

Sopapo Poético: sarau de poesia negra no extremo sul do Brasil

Pâmela Amaro Fontoura¹

Julio Souto Salom²

Ana Lúcia Liberato Tettamanzy³

*O tambor tá batendo, tá repinicando
são teus poeta, oi, senhor,
que o tambor tá chamando!*

Sopapo Poético

*Ontem o Sopapo foi batido lá,
Hoje o Sopapo está batendo aqui...*

Mestre Giba Giba

Saraus periféricos e poesia negra em Porto Alegre

Este artigo⁴ apresenta o Sopapo Poético, um sarau de poesia negra que acontece mensalmente em Porto Alegre (RS) desde 2012.⁵ Antes disso é necessária sua contextualização com referência a dois marcos: o recente crescimento dos saraus periféricos por todo o Brasil e a tradição da poesia negra brasileira, com suas manifestações especificamente gaúchas.

¹ Licenciada em teatro pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS), Porto Alegre, RS, Brasil. Coorganizadora do Sopapo Poético. E-mail: pamfontoura@hotmail.com

² Doutorando em sociologia na Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS), Porto Alegre, RS, Brasil. E-mail: juliosouto2103@gmail.com

³ Doutora em letras e professora da Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS), Porto Alegre, RS, Brasil. E-mail: atettamanzy@terra.com.br

⁴ Um traço importante da escrita deste artigo diz respeito a sua perspectiva teórico-metodológica. Evidente é a preocupação em explicitar o modo de condução do trabalho de campo implicado que, nesse caso, trata da descrição e da interpretação das práticas desenvolvidas no sarau Sopapo Poético. No entanto, sendo uma das autoras membro fundadora e participante ativa do evento desde sua criação, a dimensão autoetnográfica coloca-se como parte do processo. Sua voz não aparece no texto como entrevista ou mero testemunho; articula-se com a investigação da história desse fenômeno literário-cultural e dos possíveis sentidos que o movimento apresenta no cenário local. Produz reflexão amparada na prática, uma ação que se pensa enquanto se faz, e que se faz inserida em contextos de diferença e alteridade produzidos pelo cruzamento de olhares.

⁵ Mais informações podem ser encontradas no *blog* do sarau (<http://sopapopoetico.blogspot.com.br>) ou em sua página do Facebook (<https://www.facebook.com/SopapoPoetico/>). Alguns registros em vídeo estão disponíveis no Youtube (<https://goo.gl/6SFMjl>).

A partir dos anos 2000, constata-se um auge dos saraus periféricos na grande São Paulo, acompanhando um crescimento da literatura marginal periférica. Como lembra Tennina (2013), a palavra *sarau* não é nova, encontra-se em cartas e crônicas do século XIX na Europa ou nas Américas, ao se fazer referência a reuniões de artistas e intelectuais em salões nobres da cidade, nas quais era tão importante a exibição das práticas artísticas quanto a reafirmação da posição de classe. Atualmente, essa palavra, que parecia já extinta na cultura letrada, “é retomada e ressignificada manifestadamente nas regiões periféricas da cidade de São Paulo” (Tennina, 2013, p. 12). Entre muitos, o sarau da Cooperifa tem recebido especial atenção, destacando-se como pioneiro. Nele os poemas declamados interagem com a dimensão performativa e territorial do evento para ressignificar o termo *periferia* com práticas discursivas que ligam o estético e o político. A periferia é apresentada como um processo inscrito em um campo de discursos que produz sujeitos individuais e coletivos e redefine os lugares que esses sujeitos podem ocupar (Nascimento, 2011, p. 160). A rede de saraus aparece, portanto, como um “espaço de contestação estratégica”, que impugna e reconfigura as conotações semânticas da “cultura da periferia”, contra a estigmatização desses territórios. As apropriações de elementos e códigos da cultura letrada (como a própria noção de *sarau*) não se realizam como *imitação* para práticas de *distinção* ou *assimilação*; pelo contrário, aparecem como valorização do polo historicamente subordinado numa relação cultural hierarquizada: “a cultura da periferia [...] opera num plano de interlocução imaginária com uma ‘cultura do centro’, de modo a produzir e ressaltar a diferença” (Nascimento, 2011, p. 24).

Os estudos citados oferecem uma bela interpretação do sentido geral que esses saraus introduziram como enigma no circuito cultural paulistano. Porém, constatam-se variações entre os muitos saraus que proliferam pelas periferias da megalópole, variações que poderiam ser exploradas e cartografadas. Seria interessante indagar como se pensa a diferença entre os pontos da rede, para além das linhas convergentes que marcam o grande movimento dos saraus periféricos. Por exemplo: em que se diferencia o sarau da Cooperifa do sarau Elo da Corrente? Como se demarca a “cultura da periferia” no sarau Suburbano Convicto, que acontece no bairro Bixiga, na região central da cidade? Que variações incorpora o Sarau dos Mesquiteiros, ao ser realizado dentro de uma escola pública e composto principalmente por jovens e adolescentes?

Nesse sentido, questionamos acerca da dimensão transurbana do movimento dos saraus, para além do circuito das periferias de São Paulo. Em múltiplos momentos, a literatura marginal periférica apontou para uma projeção nacional, expressada mais como vontade que como concretização de um circuito estável de autores, leitores e obras. Pensamos, por exemplo, nas coletâneas *Caros Amigos – Literatura Marginal* ou na coleção *Pelas periferias do Brasil*, que apresentam autores de muitas cidades do país. Focada na megalópole paulistana, a bibliografia acadêmica possui uma lacuna quanto ao mapeamento de saraus semelhantes em outros pontos do país. Aqui haveria um primeiro ponto de interesse que motiva esta apresentação do Sopapo Poético: como são os saraus periféricos fora de São Paulo?

Talvez com mais força que a demarcação simbólica territorial (periferia/centro), a negritude aparece como a protagonista no Sopapo Poético. A convivência da cultura da periferia e da poesia negra também aparece em outros saraus periféricos, considerados como referência ou parceiros pelos organizadores do Sopapo: o Sarau Bem Black (BA), Sarau Preto (RJ), Sarau Diáspora (MG), Sarau Super Nova (DF) ou Sarau Elo da Corrente (SP). Ainda que a conexão entre a recente literatura marginal periférica e a poesia negra não seja automática nem esteja presente em todos os saraus, é interessante notar que se trata de uma ligação recorrente, que já vinha sendo explorada. Mário Medeiros da Silva (2011, p. 85) estabelece essa conexão estudando a marginalidade literária não como opção estilística contracultural, mas como internalização formal dos fatores externos à obra; isto é, da marginalidade produtiva, distributiva e consumidora da literatura negra brasileira determinada pela condição do grupo social que escreve. A *tomada de assalto* da ideia de marginalidade permite afirmar que a literatura marginal periférica da última década do século XX, “está mais relacionada com a condição marginal histórica da literatura negra que com a geração do mimeógrafo, da década de 70” (Silva, M., 2011, p. 101).

Isso motiva a reflexão acerca da literatura negra no Brasil, ou literatura afro-brasileira. O Sopapo Poético entende que a literatura negra é feita por negros e negras que concebem sua visão de mundo e sua representação conferindo legitimidade ao existir negro, contrapondo-se aos estereótipos oriundos do período escravagista, tão difundidos na literatura tradicional. Contudo, sabemos que não há consenso acadêmico

sobre os critérios que definem uma literatura negra no Brasil (se é a afirmação da identidade negra pelo indivíduo, a temática referente ao universo dessas populações ou se a enunciação no texto de um ponto de vista que se quer negro ou, ainda, se todas essas combinadas). Abre-se, assim, um extenso debate sobre nomenclaturas na crítica acadêmica e no ativismo negro literário, sobre o qual serão pontuadas algumas questões e posições, sem a intenção de aprofundar a discussão.⁶

