



UNIVERSIDADE ESTADUAL DE CAMPINAS
INSTITUTO DE ESTUDOS DA LINGUAGEM
LABORATÓRIO DE ESTUDOS
AVANÇADOS EM JORNALISMO

BIANCA MAFRA ELIA

Projeto Groove 011: divulgação da cultura
samba-rock na cidade de São Paulo

Campinas, 2024

BIANCA MAFRA ELIA

***Projeto Groove 011: divulgação da cultura
samba-rock na cidade de São Paulo***

Dissertação apresentada ao Laboratório de Estudos Avançados em Jornalismo (Labjor), do Instituto de Estudos em Linguagem (IEL), da Universidade Estadual de Campinas, como parte dos requisitos exigidos para a obtenção do título de Mestra em Divulgação Científica e Cultural, na área de Divulgação Científica e Cultural.

Orientadora: Profª. Dra. Marta Mourão Kanashiro

Este trabalho corresponde à versão apresentada à banca de defesa de dissertação da aluna Bianca Mafra Elia orientada pela profª. Drª. Marta Mourão Kanashiro.

Campinas, 2024

Ficha catalográfica
Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP)
Biblioteca do Instituto de Estudos da Linguagem
Ana Lucia Siqueira Silva - CRB 8/7956

EL41p Elia, Bianca Mafra, 1993-
Projeto Groove 011 : divulgação da cultura samba-rock na cidade de São Paulo / Bianca Mafra Elia. – Campinas, SP : [s.n.], 2024.

Orientador(es): Marta Mourão Kanashiro.
Dissertação (mestrado) – Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP), Instituto de Estudos da Linguagem.

1. Projeto Groove 011. 2. Samba-rock. 3. Cultura negra. 4. Branquitude. 5. São Paulo (SP). 6. Patrimônio cultural. I. Kanashiro, Marta Mourão, 1974-. II. Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP). Instituto de Estudos da Linguagem. III. Título.

Informações complementares

Título em outro idioma: Groove 011 Project : dissemination of samba-rock culture in the city of São Paulo

Palavras-chave em inglês:

Groove 011 Project

Samba-rock

Black culture

Whiteness (Race identity)

São Paulo (SP)

Cultural property

Área de concentração: Divulgação Científica e Cultural

Titulação: Mestre em Divulgação Científica e Cultural

Banca examinadora:

Marta Mourão Kanashiro [Orientador]

Carolina Cantarino Rodrigues

Marcos Aurélio Barbai

Data de defesa: 01-11-2024

Programa de Pós-Graduação: Divulgação Científica e Cultural

Identificação e informações acadêmicas do(a) aluno(a)

- ORCID do autor: <https://orcid.org/0009-0006-1112-561X>

- Currículo Lattes do autor: <http://lattes.cnpq.br/4143379354175316>



BANCA EXAMINADORA

Profª. Drª. Marta Mourão Kanashiro – Presidente
Universidade Estadual de Campinas

Profª. Drª. Carolina Cantarino Rodrigues
Universidade Estadual de Campinas

Prof. Dr. Marcos Aurélio Barbai
Universidade Estadual de Campinas

IEL/UNICAMP 2024

Ata da defesa assinada pelos membros da Comissão Examinadora, consta no SIGA/Sistema de Fluxo de Dissertação/Tese e na Secretaria de Pós Graduação do IEL.

Dedico esta pesquisa aos anos de pandemia, perdidos no espaço-tempo das cidades e dos desejos. Dedico esta escrita como prova de que também existimos na tempestade.

Agradecimentos

Fábio, Sammy, Zanza, Keka. Max, Maria Olívia, Ricardo, Marta, Beraldo, Nescau, Nego Júnior, Léo Cordeiro, Adriana, Ítalo, Eliana, Gabriella, Fernanda, Luca, Beatriz Maitê, Milena, Monique, Paula Carol, Bárbara, Suellen, Bruna, Alexandra, Gabriela, Daniela, Cauê, Franco, Davi, Beatriz, Giovana, Alex, Júlia, Amanda, Kalaf Epalanga, Marco Mattoli, Paquera, e todas as forças que me protegem.

Resumo

Esta pesquisa se debruça sobre o papel do Projeto *Groove 011* na preservação e divulgação da cultura samba-rock na cidade de São Paulo. Por meio de aulas e bailes distribuídos em diferentes localidades de circulação pública, o coletivo atua como importante defensor e protetor da manifestação cultural que é patrimônio imaterial do município. Em consonância com a sua presença forte e frequente na paisagem da cidade, o *Groove* reivindica a ocupação dos espaços por meio de corpos negros dançantes, que transformam e são transformados por sua existência, resgatando constantemente afetos, memórias, e esperanças de futuro por meio da dança e da música. Orientada por uma perspectiva reflexiva sobre a branquitude, a investigação se vale das relações e interações construídas entre a pesquisadora e os integrantes do projeto no desenvolvimento da pesquisa e de um documentário filmado em paralelo sobre o mesmo tema, cujo processo instrui e influencia a metodologia de toda a pesquisa.

Palavras-chave: Projeto Groove 011; Samba-rock; Cultura negra; Branquitude; Cidade; São Paulo; Patrimônio cultural; Divulgação cultural; Metodologia audiovisual.

Abstract

This research focuses on the role of Projeto Groove 011 in the preservation and dissemination of samba-rock culture in the city of São Paulo. Through classes and dance events held in various public spaces, the collective serves as an important defender and protector of this cultural expression, which is recognized as intangible heritage of the municipality. In line with its strong and frequent presence in the city's landscape, Groove claims the occupation of urban spaces by black dancing bodies, which transform and are transformed by their existence, constantly reviving affections, memories, and hopes for the future through dance and music. Guided by a reflexive perspective on whiteness, the investigation draws on the relationships and interactions built between the researcher and the project's members throughout the development of the research and a documentary filmed in parallel on the same theme. This process informs and influences the research methodology.

Keywords: Groove 011; Samba-rock; Black culture; Whiteness; City; São Paulo; Cultural heritage; Cultural dissemination; Audiovisual methodology.

Sumário

Introdução.....	10
Percurso acadêmico.....	14
Estrutura da pesquisa.....	16
 Capítulo 1. Os espaços do <i>Groove 011</i>.....	22
<i>Groove</i> no Tamanduateí.....	23
<i>Groove</i> no Vale do Anhangabaú.....	25
<i>Groove</i> no CDM Anchieta.....	28
 Capítulo 2. Diálogo com as referências sobre samba-rock.....	30
 Capítulo 3. Escutando o <i>groove</i>: embalos, memória e afetividade.....	37
1. Int. Casa de Reginaldo – Noite.....	39
2. Ext. Garagem – Casa de Sammy- Dia.....	40
3. Ext. Garagem– Casa do Sammy - Dia.....	44
4. Ext. Vale do Anhangabaú – Noite.....	45
 Capítulo 4. A dança, a cidade e a cultura negra inscritas nos corpos.....	49
Corpos, gênero e resistência.....	49
5. Ext. Sala – Casa de Zanza – Dia.....	49
 Capítulo 5. Opressão e resistência na cidade.....	57
O centro como palco de disputas.....	58
O Tamanduateí.....	62
O Vale do Anhangabaú.....	64
6. Ext. Vale do Anhangabaú – Noite.....	68
Heliópolis / Sacomã.....	72
O encontro entre o Tamanduateí, o Anhangabaú e o CDM Anchieta.....	74
 Considerações finais.....	76
 Referências Bibliográficas.....	79
 ANEXO - Divulgação cultural e patrimônio.....	82

Introdução

A primeira vez que estive no *Projeto Groove 011* não foi nada *groovy* (dançante, animado, na tradução do contexto musical em inglês). Conheci o coletivo em um dia de baile em um outro projeto, o *Negralizando*¹, mas à época não sabia de ninguém que frequentasse ou que fosse seu integrante. No primeiro dia em que me apressei para participar da aula intermediária às 20 h, no dia 24 de setembro de 2022 no Vale do Anhangabaú, centro de São Paulo, tive a experiência de um primeiro contato tímido, que revelava muito mais sobre mim do que sobre a dinâmica do evento. Eu me percebia constrangida em estar ali e, ao mesmo tempo, fascinada com o que aquilo representava: uma concentração de centenas de pessoas a céu aberto, embaixo do Viaduto do Chá, para dançar samba-rock – parte da cultura negra paulistana e considerado patrimônio cultural imaterial da cidade de São Paulo.

Não era minha primeira vez no samba-rock. Danço o ritmo desde 2016, quando comecei a fazer aulas na casa de cultura do M'Boi Mirim (zona Sul da cidade), e passei a frequentar alguns bailes e dançar nos intervalos das rodas de samba que ia aos finais de semana. O desconforto que senti pela primeira vez no *Projeto Groove 011* não nascia só do fato de não conhecer ninguém daquele espaço em específico, do sentimento de timidez que toma conta das circunstâncias de quando se faz algo novo: era um incômodo relativo a pertencimento, maior do que simplesmente conhecer ou não quem ali está. Àquela altura eu ainda não entendia isso, já que achava estar habituada com ambientes de dança.

Sou uma mulher branca, de classe média, recém-chegada aos 30 anos e que já passou por alguns ambientes de prática dançante. Cresci com minhas irmãs dançando axé, minha mãe e tios, todos de origem nordestina, fissurados por forró, e me casei com alguém que ama e trabalhou por muito tempo com samba. Fui bolsista em escolas de danças de salão, fiz aulas

¹ O *Negralizando* se define como um “projeto social cultural com finalidade de promover, estimular, conscientizar, transferir conhecimento e valorizar a identidade e as raízes afrobrasileiras” (PROJETO NEGRALIZANDO). Para isso oferece diferentes tipos de oficina, como samba-rock, capoeira, artes plásticas, teatro, e dentre outras atividades mantém uma loja *online* com produtos como camisetas com o logo do projeto. Ainda que seja uma importante expressão do samba-rock, esse projeto não foi escolhido para investigação de mestrado pois não reunia as relações fundamentais entre corpo, espaços abertos na cidade tal como o projeto *Groove 011*. O *Negralizando* acontece unicamente na Casa de Cultura da Vila Guilherme, também conhecido como Casarão.

em espaços na zona sul, zona norte, centro e zona oeste da cidade, participei de grupos de estudos focados em samba de gafieira e samba-rock, e nunca, em nenhuma hipótese, falou-se sobre questões de raça nos ambientes nos quais eu estive. Quando defini que o *Groove* seria o mote deste trabalho de pesquisa, o que primeiro saltava aos olhos enquanto pesquisadora tinha relação com o projeto como divulgador da cultura samba-rock na cidade de São Paulo, seu papel para manutenção do patrimônio e sua relação com a geografia da cidade. Mas não para o que a minha presença enquanto uma mulher branca poderia significar naquele contexto.

Com isso não quero dizer que eu era alheia às discussões sobre branquitude ou sobre apropriação cultural que pessoas brancas cometem com as culturas negras, indígenas e as não brancas. Como boa representante da esquerda paulistana, eu já participava do debate de pautas antirracistas, fazia leituras de autoras como bell hooks (2013) e Ângela Davis (2016). Ainda assim, eu não me colocava como sujeito desses processos. Era sempre o outro: o outro racista, o outro que comete racismo, o outro com suas ações veladas e atos discriminatórios. Acontece que isso, por si só, é o comportamento que estrutura boa parte da ideia de branquitude: jamais me considerar como a pessoa que está sendo racista, afinal, “tenho uma intenção tão boa!”.

Foram alguns os pontos de virada para me inserir nessa discussão. Definitivamente, debruçar-me sobre leituras como a publicação feita pelo Instituto Ibirapitanga, no caderno *Branquitude: racismo e antirracismo* (SCHUCMAN, 2023), e o livro *Memórias da plantação: episódios de racismo cotidiano* (KILOMBA, 2019), foram o marco para compreender os limites entre considerar-me antirracista, e de fato o ser, os limites entre reconhecer o privilégio branco e efetivamente propor-me a romper a estrutura de dominação racial que invade todas as relações sociais, culturais e econômicas de nosso país. Não é confortável para pessoas brancas aceitar fazer parte dessa discussão, especialmente porque depois do processo de negação – “eu sou uma pessoa boa”, “tenho muitos amigos negros”, “você não me conhece” – costuma vir a vergonha, o constrangimento em ser acusado como parte da estrutura de manutenção de privilégios que reforçam a ideia de dominação racial (KILOMBA, 2019; SCHUCMAN, 2023). Geralmente a *fragilidade branca* (DIANGELO, 2018) se instaura aí, e depois da vergonha, volta-se à negação. Mas é preciso avançar. É preciso expor-se e compreender que o debate não é, necessariamente, de ordem individual, um apontar de dedos sobre a índole de sujeitos brancos e suas ações no mundo. É preciso

avançar porque a discussão é, sobretudo, de ordem coletiva, com a racialidade atravessando a todas, todos e todes.

Outro ponto de virada que intensificou a dinâmica das relações de pesquisa aconteceu alguns meses depois de passar a frequentar o *Groove* quase que semanalmente. Para explicar, é preciso recuar algumas linhas. Desde 2018, eu e o Fábio Eufrázio, amigo de longa data, fotógrafo e exímio dançarino de samba-rock, desenvolvemos um projeto de documentário sobre essa manifestação cultural. Nossa ideia inicial era reconstituir a história do movimento e transformá-la num documentário que desse conta de traçar uma linha do tempo com os acontecimentos que marcaram época nesse universo, mas sob o guarda-chuva dos bailes de garagem, festas que aconteciam nas casas de famílias negras e eram regadas ao som – e à dança – de samba-rock. O projeto passou por alguns laboratórios e mentorias de audiovisual, chegamos a gravar um baile, uma entrevista, montamos inclusive um *teaser* do filme, até que veio a pandemia e o ritmo do projeto começou a mudar. A proposta de documentário foi inscrita em editais, leis de incentivo, e por diversas vezes batemos na trave, quase – mas nunca – conseguindo o aporte necessário para realização do filme. Nunca paramos de pensar e desejar realizar o projeto, mas com tantas negativas e expectativas frustradas, com o tempo deixamos de dedicar tanta energia a ele.

Volto à 2023 para um capítulo de minha vida pessoal: o câncer de minha mãe e o falecimento de minha sobrinha. A crueza da vida e a sensação de finitude iminente me acompanharam de forma tão presente que, ao contrário do que se possa imaginar – ou de que eu poderia imaginar sobre mim mesma – a urgência em viver e tirar as coisas do plano das ideias se tornou imperativa. Em uma ligação com Fábio, dentre as tantas que sempre fizemos, tomamos a decisão de realizar nosso projeto com os recursos disponíveis naquele momento. Entre 2018 e 2023, Fábio se tornou um excelente fotógrafo, eu uma roteirista obcecada por todos os significados do que é dançar, e nós, uma dupla de realizadores que se propôs a fazer um filme com as pessoas que a gente conhecia, com os recursos que a gente tinha à nossa disposição. Por isso, tão logo chegou Ricardo Ribeiro, nosso amigo que em nada tinha relação com o universo audiovisual, mas que há pelo menos 20 anos vive o samba-rock como ninguém; assim, nos tornamos um trio com o desejo em comum de fazer um filme, agora um curta-metragem, sobre o universo que mais nos encanta.

O dispositivo do filme: entrevistar uma pessoa da cena, cujo laço com o movimento fosse constituído sobretudo pelo vínculo familiar², e filmar um baile em sua casa. Nosso trabalho inicial era mapear e ir atrás dessas pessoas. Mas o fato é que o *Projeto Groove 011* realmente havia se tornado um projeto de samba-rock consolidado. Tanto eu, quanto Fábio e Ricardo frequentávamos esporadicamente o projeto – àquela altura ainda não havíamos ido juntos – e conhecíamos minimamente a história de Sammy Ricardo, líder integrante do *Groove*, e de Zanza e Keka, irmãs gêmeas também integrantes. Naturalmente, fomos nos aproximando daquele contexto, não enquanto um filme distante, mas enquanto grupo que pretendia fazer um trabalho, quase que de divulgação, em conjunto com eles. As relações foram se estreitando com nossa presença constante às sextas-feiras no Vale do Anhangabaú, e em pouco tempo estávamos na casa de Sammy realizando a primeira entrevista. Entrevistamos também o Nescau, líder dançarino da Casa do Nescau³, na zona leste da cidade e, mais tarde, novamente na casa de Sammy, as irmãs Zanza e Keka, além de Max, também do projeto.

