens que adquirem outras cores, outras paisagens, outras fronteiras, outras personagens e outras práticas interpelando a subjetividade brasiliense constituída a partir ou sobre a narrativa utópica e ampliando e, principalmente, pluralizando o escopo sensível sobre ela. Trata-se de uma produção em processo que tem como espaço de desenvolvimento e prática os sarau das periferias que funcionam também como espaços de comunhão de experiências, de troca e de afeto que estimulam fortemente a palavra falada e escrita daqueles que foram historicamente silenciados. As imagens sobre Brasília nesses encontros transmitem perspectivas, assim, densidades e sentimentos declamados em voz alta, amplificados com um microfone e, às vezes, ecoadas em grupo, para serem, finalmente, ouvidas e nunca mais apagadas.

²⁹ CACÁ, Carlos Augusto. Tribo das Artes. Publicado em: 05 dez. 2006. Disponível em: <https://www.recantodasletras.com.br/cordel/310332>. Acesso em: 29 set. 2019.

Referências

Fontes

Obras Audiovisuais

Brasília: Contradições de uma cidade nova. Direção: Joaquim Pedro de Andrade. Rio de Janeiro: Filmes do Serro, 1967. *YouTube* (22 min. e 4 seg.). Publicado em: 8 ago. 2013. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=3Ony7axA-CE>. Acesso em: 10 nov. 2019.

Tatiana Nascimento – Diálogos Ausentes (2017). Produção: Roberta Roque. Roteiro: Gabriel Carneiro. São Paulo: Itaú Cultural, 2017. *YouTube* (9 min. e 32 seg.). Publicado em: 15 ago. 2017. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=OBnhGgRVVcs>. Acesso em: 12 nov. 2019.

Obras Impressas

BASTOS, Meimei. Tinha um EIXO atravessando meu peito. In: *Um verso e Mei (fanzine)*. Brasília: [s.n.], 2015.

BORBA, Vinícius. *Fora da ordem*. Brasília: Sindescritores, 2015.

BEHR, Nicolas. *Brasilírica*. Brasília: Independiente, 2017.

CACÁ, Carlos. Nossas cidades têm nós. *Cultura de Classe*, Brasília, n. 8, 2014. Disponível em: https://docs.google.com/file/d/0B9aIBvUun_UQaG9fZUtmWEE3OVIIa25sOFdpN1RpdzIVNHpB/e dit. Acesso em: 12 nov. 2019.

CACÁ, Carlos. Tribo das Artes. Publicado em: 05 dez. 2006. Disponível em: <https://www.recantodasletras.com.br/cordel/310332>. Acesso em: 29 set. 2019.

RÊGO JÚNIOR. *Zigoto das palavras*. Brasília: [s.n.], 2015.

NASCIMENTO, Tatiana. *Lundu*. Brasília: Padê, 2016.

NÓBREGA, Joaquim Bezerra da. *A-B-C da Ceilândia*. (Folheto de Cordel). [S.d.t.].

SIMÕES, Chico; DE ASSIS, Chico. Taguatinga, memória e identidade. Publicado em: jul. 2011. Disponível em: <http://www.culturadeclasse.com.br/2011/07/tagutinga-memoria-e-identidade-pelo-o.html>. Acesso em: 12 nov. 2019.

Bibliografia

BEAL, Sophia. A arte de andar nas ruas de Brasília. *Revista Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea*, Brasília, n. 45, p. 65-83, 2015.

BEAL, Sophia. Autores da própria competição: repente, batalhas de MCs e slams no Distrito Federal. In: DALCASTAGNÈ, Regina; TENNINA, Lucía. *Literatura e periferias*. Porto Alegre: Zouk, 2019.

BHABHA, Homi K. *El lugar de la cultura*. Buenos Aires: Manantial, 2002.

DERRIDA, Jacques. *Mal de arquivo: uma impressão freudiana*. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2001.

FOUCAULT, Michel. *Las palabras y las cosas*. Buenos Aires: Siglo XXI, 2003.

POLLAK, Michelle. Memória, esquecimento e silêncio. *Revista Estudos Históricos*, v. 2, n. 3, 1989.

SANTARÉM, Paulo Henrique da Silva. A cidade Brasília (DFE): conflitos sociais e espaciais significados na raça. 2013. Dissertação (Mestrado em Antropologia Social) – Departamento de Antropologia, Instituto de Ciências Sociais, Universidade de Brasília, Brasília.

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