Roger Bastide (1943) utilizou a sociologia da literatura de Goldmann para afirmar que existe uma poesia afro-brasileira com seus traços próprios, seus sinais distintos e suas descobertas líricas. Zilá Bernd (1987) complexifica a abordagem, estudando o grupo de poetas que se dedicou ao processo de tomada da consciência da identidade negra a partir de 1970, construindo uma literatura cujo projeto era a fixação de uma autoimagem positiva do negro na sociedade. Relacionando essa produção literária com os estudos da negritude na poesia francófona e caribenha, Bernd outorga grande protagonismo teórico ao eu-enunciador, como “modo negro de ver e sentir o mundo”, e às marcas da linguagem, que resgatam a memória negra esquecida, no nível do vocabulário e dos símbolos usados. Alguns críticos têm argumentado que essa abordagem textualista corre o risco de desvincular a poesia da condição social dos seus autores, separando a literatura de outras dimensões associadas a ela. Isto é, a ênfase colocada na identidade cultural não permitiria compreender, nessa poesia negra, a articulação de um projeto estético e um projeto ideológico. Por tal motivo, Mário Medeiros da Silva propõe o “protagonismo *concreto* do eu-enunciador”, prestando atenção na condição de marginalidade (produtiva, distributiva e de consumo) dessas manifestações. Contra a análise dos textos isolados, procedimento metodológico para análise da literatura negra assumido por Silva, o sociólogo afirma que é quase impossível separá-la enquanto manifestação autônoma (Silva, M., 2011, p. 51). Isso permitiria analisar elementos de demarcação, como a ênfase colocada na identificação étnica dos autores, que produzem efeitos políticos relevantes. Contrabalançando essa argumentação, Domício Proença Filho alerta contra a atitude compromissada de certa produção, que, focando em conteúdos ideológicos, desconsidera a condição estética das

⁶ Mantemos os conceitos de “poesia negra” e “literatura negra” por serem os termos mais empregados no Sopapo Poético, ainda que não excluam a aparição de outros como “literatura afro-brasileira” ou “afro-gaúcha”.

manifestações poéticas. Por isso, sugere empregar, em lugar de literatura negra, “a referência à presença do negro ou da condição negra na literatura brasileira” (Proença Filho, 2010, p. 68). Com base em elementos como voz autoral (explícita ou não), temas, construções linguísticas, projeto de transitividade discursiva e lugar de enunciação política, Duarte (2010) propõe o “conceito em construção” de “literatura afro-brasileira”. Este permitiria abarcar tanto a demarcação discursiva do eu-enunciador quanto a assunção explícita de um sujeito étnico. Porém, Fonseca (2010) distingue matizes teóricos entre os termos literatura negra brasileira, literatura afrodescendente ou literatura afro-brasileira. Com essas distinções, a autora atenta para a riqueza das manifestações poéticas que formam a sensibilidade das tradições reformuladas a partir da diáspora. Considerando a utilização esporádica do termo “afro-gaúcho” no sarau apresentado, não nos parece que tais distinções entre nomenclaturas sejam irrelevantes.

Comparando-se a produção literária com outras esferas culturais, observa-se que a relação inseparável entre estética e política já foi assinalada como um traço característico das intervenções culturais do movimento negro gaúcho (Moraes, 2012, p. 10). Em outras manifestações poético-performáticas negras, constatou-se o mesmo, como a análise dos “cantopoemas” do Congado mineiro feita por Edimilson de Almeida Pereira (2010, p. 575), na qual aprecia “uma estética da pluralidade resultante de cenas sociais caracterizadas por conflitos e sincretismos culturais”. Nessa linha, no Sopapo Poético, a poesia negra se afirma como forma de resistência, vindo carregada de um vocabulário próprio e de símbolos usados para reacender uma memória perversamente invisibilizada pelo racismo. A *performance* literária reconta a história e a cultura de matriz de africana sob uma ótica protagonista e não segundo o olhar do colonizador.

Com essas ideias e debates em mente, este artigo propõe uma contextualização sobre o local geográfico onde se realiza o Sopapo Poético. Porto Alegre, como capital do Rio Grande do Sul, apresenta certas características singulares nos processos de racialização e construção identitária que a diferenciam, até certo ponto, do contexto brasileiro mais geral.

Essas variações passam pela identidade regional gaúcha, não exatamente igual à nacional brasileira. Compreendida como imaginário mítico, essa configuração parece especialmente eficaz na invisibilização

do negro no Rio Grande do Sul – autoinventado como “lugar de europeus”, construído a partir da forte presença da migração europeia (a causa de projetos políticos planejados) e do imaginário do gaúcho rural branco, como um “tipo” profundamente racializado em suas origens e qualidades europeias (Rosa, 2014, p. 26). A historiografia mostra a uma elite letrada que, preocupada com a construção de uma identidade regional, escreveu uma história que atribui um caráter benevolente à escravidão e que minimiza a contribuição africana em sua formação social (Xavier, 2006). A invisibilização do negro foi aqui mais forte que em outros pontos do país, endurecendo a fronteira étnica e dificultando a estratégia de assimilação por “branqueamento”, o que contrasta com a exaltação da mestiçagem na construção da identidade nacional brasileira (Munanga, 2008). A cultura política negra na pós-abolição, nesse estado, parece ter resistido mais a engolir o mito da democracia racial. A invisibilidade simbólica que lhes negava a existência, e a cotidiana identificação e estigmatização por meio da cor, tornava necessário que pretos, pardos, mulatos e crioulos ressignificassem as qualidades raciais pejorativas atribuídas à pele escura (Rosa, 2014, p. 18). Esses fatores de cunho histórico social e referentes à composição étnica do estado são condicionantes do ativismo negro em Porto Alegre. O sentimento de “ser minoria”, inclusive em termos quantitativos, parece ter fortalecido a identidade, solidariedade e coesão do ativismo negro gaúcho, propiciando ganhos importantes. Essa tendência ajudaria a compreender a forte influência histórica de expressões de cultura negra no estado, como a expressiva quantidade de territórios quilombolas e a marcante presença da religiosidade afro-brasileira (Moraes, 2012, p. 45-53).

Por seu turno, Porto Alegre representa um claro exemplo de “cidade letrada” (Rama, 2015), como uma capital com forte tradição literária urbana, elitista e branca, autodefinida em contraposição a um interior rural ainda considerado provinciano e a uma cultura periférica em que vibram manifestações como o samba ou o *rap*. Desde Érico Veríssimo ou Mário Quintana, até a recente geração de jovens escritores gaúchos, o circuito literário da cidade apresenta grande dinamismo de publicações e eventos. O Sarau Elétrico,⁷ por exemplo, aparece como uma referência

⁷ Mais informações podem ser encontradas no *site* do Sarau Elétrico, disponível em: <<http://www.saraueletrico.com.br/>>.

na cultura dominante⁸ da cidade. Celebrado desde 1999, à luz de velas em um charmoso bar do centro da cidade, nesse sarau se organizam leituras de autores canônicos e conversas abstratas entre intelectuais, ante a atenção de um silencioso público. Em matéria sobre esse sarau publicada no principal jornal porto-alegrense, lê-se: “Difícil algum escritor, jornalista, artista, cantor, compositor ou qualquer vivente ligado à cultura que não tenha feito ao menos uma participação no Sarau Elétrico” (Tajes, 2014). Como se verá a seguir, ainda que os dois utilizem o termo “sarau”, há enormes diferenças entre o Sarau Elétrico e o Sopapo Poético, que passariam pelas características sociais e raciais dos participantes, as dinâmicas de participação e interação, os textos declamados ou o significado político atribuído ao evento. Nesse cenário cultural (regional e urbano), o Sopapo Poético precisa realizar importantes exercícios de ressignificação para utilizar o termo “sarau” como elemento da identidade afro-gaúcha.

A partir dessa introdução, é possível esboçar algumas ideias que serão elaboradas ao final do artigo. O Sopapo Poético pode ser relacionado com a tradição da poesia negra brasileira e com a difusão nacional dos saraus periféricos, salientando algumas reconfigurações específicas decorrentes do contexto local. Para interpretá-lo, nos interessa tratar estes eventos poéticos como manifestações não totalmente autônomas; isto é, para compreender seu sentido completo não podemos focar unicamente na dimensão textual dos poemas declamados. Na linha de estudos citados (Moraes, 2012; Silva, M., 2011), entende-se que nessa manifestação do ativismo negro são inseparáveis as dimensões estética e política. Como detalhado a seguir, essas dimensões se ativam na articulação entre o textual e o performático, já que a recepção e a interpretação das palavras declamadas são condicionadas pela sonoridade da voz e pela corporeidade do intérprete, acompanhadas, ainda, por outras sonoridades produzidas por instrumentos musicais e pela participação ativa do público (Zumthor, 2000). Essa perspectiva analítica é especialmente relevante ao tratar manifestações culturais da diáspora africana no Atlântico Negro, para compreender como o jogo textualidade/*performance* se desdobra na “política da realização” e

⁸ Entendemos por “cultura dominante” a do grupo que tem *poder* para utilizar, de forma socialmente legitimada, termos como arte, literatura, poesia ou cultura *no singular*, recusando qualquer adjetivação destes.