A esta altura já é possível entrever que a pesquisa de mestrado e o projeto do filme aconteciam paralelamente, de forma a se retroalimentarem. O aprofundamento nesse universo manteve os questionamentos sobre ser uma mulher branca pesquisando e fazendo um filme sobre o samba-rock vinculado à cultura negra da cidade de São Paulo. Como eu poderia estar ali? O que seria necessário para estar ali? Eu ia entendendo na prática que não bastava dizer aos meus amigos, sobretudo ao Fábio e Ricardo, homens negros, que sou antirracista. Não bastava essa aliança com meus amigos do *Groove*, frequentar rodas de samba, espaços negros, reverenciar artistas, autores, amigos e pessoas ao meu redor. Não podemos ser nós, pessoas brancas, a nos autodesignar como aliados da luta, se nossas ações cotidianas não revelam ações nessa direção (DIANGELO, BENTO e AMPARO, 2023). O que era um filme e uma pesquisa foi se transformando em relação e certa intimidade com as pessoas, com os espaços e as lutas, sempre orientadas pelos questionamentos permanentes e autodirecionados sobre racismo e antirracismo. Numa sociedade estruturalmente racista, os questionamentos que

2 A importância do vínculo familiar no samba-rock e nos bailes será melhor explorado mais adiante nessa pesquisa

3 A Casa do Nescau é um espaço para aulas de samba-rock na zona leste da cidade de São Paulo. Nescau é o apelido do dono e professor da casa, Carlos Eduardo.

pessoas brancas precisam se fazer devem ser constantes; não há ponto de chegada, as perguntas são presente contínuo, transformação sempre em andamento.

Paralelo a todo o mergulho que o filme e o projeto de dissertação exigiram, também em 2023 eu passava por um processo de mudança de orientação bastante positivo para os rumos da pesquisa. Com o olhar atento de minha nova e atual orientadora, Marta Kanashiro, pude debruçar-me teórica e criticamente sobre a ideia de branquitude e da autocrítica nesse processo, não como deslegitimação de minha atuação e do desejo de seguir em frente com o tema de pesquisa, mas partindo do entendimento do meu papel racial e de gênero nessa história.

Passei também a me entender como interlocutora de uma pesquisa que tem diversos criadores, com papéis complementares e diferentes contribuições para a reflexão do samba-rock e do projeto *Groove 011* dentro do campo cultural negro de São Paulo, começando por Fábio, Ricardo e eu, passando pelo próprio *Groove 011* e pelo trabalho realizado graças à parceria com minha orientadora. Como reflexo dessa compreensão, por vezes usarei a expressão “nós” em vez de “eu” nesta dissertação, porque fomos nós quem exploramos juntos os encontros entre samba-rock, dança, cidade, resgate cultural, resistência e memória negras expressos na pesquisa. Ainda que as transcrições de tais experiências e o projeto de mestrado estejam sob minha responsabilidade, os créditos e autoria são compartilhados⁴ enquanto grupo que adentrou neste universo e avançou coletivamente na pesquisa do samba-rock na cidade de São Paulo.

Compreendemos que entrelaçado com o trabalho realizado pelo projeto *Groove 011* está a reivindicação ao direito à cidade. Assim, não apenas interessa para essa pesquisa o resgate e a resistência da cultura negra, mas também o direito desses corpos dançantes à cidade. A presença semanal – sobretudo no Vale do Anhangabaú e na saída da estação Tamanduateí – em espaços públicos e geridos pela iniciativa privada na capital, incita involuntariamente a discussão sobre como e de que modo se dá a presença cultural negra em territórios marcados

4 Os créditos e autoria dados coletivamente aos participantes desta dissertação são também uma estratégia para deixar nas entrelinhas o debate dos limites de autoria que o modelo acadêmico de formação impõem, sujeito pesquisador e sujeitos pesquisados, entre o saber/fazer acadêmico e o não-acadêmico, deixando pairar a proposição que a realização de pesquisas por agentes sem vínculos institucionais seja possível e considerada, que repensemos o que se convencionou chamar objeto de pesquisa, assim como modelos de autoria.

pela disputa imobiliária e de gentrificação⁵ urbana. A gestão privada dos locais onde o projeto atua estabelece uma série de leis próprias de funcionamento que dita os horários, os dias, a estrutura, o formato e os participantes dos eventos conduzidos pelo *Groove*. Mas, se por um lado, é preciso lembrar criticamente que a presença e permanência nestas geografias é controlada por aqueles que detêm o poder de decisão sobre quem pode estar ali e de que maneira, por outro, é preciso compreender as estratégias de resistência de uma cultura que conhece os jogos de poder nos quais está inserida e aprendeu a jogar e subverter as regras impostas.

Percurso acadêmico

O início dessa pesquisa se deu no ano de 2021. Um ano que começou no rastro de uma pandemia ainda sem saída, ausente de vacinas e carente de políticas públicas preventivas. Naquele momento uma pesquisa de samba-rock era impossível de ser realizada em campo. As primeiras disciplinas que fiz no programa, feitas online – Tópicos de Divulgação Científica e Cultural I, com a Prof. Dra. Juliana Schober Lima e Tópicos sobre Literatura, Cultura e Mídia, com a Prof. Dra. Miriam Viviana Garate – muito ajudaram a trazer a sensação de pertencimento à Unicamp, mas não era possível ir à prática, dançar e ver dança, mergulhar no assunto que era motivo de meu ingresso na pós-graduação. No segundo semestre de 2021, cursei as disciplinas Texto e Linguagem, com os Profs. Drs. Greciely Cristina da Costa, Cristiane Pereira Dias, Marcos Aurélio Barbai, e Introdução à Análise do Discurso, com o Prof. Dr. Sírio Possenti, com o intuito de me aproximar das discussões das construções discursivas e seus sentidos. Eu ainda não tinha compreensão do que buscava enquanto pesquisadora, por isso naquele momento, meu interesse pessoal em alguns temas se sobrepôs ao trabalho de campo do projeto.

Felizmente 2022 se inicia diferente, ainda com a sombra da variante *ômicron* do vírus, mas já com a possibilidade de realizar encontros presenciais na universidade. A primeira disciplina presencial que fiz, de Jornalismo Cultural, foi ministrada pelo Prof. Dr. Celso

⁵A gentrificação, assim como a perspectiva higienista do século XIX, resulta na expulsão de residentes de áreas urbanas centrais em nome do desenvolvimento e valorização imobiliária. Isso ocorre através do aumento dos preços dos imóveis, tornando essas áreas inacessíveis para as populações mais vulneráveis. O processo de gentrificação também se associa à perda da identidade cultural e histórica dos bairros, à medida que estabelecimentos tradicionais são substituídos por cafés, restaurantes e lojas mais “modernos” e voltados para clientes de maior poder aquisitivo.

Bodstein e já ali se iniciava um processo maior, mas ainda tímido, de imersão dentro do meu recorte da pesquisa. As nuances do jornalismo cultural exploradas em sala começaram a fazer sentido dentro do escopo da divulgação cultural à qual me insiro enquanto pesquisadora. No segundo semestre de 2022, senti necessidade de participar da disciplina Seminários de Orientação em Divulgação Científica e Cultural, ministrada pela Profa. Dra Marta Kanashiro, que ainda não havia se tornado minha orientadora. Era uma disciplina voltada para quem tinha acabado de entrar no programa e queria compartilhar seu momento de pesquisa com colegas na mesma situação – eu já estava no meu segundo ano, mas aquele espaço fazia todo sentido para a etapa em que o projeto se encontrava. A proposta era que a cada semana lêssemos os projetos uns dos outros para que pudéssemos fazer comentários e sugestões pertinentes ao universo contemplado nos textos lidos. Foi ali que eu entendi que até então eu não tinha uma pesquisa de fato estruturada.

Eu ainda não conhecia pessoalmente o *Groove 011*. Já havia sido impactada nas redes sociais por vídeos das aulas e baile no Vale do Anhangabaú, mas não tinha ido lá. E com os seminários de orientação, entendi que era preciso experienciar uma cena específica para delimitar aspectos da pesquisa e o que eu buscava enxergar. Passei a frequentar o projeto, como já mencionado, em setembro de 2022, participando das aulas de cada um dos seus espaços de atuação: às sextas-feiras Vale do Anhangabaú, às quartas-feiras na saída do metrô Tamanduateí, e às terças-feiras, no CDM Anchieta, no Sacomã. Durante esse período e por conta do trabalho final solicitado para a disciplina, comecei a escrever um novo projeto relacionado ao *Groove*. Independente dos recortes que iria fazer na pesquisa, sabia que de um jeito ou de outro muitas vidas e histórias seriam retratadas, por isso assim que 2023 iniciou, comecei a escrever o projeto para submetê-lo ao Comitê de Ética em Pesquisa (CEP) da Unicamp.

A medida que escrevia o novo projeto, frequentava cada vez mais o *Groove*, indo às festas e encontros às terças, quartas e quintas-feiras. Concomitantemente a isso, passei pela mudança de orientação e tão logo, submeti o novo projeto ao CEP. Demorou cerca de três meses para receber a aprovação⁶, e em outubro daquele ano eu estava autorizada a ir a campo e fazer entrevistas. Nesse ínterim, começava o meu outro projeto, o documentário sobre os

6 Número do Parecer de Aprovação do CEP: 6.416.796

bailes de garagem, e por conta disso, algumas entrevistas começaram com a motivação angariada pelo filme, como a com Sammy Ricardo no dia 14 de outubro, primeira das demais que viriam.

Estrutura da pesquisa

Antes de explicar a base que construímos para direcionar as discussões presentes nesta dissertação, é preciso falar das características que nos fizeram eleger o *Projeto Groove 011* como foco de pesquisa. O samba-rock é uma manifestação cultural que encontra ecos em diversas camadas de convívio social negro na cidade de São Paulo: em encontros de família, em centros culturais de órgãos públicos, em academias privadas de dança, em aulas esporádicas oferecidas em equipamentos esportivos, e assim por diante. Pode-se encontrar o samba rock em muitos lugares, isso é fato. Acontece que a presença semanal e perene do *Groove*, sobretudo nos espaços de circulação pública em que se posiciona, é uma característica fundamental como preservação da cultura como patrimônio. Não restam dúvidas de que outros projetos de aulas e bailes de samba-rock cumprem igualmente o papel de sua manutenção dentro das comunidades onde atuam. O que diferencia o *Projeto Groove 011*, no entanto, é a sua capacidade de trazer visibilidade a sujeitos que muitas vezes sequer sabiam de sua existência enquanto cultura. De trazer dimensão a sua permanência como patrimônio imaterial da cidade por usar as ruas como vitrine, como espaço possível para reivindicar a inclusão de corpos negros na urbe e impulsionar a curiosidade, o interesse e tão logo o respeito pela cultura. Por isso, nos valem da hipótese de um papel de divulgação da cultura samba-rock através das ações implementadas pelo *Projeto Groove 011*, sobretudo em sua possibilidade de contribuição para a preservação de um patrimônio imaterial, oriundo de uma cultura negra e periférica. Como complemento a essa ideia, apresento a leitura do anexo I, presente ao final de toda a pesquisa. Por se tratar de uma reflexão ensaística do que pode vir a ser a divulgação cultural atrelada à concepção de patrimônio cultural, mantivemos o texto como apêndice às ideias desenvolvidas entre os capítulos, de modo a abrir um espaço reflexivo sem, necessariamente, costurá-lo entre teorias.

A pesquisa, então, é estruturada numa base teórica que se impõe nesta dissertação a partir de quatro eixos bibliográficos que guiaram o debate investigativo aqui presente: os debates sobre raça e branquitude, o samba-rock, a cidade e o corpo. O detalhamento do que

foi pesquisado e acerca das reflexões sobre esses aspectos aparece nesta apresentação pelo que inspira a perspectiva metodológica e guia a abordagem do campo (debate sobre branquitude), e também será visto nos capítulos dedicados a cada um destes temas (samba-rock, cidade e corpo).

Mas mais do que pensar separadamente como cada um desses assuntos aparecem no contexto de campo, a estruturação da pesquisa se deu a partir das relações estabelecidas no *Projeto Groove 011* justamente entre dança, corpo, resistência, memória negra, afetividade e espaços da cidade, que indicaram ainda a importância de pesquisar a conexão com o território, os espaços de circulação, de resistência e de opressão.

Com base nesses elementos, a metodologia de pesquisa incluiu uma revisão da literatura científica sobre o samba-rock, buscando compreender como o Groove se destaca de outras iniciativas ao permitir uma análise abrangente das relações entre os elementos — a dança, o corpo e a cidade — e suas conexões com resistência, memória e afetividade. Com as reflexões que se seguem, podemos observar diferentes sistemas de opressão (sobre corpo, cidade, raça), e também a sobreposição desses sistemas de opressão e as formas de resistência (visibilidade no espaço público, deslocamento pela cidade e aquilombamento / território) nos quais opera a partir de sua existência.

Como tema que envolve toda a pesquisa, o campo das discussões raciais é o farol que ilumina diferentes aspectos, incluindo tanto a abordagem teórica como metodológica. Nesse sentido, a pesquisa de campo e a aproximação com a teoria é informada pelo debate sobre branquitude. Assim, faz sentido me valer deste espaço introdutório para apresentar o eixo bibliográfico que orientou a vivência e a escrita dessa dissertação. O marco zero dessa imersão foi o livro *Memórias da Plantação*, de Grada Kilomba (2019), tese de doutorado da autora portuguesa realizada em Berlim e publicada pela primeira vez em 2008. O desmonte à banalidade do racismo cotidiano, desenvolvido por Grada a partir da compilação de episódios cotidianos escritos sob a forma de pequenos episódios psicanalíticos (KILOMBA, 2019), é um guia de práticas anticoloniais e um “tapa na cara” para pessoas brancas que se consideram antirracistas. Um despertar para as motivações que podem justificar o interesse da branquitude em consumir e fazer parte da negritude, o racismo se revelando sob a égide do “exótico” e “primitivo”(KILOMBA, 2019).

Esse desejo de tornar-se negra/o ou o desejo pela negritude estão profundamente incrustados na fantasia de que as/os "Outras/os" raciais estão mais próximos da natureza e da autenticidade e, portanto, têm acesso a algo que brancos e brancas perderam (*apud* hooks, 1992 – KILOMBA, 2019, p.159).

Na esteira desse pensamento, a obra de Cida Bento (2022), *O Pacto da branquitude*, bem como o caderno *Branquitude: racismo e antirracismo* (Schucman, 2023), foram vitais para proporcionar mecanismos de identificação e reflexão sobre as heranças históricas que legitimam a hierarquia de raça e gênero no Brasil. Identificar os privilégios herdados e reforçados ao longo das vidas de pessoas brancas é o ponto de partida para qualquer movimento antirracista que desfaça a lógica do branco “universal” e não racializado (BENTO, 2022).

Em março de 2024, Branca Vianna, a fundadora da Rádio Novelo, maior produtora de *podcasts* do Brasil, concedeu uma entrevista ao portal UOL (ADACHI, 2024) sobre dois episódios do *podcast* Rádio Novelo, onde conta aos ouvintes, sua história como tataraneta do Visconde do Rio Preto, fazendeiro dono de inúmeras fazendas de café no estado de Minas Gerais e que, ao morrer, deixou como “herança” mais de 1280 pessoas escravizadas. O objetivo dos episódios é narrar o pedido que Branca e sua irmã fizeram a dois historiadores para que investigassem a origem da fortuna de seu parente, e consequentemente expor o passado de sua família e facilitar o debate sobre a herança escravocrata de famílias brasileiras. Branca revela que a fortuna do Visconde acabou muito antes dela nascer, justificando que, de certa forma, não lucrou financeiramente com o processo de escravização. É claro que a exposição é válida, que a condenação de seu parente deve ser feita de forma pública e que deve traçar paralelos com relações contemporâneas ainda invisíveis. Mas estamos falando de uma mulher que é casada com um dos homens mais ricos do país, dona da maior produtora de áudios do Brasil e que, diferente do que tenta transparecer, não reconhece que só consegue falar de onde está falando pois segue na ponta da pirâmide social, ancorada pelo passado que construiu a história de sua família. Uma concentração de privilégios na mão de uma única pessoa. É preciso reconhecer o passado e debatê-lo, mas é duro olhar para o que nos move ainda no presente. À revelia dessa discussão, Monique dos Anjos (2023), mestre em Divulgação Científica e Cultural também do Labjor, na dissertação *Processos de maturação de mulheres negras: encontros com a negritude à revelia do racismo*, proporcionou em sua pesquisa um panorama sobre as relações de poder instauradas na branquitude, fazendo

entrever a lógica de dominação racial ainda presente de forma velada nas experiências de mulheres negras. Voltada para a reflexão sobre as subjetividades que constituem a negritude (ANJOS, 2023), Monique contextualiza a presença teórica de pessoas afrodescendentes e não brancas, traçando constantemente paralelos com práticas decoloniais. Orientada pela obra de Kilomba (2019), Monique mobiliza autoras negras que vão de bell hooks a Leila Gonzalez, Audrey Lorde a Conceição Evaristo, e oferece caminhos ricos na interlocução de autoras de diferentes épocas e geografias. Também a pesquisa de Paula Carolina Baptista (2019), *A voz que vem dos quilombos*, que resgata a ideia de aquilombamento em práticas culturais negras, foi fundamental para compreender estratégias do próprio samba-rock e, especificamente, as ações do *Projeto Groove 011*, em uma lógica de fortalecimento de vínculos por meio de comunidades de cultura. Destaco também o artigo da produtora cultural e pesquisadora Maitê Freitas (2020), *Samba, dissembras e massebras: os caminhos grafados dos sambas escritos*, que traça um olhar minucioso para as questões de gênero, tradição e raça dentro das comunidades de samba.