“política da transfiguração” (Gilroy, 2001, p. 97-99). Retomaremos estas ideias nas considerações finais, após a descrição analítica do Sopapo Poético.

O Sopapo Poético

O Sopapo Poético surgiu da iniciativa de um grupo de artistas e militantes do movimento negro em Porto Alegre, após conhecerem diversos saraus de poesia negra pelo país. O objetivo de promover um encontro mensal performático era criar um espaço legítimo de difusão da literatura negra e de seus criadores e intérpretes, marcando um ponto negro da poesia no extremo Sul do país.

Algumas pessoas tiveram influência direta nessa construção, como os artistas militantes Nelson Maca (fundador e *performer* do sarau Bem Black, BA) e a atriz gaúcha Vera Lopes, ambos com longa e relevante trajetória de luta dentro do movimento negro. O sarau Bem Black esteve presente em novembro de 2011 na 57ª Feira do Livro de Porto Alegre, ocasião em que ocorreu uma grandiosa mostra do sarau negro baiano, que há dois anos marcava o Pelourinho com a poesia negra periférica de Salvador. Com participações de artistas gaúchos e também dos jovens negros baianos do grupo de *rap* Opanijé, o sarau foi forte, inspirador e animou a comunidade negra porto-alegrense que estava carente de espaços de poesia negra.

O evento foi um divisor de águas, pois já em março de 2012 se realizou a primeira edição do Sopapo Poético em Porto Alegre. Uma das maiores incentivadoras da formação de um sarau negro gaúcho foi Vera Lopes, atriz porto-alegrense e grande representante local da *performance* negra através da poesia. A artista vinha há algum tempo desenvolvendo projetos de recitais de poesia e música negra, nos quais prestava homenagem às obras de Solano Trindade, Conceição Evaristo, Oliveira Silveira, Cuti e outros ícones da literatura negra brasileira.⁹ Através dela e dos demais atores e músicos convidados – como Glau Barros, Pâmela

⁹ Desde 2009, alguns desses recitais foram levados a escolas de Porto Alegre, como apresentação da cultura afro-brasileira e ferramenta para trabalhar o respeito à diferença no contexto de racismo e preconceito. No “Recital Musical Batuque Tuque-Tuque” (Vera Lopes, Simar Antunes, Pâmela Amaro e John Silva), são declamados e cantados poemas de Oliveira Silveira, com acompanhamento musical. A recepção nas escolas foi muito positiva, com a emoção dos alunos percebendo-se nas falas e olhares (Fontoura, 2012). Essa experiência pode ser citada como um antecedente imediato à organização do Sopapo Poético.

Amaro, Josiane Acosta, Sirmar Antunes, Sidnei Borges, Djâmen Farias, John Silva, Nina Fola ou Oná Abiasè -, Porto Alegre tinha oportunidade de assistir a espetáculos qualificados de arte e poesia negra.

No entanto, não se pode afirmar que o Sarau Sopapo Poético foi o primeiro sarau negro de Porto Alegre. Pelo contrário, o modelo de encontro e dinâmica do sarau, caracterizado pela roda aberta de poesia e cantiga entoada para chamar os participantes, é inspirado no movimento do professor, historiador e poeta negro gaúcho Oliveira Silveira, ilustre referência da luta negra que, através do Grupo Palmares, já colocava em prática a *performance* de poesia desde 1971. O Grupo Palmares teve sempre espaço reservado para declamações nos seus eventos. Como uma tentativa de aproveitamento e resgate do espaço superior do Mercado Público de Porto Alegre, oficializou-se lá a chamada Roda de Arte, que, por um bom período, lotou e divulgou a luta do movimento negro organizado na época. Posteriormente, em 1979, através do grupo Semba, ocupou-se os escombros do Hotel Majestic, futura Casa de Cultura Mário Quintana, que, cedido gratuitamente, tornou-se ambiente para os muitos eventos e saraus negros na década de 1980.¹⁰

Hoje, o sarau Sopapo Poético conta com o apoio da Associação Negra de Cultura (ANdC). Também criada por Oliveira Silveira e outros militantes, a ANdC ficou desativada por um tempo, ressurgindo recentemente com o propósito de impulsionar práticas artísticas e culturais negras. Em 2015, o grupo organizou a publicação da primeira antologia de poemas oriundos do Sopapo Poético e de seus escritores participantes. Foi um projeto independente, no qual todos os autores colaboraram financeiramente para a edição do livro. Muitos nomes são revelações do sarau, uma vez que ele despertou em alguns o hábito de criar poemas, como o caso da poetisa Fátima Farias (Sopapo Poético, 2016).

O Sopapo Poético iniciou suas atividades na Associação de Entidades Carnavalescas de Porto Alegre e do Rio Grande do Sul (AECPARS, localizada no bairro Praia de Belas), onde permaneceu por mais de um ano. No entanto, por motivo de solicitação de reforma do

¹⁰ Agradecemos o depoimento de Naiara Rodrigues Silveira Lacerda, filha de Oliveira Silveira. Junto à memória dessas “Rodas de Arte”, ela conserva em arquivo pessoal uma reportagem jornalística de 1982, que explica: “A Roda de Arte tem como modelo a roda de poemas dos poetas negros de São Paulo. Aqui sofreu uma adaptação, ampliando-se de modo a comportar outras artes além da poesia: música, arte visual e artesanato, dança. Em 1982 as rodas de arte tiveram como local o auditório do Mercado Público (exceto uma delas que foi noutra sala daquele prédio) e se realizaram sempre às sextas-feiras”.

espaço por parte da prefeitura, novas parcerias foram necessárias, deslocando o encontro para outros espaços, como a sede da escola de samba Acadêmicos da Orgia (bairro Santana), o Sindicato dos Municipários de Porto Alegre (SIMPA, bairro Cidade Baixa), o Afro-Sul Odomodê (bairro Ipiranga) e a Associação de Servidores do Demhab (ASED, bairro Santana). Ainda que sejam realizados na região central da cidade, o conceito de “periferia” é utilizado frequentemente como identificador do sarau. Essa marca aponta para além do espaço onde se realiza, sinalizando outros fatores, como a origem e moradia dos participantes ou a marginalização histórica dos negros na cidade. Lembremos que, em vários processos de crescimento urbano, essa população foi expulsa de bairros centrais da cidade, hoje ocupados por classes médias brancas (como Bom Fim, Cidade Baixa ou Santana) e realocada nas periferias (Lomba do Pinheiro, Restinga etc.). A realização dos saraus nesses bairros centrais de forte memória negra não deixa de ter um componente simbólico, que apela para a memória territorial dos moradores da cidade. Embora sem espaço fixo, o sarau nunca deixou de realizar uma edição, obtendo êxito de público e tendo todos os encontros registrados com fotos, filmagens e posteriores relatos escritos divulgados em *blog* e redes sociais.

A estrutura do sarau consiste em três momentos dinamicamente encadeados: primeiro, a roda aberta de intervenções poéticas; segundo, a acolhida do “Sopapinho” (entrada das crianças na roda do sarau); e, por último, a apresentação do homenageado da noite.

O evento inicia por volta das 19 horas, com a chegada do público, composto por pessoas de todas as idades (de mais velhos aos mais novos, incluindo famílias com crianças) e na sua maioria negras (com a presença de alguns não negros, interagindo de forma natural com o conjunto). Encontram o espaço já preparado com cadeiras dispostas em uma grande roda. Essa configuração dos corpos no espaço é de muita importância para a dinâmica e a identidade do sarau. Por um lado, contrapõe-se ao modelo dominante da partição palco/plateia própria da lógica do espetáculo (que se reproduz em outros saraus). Com essa disposição, as fronteiras entre artistas e público parecem mais tênues, estando todos os participantes convidados a intervir. Por outro lado, essa disposição responde também a uma matriz simbólica. Conforme Allan da Rosa:

A roda é a forma por excelência da manifestação africana. Se universal, encontra-se plena na troca de vitalidade pelo círculo.

Não deixa expressar hierarquias e permite que todos possam se comunicar pelo olhar num mesmo nível. Todos ficam voltados para o centro, em que todos os encontros se dão (Rosa, 2013, p. 93).