Músicas, filmes, literatura, jornais, revistas e sites foram fundamentais para compor os aspectos íntimos inerentes à vivência do samba-rock e dos sambas de modo geral. A começar pela extensa obra musical de Branca Di Neve, Jorge Ben Jor, Aparecida, Geovana, Trio Mocotó, Clube do Balanço, Paula Lima, Elizabeth Viana, Toninho Creso, e incontáveis outros artistas que formam o imaginário afetivo de gerações que dançam embalados pela beleza de suas obras. Nesse sentido, o retrato de festas familiares que revelam o encontro entre gerações, que compartilham a união a partir da comida e da música brasileira, é apresentado pelo filme *Fatura* (2020) de Yasmin Thainá, que traz mecanismos de identificação a partir de dinâmicas amplamente conhecidas deste tipo de encontro: o preparo das refeições a muitas mãos, fotografias e vídeos que mostram a contação de histórias, as velhas manias já conhecidas entre os familiares, favoritismos escancarados, afetos e desafetos manifestados de diversas formas entre antigos e novos parentes. Não poderia deixar de mencionar o livro *Também os brancos sabem dançar*, romance do luso angolano Kalaf Epalanga (2018). Localizados em Lisboa, os personagens do segundo ato do livro são imigrantes angolanos e cabo-verdianos que se reúnem para uma festa familiar em torno da comida, da música e, sobretudo, da dança, neste caso, a Kizomba. Uma excelente referência

sobre socialização de famílias afrodiaspóricas cujo pertencimento a uma comunidade se constitui a partir do compartilhamento de experiências no âmbito das festividades da casa.

Tomando a literatura e o audiovisual como grandes aliados na minha relação com a dança e com a música, busquei, como veremos no capítulo 3, criar uma metodologia ancorada na experiência narrativa que observa e cria realidades para compreendê-las. Tomando o exemplo da obra de Kalaf, uma ficção inspirada em suas vivências pessoais em festas familiares, apresentarei, em forma de um pequeno roteiro audiovisual, cenas curtas criadas a partir da repetição de códigos, comportamentos e histórias numa festa onde a relação com o samba-rock é o foco.

A resistência dessas culturas se dá pela evidente presença nos contextos privados de muitas famílias negras e periféricas, mas também graças ao empenho de agentes que trabalham em prol de sua valorização. O portal samba-rock na veia⁷, gerido pelo produtor cultural e fotógrafo José Domingos Calixto Junior, mais conhecido como Nego Júnior, foi pioneiro em jornalismo cultural dedicado ao gênero, e por anos se dedicou a cobrir a agenda cultural e realização de matérias e entrevistas especializadas no assunto. Por conta do processo de patrimonialização ao qual o samba-rock foi submetido em 2016, fontes como revistas, jornais e demais canais de imprensa se mostraram importantes para identificação da presença midiática do assunto. Ainda, as matérias jornalísticas e entrevistas com e sobre o próprio *Groove 011* também foram essenciais para compor o arcabouço referencial da pesquisa.

Como já mencionado anteriormente, a pesquisa de campo também contou com a participação semanal das aulas do *Projeto Groove 011*, entre setembro de 2002 e outubro de 2023. Além das aulas às terças-feiras à noite no CDM Anchieta; às quartas-feiras à noite na saída da estação Tamanduateí de metrô; aula e baile às sextas-feiras à noite no Vale do Anhangabaú, também foram acompanhados eventos pontuais como aniversários, festas de final de ano e demais comemorações atreladas ao projeto.

Mas talvez mais importante do que a relação com as fontes textuais, audiovisuais e observacionais de pesquisa, está a vivência na cidade de São Paulo. A intimidade ora conquistada ora perdida com as ruas, em constante transformação por agentes públicos e

7 Disponível em <<https://www.sambarocknaveia.com.br/>>. Acesso em 22 de maio de 2024.

privados, é fator chave para que se possa circular com o olhar atento e desmistificador da diversidade de códigos que a elas pertencem. Caminhar⁸ e deslocar-se para a realização do trabalho de campo, vivenciar a cidade, também deve aqui ser considerado parte da pesquisa de campo, e estará presente em certas passagens desta dissertação. A linguagem das ruas, dos contextos de dança, de samba-rock, das comunidades, é inerente tanto ao trabalho desta pesquisa como à minha maneira de me relacionar com o território, por isso expressões e terminologias menos acadêmicas também podem se fazer presentes durante a leitura. Pesquisar a cidade é aprender – desaprender – reaprender a vivê-la, sobretudo experienciá-la, sem ignorar os muros que separam a multiplicidade de seus mundos, mas os ressignificando para que seja possível projetar novos futuros sociais e culturais. Tal como faz o projeto *Groove 011*.

A dissertação aqui apresentada está organizada em 5 capítulos. O primeiro capítulo apresenta o *Projeto Groove 011* e seus locais de atuação na cidade de São Paulo, narrando o surgimento da iniciativa em cada localidade e as dinâmicas de funcionamento das aulas e bailes em cada um dos espaços. No capítulo 2, detalhamos algumas das principais referências sobre samba-rock enquanto cultura, música e dança, traçando uma breve relação entre as principais obras que acionam a manifestação cultural enquanto objeto de pesquisa. Em seguida, o capítulo 3 adentra a cena dos bailes, da memória e da afetividade envoltos na cultura, a partir de uma metodologia que mescla a linguagem mista entre o audiovisual e a literatura, jogando com os limites da memória, da realidade e do fazer ficcional. No capítulo 4, investigo os significados na relação entre gênero, corpo, dança e resistência que, quando amalgamados, tem o poder de politizar e reivindicar a cidade. Abro, na sequência, uma discussão mais aprofundada sobre cidade e gentrificação no capítulo 5, tomando o *Groove* como referência na articulação entre ocupação e resistência dos espaços públicos e aquilombamento da cultura negra a partir do samba-rock.

8 Em *Caminhar, uma Filosofia*, o filósofo francês Frédéric Gros reflete, ao longo de 25 ensaios filosófico-literários, sobre as diversas formas de percorrer um trajeto. Ele narra a profunda conexão entre a caminhada e o pensamento, revelando o que essa prática pode nos oferecer atualmente, do ponto de vista filosófico e humano.

Capítulo 1. Os espaços do Groove 011

Concebido pelo DJ, dançarino, coreógrafo e produtor de eventos Sammy Ricardo, o *Projeto Groove 011* surgiu em 2018 como equipe de dança, isto é, como grupo de dançarinas e dançarinos cuja ênfase era a prática e o aperfeiçoamento da técnica para que se tornassem professores de samba-rock em diferentes regiões da cidade. Nascido em São Mateus, em 1990, precisamente no Parque Boa Esperança, zona leste da cidade, Sammy aprendeu a dançar samba-rock dentro de casa, nas festas promovidas por sua família. A bibliografia sobre esse tema (FÉLIX, 2000; D'ALLEVEDO, 2017; VALVASSORI, 2018) destaca os bailes realizados nas casas como estratégia de resistência de famílias negras que constituíram seus próprios espaços de entretenimento frente a exclusão racial imposta nos locais brancos de lazer.

A história de Sammy também reflete esse panorama. A mãe dele, Regina, foi quem pegou em suas mãos pela primeira vez para lhe ensinar os passos da dança: com ela, aprendeu a base e alguns passos de giro, que começaram a inseri-lo nos momentos de dança dentro de casa; foi no contexto familiar que o DJ começou a se relacionar com o corpo dançante. Mas a aproximação com o universo de forma mais ampla – bailes, projetos de dança, equipes, competições e premiações – só foi acontecer anos mais tarde, quando Regina faleceu em decorrência de um Acidente Vascular Cerebral e Sammy, para atravessar o luto, foi se profissionalizar como dançarino e participar de campeonatos de dança – Campeonato Paulista de samba-rock e Campeonato Intermunicipal de samba-rock – por meio das Companhias CS e DN. Entre 2014 e 2017, o líder do *Projeto Groove 011* consolidou sua experiência enquanto dançarino profissional premiado e, em 2018, inaugurou sua própria equipe de dança, focada em expandir a atuação de professores e professoras pela cidade.

A equipe já se chamava *Groove 011* – nome dado de presente ao próprio Sammy por um amigo DJ –, mas a mudança da atividade de dançarino para formador de professores e de pessoas dançantes só aconteceu durante a pandemia da COVID-19. Por conta do isolamento social decorrente das medidas de prevenção à doença, o *Groove* enquanto equipe de

professores deixava de fazer sentido, ao passo que, segundo Sammy, o número de pessoas ao seu redor com sintomas de adoecimento psicológico só aumentava.

Groove no Tamanduateí

Em meados de 2021, para amenizar as consequências do isolamento social, começaram as aulas de samba-rock oferecidas pelo *Projeto Groove 011* na saída do metrô Tamanduateí, na Avenida Presidente Wilson, cidade de São Paulo. Sammy convidou Max Pessoa, então seu aluno e também professor de samba-rock iniciante, para ministrar aulas com ele. O espaço, ainda que circunscrito próximo às dependências do metrô e, portanto, de uma empresa privada, pode ser entendido como público uma vez que está localizado na parte externa da estação, espaço de circulação pública, próximo à calçada da rua e às escadas rolantes que levam à parte superior onde ficam as catracas de embarque e desembarque. Trata-se de uma área bastante ventilada – o que no período pandêmico foi bastante oportuno –, porém coberta, já que localizada embaixo das escadas rolantes de acesso à estação, um espaço de aproximadamente 60 metros quadrados e com pé direito alto

As aulas começaram de forma gratuita e aberta ao público, mas não demorou para que Sammy chegasse à conclusão de que precisaria cobrar um valor simbólico para que houvesse constância e valorização das atividades oferecidas. Em 2021, o valor sugerido era de dez reais por aula. A dinâmica das aulas, que acontecem às quartas-feiras no Tamanduateí, começou e se manteve da seguinte maneira: a primeira aula, das 19h40 às 20h40, é voltada para o público iniciante, ou seja, para quem ainda não dança ou está aprendendo a dançar samba-rock. No momento de escrita do presente texto, quem ministra a primeira aula é a professora Zanza, também integrante do projeto e figura importante na cena, e o professor Max. Entre 20h40 e 21h há um pequeno intervalo para a prática da dança, também momento de chegada de outros alunos e alunas que participarão da segunda aula, voltada para uma turma intermediária, geralmente ministrada pelo Max. Tanto a primeira turma quanto a segunda contam com uma média de seis casais, sendo comum que alguém da primeira turma participe também da segunda. São pessoas que estão ali para aprender e aprimorar suas danças, encarando as aulas como verdadeiros espaços de aprendizagem e prática. Há casais, mulheres com mais de 40 anos, senhores acompanhados de seus filhos, mães com crianças, alunos e alunas de outros espaços do *Groove*, participantes espontâneos também.

No Tamanduateí, a música, sempre embalada por uma grande caixa de som, que pertence ao projeto, é comandada pelos professores, que selecionam a trilha sonora de acordo com o ritmo da aula. Apesar da grande área útil na qual está inserido, por vezes acontece do projeto ter de compartilhar o espaço com grupos de forró que também usam o local para dançar, obrigando os ritmos a conviverem sonora e culturalmente. Além do convívio com outras modalidades de dança, é preciso lembrar que as aulas do Tamanduateí acontecem em um local de embarque e desembarque de pessoas que por ali chegam ou vão embora, acessando as áreas de serviço do metrô, além de funcionários da limpeza e manutenção, e pessoas que habitam o espaço provisoriamente no decorrer do dia. Transeuntes desavisados e curiosos, funcionários apressados e pessoas em situação de rua são plateia comum para essas aulas. Cada interação com esse público variado requer uma abordagem diferente por parte dos professores que conduzem o encontro: funcionários que passam por ali para adentrar uma outra dependência do metrô, por exemplo, não são importunados. Pessoas curiosas, que podem ser inclusive trabalhadores do metrô em intervalo, costumam ser convidadas a participar. Já as pessoas em situação de rua geralmente interagem espontaneamente dançando ou cantando as músicas que estão sendo tocadas. Vale dizer que, muito embora o local onde as aulas acontecem esteja sempre, ao menos em horário de aula, ausente de pessoas dormindo ou simplesmente habitando aquela dependência do metrô, é possível ver os sinais de sua presença noturna embaixo das escadas.

De todos os espaços onde o *Groove* atua, é provável que o Tamanduateí seja o mais vulnerável do ponto de vista da ambiência física. Mesmo que amparados por uma cobertura feita pelas escadas rolantes e passarela que leva à catraca do metrô, quando chove, está frio, ou muito calor, não há como se proteger dessas condições. Se a chuva estiver forte, pode molhar todo o chão onde as pessoas dançam – se a chuva estiver na diagonal então, pior ainda: molha todo mundo. No frio, os ventos gelados não são exatamente convidativos para quem busca se esquentar, muito embora a dança esquente os corpos e por isso mesmo impulse alunos e alunas a saírem de casa. Situação similar ocorre com as chuvas de verão. Mas o Tamanduateí foi – e ainda é – o local onde o *Groove* se estabeleceu enquanto projeto de cunho social, onde ganhou sua primeira visibilidade midiática e onde se propôs a estar como meio de caminho para os amantes da cidade de São Paulo que por ela se locomovem.

De maneira geral, pode-se dizer que naquele espaço, Max, Zanza e Sammy sempre reforçam o convite de participação para quem quer que seja, retomando a mesma forma de atuação do *Groove* em espaços da região central da cidade, sobretudo no Vale do Anhangabaú. Como as turmas são pequenas e o perfil de quem está participando é bastante comprometido com o tempo para aprendizagem do ritmo, as interações, tanto entre alunos e alunas, como com sujeitos externos, costuma ser breve, de modo a otimizar o período de aula. Assim que as aulas finalizam, os participantes fazem o pix de dez reais para os professores e assim termina a noite, com algumas pessoas indo embora de metrô, outras de carro, outras a pé.

Groove no Vale do Anhangabaú

Em dezembro de 2021, quando o *Groove 011* já havia se estabelecido enquanto projeto no Tamanduateí, e logo após uma grande reportagem na Rede Globo⁹ com ênfase no projeto inserido no contexto do mês da Consciência Negra, Sammy foi convidado a ministrar um mês de aulas gratuitas no Vale da Anhangabaú. O projeto também foi apresentado como parte da programação temporária do Novo Anhangabaú, projeto administrado pela concessionária Viva o Vale, detentora da concessão do espaço até 2031, com contrato¹⁰ assinado com a prefeitura de São Paulo em 22 de julho de 2021. A concessionária é liderada pela empresa URBANCOM em parceria estratégica com a WTorre Entretenimento.

A atividade ministrada naquele mês foi um sucesso e em maio de 2022 o *Projeto Groove 011* foi contratado diretamente pela administradora para compor a programação fixa do Novo Anhangabaú. As atividades começaram com apenas uma hora de aula, logo após o sucesso imediato de frequência, passaram a ter duas horas de atividade.

A partir do firmamento das duas horas seguidas de aula, o *Groove* começou a tomar a proporção que alcançou e mantém atualmente. A recorrência das aulas gratuitas em um espaço público central, ministrado por um grupo que já tinha certa notoriedade dentro da cena do samba-rock e da cultura negra, fez com que o público se expandisse para além de quem já frequentava as aulas no Tamanduateí. Para dar maior visibilidade à ação cultural promovida

⁹ Disponível em <https://globoplay.globo.com/v/10048542/>, Último acesso em 02 de abril de 2021.

¹⁰ Disponível em https://www.prefeitura.sp.gov.br/cidade/secretarias/governo/desestatizacao_projetos/vale_do_anhangabau/index.php?p=316053 Último acesso 03 de abril de 2024.

pela administradora, os gestores do programa até tentaram transferir o projeto para o domingo, mas Sammy lutou para que isso não acontecesse, já que, segundo ele, fazer aulas e baile gratuito aos domingos quebraria todos os outros eventos de samba-rock na cidade.

Nesse sentido, a reação do líder integrante do *Groove* revela muito do pacto coletivo que se tem dentro da cultura samba-rock e da cultura negra de modo geral. Além do domingo ser um dia de uma grande confluência de eventos de manifestação cultural, o primeiro dia da semana, muitas vezes o único dia de folga de quem trabalha de segunda a sábado, tem um valor simbólico dentro das histórias de famílias que vivem o encontro em torno da música, da dança e dos almoços em suas casas. E esse é um aspecto que foge à qualquer compreensão de ordem lucrativa. Ainda que a intenção da concessionária Viva o Vale fosse gerar maior visibilidade para o *Groove*, colocando-os numa programação exclusiva aos domingos, o pensamento do grupo foi em direção contrária ao destaque e notoriedade que poderiam ganhar, considerando também que a dança aos domingos remonta à práticas antigas da cultura negra, não apenas no Brasil. Ainda que esteja indicando o espaço da rua para essa dança, e não os encontros de famílias em casa, Sublette (2008) deixa entrever uma perspectiva ancestral dessa prática:

O fato de as danças realizadas aos domingos serem parte da tradição local foi um fator crucial para a sobrevivência das mesmas na era anglo americana. Nunca houve dúvida de que haveria prática de dança aos domingos, já que sempre houve dança neste dia em Nova Orleans. Esse registro vem de tão longe quanto qualquer um pudesse se lembrar. Até hoje, domingo é o dia em que a música negra ocupa as ruas em Nova Orleans, e isso sempre foi assim. Essas reuniões de domingo em Nova Orleans tiveram uma importância sem paralelo para a história da música afro-americana – ou seja, a história da música americana. (Sublette, 2008: 120)

Hoje o *Groove* no Vale do Anhangabaú acontece toda às sextas-feiras, com duas horas de aula – no mesmo formato do Tamanduateí, uma hora iniciante e outra hora intermediária –, seguida de duas horas de discotecagem para dança livre, dividida entre samba-rock e músicas *black* específicas para dançar o charme, ou como chamamos em São Paulo, passinho¹¹. Pode-se dizer que o evento acontece majoritariamente embaixo do Viaduto do Chá: este seria o espaço “principal” do projeto no Vale. Durante um bom tempo, o projeto contou com uma estrutura fixa de palco montada para outras atividades que também acontecem via

¹¹ Também conhecido como charme, é um estilo de dança coletiva, que remonta a uma prática dos bailes *blacks* dos anos 1970, onde um grande grupo de pessoas dança uma coreografia em cima de uma música *black*. É uma prática comum nos intervalos de sambas e eventos de samba-rock.

programação do Novo Anhangabaú, e o *Groove* a utilizava da seguinte forma: o palco, com testeira¹² e *backdrop*¹³ com a logomarca da concessão, abrigando a mesa de som e DJ e demais equipamentos sonoros, e sendo o espaço onde Zanza, Max e Sammy dão as aulas. Invariavelmente microfonados, eles passam a sequência dos passos em dupla, geralmente alternando entre uma dupla ministrando a primeira aula, e outra ministrando a segunda. O público se concentra abaixo do palco e, durante as aulas, se organizam numa média de 6 ou 7 filas, cada fila com 10 a 15 duplas que praticam a dança. A troca, momento onde uma pessoa do par troca de dupla e é convocada a dançar com a pessoa do lado, é comandada pelos professores que estão no palco, que gritam “troca” sempre que uma sequência ou uma música é finalizada.

Assim como no Tamanduateí, o *Groove* no Vale tem um público fiel que o frequenta semanalmente, seja para fazer as aulas, participar das duas horas de baile ou somente ouvir música e tomar uma cerveja enquanto tudo acontece. A principal diferença reside no fato de que às sextas-feiras, o *Groove* promove um evento com estrutura, atrações musicais representadas pelos diferentes DJs convidados que animam a pista até as 23 h, cerveja e outras bebidas à venda, e com uma maior interação com a cidade e o que acontece em seu entorno.

Se no Tamanduateí a característica do público que faz as aulas é estritamente o interesse em aprender a dançar, aqui o foco se expande para outras possibilidades a partir do que o espaço oferece. Há quem comece o final de semana ali, como pré *rolê* antes de seguirem a noite; há quem faça do evento a principal atração da noite; há quem vá com a família; quem vá vender doces e ainda aproveita para dançar um pouco, para paquerar, ver e ser visto; para dançar somente um pouco e ir embora; para aprender e praticar; para ouvir música. Há noites em que mais de 500 pessoas, com diferentes intencionalidades, circulam pelo espaço. No entanto, é importante lembrar que todo o evento acontece dentro de uma

12 Testeira: É uma faixa ou painel que geralmente contém informações importantes sobre o evento, como o nome do evento, logotipos de patrocinadores ou informações de patrocinadores. Costuma ser colocada em locais estratégicos, como no palco principal ou em áreas de destaque.

13 Backdrop: É um painel grande, geralmente decorado com o logo do evento, imagens relacionadas ao tema ou informações relevantes. É posicionado como pano de fundo em palcos, áreas de fotos ou outras áreas onde se deseja criar um cenário visualmente atraente para o evento.

concessão público-privada e que obedece às regras impostas pela gestão da WTorre Entretenimento.

Tanto a área do palco quanto a “pista” onde quem dança se concentra são cercadas por um gradil metálico e controlado por seguranças à paisana que, às vezes sem identificação, são responsáveis por acompanhar a intersecção entre o evento que acontece do lado de dentro do gradil e os eventos externos que acontecem do lado de fora, isto é, a vida no centro da cidade de São Paulo. Estamos falando de um espaço historicamente em disputa, cuja própria concessão representa a atual gentrificação pela qual todo o centro expandido da cidade vem sendo submetido.

Durante conversa com Max, ele relatou que no dia 27 de agosto de 2023, no evento realizado no Vale do Anhangabaú em comemoração ao Dia do samba-rock, a própria gestão do espaço, representada por pessoas brancas que estavam conferindo o espaço no dia, tentaram banir a presença de pessoas em situação de rua durante a aula e o baile. A comemoração da data que marca o aniversário oficial da cultura foi realizada com outras bandas e coletivos de dança, o que por si só atraiu pessoas de outros lugares e de diferentes zonas da cidade e naturalmente cativou a atenção do entorno. Mas a WTorre Entretenimento agiu de forma excludente e não permitiu que os moradores de rua que estavam dançando e se divertindo, em um dia bastante frio e chuvoso, pudessem permanecer usufruindo da festa.

Além disso, hoje, para que o *Groove 011* aconteça no Anhangabaú, é necessário que todas as pessoas contratadas sejam pessoas jurídicas, demarcando também uma perspectiva de precarização do trabalho: a própria equipe, os DJs contratados, a equipe da chapelaria – que se estabeleceu recentemente no espaço, como veremos adiante –, o bar, o operador de drone, o fotógrafo contratado, e assim por diante. Não cabe aqui aprofundar o debate sobre relações de trabalho, mas vale dizer que questões contratuais com pessoas físicas hoje no Brasil são amplamente viabilizadas pela “pejotização” da classe trabalhadora, e aqui serve como caracterização também da relação estabelecida pela WTorre Entretenimento com as pessoas que trabalham naquele espaço.

A principal diferença da atividade que acontece no Vale do Anhangabaú para os demais espaços onde o *Groove* atua é a falta de autonomia na decisão de sua permanência no local. Como veremos mais adiante, não há garantias perenes vindas da iniciativa privada para

a execução das aulas e bailes, o que leva a crer que o mesmo local que se comporta como ampla vitrine pública do projeto, é também o que mais corre riscos do ponto de vista da existência, uma vez que depende de terceiros para seguir.

Groove no CDM Anchieta

O Clube Desportivo Anchieta, o CDM Anchieta, localizado no Sacomã, próximo à favela de Heliópolis, foi o último local onde o *Groove* se estabeleceu. Em agosto de 2022, o gestor das atividades do espaço assistiu à matéria da Rede Globo, anteriormente mencionada, e resolveu visitar o projeto na sexta-feira no Vale do Anhangabaú. O encanto com o projeto foi imediato e tão logo fez o convite à equipe para que se estabelecessem enquanto atividade fixa na quadra do clube às terças-feiras. Desde então, todas as terças-feiras, das 19h30 às 21h, acontecem as aulas de samba-rock iniciante e intermediário que, diferente dos demais locais, ocorrem simultaneamente. Duas turmas têm suas aulas ministradas por dois professores diferentes compartilhando o mesmo espaço e horário. Também diferente do que ocorre no Tamanduateí e no Vale do Anhangabaú, essa não é uma atividade vista por quem passa pela rua, ou seja, que pode contar com visitantes curiosos e participantes esporádicos. Aqui, as turmas se estabelecem de forma mais consolidada, com poucas oscilações de participantes, sendo a grande maioria moradores da região do Sacomã e Heliópolis. De forma similar ao que acontece no Tamanduateí, famílias com crianças, pessoas do bairro, mães solteiras, grupos de amigas com mais de 30 anos e senhores acima dos 60 são o público-alvo das aulas de samba-rock.

A gestão de atividades do espaço acontece por meio do Instituto Moinho Velho, um instituto educacional com foco em atividades sociais com recorte esportivo e recreativo. Além do *Groove* 011, o CDM abriga aulas de *Muay Thai* para mulheres, Zumba, Capoeira e outros eventos esporádicos. O clube é basicamente uma quadra de esportes única, que conta com uma estrutura de banheiros, cozinha e churrasqueira, tudo na área interna. Alguns dos eventos que o *Groove* promove, tais como aniversário, festa de final de ano e demais bailes comemorativos, acontecem com alguma frequência ali, já que o espaço, fechado e com cobertura em caso de chuva, é propício para cobrança de ingressos, estabelecimento de bar, espaço para as crianças, etc. Mas para além dessas características, o local pode ser compreendido como estratégico do ponto de vista de quem pertence ao samba-rock: a

arquitetura do espaço não permite a entrada de quem não sabe o que se passa ali dentro, o que acaba por fortalecer o sentimento de pertencimento, segurança e conforto de quem está na quadra para viver o samba-rock.

Capítulo 2. Diálogo com as referências sobre samba-rock

O samba-rock é um termo em disputa. Minha demarcação em classificá-lo como manifestação cultural durante esta pesquisa advém de uma posição que o entende como aglutinador de características musicais aliadas a um estilo de dança e, também, a um certo modo de se viver, onde a vivência dos bailes se coloca central para toda essa história.

Como descrever uma cultura que é descrita por uns como dança e por outros como música, um ramo do samba que às vezes é muito bem representado por um jazz de um artista estrangeiro? É uma cultura tipicamente paulistana, mas vários dos representantes mais importantes são do Rio de Janeiro ou de Porto Alegre. Nasceu nas comunidades negras das periferias de São Paulo, mas o rock branco é fundamental. Vários dos artistas mais tocados nos bailes não fazem a menor ideia do que seja samba-rock e, para completar, esse nome foi usado pela primeira vez por um baiano – Jackson do Pandeiro (em “Chiclete com banana”), que foi um gênio, mas que não tem nada a ver com essa história. (MATTOLI, 2019, p. 193)

Conforme nos provoca Marco Mattoli (2019), líder e vocalista do grupo Clube do Balanço, falecido precocemente em 2022, a origem do samba-rock já remonta a uma miscelânea de influências, diferentes protagonistas e contradições. O samba-rock enquanto dança, com sua marcação característica e torções de braços, foi se modificando e se transformando ao longo dos anos. Inicialmente, dançava-se com passos originários de outros ritmos como “*salsa*, o *swing* e o *rockabilly*” (VALVASSORI, 2018, p.97), e com o tempo foi se integrando ao gingado do samba presente nas rodas de sambas, balanços, suingues. Enquanto gênero musical, o samba-rock só teve seu reconhecimento nos anos 1980 com Branca Di Neve, o primeiro artista que denominou seu estilo musical como sendo do gênero. Isso porque a história da música que embala os bailes e toda a experiência da cultura é ancorada na vivência da discotecagem, que começa com o Seu Osvaldo Pereira, o primeiro DJ do Brasil. No final dos anos 1950, foi ele o responsável por proporcionar bailes de dança na zona norte de São Paulo com som mecânico, isto é, que tocassem música para parte da população – majoritariamente negra – que, por consequência da exclusão racial e social percebida nos altos valores cobrados nos ingressos, não podia frequentar os bailes com orquestra. Dono de um sistema de som construído por ele mesmo e um toca discos dinamarquês (ASSEF, 2003). Seu Osvaldo começou a tocar em festas de aniversário, casamentos, até chegar no contexto dos bailes – frequentes até hoje – e tornar-se o precursor

do movimento dos bailes *black* em São Paulo, afirmando então uma “origem que já traz um elemento importante para a compreensão de uma das dimensões que os bailes adquirem: são festas para o público negro” (VALVASSORI, 2018, p.88). Foi com ele que a cultura das festas ao som de vitrola tornou-se prática popular. Inicialmente, os músicos tocados eram Frank Sinatra, Ray Charles, Stan Getz, Elza Soares (ASSEF, 2003), mas a partir dos anos 1970, já com novos DJs e com a valorização da cultura negra e do movimento *black*, o samba-rock firma presença nos bailes, e grandes nomes da música negra brasileira entram em cena, a exemplo do Trio Mocotó, Jorge Ben Jor, Luís Vagner, e Wilson Simonal, – apesar de, nessa época, não se entenderem como músicos do gênero.

Quando iniciei a presente pesquisa, tinha sempre a impressão de estar diante de um tema com pouca representatividade acadêmica. O fato do samba-rock ter sobrevivido enquanto manifestação cultural negra distante dos holofotes midiáticos me trouxe a percepção errônea de que o ambiente acadêmico também não teria abordado a manifestação cultural e suas inúmeras perspectivas em dissertações, artigos e teses Brasil afora. Conhecimento produzido nunca é o bastante, mas definitivamente nuances importantes da experiência do samba-rock, do baile e sua história inserida no contexto negro paulistano, já vinham sendo abordadas em textos produzidos nas últimas décadas.

No levantamento bibliográfico para essa pesquisa foram encontrados (20) artigos, (9) teses e (11) dissertações nos períodos de março de 2021 a maio de 2024. Esse levantamento foi realizado nas bases de dados da CAPES, FAPESP e repositórios universitários como os da Unicamp, USP e demais universidades federais e estaduais, a partir das palavras-chave individuais e combinadas entre si: *samba-rock*, *samba*, *branquitude*, *patrimônio cultural*, *bailes black*, *bailes*, *corpo negro*, *resistência*, *aquilombamento*. Ainda que tais abordagens acadêmicas tenham sido localizadas, não foram encontrados trabalhos que coloquem em primeiro plano a conexão entre samba-rock, dança, exclusão e resistência na relação de corpos negros com a cidade, que é o amálgama que caracteriza a presente pesquisa. Retomar alguns dos trabalhos do levantamento bibliográfico torna-se fundamental para realizar aqui essa conexão.

Como dissemos na apresentação, o levantamento foi realizado com diferentes vertentes e focos: o samba-rock e suas características enquanto manifestação cultural, as

discussões raciais localizadas na branquitude e as relações entre território, cultura e corpo negro. Neste capítulo, recuperaremos o levantamento sobre o samba-rock e suas intersecções como manifestação cultural, gênero musical, ritmo de dança e resistência de sociabilidades negras. De forma geral, essa literatura se caracteriza por materiais ora especializados no tema samba-rock, materiais com enfoque em dança e/ou em músicas negras, e nas relações entre esses contextos.

A começar pela origem musical do samba-rock e de sua genealogia na música brasileira, o trabalho de mestrado de Luciana Oliveira Xavier (2008) proporciona um excelente panorama da cena musical que compreende o ritmo e seus derivados no mercado fonográfico nacional e internacional. A autora esmiúça as “gramáticas do gênero do samba-rock, levando-se em consideração também suas dinâmicas de produção de sentido” (XAVIER, 2008, p.13) no contexto musical, observando os padrões estilísticos do estilo dentro do espectro rítmico, harmônico, de composição e melodia, partindo de uma seleção da obra de Jorge Ben Jor.