Alguns instrumentos musicais ficam posicionados em um ponto da roda: violão, pandeiro, chocalhos, congas. Várias imagens em *banners* pendem nas paredes, territorializando o espaço e marcando uma continuidade entre os diferentes locais onde o sarau é realizado. Vários desses *banners* são pinturas do artista Paulo Corrêa, como o que representa o sopapeiro e compositor Giba Giba tocando seu instrumento, ou o retrato do poeta Oliveira Silveira (sobre os quais se falará adiante). Outro quadro do mesmo autor, de sentido mais alegórico e estilo expressionista, mostra um rosto negro em tensão com a boca aberta para o céu, emergindo gigante de um conjunto de favelas, com a legenda: “Sopapo Poético: o grito da periferia”. Em outro, vê-se uma figura feminina desenhada em traços africanos, semelhante a uma xilogravura, com turbante e brincos tocando um tambor, junto à legenda: “Sopapo Poético: ponto negro de poesia”. De um lado da roda, há uma pequena feira de produtos artesanais, quitutes, roupas e livros de temática afro (destaca o distribuidor da editora Nandyala). Até o início da roda de poesia, vídeos com som amplificado são projetados em uma parede, geralmente clipes de música negra. Trata-se de uma parceria com o projeto Cine Kafuné, do DVJ Augusto. Todos esses efeitos se somam na construção da estética do sarau, em constante experimentação.

Abertura da roda de poesia

Às 20 horas se dá a abertura oficial: o toque de tambores sinaliza um pedido de silêncio, pois vai começar o rito poético. No decorrer do sarau, os músicos exercem o papel de coordenadores: marcando a passagem de uma fase a outra, chamando aos inscritos na lista para declamar, eventualmente acompanhando com música as poesias. Sobre o significado do batucar do tambor na matriz cultural africana, Allan da Rosa afirma que “o tambor marca o ritmo da noite, propicia a comunicação, a troca de sensações, a inventividade, a comunhão entre os que abrem vagas no tempo, nos braços do ritmo” (2013, p. 92).

Com a primeira saudação para o orixá Bará (comunicação e abertura de caminhos, *alúpo, Bará!*), a Xangô (dono do tambor, *Kao, cabecilê!*) e a Oxum (senhora do ouro, da riqueza, do amor, *ora ie ie uo!*), pede-se

licença para mais uma vivência intercultural. Quem propõe a saudação religiosa deve ser uma pessoa mais velha, mãe ou pai de santo, porém, na ausência deles, fala a filha de santo, colaboradora e também fundadora do sarau Cristina Yami. Após a saudação, os demais colaboradores também dão boas-vindas, os organizadores/músicos explicam como funciona a dinâmica do sarau e anunciam quem será o convidado da noite. Em seguida, tocam e convocam as pessoas a cantarem o refrão característico de abertura do Sarau, citado na epígrafe deste artigo e tirado de uma canção de congada do Maçambique de Osório (RS),¹¹ da qual se troca apenas uma palavra da canção original – em vez de “teus dançantes”, canta-se “teus poetas”. Com essa substituição, localiza-se a expressão poética do sarau no marco da cultura afro-gaúcha, incorporando com naturalidade a arte verbal como mais uma forma dessa matriz cultural, não destoante da dança ou da música. Por isso, é fundamental a utilização da musicalidade:

o ritmo é esqueleto etéreo e constitui um território criado. Permeia e organiza os períodos dos cultos e ritos. Ritmo é rito (que por sua vez é expressão corporal e emocional do mito) comunitário, engendrador ou realimentador da força. É alicerce soberano na expressão musical de matriz africana, é o elo entre o estático e o dinâmico. Confere vínculo aos movimentos, guarda e expande o fluxo de eventos, coisas e afeições (Rosa, 2013, p. 49-50).

O refrão empolgante, tocado nos tambores, convida o público para as participações espontâneas na roda de poesias, com prévia inscrição em caderneta, passada pelos organizadores (Pâmela Amaro ou Sidnei Borges). Durante as inscrições, passa de mão em mão um cesto com poemas impressos e colados em cartolinas, que os organizadores do

¹¹ A pesquisa de etnomusicologia de Luciana Prass (2013) mergulha nas práticas musicais de comunidades remanescentes de quilombos no Rio Grande do Sul. As congadas são manifestações dançadas e cantadas da coroação dos reis negros, com partes teatrais que aludiam a “embaixadas” de guerra ou de paz entre os grupos participantes, também chamados de ternos, que diferiam por elementos como as vestimentas, as coreografias e a etnicidade (moçambiques = africanos, quicumbis = brasileiros). Além dos diferentes traços étnicos (bantos e sudaneses), a etnografia de Prass revelou mobilidades territoriais dos praticantes e continuidades e descontinuidades entre as práticas do período escravocrata e as formas atuais. Também é destacado o aspecto religioso (afrocatólico) das *performances*, que se vinculam a rituais de cura, devoção a santos ou entidades, datas consagradas a festividades e rituais ou mesmo demandas por resolução de conflitos. Apesar de confirmar a sua invisibilização no contexto do país, Prass destaca que “essa rede de congadas aponta para o fato de que as práticas expressivas dos afrodescendentes gaúchos, ao longo do tempo, foram elementos importantes para a manutenção das comunidades negras no estado” (2013, p.88).

Sarau selecionaram e confeccionaram previamente, para que participantes que não prepararam sua leitura tenham oportunidade de apresentar. Ainda com essa abertura para a participação espontânea, de fato, há um grupo de poetas/intérpretes mais habitual, que repete a participação com frequência. Podem-se citar Lilian Rocha, Jorge Onifadê, Duan Porto, Kyzzy Rodrigues, Sidnei Borges, Fátima Farias, Pâmela Amaro, Marietti Fialho, Vladimir Rodrigues, Renato Borba, Delma Gonçalves, entre outros.¹² Os leitores nem sempre são negros, mas os autores dos poemas, sim – regra principal do sarau. Os autores mais declamados são referências conhecidas da poesia negra brasileira (Carlos de Assunção, Cuti, Conceição Evaristo, Oliveira Silveira), mas outras intervenções apresentam autoria poética do próprio participante, que, encorajado, revela seus escritos, corporificando na declamação o eu-lírico do texto. Existe uma forte identificação entre leitor e ouvintes e um empolgado acolhimento dos poemas inéditos. A declamação da poesia negra ora é lida no papel, ora declamada de cor, geralmente com um alto nível de performatividade na interpretação. Há microfone, mas, às vezes, certos poetas preferem não usá-lo, enviando a vibração da sua voz aos ouvintes sem mediação eletrônica. Com frequência, há acompanhamento musical na *performance*, mas não sempre, pois depende do desejo do poeta, que, com olhares e gestos, estabelece combinações com os músicos. Quando há, os ritmos mais tocados são o samba, o samba-*rock* (característico do Sul), o afoxé, o samba de roda, a milonga (que harmoniza com a declamação de poemas afro-gaúchos) e o *rap*. Geralmente, não há ensaio para a *performance*, o clima de improvisação no sarau é muito bem-vindo. Portanto, pedir canções, esquecer trechos do poema, cantar sem ver o tom na música e outras situações não comprometem a qualidade do encontro, pois garantem a espontaneidade do evento, que é simples e orgânico nessa interação entre pessoas por meio da arte. O encontro artístico do indivíduo negro com sua comunidade estabelece-se como celebração festiva, caráter preservado na memória do corpo e da voz que encarna esse saber posto em liberdade. É como se, em resposta às feridas traumáticas legadas pelo passado da escravidão, os grupos negros intuissem que se fortalecem quando cantam e dançam. Na festa

¹² O vídeo *Sopapo Poético – Poemas* mostra um registro de alguns deles. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=xwUaVgtMkk0>>.

e nos rituais, insurge-se o poder do corpo como “lugar de um pensamento lúdico de resistência, em contraposição ao caráter contemplativo do modo como o cartesianismo marcou o ato intelectual no Ocidente” (Anjos, 2004, p. 111).