(...) a observação da presença de marcas estilísticas particulares do compositor, a partir da seleção de procedimentos composicionais específicos, também se mostrou importante no sentido de que estes traços de estilo integraram-se, de modo geral, às normas genéricas do samba-rock, colaborando para a consolidação do rótulo no mercado fonográfico, a partir do momento em que ganharam maior difusão e passaram a ser empregadas e reproduzidas por outros músicos no cenário nacional. (página 166)

O compromisso de Luciana está em destrinchar as convenções sonoras que formam o que se estabeleceu chamar de samba-rock, levando em consideração todas as influências às quais o gênero foi submetido antes mesmo de ser um gênero definido. A discussão sobre a origem do termo e sua adoção por músicos e apreciadores se faz presente na dissertação, que defende que “a nomenclatura samba-rock possuía uma circulação mais restrita ao contexto periférico paulista, e, para abarcar estas novas manifestações musicais híbridas desenvolvidas em diferentes regiões, outros nomes foram criados” (XAVIER, 2008, p.55).

Já o etnomusicólogo Mateus Berger (2013) dedicou seu livro *Suingue, samba rock e balanço: músicos, desafios e cenários* para detalhar o tema das nomenclaturas em torno do ritmo. Segundo ele, são termos usados como sinônimos, “quando se destacam as semelhanças, e como recurso de linguagem para revelar as sutis diferenças das experiências musicais”. No final dos anos 1950, em paralelo ao DJ Osvaldo e a cena dos bailes sem orquestra em São

Paulo, o Rio Grande do Sul já experimentava a descoberta musical da mistura entre o samba e rock na escola de samba Acadêmicos da Orgia. Segundo Mateus, o marco referencial do movimento *black* sulista, em específico do suingue, dá-se na data de fundação da escola de samba Acadêmicos da Orgia, em 2 de fevereiro de 1960, já que foi na quadra da escola, em Porto Alegre, que o *rock* e o samba se encontraram, sendo ali batizado de suingue. Já o balanço, segundo também os autores Nei Lopes e Luiz Antônio Simas (2015) no livro *Dicionário social do samba*, surge no Rio de Janeiro “a partir do ambiente de bailes e boates (...), feito para dançar, surgiu como uma espécie de contraponto ao *samba de concerto* (...) e caracterizou-se principalmente pela incorporação do órgão Hammond ao conjunto de instrumentos.” (LOPES; SIMAS, 2015 p.269) Por fim, há ainda o emprego do termo *samba-soul* que, segundo os autores, é “comumente referido também como suingue e guarda informações do samba e da *soul music* afro-americana, além de semelhanças com o samba rock”.(LOPES; SIMAS, 2015, p.271)

Se “samba-rock” era mais recorrente em São Paulo, em Porto Alegre, costumava-se utilizar o termo “suingue” (um abasileiramento de swing), também utilizado no Rio de Janeiro, onde convivia ao lado de expressões como ‘sambalanço’ e, posteriormente, ‘samba-soul’ e ‘samba-funk’.” (OLIVEIRA, 2008 p,54)

Podemos destacar exemplos de grupos musicais e artistas tidos como contemporâneos e representantes dos respectivos gêneros identificados em suas localidades: Em São Paulo, Trio Mocotó e sua performance precursora no samba-rock; no Rio de Janeiro, o grupo Originais do Samba e o músico Jorge Ben Jor dialogando com o samba e com o balanço; no Rio Grande do Sul, o guitarrista Luís Vagner e o grupo Pau Brasil inaugurando o suingue sulista. Contudo, é curioso notar que o próprio termo suingue é o abasileiramento da terminologia que batizava um estilo de jazz desenvolvido nos Estados Unidos chamado *swing*, que em português significa balanço; ou seja, ambos suingue e balanço são termos originários da mesma palavra, bebendo de um mesmo contexto musical estadunidense.

Isto posto, evidencia-se que os diferentes códigos musicais identificados para cada ritmo são, na realidade, originários de um híbrido de influências musicais que não se restringem a cruzamentos musicais envolvidos apenas na fórmula de samba + *rock*; trata-se da fusão de elementos do samba, do *rock*, do *reggae*, do *jazz*, do *rhythm and blues* (R&B), da

gafieira e de tantos outros. A instrumentação característica tanto do suingue, quanto do balanço ou do samba-rock, utilizam a guitarra, o violão de nylon, naípe de sopro e diferentes instrumentos de percussão, dando origem à criações musicais “não sob uma lógica excludente, mas aditivas: ela é negra e branca, é brasileira (e gaúcha) e gringa, é autêntica e transgressora, é ancestral e, ao mesmo tempo, contaminada por códigos do mundo *pop*”. (KUSCHICK 2014, p.153)

Ainda que Kuschick (2014) reconheça a mistura de ritmos no gênero samba-rock, o autor busca estabelecer uma equivalência de contribuições raciais e territoriais que não é compartilhada por membros do *Projeto Groove 011*. Para Sammy, por exemplo, é fundamental situar o samba-rock relacionado com a cultura negra, e defini-lo como uma cultura preta, periférica, paulistana, tal como o *rap* do Nego Max intitulado *O Rap é Preto!*, o contrário disso traz o risco de apagamento histórico tal como aconteceu com outros estilos musicais.

Menos do que situar uma origem ou territorialidade do estilo, a escuta do *Groove* sinaliza que é na intersecção entre memória, afetividade, corpo e resistência que reside a ideia de uma cultura preta. Artigos como o de Edineia Limeira (2021) corroboram essa perspectiva. Produtora cultural de relevância para o samba-rock na zona sul da cidade de São Paulo, e cuja produção acadêmica foi realizada no Centro de Estudos Latino-Americanos sobre Cultura e Comunicação (CELACC) da Universidade de São Paulo (USP), sua produção na área cumpre o importante papel de rastrear os caminhos históricos e sociais da manifestação cultural inserida em uma São Paulo que se transforma ao longo das décadas. Em sua pesquisa, a autora acompanha a evolução da cultura ao longo das décadas, precisamente a partir dos anos 1970, no auge dos bailes *black* no eixo Rio-São Paulo e ascensão da música negra nos Estados Unidos e no Brasil, até o ano de 2016, quando o samba-rock foi tombado como patrimônio imaterial na cidade de São Paulo.

Quando os bailes *black* começaram a se popularizar nos anos de 1970, aconteciam reuniões de pessoas que seguiam para os bailes no centro da cidade de São Paulo, mais precisamente em frente a uma loja de departamentos chamada Mappin. Este era o ponto de encontro para organização cultural e articulação política, além da divulgação das festas nos finais de semana (...) Na segunda metade da década de 1970, começaram a surgir as chamadas equipes de baile, que eram equipes formadas em sua maioria por jovens que conheciam os locais e pessoas em São Paulo que mais se destacavam na realização de eventos para a população negra e periférica. (LIMEIRA, 2021, p.16-17)

Como bem descreve, as andanças de jovens periféricos para acessar os bailes *black* produzidos por toda a cidade começavam no centro da cidade, em espaços importantes para o movimento negro, como veremos mais adiante. O ponto de encontro na loja Mappin – uma loja de departamento estrangeira localizada em frente ao Teatro Municipal – é bastante ilustrativa do papel que o triângulo Viaduto do Chá – Anhangabaú – Teatro Municipal tem na genealogia dessa história. A apropriação de lugares centrais como ponto de encontro para acessar os bailes não é senão uma maneira de ocupar espaços hostis da cidade, não pensados, não cultivados e não amigáveis para jovens negros, na sua grande maioria moradores das bordas de São Paulo. Este movimento cria uma sociabilidade que se constitui em torno da paisagem urbana, tendo o deslocamento geográfico como característica marcante das vivências de baile, o que por sua vez proporciona o convívio entre moradores de diferentes zonas da cidade.

A dissertação de Pedro Tadeu D'Allevedo (2017), *1958 o ano que não terminou: memória e performance na cena do baile black nostalgia paulistano*, se propõe a versar exclusivamente sobre os bailes *black* de São Paulo, traçando os eventos como movimento cultural “disseminado vitalmente pelo espaço da urbe” (D'Allevedo, 2017, p.06). Partindo do entendimento dos bailes como espaços de fortalecimento e afirmação da negritude, o autor delinea as práticas socioculturais que fazem parte do universo das festas, analisando “quatro conceitos reflexivos: performance, cena, geração e memória”(D'Allevedo, 2017, p.06).

A multiplicidade de fatos e intenções que essas festas fundamentam – por portarem um caráter eminentemente étnico e racial –, atua de maneira conjugada na promoção de um sentimento coletivo permitindo aos afropaulistanos identificarem-se entre si por meio de imagens e laços afetivos que expressam sua negritude. (D'ALLEVEDO, 2017, p.137) .

Igor Valvassori (2018), que se dedicou à pesquisa *Som de valente: bailes negros em São Paulo*, também abordou a história dos bailes e suas características na capital paulista, mas com o olhar da geografia e dos territórios. Atravessado pelos significados dos bailes negros na problemática urbana e racial (VALVASSORI, 2018), o autor considera o baile, independente de sua localização, como espaços de cultura popular que representam os movimentos e andanças da população negra nas cidades e no mundo, como exemplificação das estratégias de resistência que tiveram de desenvolver para constituição segura de memórias e afetos a partir da dança e da música.

São negros e negras indo dançar, mas não no vazio, e sim em uma sociedade racista, desigual em uma metrópole segregada especialmente. O baile é, portanto, um discurso, uma expressão política, neste espaço (IROBI, 2012). É verso e o reverso desta sociedade. Ganha o contorno dela. Por outro lado, falar do baile nostalgia enquanto memória é seguir nesta direção, mas abrir a porta de outra: é pensar esta prática como memória-corpo (IROBI, 2012). É refletir sobre o baile como quilombo (ÔRI, 1989; RATTS, 2006). O que isto significa? (VALVASSORI, 2018, p.102)

As sociabilidades geradas em torno da cultura samba-rock e das culturas negras brasileiras de modo geral mostram “uma sobreposição do modelo da comunidade lógico-racional-ocidental e indicam o estabelecimento de uma rede de solidariedade junto ao modelo de coesão fundado em elementos de identificação coletivos” (SOUSA, 2020, p.35), expandindo o limite da palavra lazer atrelada à vivência dos bailes. Os clubes sociais negros, que recebiam os bailes produzidos por equipes de baile como Chic Show, Musicália, Zimbabwe, entre outros, representavam – e os que ainda existem ainda representam – a construção de espaços seguros e acolhedores para uma juventude negra e periférica privada de espaços de diversão pela cidade.

(...) na cena do entretenimento noturno paulistano, entre as quais se destacavam a Chic Show, Musicália, Transa Negra, Zimbabwe, Black Mad, Circuit Power, Oscarlos e Kaskata's, dentre outras. Essas equipes de baile, além de se tornarem grandes em estrutura e importantes empreendimentos comerciais, quando consideradas em conjunto, chegaram a formar um “circuito” de bailes no qual a população afrodescendente paulistana vivenciava um estar junto de maneira intensa e profunda, dividindo alegrias, tristezas e frustrações impostas pela vida cotidiana. Para acesso a essas festas efetuavam deslocamentos diversos pelo espaço urbano que descreviam verdadeiros “trajetos”, formatavam “pedaços” e pontos de encontro, e assim a cidade tem a sua porção de negritude. (D'ALLEVEDO, 2017, p.1)

Também merece destaque por sua contribuição acadêmica no que tange à participação das equipes de baile na formação da identidade negra nas vivências a pesquisa de João Batista de Jesus Félix (2000), *Chic Show e Zimbabwe e a construção da identidade nos bailes blacks paulistanos*, cujo objetivo foi levantar a identidade dos frequentadores dos bailes *black* das equipes Chic Show e Zimbabwe nos anos 2000, verificando relações identitárias raciais dentro desses espaços.

Capítulo 3. Escutando o groove: embalos, memória e afetividade

Toda criação é um recorte. E toda pesquisa é criação. Uma entrada em histórias por lugares inesperados, por ângulos particulares à vivência de quem cria. Nas artes, no jornalismo, na produção cultural, no ambiente acadêmico: tudo é uma abertura de fresta particular para universos infinitos. Exemplo disso é a produção deste trabalho, totalmente em consonância com a realização de um documentário que eu co-dirigi e cujo tema também é memória, resistência e afetividade envolvidas nas experiências do samba-rock. A minha visão está embutida nas imagens que a lente capturou e naquilo que escrevi, ainda que as interpretações sobre o que se vê não sejam do meu controle. Apesar da co-existência dessas duas criações, o fato de ter gravado um documentário e cursado um programa de pós-graduação em simultâneo não definiu utilitarismos de um material para o outro, isto é: a vivência audiovisual não serviu para "confirmar o discurso científico" (SILVA, 2014, p.586) e traduzir minha visão por meio de imagens, mas sim como forma de questioná-lo e ultrapassar a transmissão de conhecimento em forma de dado qualitativo ou quantitativo.

Conhecer deixa de ser uma questão de mera percepção do que está dado para aproximar-se da narrativa, essa arte que flerta com a história ao mesmo tempo em que flerta com a mentira. Contar a história do mundo em transformação significa tomar parte na sua usinagem. Isso quer dizer que ao cientista não lhe cabe apenas conhecer o mundo, mas transformá-lo, ou inventá-lo, num processo que não o deixará incólume. Fazer ciência torna-se fazer a síntese do experimento com a experiência. Um processo no qual a criação do artifício passa a ser também a criação de si. (SILVA, 2014, p.588)

Entrevistas foram realizadas com Sammy, Max, Zanza e Keka para a finalidade deste trabalho e também para o documentário em curso. Transcrevemos todas as falas, analisamos o conteúdo de cada uma e até consideramos utilizá-las de forma transcrita na presente dissertação. Mas a cada aspa copiada e colada para estas páginas, sentíamos que as mesmas serviam para confirmar informações que eu, Bianca, precisava para escrever a pesquisa. Sendo uma mulher branca que pensa uma realidade sobretudo negra, foi preciso questionar o ponto de vista de onde eu escrevo e investigar se, ao transcrever as aspás, eu não estaria catalogando aquilo que não é da ordem da classificação, reproduzindo uma perspectiva moderna do fazer científico. Se a minha escrita é afetada pelo samba-rock e por ela quer

afetar, é preciso ter como ponto de partida a interação entre quem vive a cultura e nela encontra formas de se criar e transformar. Diante disso, proponho como método de trabalho a apreensão da vivência do samba-rock a partir dela mesma, ou seja, recorrendo a sua existência sonora, física, dançante e familiar como elemento textual, descritivo e imersivo. Alternando entre a ficcionalização e observação da realidade a partir da minha própria percepção subjetiva. Um método que, ao ficcionalizar a realidade como forma de apreendê-la, passa a “estranhar o mundo tal como ele se apresenta em sua naturalidade” (SILVA, 2014, p.585) subvertendo as epistemologias tradicionais e universalizantes que não abrem espaço para a fabulação e invenção de novos mundos.

Além das entrevistas, filmamos também um baile na casa de Sammy em março de 2024. Não havia qualquer intenção em tornar essa festa um elemento para compor a pesquisa; ao contrário: não estava, como já mencionei, trabalhando na chave de complementaridade do filme e da dissertação. Mas conforme os questionamentos acima iam se estabelecendo, o baile surgia como uma possibilidade narrativa para perturbar o fazer científico e a lógica das categorizações, abrindo margem para a contação daquilo que se vive e se escuta ao invés daquilo que é respondido em perguntas feitas por uma figura entrevistadora. O que será lido nas páginas a seguir é a criação (ou ficcionalização) de outras terceiras histórias. Terceiras porque não são transcrições fidedignas do documentário ou especulações ensimesmadas na presente pesquisa. São histórias ora transformadas ora inventadas, fabuladas,¹⁴ que partem de uma realidade que eu observo para existir e transformar.

Falar em ficção como um conceito que pode interpelar a ciência, não significa um apelo ao belo ou ao sensível, em oposição ao mundo duro e violento. Se a ciência pode incluir uma dimensão narrativa, autoral, não é com a condição de abrir mão de seus efeitos de poder, mas porque é assumindo o poder como inerente à prática histórico-científica, pode vir a pensar o seu exercício com rigor ético. (SILVA, 2014, p.582)

Como linguagem para dar o tom desta metodologia, escolhi brincar com os contornos de um roteiro audiovisual para (re) criar três cenas de bailes vividos e imaginados. E não à toa que utilizo a palavra *contorno* para me referir a essa técnica inventada: a linguagem do audiovisual é fria, impessoal, num roteiro, seja ele de ficção ou não ficção, as cenas são

14 A ideia de fabulação pode ser entendida como o ato de criar narrativas marcadas pela invenção de mundos, personagens ou situações que transcendem a realidade imediata. Em determinados momentos das cenas a seguir, os limites entre a ficção e a fabulação se afrouxam, possibilitando a criação de novas realidades simbólicas e permitindo outras formas de representação subjetiva.

escritas de forma totalmente descritiva, sem espaço para fabulação. Isso porque é preciso ser objetivo, criar um documento que guie as pessoas que irão trabalhar no filme a produzir o que ali acontece. Por isso, apesar de ter escolhido o roteiro como metalinguagem, recorri ainda à escrita literária e à descrição documental como elementos para constituir os imaginários de cada cena do baile, desorientando também ainda o que se entende por escrita audiovisual. Para embalar a leitura das cenas a seguir, ofereço a **playlist** que criei no tocador Spotify. Essa sugestão vai ao encontro de uma nova perspectiva sobre perceber e sentir tanto o que a pesquisa de campo apresenta, como o que o ato de pesquisar e o que uma dissertação podem ser.

Seq 1. Int. Casa de Reginaldo – Noite

Sammy amarra um lenço na porta da geladeira da casa de seus tios. Ele age escondido para treinar o giro básico seguido do “cachecol”. Quer passar despercebido, mas não adianta.

DONA REGINA

Não precisa se
esconder, vem
dançar aqui na
sala!

É noite de Natal. Regina e Reginaldo estão reunidos com seus irmãos e amigos para celebrar a data na casa da rua Nirvana, em São Caetano. Há outras crianças e adolescentes, mas Sammy é o único que se interessa a ponto de se esconder na cozinha para treinar e tentar dançar à altura dos mais velhos. O que não significa que não seja tímido: não era a primeira vez que queria participar da dança como um adulto, mas até aquele momento ainda não tinha conseguido se apresentar nas festas como um. Todos sabiam que aquilo era bobagem, menos ele, que ainda não entendia exatamente os significados do dançar e do crescer.

DONA REGINA

Então coloca
Betty Wright, vai.
Assim ele dança.

Sammy fica ainda mais envergonhado. Não queria que parecesse que era ele quem gostava de Betty Wright, afinal, era sua mãe quem botava a cantora norte-americana para tocar em qualquer ocasião em que preparar o almoço demandasse um tempo a mais na cozinha. Não tinha como: quem via de fora entendia que o menino curti o mesmo som que ela, os tios, a madrinha e o padrinho. A partilha do pertencimento sempre foi por algo maior do que meras celebrações em família.

Nego Herdes foi quem primeiro pegou em sua mão. "Vai garoto, a base você já sabe". Depois veio Néia, sua esposa, que o tirou para dançar no compasso lento do clássico de Jorge Ben, Dumingaz. Se separaram anos depois, mas a lembrança de Néia ficou como a de uma exímia dançarina à moda antiga, que não sabia conduzir nem ser conduzida pelas mãos, somente pelos punhos, - o que também pode ser chamado de samba-rock antigo. Isso não se aprende em escola alguma.

Quando a música termina, Sammy está mais à vontade. Bastou uma dança para que entrasse no clima dos adultos, contrariando a brincadeira dos meninos que regulavam com a sua idade. Talvez fosse tudo um preparo, porque como um bom adolescente, jamais deixaria que sua estreia na pista da sala fosse com sua mãe. Na verdade, a hora de jantar se aproximava, e depois da ceia tardia, o descanso dos mais novos era certo, o que significava que Dona Regina precisava correr se quisesse garantir aquele momento com o filho. Discretamente, Reginaldo larga a lata de cerveja em um canto da sala e religa a filmadora VHS que minutos antes filmava o preparo do peru. Em festas regadas à música, o silêncio entre canções é preenchido pela atmosfera tensa de expectativa pela próxima canção, quase como uma batalha em que o grupo perde ou ganha coletivamente, a depender do que virá na sequência. Ali, a pergunta era: qual vai ser a música que vai fazer o menino aceitar dançar com a mãe? Era preciso trocar o vinil o mais rápido possível.

Dona Regina lança um olhar arregalado para a escolha de Herdes. A música era mais rápida, e qualquer passo em falso poderia significar desestímulo do menino em seguir. Mas tinha que ser aquela, se não o ânimo do adolescente esfriaria e daria lugar à vergonha de dançar com a mãe. Então as cordas de *Clean Up* invadem a sala, e ela estende a mão, prometendo com um gesto corporal ir devagarinho naquele movimento compartilhado. Ele sorri como resposta, a plateia finge que não presta atenção. Tio Naldo começa a filmar aquele que seria o único registro de Sammy dançando com sua mãe.

2. Ext. Garagem – Casa de Sammy- Dia

O baile vai ser de garagem. A mesa de som está montada do lado direito e as cadeiras do lado esquerdo. Só falta decidir o lugar da churrasqueira.

Ricardo acaba de chegar. Ele é carta marcada no samba-rock. Tem 48 anos, o que significa estar na cena há bastante tempo, é verdade. Dança bem, o que também é um fato de relevância para ser lembrado. Mas não é só por isso que sua presença é memorável.

RAFA

Eu vi você no
centro, no
Discopédia. Eles
fizeram uma
edição, ali onde é
o antigo Red Bull
Station.

RICARDO

Tô ligado, ali na
Praça da
Bandeira, do
ladinho do
Groove.

RAFA

Isso. Eu pensei
"mano, esse cara
deve ser o
Ricardo". Pela
descrição do
black só podia ser
você.

Era ele. Fábio adora contar a história de um dia em que estava trabalhando em um evento corporativo e, numa pausa entre afazeres, quando estava sentado editando um vídeo de dança em seu *notebook*, uma pessoa chegou por trás e reconheceu Ricardo pelo seu cabelo grisalho *black power*. Sempre que conta essa história, Ricardo faz cara de modéstia e duvida daquilo que o amigo tem orgulho em dizer que aconteceu.

SAMMY

Vocês já se
trombaram antes.
O Rafa também é
antigão de *rock*. É
que nem eu e o
Fábio. A gente fez
aula no CEU São
Mateus e só foi
trocar ideia agora
mais recente. Mas
mano, a gente tá
sempre muito
perto.

Um carro se aproxima do portão da garagem. Sammy interrompe o papo: é seu tio Naldo. Ele estaciona no meio da rua, e ao descer do carro, começa a desenrolar o fio da estrutura metálica que vai emprestar ao sobrinho para servir de churrasqueira. Fábio segue com a câmera o percurso de Sammy ao encontro do abraço do seu tio. Os vidros estão abertos, toca um *R&B* no rádio. Naldo é o irmão mais novo de Dona Regina, e de vez em quando aparece nos bailes do *Groove* para tirar uma onda, por isso nem é preciso apresentar Fábio e sua câmera.

SAMMY

Ou, boa parte do
meu gosto
musical é por
conta dele mano.

Naldo dá risada. Sammy o ajuda a desenrolar o fios que seguram a churrasqueira, cada um de um lado do carro.

SAMMY

Meu tio, ele fazia
uns bailes
também. Boa
parte dos meus
vinis ele quem me
deu. Tá aí.

Fábio filma em movimentos circulares. Tenta dar conta de toda a interação que acontece, ora do lado onde Naldo tira os nós apertados com as mãos fortes, ora do lado onde Sammy decifra os laços feitos pelo tio. O carro está parado no meio da rua, mas não impede a passagem de ninguém.

NALDO

A gente tira onda
no samba-rock.
Dançar deixa pra
ele, ele é bom.

SAMMY

Ele é nego véio.
Dança muito.

NALDO

Eu e a mãe dele
fizemos muita
festa. Eu e a Dona
Regina. Era bom
demais.

Naldo dá a volta no carro e vai até o lado de Sammy. Fábio acompanha.

FÁBIO

Dona Regina era
boa de samba-
rock?

NALDO

Cé loko. A gente
aprendia no fundo
de quintal. Era
bom demais.

Naldo coloca uma parte dos fios agora desenrolados no banco da frente.

NALDO

Aí Deus levou né,
mas tamo aí. Aí ó,
a herança tá aqui.

Ele aponta para Sammy com a cabeça, que agora abre o porta-malas do carro. Naldo entrega duas sacolas em suas mãos.

NALDO

Da fazenda hein.

SAMMY

Ó lá, meu tio tem
uma chácara, olha
que ele me trouxe.
Ele sempre me
fortalece.

Sammy mostra para a câmera o que tem nas sacolas de plástico: pés de alface, bananas e limões. Naldo tira o carro do meio da rua e procura um lugar para estacionar. O baile já vai começar.

3. Ext. Garagem– Casa do Sammy - Dia

Aquela música tinha o poder de fazer quem ainda estava sentado levantar-se para dançar. "E depois me mande emboraaaaa", o coro cantou. A música Amante Amado, de Jorge Ben Jor, começa com uma toada medieval e depois rasga corações. "Quem nunca curtiu ser pisado numa relação tá errado" disse Júnior, amigo de Sammy. O pessoal riu. Apesar de falar aos corações apaixonados, o samba-rock em nada tem a ver com isso. Prova do fato é a primeira dupla que levantou para dançar quando a música começou: Max e Maria Olívia. Depois se levantaram Keka e Naldo, Zanza e Sammy. Estilos diferentes, todos no ritmo.

Decorando o salão, a mesa com as caixas de plástico armazenando quantidades boas de linguiça, carne, queijo coalho, coração de frango e pão de alho. Arroz fresquinho e maionese de batata também estavam pra jogo. Àquela altura quase todos já tinham almoçado, mas comida não faltaria para quem ainda chegasse. De bebida, suco de caju e de laranja, refrigerante e água. De cerveja pouca coisa, a turma não estava para isso, com exceção de Fábio, Ricardo e Bianca. Também decorava o salão a *pick-up* de Sammy, que pilotava a discotecagem de acordo com as intempéries do grupo.

SAMMY

O cara pode ser
um DJ surreal,

mas ele precisa ler
o seu público.

Jorge Ben, Djavan, Os Originais do Samba. Viagens no tempo para todos os que estão ali, até para as crianças, que vão se transportar para dias como esse quando tiverem a idade dos seus pais. No play automático, Saudades da Minha Preta, do Branca Di Neve. É o momento de troca de pares. Keka chama a irmã para dançar.

Fábio leva sua câmera para fora da garagem. Quer filmar num plano de fora para dentro a cena das irmãs dançando. No samba-rock, geralmente dança-se com alguém que está próximo, sem correr a outra ponta do salão para escolher seu par. Naquele espaço, as opções eram poucas, é verdade, mas Keka queria mesmo era dançar com a sua gêmea. Quem não dança, numa festa em família, se põe a observar, a admirar os passos de quem está no centro da pista, ainda que não haja nenhuma performance em curso: dança-se como se ninguém estivesse apreciando. A dança das irmãs começa silenciosa, séria, alternando dançar no compasso da batida e no tempo da melodia. A descontração dá as caras quando as tranças de Zanza, num giro simples, batem no rosto de Keka. Depois de um giro duplo, as tranças batem ainda mais rápido.

ZANZA

Você quem tá
pedindo isso!

As irmãs riem. Keka passa a fechar os olhos quando os cabelos de Zanza se arremessam em sua direção, agora convivendo com a extensão do corpo de sua irmã sem se incomodar. A dança é um jogo indolor entre o passado e o presente.

4. Ext. Vale do Anhangabaú – Noite

Estava muito quente naquela noite. Tinha chovido a tarde toda e o céu finalmente aparecia limpo, mas o vapor do concreto secando atrapalhava qualquer sensação de refrescamento para quem andasse pelo Vale do Anhangabaú. Talvez as únicas pessoas a não sentir aquele calor eram as que andavam sob rodas em uma velocidade libertadora, capaz de produzir as únicas rajadas de vento da cidade: as crianças da aula de patins.

Já quem por ali dançasse sentiria a transpiração do chão e do corpo virar uma só, água corrente da cidade pra pele. Fazia algum tempo que a primeira aula de samba-rock dividia o espaço com as aulas destinadas também aos transeuntes interessados na modalidade esportiva. Dividir o espaço nunca foi um problema, é claro. Se tem uma coisa que não se pode dizer é que o leito daquele rio proporcionou um vale pequeno. E para Zanza, a interação com os patins é sempre bem conveniente: Maria Olívia se entretém com seus amigos enquanto pode ensinar tranquilamente os passos básicos do alto do palco para a plateia cheia de alunos. Do degrau que a posiciona, Zanza toma conta da filha, e é quem incita o suor de quem dança.

Impertinente ao seu controle está o funcionamento das chafarizes que ejetam água para o alto saídas dos muros do rio Anhangabaú. Os jatos desenfreados tinham sido ligados no dia anterior para homenagear o Dia da Água, cooptando o rio numa performance contraditória sobre sua preservação. Naquela sexta-feira de baile, as chafarizes se religavam a cada 7 minutos, alagando o cimento de uma parte do vale e impedindo a passagem de quem por ali andava e não queria se molhar. Não havia garantia pelas águas por vir, exceto para quem estava dentro do gradil dançando samba-rock.

Um público impetuoso para se ninar pelas canções se sincronizava às águas vindas do chão e inundava em sal entre uma música e outra. Nas margens das grades, refugiavam-se os curiosos, que se esquivavam de se molhar enquanto assistiam à quase ebulição dos corpos. Quase: quando bate onze horas é preciso liberar a área, dissolver-se da proteção ilusória imposta pela WTorre.

De um lado, a secura da expulsão abrupta desmanchava a ilusão de proteção contra a cidade. Do outro, a cidade encantada pelo curso longo e desdenhado do rio convidava à travessia para chegar ao metrô. De corpo em corpo era feita a encruzilhada, e o leito tomado de dança, de quem, entre um passo e outro, traça pequenos movimentos invocando o mesmo frescor que as crianças dos patins. Encharcar-se sempre foi uma certeza.

As quatro cenas apresentadas não fariam, necessariamente, parte de um mesmo filme. Não estão ligadas por uma sequência cronológica, nem são integralmente fidedignas a um fato ou situação vivida por mim ou pelos protagonistas de cada situação. O papel do

tempo, marginal entre os dias de hoje e memórias antigas, não é o de traçar linearidade entre a passagem das cenas, mas sim de permitir que se passeie entre o passado e o presente, trançando afetos, saudades, esperança e vislumbres de futuro. Assim como faz o audiovisual e a literatura, não pretendo explicar amplamente a construção do que acontece em cada uma das passagens escritas, em especial por acreditar que a fabulação e a criação de imaginários é um processo subjetivo que não precisa recorrer a uma mediação explicativa. Afetar e afetar-se está além das lógicas explicativas e racionais. No entanto, gostaria de destacar brevemente alguns elementos fundamentais para a constituição das cenas.

O primeiro e mais importante tem a ver com a composição de uma festa em família onde a música e a dança se fazem presentes como elementos centrais. Evidentemente, podemos dizer que boa parte das festas familiares é composta por música – não é exatamente isso o que diferencia os bailes de garagem ou festas de quintal regadas à samba-rock e música preta em geral. No entanto, neste caso em específico, a diferenciação está no gosto musical compartilhado, ensinado, disputado e vivido coletivamente: o tom dado pelas músicas que tocam é aspecto importante para compreender o porquê das escolhas dos álbuns, das referências que compõe o universo familiar e de quem lidera a escolha musical. Sem mencionar, evidentemente, a transposição para o corpo, transformado em uma dança a dois não sexualizada, não obrigatoriamente destinada ao par homem e mulher, vivida entre parentes cujo objetivo é tão e somente a alegria comungada, a criação de vínculos, afetos, memórias, a transmissão de um conhecimento que ocorre pelo corpo dançante em contato.

Também posso dizer que o encontro entre gerações, que compartilham a união a partir de uma festividade que agrega música, dança e comida, não foi apenas vivenciado por mim e meus amigos em diversas ocasiões – provavelmente durante boa parte de nossas vidas -, mas relatado inúmeras vezes como condição inerente à vivência do samba-rock. As famílias de Sammy, Zanza, Keka, Max, Fábio, Ricardo, e tantos outros, fazem parte de todo o imaginário constituído e criado pelas lembranças de passado, presente e futuro nesta pesquisa. No entanto, se antes a ideia de família era formada pelo núcleo que constituía mãe, pai, tios e tias, avós e avôs, hoje é remodelada somando aqueles que são considerados como familiares, como é o caso do evento que acontece na casa de Sammy, visto nas cenas 2 e 3.

Não poderia, ainda que brevemente, deixar de mencionar o elemento das festividades envolvendo a comida e o fazer partilhado entre muitas mãos. Cozinhar e preparar as refeições, assim como a música, também poderia ser um elemento trivial, algo que acontece em praticamente todas as festas de família. De fato o é, com a diferença de estarmos falando do ato de cozinhar como um saber transferido entre gerações, vivido em partilha, com atribuições divididas com a função de unir e unificar a presença entre os que estão presente – momento na maioria das vezes também vivido com trilha sonora.