A descontração do sarau contrasta com momentos performáticos de grande intensidade. Lilian Rocha, por exemplo, é uma das participantes que teatraliza a declamação de seus poemas, cativando a atenção do público e ativando sua reação. Poeta frequentadora de vários saraus, com domínio da técnica de canto e formação como facilitadora de biodança, as declamações de Lilian Rocha usam gestualidade enfática (rápidos giros, passos em círculo, olhares diretos, punhos ao ar) e modulações da voz (volume, tom, intensidade) para tocar as pessoas na roda. Ela cria interpretações livres de seus próprios poemas, que atualizam a potência do texto no sarau. Por exemplo, com este poema:

Negra

Negra
 Palavra
 Bendita
 Que saiu
 De tua boca
 Como um insulto
 E que transcende
 Em minha dança
 Em minha história
 Em minhas crenças
 Em minha luta
 Em minha vitória
 Que corporifica
 Em meu sorriso
 De perplexidade
 Da tua pobre
 Mediocre ignorância! (Rocha, 2016, p. 117)

Em algumas leituras desse poema (Sopapo Poético de março 2015), introduz-se como variação o chavão “Sou negra” ou “Me chamam negra”, em alusão ao título. Essa variação encaixa na leitura ritmada dos versos breves, declamados como sentenças soltas, deixando uns instantes de silêncio entre eles, permitindo a inserção dos chavões e a

provocação ao público em roda. Com gestualidade explícita (levar a mão ao ouvido) e olhares diretos, incita-se o público para que grite com ela/a ela: “Negra! Negra! Sou Negra!”. Com a participação cúmplice da plateia, o grito é carregado de sentidos que vão sendo construídos no poema. Da repulsão pela agressão racista, passa-se à força e ao orgulho, energizando o elo de subjetividade comum entre a poeta e os ouvintes. Com Zumthor, pode-se dizer que a afetação e a subjetividade construídas por meio do diálogo com a palavra poética emanam um discurso “que alguém me faz sobre o mundo e me coloca num jogo de corpo a corpo com o mundo” (2000, p. 77). A palavra poética é enfatizada na sua relação com o meio oral e gestual, o que caracteriza seu processo ritualístico de criação e concepção. Poemas que no papel parecem enfatizar o tom de reivindicação, denúncia ou lamentação, podem ser recebidos pelos ouvintes com aplausos e expressões de alegria, provocadas pela felicidade de estar junto compartilhando a palavra poética, que repousa na ritualização da linguagem:

O texto poético desperta em mim essa consciência confusa de estar no mundo, consciência confusa anterior a meus afetos, a meus julgamentos, e que é como uma impureza sobrecarregando o pensamento puro. Daí o prazer poético, que provém, em suma, da constatação dessa falta de firmeza do pensamento puro (Zumthor, 2000, p. 78).

Esse tipo de interação com a roda é buscada apelando aos identificadores de subjetividade que marcam o Sopapo Poético. Muitas vezes, esses vínculos são referentes muito concretos, reconhecíveis pela experiência comum dos participantes. Um poema do griô Jorge Onifadê, declamado no sarau, ilustra isto:

Entre a PUC e a Tuca e o Morro da Cruz

Entre a PUC e a Tuca e o Morro da Cruz
existem pessoas de todos os credos
vícios, virtudes e segredos e medos
Entre a PUC e a Tuca e o Morro da Cruz
ergueram-se prédios de luxo
e casebres com falta de tudo.
Graduados e pós-graduados
e outros com falta de tudo.
Sem contar os detentos,

contando seu tempo
 escrevendo seus livros
 entre grades, paredes e muros.
 Vermelhos e azuis
 do pessoal com suas bandeiras,
 toca-se o tambor
 para saudar a Ogum, Iemanjá e Oxalá.
 Tem gente que acredita na força dos seus orixás.
 Bebe-se cerveja
 e outros vão à igreja, perguntando:
 “Quanto Jesús nos dará?”.
 Entre a PUC e a Tuca e o Morro da Cruz
 existe um Deus,
 não importa se é masculino ou feminino.
 Que esse Deus
 livrai-nos dos perigos.
 Sejamos amigos,
 somos todos anjos famintos
 de respeito, igualdade e paz (Jorge Onifadê)¹³

No poema misturam-se termos abstratos de um campo semântico espiritual e religioso com referentes concretos, localizações de Porto Alegre. Configura-se uma cartografia afetiva decodificada pelos participantes do sarau, construindo conjuntamente sentidos específicos em um jogo de ambiguidades e subentendidos. Elementos cotidianos da cidade, como as bandeiras vermelhas e azul, poderiam remeter aos times de futebol locais (Grêmio e Inter), mas logo são ressignificados como símbolos religiosos de matriz africana (Ogum, Iemanjá). Esse tipo de cartografia territorial (bairros, localizações) e afetiva (símbolos, significados) propõe um ponto de vista específico, a partir do qual se pode apelar para valores universais como os do último verso.

Nesse poema vemos como os identificadores *periférico* e *afro-brasileiro* se entrecruzam na construção de significados entre poeta e auditório. Esse cruzamento de configurações com referentes locais também é percebido nos integrantes mais novos. Duan Porto, poeta de 22 anos, com participação ativa no sarau, declama este poema da sua autoria:

Quilomboje

¹³ Poema registrado a partir de uma apresentação do poeta no Sopapo Poético em 2015.

Todo preto, todo negro é um potencial Zumbi.
Toda preta, toda negra é uma potencial Dandara.
Quilombola
Congo Angola
Coisa boa
Jóia rara
Serra da Barriga
Cantagalo, Vila Fundão, Restinga
Todo morro e favela é quilombo.
Samba de roda, umbigada, jongo
Todo morro e favela é quilombo (Duan Kissonde, 2016, p. 42).

Já no título do poema pode-se apreciar a recuperação da tradição da poesia negra brasileira, resgatando o nome do grupo poético dos *Cadernos negros*. A atualização da memória de resistência negra passa pela evocação justaposta, sem necessidade de conectores lógicos, do Quilombo dos Palmares e das principais favelas ou periferias contemporâneas (em Rio de Janeiro, São Paulo e Porto Alegre). A carga política da afirmação é forte: o termo estigmatizado “favela” se equipara ao dignificado “quilombo”, pela louvação de práticas culturais negras. Na trajetória de formação estética e ideológica de Duan Porto, a cultura da periferia e a cultura negra aparecem indissociadas. Com a afetividade pelo *rap* na adolescência, Duan conta que começou a valorar a poesia após uma oficina que Sérgio Vaz, poeta e organizador da Cooperifa, ministrou no seu colégio na Lomba do Pinheiro. A partir dessa provocação para a leitura poética, foi construindo uma rede de referências literárias e contatos pessoais que vão dos mais contemporâneos (Allan da Rosa ou Akins Kintê) à anterior geração da poesia negra brasileira (Cuti ou Oliveira Silveira), encontrando no Sopapo Poético um espaço de expressão, reconhecimento e aprendizado. A leitura de seus poemas inéditos é sempre recebida com grande emoção, celebrando a apresentação como acontecimento numa longa corrente, entendendo o talento do jovem poeta como elo entre a memória do passado e a projeção do porvir.

O Sopapinho traz as crianças ao centro

O sarau criou um espaço acolhedor para as crianças de todas as idades chamado Sopapinho, que busca a desconstrução dos

preconceitos sobre o negro num convívio saudável através da arte. Sabe-se que as narrativas históricas nas escolas enfatizam a formação sociocultural da identidade brasileira sob um olhar europeizado, basta observar os livros didáticos. São relatos contaminados pelo discurso discriminatório, que não reconhece as contribuições dos africanos. Esse ensino recai sobre as crianças negras como um perverso destruidor de seu emocional. Elas não se enxergam como referencial de beleza, uma vez que seus traços são depreciados e todas as suas representações positivas são ignoradas, escondidas ou inferiorizadas. Por isso, o sarau visa amenizar a distância que a criança sofre em relação à própria cultura. Elas são integradas ao sarau adulto, porém, tendo respeitada sua fase lúdica e cognitiva.

Muitos mestres populares contam que, antigamente, as crianças não participavam de eventos de adultos, como certos rituais culturais e religiosos. Atualmente, esse pensamento mudou, a presença das crianças é fundamental para que os saberes afro-brasileiros não morram com os mais velhos, mantendo-se vivos e renovados, transmitidos aos pequenos, que, desde cedo, aprendem a se defender a partir da vivência integral com sua cultura. O Sopapinho busca essa transição por meio da contação de estórias, cantigas e atividades plásticas e lúdicas, dirigidas por duas educadoras (Ana dos Santos e Silvia Ramão) em um espaço separado. Num momento especial, todas as crianças vão participar do Sopapo, sendo recebidas com canto e palmas até o centro da roda de poesias. O vissungo (canto de trabalho) entoado para recebê-las no sarau diz: “Lá nas mata tem cachorro do mato, caxinguelê, chamei minhas crianças para vir me defender”. Nessa brincadeira de literatura e arte, o Sopapo convoca as crianças para defenderem sua autoestima, seu potencial de criadoras, internalizando, desde cedo, o protagonismo que irá ampliar seu olhar sobre si mesmas enquanto sujeitos históricos. Elas começam dizendo seu nome e depois contam o que fizeram e aprenderam naquela noite. Aqueles que já sabem ler e escrever recitam seus poemas.