Por fim, a cidade, ainda que indiretamente, é cenário diretor de todas as interações. Os bairros em que se nasce, vive, festeja, dança; a relação com a rua, com quem se conhece nas esquinas, becos e vielas; lugares transformados em palco, palcos transformados em prédios, prédios transformados em memórias: tudo acontece nos muros invisíveis da cidade. Sem romantizar o tamanho da opressão que é viver numa São Paulo sitiada entre os interesses do poder privado e as cessões do poder público, busquei, especialmente na cena 4, reivindicar por uma cidade possível, onde o medo não é maior do que a gana de viver e dançar.

Capítulo 4. A dança, a cidade e a cultura negra inscritas nos corpos

Corpos, gênero e resistência

Uma dimensão importante dos bailes, tanto os vivenciados nas casas de família, como os que aconteciam nos clubes sociais negros, é a atribuição à figura das mulheres negras cis gênero¹⁵ nesses ambientes. Por um lado, são elas, especialmente as mulheres mais velhas, que representam a transmissão dos saberes da dança, de todos os ensinamentos em torno dos movimentos, ao passo que aos homens sempre coube a função de discotecagem.

5. Ext. Sala – Casa de Zanza – Dia

**DONA
HELOÍSA**

1234, 1234, 1234.

Não adiantava. Elisângela não conseguia aprender a dançar assim. Não entrava na sua cabeça essa coisa de contagem dos passos, muito menos ter que falar em voz alta os números enquanto precisa andar de um lado para o outro. Para ela, a coisa vinha natural: seu corpo movia-se sozinho, sem precisar de qualquer ajuda sussurrada. Via sua mãe dançando com seu tio, que levava ao mesmo tempo a irmã e o cigarro preso na boca, e ficava confusa, porque os pés deles não seguiam a contagem que sua mãe ensinou, especialmente os do tio, que dançava parado. “Por que eu preciso aprender a contar se a dança é parada?”. Quando tornou-se Zanza,

¹⁵ O debate sobre a participação de mulheres ou pessoas trans na cena do samba-rock é praticamente inexistente em textos acadêmicos, no entanto vale destacar não apenas a participação de Liniker (cantora brasileira e mulher trans) em shows recentes do Trio Mocotó, como sua vivência e as influências que recebeu desse universo: “Nascida em Araraquara, no interior de São Paulo, a cantora e compositora Liniker Barros flerta com a arte desde pequena. Ela via a sua mãe e tios em rodas de samba rock, algo que se tornou uma semente que viria a germinar adiante.” (PORTAL SESI)

entendeu: sua mãe a preparava para perpetuar uma dança que precisa ser mantida viva, ensinada pelo anúncio dos passos. Foi assim que se tornou professora.

A presença da figura materna é constante nos relatos de Sammy, Zanza e Keka, tanto pelo ponto de vista de quem os ensinou a dançar, quanto pela perspectiva de referências musicais e lembranças de bailes de família em que o samba-rock se constituía como elemento fundamental. Ainda que estejamos falando de um contexto em que as mulheres muitas vezes não se destacam profissionalmente como os homens cisgênero, são elas quem majoritariamente carregam o papel de transmitir esse saber, como veremos a seguir.



Figura 1: Foto tirada por Bianca em baile na Galeria Olido - Novembro de 2019.

Uma pesquisadora que se propõe a pensar o samba – e aqui, no gênero de modo mais amplo – no campo das discussões de gênero é a pesquisadora, jornalista e produtora cultural Maitê Freitas. No artigo *Samba, dissembras e massembras: os caminhos grafados dos sambas escritos*, Maitê (2020) aborda o protagonismo das mulheres negras na preservação das comunidades do samba, evidenciando seu apagamento como sendo proporcional ao tamanho de suas contribuições para a estruturação de diferentes universos do gênero. No entanto, todas as pontas de atuação profissional relacionadas ao samba-rock sempre destacaram grupos masculinos (equipes de baile, discotecários, músicos, estudiosos) em detrimento de grupos femininos, destacando as mulheres somente por sua função de *dama* durante a dança e reforçando uma possível objetificação do corpo da mulher negra enquanto instrumento sexualizado.

A tensão sobre o papel da mulher negra nos espaços sociais é algo que antecede a própria roda, o próprio samba. A roda de samba, as culturas do samba, são expressões da tradição e dialogam com o mundo e o tempo no qual elas acontecem. Portanto, há nas culturas do samba aspectos de tensionamento estruturados nos sistemas de opressão social: machismo e racismo. Em especial quando falamos a partir do olhar das mulheres negras. (FREITAS, 2020, p.204)

Neste sentido, o artigo de Karina Almeida de Sousa (2020), *Rainhas do clube e musas do samba-rock: raça e gênero na sociabilidade negra*, parte do racismo e do machismo como dispositivos de opressão que legitimaram a exclusão das mulheres em posições de prestígio profissional dentro dos contextos do samba e do samba-rock. Mas é importante pensar, sem desconsiderar o ideal "maternal" que se tem sobre as mulheres negras, que “desde a chegada do primeiro tumbeiro em terras brasileiras (...) vêm encontrando formas de sobreviver e preservar a comunidade” (FREITAS, 2020, p.211), e que na cultura samba-rock as lógicas de nutrição interna se deram também ancoradas por essas presenças. Karina traça uma relação que, por um lado, também afirma que a presença feminina em clubes sociais negros “apoiou-se na valorização de certo modelo de feminilidade, o qual estava atrelado à representação de determinado modelo familiar segundo o qual caberia à mulher a garantia da ordem moral” (SOUSA, 2020, p.43) mas, por outro, demonstra que a reivindicação do espaço da mulher a partir do que poderia ser entendido como subalterno pode, em realidade, ser lido como uma negociação para que continuassem ocupando posições centrais nesse contexto. Vale lembrar que estamos falando de uma compreensão de gênero que, à época e comumente ainda nos dias de hoje, contempla única e exclusivamente uma versão binária e universalizante sobre o que é ser mulher.

O feminismo branco (SCHUCMAN, 2014), que durante muito tempo inviabilizou a discussão de raça e homogeneizou o debate feminista dentro de uma grande e única categoria, tratou de excluir corpos negros e corpos LGBTQIAPN+ dentro de uma reflexão que incide sobre as marcas também da opressão colonial. Manteve o binarismo como normalidade dentro das relações sociais e, neste caso, na dança. O artigo de Alisson George do Nascimento Moreira (2021), *A padronização do corpo gay nas danças de salão*, reflete justamente sobre a ausência de corpos que não correspondam à dualidade imposta nesses ambientes. No samba-rock e nas danças de salão de modo geral, a adaptação ao “esquema binário de condução e

reprodução destas danças para se encaixarem nos espaços” (MOREIRA, 2021, p.05) estabelece um modelo heteronormativo galgado na ideia de feminino *versus* masculino.

As danças de salão são vistas como danças sociais, e estereotipadamente colocadas, antes de tudo, como expressão de civilidade, assim aborda Marcel Mauss (2003, p. 417). E por serem desenvolvidas em sociedade, elas refletem todos os estigmas vividos na contemporaneidade por vários grupos sociais, como por pessoas não brancas, gordas, com deficiências, dentre outras que estão fora do padrão colonial, patriarcal e heteronormativo. (MOREIRA, 2021, p.02)

A dança de salão, até hoje não raramente diminuída à atividade pré-sexual entre dois corpos, revela marcas explícitas sobre as disputas oficiais de poder. No Brasil, as danças a dois que chegaram junto à família real no século XVIII, como rocambole, *polka*, *mazurka*, valsa, entre tantas outras, tinham como referência as praticadas por outras monarquias europeias, e os códigos que elas representavam nos tratados políticos serviam como aparato de manutenção do poder. Em cortes como a de Luís XIV, mestre da etiqueta e do controle dos corpos, a dança era qualquer gesto e qualquer modo de deslocamento dentro da corte.

“Não é o divertimento a única vantagem da dança, ella é reconhecida desde os antigos tempos como uma arte de grande utilidade como exercício hygienico e gymnastico. (...) sendo além disso de grande utilidade a todos quanto frequentam a sociedade, pois facilita-lhes os movimentos, para bem se apresentar em uma sala; de receber graciosamente os seus convidados; o modo de bem pisar; e finalmente muitas outras particularidades necessarias para poder ser elegante em sociedade” (PATRÍCIO, 1890, p.37- 38)

“O cavalheiro ao acompanhar uma dama, deve empregar um andamento moderado e de accordo com a gradação do da dama, sendo certo que se a dama augmenta o seu passo natural é necessário também que o cavalheiro diminua o seu, para melhor aproximarem-se um do outro”.(PATRÍCIO, 1890, p.40)

Embora a história eurocêntrica da dança a dois se transforme ao longo dos séculos, o corpo constituído por métodos de disciplina e mantenedores da ordem social ainda é presente na dança de salão brasileira, que, por exemplo, insiste no uso de nomenclaturas como “dama”, “cavalheiro” e “ronda”, reforçando diariamente a herança disciplinar impregnada nas escolas, alunos e professores, que por ora apenas ensaiam a reconstrução de novas terminologias. Há, hoje, algumas poucas correntes teórico-práticas que propõem outras formas de dançar, como é o caso da contraconduta para as danças de salão, conceito trabalhado por Carolina Polezi (2019). A proposta apresentada pela autora busca pensar a condução compartilhada como um método possível para o ensino-aprendizagem das danças de salão, valendo-se da exclusão de

qualquer hierarquia entre quem conduz e quem é conduzido na dança, e instaurando a participação igualitária e ativa de todos os corpos que participam de uma mesma dança.

A contraconduta pode ser entendida como uma abertura de novas possibilidades, que, apesar do estranhamento, pode se opor às condutas estabelecidas. Sendo assim ela pode ser considerada um ato de resistência e liberdade, não somente para os parâmetros sociais, mas também sobre nós mesmos. Nesse sentido, a dança como modo político busca uma nova perspectiva de mundo mais justo e mais ético, uma vez que os discursos atravessam os sujeitos e podem ocupá-los de formas diferentes. (POLEZI, 2019, p.10)

Os processos de hibridização entre as culturas (CANCLINI, 2013) ocorreu também nas danças de salão, misturadas com as danças das ruas, negras, dos escravizados de matrizes africana e indígena, que ao adicionarem outras corporeidades, aos poucos empobreciam os dispositivos de poder atribuídos as danças a dois. Mesmo com a permanência de alguns códigos de conduta e o lugar comum que erroneamente hoje caracteriza alguns estilos como mais ou menos erotizados, a potência da dança a dois passou a morar, afinal, na elaboração de novos modos de existência. Isso porque a interação que as caracteriza, com partilhas disruptivas e enérgicas, combatem a norma de que o corpo é conduta para prova do outro.

A dança nascida do mundano é, em realidade, a resistência a essa lógica. O corpo enquanto transmissão de conhecimento é uma prática cultural negra que se estabelece com a diáspora, produzindo subjetividades identitárias que extrapolam as dicotomias entre feminino-masculino primariamente impostas ao samba-rock. A dança, com seus enlances de braços acompanhados pelos movimentos dos pés em quatro tempos, aliada aos elementos do baile e das sociabilidades ali imbricadas, produz um devir ao passado e ao futuro, com repetições que encarnam outros corpos que assim já dançaram e abriram o caminho para que se continuasse dançando. Nesse sentido, Valter Roberto Silvério e Karina Almeida de Sousa (2020), no artigo *Dançar, cantar, criar no compasso da liberdade*, reivindicam “um outro quadro formal na investigação da política cultural negra” (SOUSA; SILVÉRIO, 2020, p. 1157) que, ao organizar ritmos musicais e ritmos de dança negros do período pré-abolição (a partir de 1600) ao período pós-abolição (a partir de 1900), encontra um retorno constante às raízes a partir de práticas culturais afrodiáspóricas que se espelham uma nas outras.

Ao mesmo tempo em que há uma remissão ao passado, por meio dos movimentos que o constituem enquanto uma prática que nos faz lembrar o ritmo das batidas dos tambores que marcavam as reuniões de escravizados em New Orleans, St. Louis, ou nas senzalas brasileiras, a repetição de sua base pelos dançarinos pressupõe retornos incessantes com inovações nos giros dos corpos como se fosse possível estabelecerem diacronicamente as

mudanças no estilo no tempo. Existem variações temporais e regionais na recepção e desenvolvimento do samba-rock que aparecem nas suas diferentes nomeações. (SOUSA; SILVÉRIO, 2020, p. 1174)

Os movimentos circulares que conectam e fundem em um só corpo as pessoas que dançam samba-rock, são também movimentos que inscrevem no espaço um conhecimento coletivo, corporal e intelectual, transmitido e retransmitido pela repetição dos passos e interações em todas as vezes em que se dança ou que se está perto dela. A dança vivida como hábito coletivo e repetido nos espaços públicos detém o poder de firmar territórios e clamar direitos historicamente negados aos corpos que os ocupam, criando memórias sociais que invariavelmente retornam, a partir da presença viva e ativa nas geografias em disputa da cidade. Leda Maria Martins, em *Performances do tempo espiralar: poéticas do corpo-tela*, alude à ideia de tempo espiralar como um mecanismo de transferência (MARTINS, 2021), que transmite o “saber social, memória e sentido de identidade através de ações reiteradas”. (MARTINS, 2021, p.39)

(...) todas as culturas têm seus modos e meios de lembrar seus conhecimentos, de rememorar suas práticas, de desenvolver processos de manutenção de seus acervos cognitivos e mesmo de questioná-los, revisar e de os modificar. Essas práticas por certo habitam o âmbito mais íntimo das relações sociais e das subjetividades dos indivíduos que as formam e as praticam, em todos os espaços e contextos das inter-relações em torno das quais gravitam conhecimentos e valores de múltipla natureza, de múltipla grandeza, entre eles uma concepção de tempo e de temporalidades, o tempo espiralar. (MARTINS, 2021, p.42)

A resistência do samba-rock como uma cultura negra, que se manteve através de *performances* de múltiplos corpos que atravessaram gerações, expressa a (re)inauguração de um passado presente que se faz futuro. Evocar a manifestação cultural como um elemento isolado de lazer e/ou mero entretenimento descaracteriza toda sua politicidade como reivindicadora constante de reparação histórica e de denúncia das violências cotidianas e estruturais dos povos da diáspora. Reviver e reafirmar uma cultura criada nas bordas como meio de reorganização da vida, e levá-la ao coletivo, seja em espaços públicos, festas, bailes, aulas, aniversários e quaisquer outros festejos, não é senão uma maneira de instituir um saber marginalizado no seio do corpo social comum. Ao preencher a cidade com sua presença, o samba-rock altera o território e o entendimento do que nele é possível, “significando a cidade pelo traçado que faz” (ORLANDI, 2014, p.82) a partir de corpos que alteram a paisagem e a si mesmos dançando.

A memória está no corpo, “constantemente se recria e é transmitida pelos ambientes de memória (*milieux de mémoire*), ou seja, pelos repertórios orais e corporais, gestos, hábitos, cujas técnicas e cujos procedimentos de transmissão são meios de criação, passagem, reprodução e de preservação dos saberes.” (MARTINS, 2021, p. 40). A dançarina, professora e escritora Taísa Machado, também conhecida como Chefona Mermo, criou o que chama de Ciência do Rebolado por meio de suas aulas de *funk* voltadas para mulheres, que começou a ministrar no Rio de Janeiro em 2014. A Afrofunk é “uma oficina de dança concebida para descolonizar o corpo feminino”, criando relação entre corpo, território, universo dos bailes funk e trânsitos da cidade.

O que eu aprendi, prestando atenção em todas essas danças, é que a maneira como o povo preto entende a dança é muito diferente. A gente aprende a dançar experimentando a dança. É muito diferente da branquitude e do pensamento nórdico de entender a dança. A dança pro povo preto tá dentro da formação como cidadão, não é só divertimento. Mas isso pode não ser tão claro pra quem vê de fora. Nasceu alguém? Dança. Morreu alguém? Dança. Casou alguém? Dança. Tudo dança, faz parte, entendeu? Menstruou? Dança? Trepou? Dança. Tudo tem que dançar, faz parte da formação do cidadão em várias culturas. E, de um jeito contemporâneo, vejo que o modo como se aprende a dançar é outro. Não lembro nunca de ter ido numa aula aprender a sambar. (MACHADO, 2020, p. 62 *apud* FAUSTINI, 2021)

Dito de outra forma e preservando aspectos em comum, Taísa, bem como Leda, entende a dança como ciência “porque a partir da dança e do movimento você faz o tecido social da sua comunidade, você cuida da sua saúde, passa uma sabedoria de mãe pra filha, de uma mulher pra outra mulher, tem uma cosmologia dentro da parada” (MACHADO, 2020, p. 44 *apud* FAUSTINI, 2021). De modo similar, Leda entende que a memória do conhecimento é transmitida pelo corpo por “via da performance corporal, movimentos, gestos, danças, mímica, dramatizações, cerimônias de celebração, rituais etc” (MARTINS, 2021, p.42). O entendimento do que pode o conhecimento através do corpo é visto sobre diferentes óticas, sem distinção entre o saber acadêmico proporcionado pelo trabalho de Leda Maria Martins, e o saber das ruas e do *funk* preconizado por Taísa Machado.