Essa mediação faz com que muitas crianças vivenciem um momento raro e especial, no qual convivem com mais crianças negras; logo, tornam-se espelhos umas para as outras, percebem suas semelhanças e libertam-se de julgamentos e comparações, conseguem reconhecer nos colegas sua beleza étnica e partilham saberes que fortalecem sua identidade. O Sopapinho é importante para a criança negra e também para a não negra, porque ambas terão oportunidade de percepção de si

mesmas através da interação social, agregando valores de respeito mútuo às diferenças.

Convidado da noite: cálida homenagem a figuras próximas

Desde a criação do sarau, pensou-se acerca da necessidade de o artista negro ter um espaço para contar sua trajetória e partilhar suas criações com a comunidade. Porto Alegre tem muitas referências artísticas negras com um trabalho qualificado e independente nas mais variadas áreas da expressão. Considerando-se o Rio Grande do Sul, esse número aumenta e representa muito do que está excluído das mídias tradicionais (jornais, televisão, revistas, rádio etc.), que pouco se esforçam para notabilizar a arte negra gaúcha. Por isso, saraus e encontros culturais de caráter militante, como o Sopapo Poético, são mecanismos de visibilidade e reconhecimento. A escolha do convidado do sarau surge a partir do envolvimento artístico e político dele/dela com a luta negra. Os homenageados(as) apresentam-se de maneira alternada, ou seja, num mês é chamada uma referência feminina e, no outro, uma referência masculina. São poetas, escritores(as), compositores(as), músicos(as), cantoras, atores, atrizes, dançarinas, professores e os mais expressivos militantes. Há artistas experientes e consagrados no ramo, mas também há jovens talentosos começando sua carreira. A forma de apresentação do convidado é livre, ele pode contar sua experiência, declamar, cantar e tocar, performatizar como quiser. Cada sarau torna-se muito especial e emocionante devido a grande diversidade de histórias e formas de militância artística, marcante tanto para o público quanto para o próprio artista.

Foram convidados artistas gaúchos tais como: o sopapeiro, cantor e compositor Giba Giba; a cantora Marietti Fialho; o guitarrero Luiz Wagner; o professor Pernambuco; o Coletivo Negração, formado por universitários negros; a atriz, performer e pesquisadora Geanine Escobar; o compositor Paulo Romeu; a poeta e compositora Delma Gonçalves; a poeta Lilian Rocha; o ator Sirmar Antunes; o compositor Mestre Paraquedas; o poeta Jorge Fróes; as Negras na Batalha e Mc Flor do Gueto, mulheres do *rap* gaúcho; o músico John Silva; a escritora Maria do Carmo; e também o escritor paulista Cuti Silva, entre tantos outros nomes importantes do nosso movimento cultural. Segundo Allan da Rosa, “a cultura negra caracteriza-se pela importância de seus intelectuais, mestres e pensadores orgânicos, assumidamente elos de

continuidade e de renovação das culturas que abraçam e por quem são abraçados” (Rosa, 2013, p.46). Atualmente, o Sopapo Poético concorreu a um edital de fomento à literatura e teve seu projeto selecionado, conseguindo financiamento para garantir o planejamento dos próximos dez saraus, com convidados de outros estados, o que irá enriquecer ainda mais os encontros de poesia.

Oliveira Silveira e Giba Giba: no tambor e no livro, presentes

Entre todos esses homenageados no Sopapo Poético, este artigo destaca as vozes de duas figuras que marcam com especial força a construção simbólica da identidade “afro-gaúcha”. Pairando no centro da roda, suas palavras e ritmos são invocados constantemente pelos participantes, como presença/ausência no tambor e no livro: o professor Oliveira Silveira e o mestre Giba Giba.

Oliveira Ferreira da Silveira (1941-2009) era negro e gaúcho, poeta e historiador, militante negro da palavra com uma ampla trajetória intelectual e política.¹⁴ Destaca sua participação no Grupo Palmares, entidade que protagonizou a declaração do 20 de novembro, dia da morte de Zumbi dos Palmares, como data máxima da comunidade negra brasileira (mais tarde registrada como Dia Nacional da Consciência Negra). A obra poética de Oliveira Silveira estava dispersa em antologias e obras de tiragem limitada, dificilmente acessíveis aos leitores até a recente publicação da sua *Obra reunida* (2012). Muitos dos participantes habituais do Sopapo Poético conheceram pessoalmente o poeta e guardam por ele grande afeto e admiração. Homenageado em várias ocasiões, seus livros estão sempre presentes nas bancas da feirinha no sarau e seus poemas são declamados com frequência.

A identidade afro-gaúcha foi uma temática constante na obra de Oliveira Silveira,¹⁵ como uma contestação frontal do mito do gaúcho

¹⁴ Uma boa reconstrução da longa trajetória de Oliveira Silveira como intelectual diaspórico, mediante depoimentos de conhecidos, encontra-se na dissertação de Silva (2014). Nela se compreende como a atividade do intelectual militante combina diversos espaços e registros, mobilizando argumentos e afetos.

¹⁵ Ainda que relativamente abundantes, os estudos acadêmicos sobre a poesia de Oliveira Silveira poderiam ser aprofundados. Observa-se uma corrente crítica que alinha o poeta com o movimento pan-africanista da negritude, destacando e eventualmente contestando sua tendência ao enraizamento em uma essência africana cristalizada, com uma leitura que outorga destaque aos poemas que salientam a fidelidade ao referente “África” como fonte original (Bernd, 2011; Santos, 2010; Silva, K., 2013). Outra corrente, que parece mais produtiva, tenta superar o debate essencialismo/antiessencialismo,

branco construída pelo folclore tradicionalista. Oliveira casa, em seus poemas, as formas poéticas gauchescas com marcas da negritude. Os “poemas afro-gaúchos”, como *Gaúcho negro mateando*, mostram essa “dupla consciência” (Gilroy, 2001, p. 223-280), forte e amarga como o mate: “Cada gole, cada gota/tem o sabor de dois mundos./E vou bebendo a cicuta/de um banzo que vem do fundo” (Silveira, [1977]2012, p. 175). O poeta hifeniza a identidade gaúcha (como dissemos, racializada em termos europeus) e africana (não como essência imutável, mas como ponto da diáspora atlântica originada na escravidão), com uma sofisticada elaboração intelectual e afetiva que reverte a invisibilização do negro no sul. Vemos isso claramente no poema *Sou*, de que copiamos as estrofes finais:

Sou

[...]

Sou a bombacha de santo,
sou o churrasco de Ogum.

Entre os filhos desta terra
naturalmente sou um.

Sou o trabalho e a luta,
suor e sangue de quem
nas entranhas desta terra

nutre raízes também (Silveira, [1977] 2012, p. 196).

Gilberto Amaro do Nascimento (1940-2014), o mestre Giba Giba, desenvolveu um processo semelhante de identificação afro-gaúcha. Primeiro homenageado do Sopapo Poético e com seu retrato na parede, muitas das suas composições são tocadas e cantadas no sarau. Músico e ativista prolífico, talvez sua principal contribuição tenha sido a valorização e a recuperação musical do Sopapo, tambor próprio do Sul do Brasil, muito característico no carnaval de Pelotas, que foi sendo substituído pelo surdo num processo de carioquização da festa. O nome do sarau recupera esse elemento tão simbolicamente carregado. Com

situando o intelectual negro em seu contexto específico – nacional, regional e local – como ponto particular da diáspora africana (Oliveira, 2012; Silva, S., 2014). É importante compreender seu historicismo como instrumento de intervenção na realidade, a partir da inventiva linguística que “radicaliza a sua relação com os instrumentos de seu ofício no intuito de extrair deles (e de construir com eles) horizontes de significação e de experiência estéticas diferentes daqueles catalogados nos manuais de literatura” (Pereira, 2010, p. 367).

uma história própria, que arranca na escravidão das charqueadas, e características específicas de técnica e sonoridade (de grande tamanho e tocado com as duas mãos), o Sopapo é construído como valor da cultura afro-gaúcha, heterogeneidade na cultura negra brasileira.¹⁶

O Sopapo é mágico. Ele é fascinante. Claro, tinham os tambores, surdos, tamborins, tal, tal e tal. E o Sopapo, como ele é batido com a mão, aí ele faz a segunda, terceira, quarta, quinta. Aí ele faz tudo. E por isso que é importante que cada um toque a mesma música com o seu jeito, com o mesmo fim. Essa é a coisa mais maravilhosa, ele tem uma identidade (Giba Giba apud Turck e Valentim, 2010, p. 47).

Dessa forma, a memória e a solidariedade na diáspora africana não partem de referentes cristalizados e imutáveis, mas valorizam a criatividade do negro nas margens do Atlântico, que produziu heterogeneidades regionais. Isto é, cada região tem seus tambores e seu jeito de ser:

As pessoas sempre dizem assim: “E esse instrumento aí, veio da África?”. Não, da África não veio absolutamente nada. Da África só veio a memória. Só, né?! A cultura africana é um barato por causa disso, porque os caras chegaram aqui zeradinho, sem nada, só com o paninho do corpo em cima. E reconstruíram a África fora da África, com a sua cultura, com tudo isso. [...] O Sopapo não é uma coisa misteriosa. Ele é um fundamento, acredito eu, de um instrumento que foi criado assim... (Giba Giba apud Turck e Valentim, 2010, p. 45).

A convivência harmônica dessas duas figuras, o poeta e o sopapeiro, permite refletir acerca de uma liminaridade entre o livro e outras formas de comunicação poética: singularmente o tambor, forte elemento de comunicação e identificação na diáspora africana. Ainda que aparentemente tensionadas pelo pensamento dualista da modernidade colonial, eles coexistem e interagem. Com os versos de Oliveira Silveira e os ritmos de Giba Giba, os símbolos poéticos e as sonoridades do

¹⁶ O documentário *O grande tambor* (Coletivo Catarse, 2012) narra a história do Sopapo, seu trágico e poético relato e as múltiplas realidades que cristalizam nele, desde as charqueadas até o carnaval-espetáculo. Com depoimentos de Giba Giba e outros músicos, ativistas e historiadores, o filme está disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=xIL6Hfq4ZTw>>. As entrevistas com os mestres realizadas para o documentário estão também recolhidas em livro (Turck e Valentim, 2010).

tambor constroem uma estética afro-gaúcha específica, como ponto particular do Atlântico Negro.

Considerações finais: o sarau afro-gaúcho como ritual político/poético

O Sopapo Poético é um encontro produtivo da recente tendência dos saraus periféricos com a tradição da poesia negra brasileira e gaúcha. Esse espaço identitário se mostra muito receptivo para esse formato de prática cultural. As rodas de poesia negra organizadas no Mercado Público de Porto Alegre pelo Grupo Palmares nos anos 1970 podem ser consideradas como um sarau periférico *avant la lettre*. Nessa antecipação, recuperada como memória afetiva, é possível vislumbrar como o movimento negro gaúcho intuiu a potência política dos saraus para impugnar os estereótipos racistas sobre os negros no sul e redefinir as fronteiras e lugares que podem ser ocupados por eles.

Zumthor (2000) permite pensar a performatividade do sarau como momento ritualístico de forte teatralidade e marcação identitária, onde é tão importante a dimensão textual e representativa das palavras quanto a dimensão performática de corpos, sonoridades e vozes. Conforme coloca Kelly Moraes em seu estudo sobre a política cultural do movimento negro gaúcho (2012), é interessante a separação analítica entre a *política da realização* e a *política da transfiguração*, em constante tensão e imbricação nas intervenções da política cultural negra (2001, p. 93-98). A *política da realização* se concretiza principalmente na dimensão textual e constrói uma utopia, a noção de que uma sociedade futura poderá cumprir as promessas irrealizadas de igualdade e justiça. Já a *política da transfiguração* ocupa a dimensão performática, enfatiza o surgimento de desejos e as formas de associação na comunidade de interpretação. A mutualidade se funda em mecanismos mais opacos que a linguagem e as palavras, ocupando uma esfera pública parcialmente oculta, mas inteiramente própria. Essas duas dimensões servem para compreender os sentidos e significados construídos no Sopapo Poético, em que versos trágicos sobre a memória da escravidão e o racismo contemporâneo podem ser compatibilizados com a felicidade de estar juntos, expressada em risos, dança e música. No sarau se articula um ciclo temporal largo (da evocação da ancestralidade à projeção do futuro desejado) em âmbitos simbólicos diversos (poesia, música, religião, economia, política). Se a

memória dos quilombos ou dos intelectuais da geração anterior é de resistência e dignidade, o Sopapinho representa a renovação da esperança. No Sopapo Poético poesia e música negra fazem uma trança com a política identitária.

A imbricação das esferas de produção simbólica ganha importância em um contexto cultural de especial invisibilização do negro – Rio Grande do Sul –, onde a afirmação identitária em positivo aparece como uma urgência. Mas essa positivação não se faz mobilizando uma identidade africana original e cristalizada, senão elaborando a configuração específica da identidade afro-gaúcha, no extremo sul do Atlântico negro brasileiro. Essa defesa da heterogeneidade cultural da diáspora negra está presente na narrativa de Giba Giba sobre a história sulina do Sopapo ou na poética afro-gaúcha de Oliveira Silveira. A empolgada acolhida que essas heranças mantêm no movimento negro gaúcho faz pensar que seus projetos culturais criaram soluções para questões identitárias não resolvidas. O Sopapo Poético se situa nessa matriz político/estética, visibilizando e promovendo a cultura afro-gaúcha.

Referências

ANJOS, José Carlos Gomes dos (2004). Identidade étnica e territorialidade. In: ANJOS, José Carlos Gomes dos; SILVA, Sergio Baptista da (Org.). *São Miguel e Rincão dos Martimianos: ancestralidade e territorialidade negra*. Porto Alegre: Editora da UFRGS.

BASTIDE, Roger (1943). *A poesia afro-brasileira*. São Paulo: Martins.

BERND, Zilá (2011). Oliveira Silveira. In: DUARTE, Eduardo de Assis (Org.). *Literatura e afrodescendência no Brasil: antologia crítica*. Belo Horizonte: Editora UFMG, p. 111-124.

BERND, Zilá (1987). *Negritude e literatura na América Latina*. Porto Alegre: Mercado Aberto.

DUARTE, Eduardo de Assis (2010). Por um conceito de literatura afro-brasileira. *Terceira Margem*, Rio de Janeiro, n. 23, p. 113-138, jul./dez.

FONSECA, Maria Nazareth Soares (2010). Cultura/literatura negra, cultura/literatura afro-brasileira: impactos, paradoxos e contradições. In:

PEREIRA, Edimilson de Almeida (Org.). *Um tigre na floresta de signos: estudos sobre poesia e demandas sociais no Brasil*. Belo Horizonte: Mazza.

FONTOURA, Pâmela Amaro (2012). *A palavra poética enquanto voz viva*. Efeitos de um encontro intercultural entre estudantes da escola pública básica e a poesia de Oliveira Silveira. Monografia (Licenciatura em Teatro) – Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre.

GILROY, Paul (2001). *O Atlântico negro: modernidade e dupla consciência*. São Paulo: Editora 34.

KISSONDE, Duan (2016). *Quilombhoje*. In: SOPAPO POÉTICO. *Pretextância*. Porto Alegre: Associação Negra de Cultura; Libretos.

NASCIMENTO, Érica Peçanha do (2011). *É tudo nosso!* Produção cultural na periferia paulistana. Tese (Doutorado em antropologia social) – Universidade de São Paulo, São Paulo.

MORAES, Kelly da Silva (2012). *Política cultural: uma análise sobre a cultura política do movimento negro em Porto Alegre*. Dissertação (Mestrado em sociologia) – Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre.

MUNANGA, Kabengele (2008). *Rediscutindo a mestiçagem no Brasil: identidade nacional versus identidade negra*. Belo Horizonte: Autêntica.

OLIVEIRA, Helaine de (2012). Oliveira Silveira: política de exceção e poética do além. In: SIMPÓSIO INTERNACIONAL LITERATURA, CRÍTICA, CULTURA, 6., 28 a 31 maio 2012, Juiz de Fora. *Anais...* Juiz de Fora: UFJF. Disponível em: <<http://goo.gl/YWCT8L>>. Acesso em: 17 jul. 2016.

PEREIRA, Edimilson de Almeida (2010). Invenção e liberdade na poesia brasileira contemporânea. In: PEREIRA, Edimilson de Almeida. *Um tigre na floresta de signos: estudos sobre poesia e demandas sociais no Brasil*. Belo Horizonte: Mazza.

PRASS, Luciana (2013). *Maçambiques, quicumbis e ensaios de promessa: musicalidades quilombolas do sul do Brasil*. Porto Alegre: Sulina.

PROENÇA FILHO, Domicio (2010). A trajetória do negro na literatura brasileira. In: PEREIRA, Edimilson de Almeida (Org.). *Um tigre na floresta de signos: estudos sobre poesia e demandas sociais no Brasil*. Belo Horizonte: Mazza.

RAMA, Ángel (2015). *A cidade e as letras*. São Paulo: Boitempo.

ROCHA, Lilian (2016). Negra. In: SOPAPO POÉTICO. *Pretessência*. Porto Alegre: Associação Negra de Cultura; Libretos.

ROSA, Marcus Vinícius de Freitas (2014). *Além da invisibilidade: história social do racismo em Porto Alegre durante o pós-abolição (1884-1918)*. Tese (Doutorado em história) - Universidade Estadual de Campinas, Campinas.

ROSA, Allan Santos da (2013). *Pedagoginga, autonomia e mocambagem*. Rio de Janeiro: Aeroplano.

SANTOS, Donizeth Aparecido dos (2010). Ressonâncias dos movimentos culturais negros na poesia de Oliveira Silveira. *Espéculo. Revista de Estudos Literários*, Madrid, n. 44. Disponível em: <<http://goo.gl/4UGcz7>>. Acesso em: 17 jul. 2016.

SILVA, Kislana Rodrigues Ramos da (2013). A ressignificação das propostas do pan-africanismo e da negritude em Roteiro dos Tantãs, de Oliveira Silveira. In: CONGRESSO INTERNACIONAL DA ABRALIC, 13. De 8 a 12 jul. 2013, Campina Grande, PB. *Anais...* Campina Grande: Abralic. Disponível em: <<http://goo.gl/5YPIbJ>>. Acesso em: 17 jul. 2016.

SILVA, Mário Augusto Medeiros da (2011). *A descoberta do insólito. Poesia periférica e poesia negra no Brasil (1960-2000)*. Tese (Doutorado em sociologia) - Universidade Estadual de Campinas, Campinas.

SILVA, Santa Júlia da (2014). *“Vem vamos juntos! Dá-me tua mão e vamos juntos!”: reconhecimento e narrativas sobre a trajetória de Oliveira Silveira*. Dissertação (Mestrado em antropologia) - Universidade Federal de Pelotas, Pelotas.

SILVEIRA, Oliveira (2012). *Obra reunida*. Organização de Ronald Augusto. Porto Alegre: IEL.

SOPAPO POÉTICO (2016). *Pretessência*. Porto Alegre: Associação Negra de Cultura; Libretos.

TAJES, Claudia (2014). Sarau Elétrico comemora 15 anos no Bar Ocidente. *Revista Donna*, Porto Alegre, 15 jul. Disponível em: <<http://goo.gl/SxVI3P>>. Acesso em: 17 jul. 2016.

TENNINA, Lucía (2013). Saraus das periferias de São Paulo: poesia entre tragos, silêncios e aplausos. *Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea*, Brasília, n. 42. Disponível em: <<http://goo.gl/VYT2Zx>>. Acesso em: 17 jul. 2016.

TURCK, Gustavo; VALENTIM, Sérgio (Org.) (2010). *O grande tambor: entrevistas dos mestres griôs*. Porto Alegre: Catarse.

XAVIER, Regina Célia Lima (2006). Uma história que se conta: o papel dos africanos e seus descendentes na formação do Rio Grande do Sul. *História Unisinos*, v. 10, n. 3, p. 243-258, set./dez.

ZUMTHOR, Paul (2000). *Performance, recepção, leitura*. São Paulo: Educ.

Recebido em outubro de 2015.

Aprovado em fevereiro de 2016.

resumo/abstract/resumen

Sopapo Poético: sarau de poesia negra no extremo sul do Brasil

Pâmela Amaro Fontoura, Julio Souto Salom e Ana Lúcia Liberato Tettamanzy

Apresentamos o Sopapo Poético, sarau de poesia negra que acontece em Porto Alegre desde 2012. Entendemos que nesse evento ocorre um encontro de duas tendências: a recente difusão dos saraus periféricos em São Paulo e outras cidades do Brasil com a tradição da poesia negra brasileira, especialmente a produzida desde a década de 1970. Esse encontro ocorre em um contexto específico que condiciona a atuação do movimento negro gaúcho: Porto Alegre, significativa “cidade letrada” e capital do Rio Grande do Sul, estado marcado por uma identidade regional racializada no mito do gaúcho europeizado. Descrevemos o funcionamento do sarau, desenvolvido em três momentos: a roda de poesia, com participação espontânea da audiência; a apresentação do Sopapinho, onde as crianças são levadas ao centro da roda; e o homenageado da noite, que combina o relato de trajetória com a *performance* artística. Entre os homenageados, destacamos duas figuras relevantes para a estética do sarau: o poeta Oliveira Silveira e o sopapeiro Giba Giba. Analisando as intervenções poéticas nas suas dimensões textual e performática, somos levados a pensar na íntima ligação entre o estético e o político que se constrói no sarau. As ideias de Paul Gilroy sobre a política cultural diaspórica no Atlântico negro servem para compreender o contexto de conflito e as formas de elaboração da identidade cultural afro-gaúcha.

Palavras-chave: saraus, poesia negra, movimento negro gaúcho, Sopapo Poético.

Sopapo Poético: Black poetry sarau in southern Brazil

Pâmela Amaro Fontoura, Julio Souto Salom e Ana Lúcia Liberato Tettamanzy

We introduce Sopapo Poético, a black poetry sarau that occurs in Porto Alegre since 2012. We believe that this event is a meeting of two trends: the recent spread of peripheral saraus in São Paulo and other cities in Brazil, with the tradition of Afro Brazilian poetry, especially that produced since the 1970s. This meeting takes place in a specific context that determines the performance of local black activism: Porto Alegre, a significant “lettered city” and the capital of Rio Grande do Sul, a state marked by a regional race identity based on the myth of the European gaucho. We describe the sarau, developed in three stages: the open microphone recital, with spontaneous participation of the audience; the presentation of Sopapinho where children are brought to the center of the circle; and the honoree of the night, which combines a personal history report with artistic performance. Among the honorees, we highlight two important figures for the aesthetics of the sarau: the poet Oliveira Silveira and the *sopapeiro* Giba Giba. Analyzing the poetic interventions in their textual and performative dimensions, we are led to think of the intimate connection between the aesthetic and the political that is created in the sarau. Paul Gilroy’s ideas on diasporic cultural politics in the Black Atlantic serve to understand the context of conflict and the development of afro-gaucho cultural identity.

Keywords: saraus, black poetry, black activism in Brazil, Sopapo Poético.

Sopapo Poético: Sarau de poesía negra en el extremo sur de Brasil

Pâmela Amaro Fontoura, Julio Souto Salom e Ana Lúcia Liberato Tettamanzy

Presentamos el Sopapo Poético, *sarau* de poesía negra que se celebra en Porto Alegre desde 2012. Entendemos que en este evento se da el encuentro de dos tendencias: por un lado la reciente difusión de los *saraus* periféricos en São Paulo y otras ciudades de Brasil, y por el otro la tradición de la poesía negra brasileña, especialmente la producida desde la década de 1970. Este encuentro ocurre en un contexto específico que condiciona la actuación del movimiento negro *gaucho*: Porto Alegre, significativa “ciudad letrada” y capital de *Rio Grande do Sul*, un estado marcado por una identidad regional racializada en el mito del gaucho europeizado. Describimos el *sarau*, que se desarrolla en tres momentos: la rueda de poesía, con la participación espontánea de la audiencia; la presentación del *Sopapinho*, en el que los niños y niñas son llevados al centro del círculo; y el homenajeado de la noche, que combina el relato de trayectoria personal con el *performance* artístico. Entre los homenajeados, destacamos dos figuras relevantes para la estética del *sarau*: el poeta Oliveira Silveira y el *sopapeiro* Giba Giba. Analizando las intervenciones poéticas en sus dimensiones textual y performática, pensamos en la íntima relación entre lo estético y lo político que se construye en el *sarau*. Las ideas de Paul Gilroy sobre la

política cultural diaspórica en el Atlántico Negro nos sirven para comprender el contexto de conflicto y las formas de elaboración de la identidad cultural afro-gaucha.

Palabras clave: saraus, poesía negra, activismo negro en Brasil, Sopapo Poético.