O corpo, assim instituído e constituído, faz-se como um corpo-tela, um corpo-imagem, acervo de um complexo de alusões e repertório de estímulos e de argumentos, traduzindo certa geopolítica do corpo; o corpo pólis, o corpo das temporalidades e espacialidades, o corpo gentrificado, o corpo testemunha e de registros. Um corpo historicamente conotado, que personaliza as vozes que denunciam e nomeiam o itinerário de violências de nossa rotina cotidiana, mas que, sem trêguas, escavam vias alternas para uma outra existência, mais plena e cidadã. Um corpo/voz inventário que limpa, restabelece, restitui, reivindica, respira e inspira, em perene processo de cura, escavando vias alternas de

outros devires possíveis, sempre desejoso de transformações de corpus social (MARTINS, 2021, p.162)

O corpo em movimento, corpo-tela, carregado de memória e resistência, é um lugar de insurgência e criação. Nele, as marcas do passado se entrelaçam com a potência do presente e a caminhada erguida rumo ao futuro. O samba-rock, com todos os seus elementos, DJs, pessoas dançantes, produtores de eventos -, não é, então, apenas expressão artística, mas uma prática política que subverte as normas impostas e reivindica a cidade para corpos historicamente marginalizados. Reivindicação essa que acontece pela dança, desafiando as lógicas coloniais e universalizantes, e que instaura uma nova ordem social onde a coletividade, a memória e o afeto se fazem centrais.



Figura 2: Foto tirada por Bianca em baile na casa de Sammy - março de 2024

Capítulo 5. Opressão e resistência na cidade

“São Paulo é um canteiro de obras”, “Uma hora a cidade fica pronta”, “Antes aqui tinha uma casa”. Se você mora ou já passou por São Paulo, provavelmente já ouviu ou falou alguma dessas frases. O aumento de empreendimentos imobiliários na cidade de São Paulo tem sido expressivo nos últimos anos. Entre 2010 e 2022, houve um crescimento de aproximadamente 90% no número de novos apartamentos lançados, com mais de 400 mil unidades construídas. Esse fenômeno tem sido particularmente visível em bairros nobres da cidade, como Pinheiros, Itaim Bibi e Vila Olímpia, que se destacam como regiões de grande verticalização¹⁶. A intensa atividade de construção nessas áreas resulta em ruas ocupadas por betoneiras e construções com lonas acinzentadas, tornando a paisagem urbana dinâmica e em constante transformação. Os constantes afrouxamentos dos planos diretores as recorrentes gestões públicas orientadas a uma lógica de privatização fazem parte de um mesmo cenário que se estabelece como realidade nos últimos anos, sobretudo no âmbito do município. Nesse cenário, o que se enuncia é a promessa de uma nova cidade, melhorada, inspirada na “eficiência” de grandes metrópoles globais, mas praticamente sem vínculo com as próprias lógicas internas de funcionamento da cidade que receberá tais investimentos. Como nos diz Otilia Arantes (2000), “estamos diante de políticas de *image-making*, na mais trivial acepção marqueteira da expressão, pois quem diz *image-making* está pensando, queira ou não, em políticas *business-oriented*, para não falar ainda em *market-friendly*” (ARANTES, 2000, p. 14).

Sabemos que no senso comum, o espaço onde se conectam essas promessas e a tal da *image-making*, ou melhor dizendo, à construção de imagem, está atribuído à política de partido. Mas na lógica das parcerias público-privadas, é uma ideia transferida também às empresas, dando a elas o benefício da imagem com as benfeitorias que fazem para a cidade, alienando as possibilidades de investigação de seus reais interesses privados. O produto a ser vendido é a cidade. E como qualquer produto, se este não funciona, é jogado fora.

16 Disponível em <<https://www.moneytimes.com.br/imoveis-em-sao-paulo-precos-sobem-37-no-1t24-e-pinheiros-lidera-as-altas-entenda/>> Último acesso em 19 de setembro de 2024.

(...) é possível identificar ali os mesmos interesses que conformam o atraso no Brasil: a presença das megaempreiteiras de construção, obras superfaturadas e a promoção da valorização fundiária e imobiliária com investimentos públicos dirigidos para uma região segregada, plena de símbolos pós-modernos. (MARICATO, 2000, p.142)

Acontece que a cidade como produto não é homogênea. Há uma cidade que se pretende regulada, vitrine, e outra que cresce desassistida, desprovida de interesses privados e públicos. Há lugares que recebem mais atenção das empreiteiras, e outros que não servirão a nenhum propósito vinculado aos seus interesses próprios. Enquanto moldam os territórios da riqueza, a concentração de investimentos em "melhorias" e as legislações também determinam os locais onde a pobreza será alocada. Desde seu surgimento, o movimento da cidade é centrífugo, delimitando as periferias da zona urbana ou até a zona rural como áreas reservadas aos mais pobres.

O centro como palco de disputas

No mês de junho de 2024, a casa de shows Casa de Francisca, localizada na região central da cidade, na esquina da rua Quintino Bocaiúva com a rua Direita, recebeu uma programação junina, isto é, eventos musicais dedicados ao tema das festas juninas. Desde o início de 2024, o espaço passou por uma série de obras de ampliação, valendo-se de novos espaços, sobretudo na rua, para realização de shows abertos e fechados. Criada por Rubens Amatto em 2006, a Casa era antes um pequeno espaço no bairro Jardins, dedicado à valorização de musicistas de uma cena autoral, com propósito de investigação e valorização desses artistas, e que se autodenominava “a menor casa de *shows* de São Paulo”. Quando, em 2017, foi para o centro da cidade, no Palacete Tereza, manteve sua identidade autoral e ancorada numa estética *kitsch*, mas agora no centro da cidade. O Largo da Misericórdia, onde fica o Palacete e onde hoje está a Casa de Francisca, abrigou a primeira loja de instrumentos da cidade de São Paulo e, posteriormente, a rádio Record nos anos 1940 e 1950, na auge do rádio e onde os principais artistas do país se apresentavam. O imóvel, que é patrimônio privado, ficou anos sem uso, até a chegada da casa de shows, em 2017.

Apesar de reforçarem constantemente o discurso sobre a importância de estar no centro, a Casa de Francisca ainda era, de fato, pouco conectada com os arredores. Os shows, que aconteciam majoritariamente à noite, terminavam por volta da meia-noite com pessoas indo embora de carro por aplicativo e seguranças as escoltando para aguardarem “em

segurança” o retorno à casa, enquanto os funcionários tinham de se virar para ir a pé até o terminal de ônibus Dom Pedro II. Neste local, trabalhei como garçonne durante os três primeiros meses de 2018. Com ingressos caros e bebidas/alimentos mais ainda, a Casa continuava fazendo jus ao seu *slogan* de menor casa de shows, mas desta vez aludindo à limitação de quem poderia acessá-la ao invés do tamanho de suas imediações. Mas desde 2024, provavelmente pela necessidade de expandir seu capital aliada à entrada de empresas patrocinadoras como a Heineken, a Casa de Francisca virou um local que, além dos *shows* ainda pagos no andar de cima, agora conta com apresentações de artistas renomados na rua, uma nova área de bar e restaurante ao lado do palco. Com curadoria atrativa, os finais de semana começaram a bombar, e o cruzamento entre a rua Direita e a Quintino Bocaiúva passou a ficar lotado: de pessoas brancas.

Voltando ao mês de comemorações juninas, no dia 8 de junho eu e Milena Bachir, àquela altura também mestranda do Labjor, procurávamos alguma programação musical para um sábado à noite. Vimos que haveria um show da Fabiana Cozza na Casa, mas na área paga, na parte de cima. Compramos os ingressos e fomos. Chegando lá, faltavam alguns minutos para começar o show, então esperamos na parte de baixo, na rua, onde acabara de acontecer um dos shows gratuitos pertencentes à programação junina do dia. A rua ainda estava cheia, com pessoas jovens vestindo roupas da moda conversando, músicos desmontando seus equipamentos e alguns vendedores de bebidas alcoólicas espalhados pela área, o que é sempre um bom termômetro para avaliar o quão cheio está um evento, diga-se de passagem. Estranhei aquela movimentação, apesar de já saber que era assim, agora, o novo esquema da Casa. Subimos para a parte “antiga” para assistir ao *show*, que foi brilhante, mas novamente estranhávamos as dinâmicas que se estabeleciam ali dentro. Era um *show* de forró, mas ninguém dançava. As pessoas conversavam alto, não prestavam atenção na performance da cantora, ficavam de costas para os músicos e davam a impressão de não saberem onde estavam, de nunca terem frequentado um espaço de reverência à música. Eram pessoas brancas.

Fomos embora num misto de alegria pelo nosso encontro, e angústia pelo que havíamos acabado de presenciar. No dia seguinte, em algum momento do dia enquanto zapeava o meu Instagram, vi algumas fotos dos *shows* que tinham acontecido naquele espaço

aberto durante o final de semana. Lotado. Muita gente. Minutos depois, vi um *post* do Nabil Bonduki, arquiteto e urbanista, ex-secretário de cultura do município de São Paulo, com aquelas mesmas fotos, exaltando a ocupação do espaço público a partir daqueles encontros. Reverenciando a Casa de Francisca como reduto de valorização do centro da cidade a partir da música e da arte. É curioso pensar que quase sempre que se fala em ocupação do espaço público, essa ocupação é chancelada pela presença de pessoas brancas, de classe média, que temporariamente passaram a frequentar o centro para alguma festividade igualmente branca, e num contexto de “revitalização” da região central. O carnaval, festivais de música e a própria Casa são exemplos dessa ocupação transitória, pontual, que mais serve aos discursos de quem vai e quer postar do que para alguma ação efetiva. Pessoas que não circulam, que sequer voltam de metrô para suas casas.

Otília Arantes (2000) nos mostra que a ideia de gentrificação está também embutida no que muitas vezes consideramos como “revitalização, reabilitação, revalorização, reciclagem, promoção, requalificação, até mesmo renascença” (ARANTES, 2000, p.31) dos espaços, “mal encobrimdo, pelo contrário, o sentido original de invasão e reconquista, inerente ao retorno das camadas afluentes ao coração das cidades” (ARANTES, 2000, p.31). Não quero dizer que não seja relevante a circulação por espaços centrais da cidade que carecem de visibilidade, de movimento. O aspecto nocivo está relacionado a uma circulação que não é perene, que não estreita laços e nem gera vínculos entre as pessoas e os espaços, e que se direciona mais exclusivamente a algumas classes sociais e grupos raciais. A lógica que se estabelece é utilitarista, individual, de aproveitamento pontual do que uma casa de shows, por exemplo, tem a oferecer.

A ideia de que o "Centro está vazio", inviabilizando a presença do comércio popular, de pensões, cortiços e ocupações, alimentou por parte dos governos da cidade o lançamento de planos e projetos urbanísticos de "revitalização". Operação Urbana, Concessão Urbanística Nova Luz, Projeto de Intervenção Urbanística (PIU) Central, PPP habitacional - várias têm sido as tentativas de atrair o mercado imobiliário para o Centro, oferecendo desde potenciais construtivos maiores do que no restante da cidade até a possibilidade de expropriar edificações, como foi o caso da Concessão Urbanística Nova Luz, derrotada na Justiça depois de uma grande mobilização contrária. (ROLNIK, 2022, p. 99)

A presença de empresas no centro da cidade, sejam elas financiadoras de projetos como a Casa de Francisca, sejam empreiteiras com foco em projetos urbanísticos ou imobiliários, incide na criação de um imaginário de centro protagonizado por aqueles que são

a clientela destas empresas, aqueles a quem é dada a chance de acessá-las e pagar por seus serviços: artistas, intelectuais, pessoas de classe média em geral. Agora com a vigilância e segurança característica dos processos de gentrificação, “redesenha-se o local; programam-se eventos culturais; abre-se um café ou coisa que o valha igualmente chic, completando-se o serviço com uma pequena horda de seguranças”. (ARANTES, 2000, p.36).

Rentabilidade e patrimônio arquitetônico-cultural se dão as mãos, nesse processo de revalorização urbana – sempre, evidentemente, em nome de um alegado civismo (como contestar?...). E para entrar nesse universo dos negócios, a senha mais prestigiosa – a que ponto chegamos! (de sofisticação?) - é a cultura. Essa a nova grife do mundo fashion, da sociedade afluente dos altos serviços a que todos aspiram. (ARANTES, 2000, p.31)

Outro exemplo de presença cultural no centro de São Paulo é o Centro Cultural Banco do Brasil. Localizado na rua Álvares Penteado, o prédio, que abrigou a primeira sede do banco e se inaugurou como centro de cultura em 2001, concentra uma programação variada entre cinema, exposições de artes plásticas, artes cênicas e música, já tendo recebido artistas nacionais e internacionais de grande visibilidade. Próximo à estações de Metrô como a São Bento e a Sé, o local oferece serviço de transporte gratuito a todos os visitantes, com uma van buscando e levando passageiros da estação República do Metrô até o espaço, e vice-versa. Não cabe, aqui, avaliar a qualidade curatorial das atividades que são ofertadas ao público, ou, ainda, discutir as atividades que a gestão do local promove no que diz respeito à inclusão de pessoas àquele espaço. Isso porque a crítica não é à existência de lugares como este, do que promovem enquanto centros de arte e janelas para a cultura, mas sim como engendram uma lógica de cidade à mercê da segurança privada, de um deslocamento que leva o passageiro de um lugar privado – o metrô – a outro lugar privado – o espaço cultural de um banco, geralmente justificado pelo discurso da segurança e pelo medo de determinados grupos sociais de circular a pé pelas regiões centrais da cidade.

Ainda que seja de livre espontânea vontade de quem frequenta o local escolher sua forma de circulação, o estímulo para que se desloque pela cidade operando pela lógica da proteção e do medo é um significante importante para definir quem e como se pode acessar tais espaços, ainda que localizados em regiões centrais, com programações parcialmente gratuitas. Tomando emprestada a noção de uma urbanização estruturada na brancopia (PATERNIANI, 2022), entendo nestas práticas uma noção contrária à ideia de “ocupação” do

centro através da presença da cultura: a circulação de pessoas, tornada privada a partir do objetivo em se acessar um espaço pontual e específico, elimina a vivência coletiva das ruas e espaços comuns da cidade, resultando no afastamento da experiência da esfera pública e, consequentemente, do contato com a diversidade das ruas. Para além disso, há uma expansão da lógica de segurança privada que impera no isolamento da classe média brasileira. Se o que estabelece que ambientes privados seguros, como condomínios de prédios e casas, são aqueles que são protegidos por sistemas de vigilância altamente monitorados, quando se expande essa lógica para as ruas e as ofertas de lazer pela cidade, o que determina o que é seguro ou não também é o isolamento fortificado para garantir a sensação de segurança. E mais do que a garantia da sensação de segurança pela presença de funcionários vigilantes, câmeras ou quaisquer sistemas de proteção, a identificação entre pares, ou seja, entre pessoas que se identificam entre si, que consomem e se vestem de formas parecida, que reiteram as mesmas formas de circulação, também configura como o estabelecimento de um enclave invisível, ajudando a fortalecer a lógica condominial que migra do eixo privado para o eixo público da vida coletiva.

A promoção da “solução” privada de segurança e o monitoramento em espaços abertos, mais especificamente do centro da cidade, fazem emergir para além desse isolamento, um investimento de um grupo social sobre a expansão de sua própria mobilidade. Em outras palavras, um processo de imobilização e desaparecimento de alguns grupos sociais em prol da perpetuação de seu próprio movimento. Assim, quando a questão é pensada a partir da idéia de mobilidade, a expansão e o movimento da elite revelam a brutalidade do extermínio. (KANASHIRO, 2006, p.33).

Como veremos a seguir, o que propõe o projeto *Groove 011* vai na contramão de uma vivência de cidade que se ancora na lógica do medo, da exclusão, da ordem, da limpeza. O *Groove* transforma em palco o que pela lógica da cidade não é palco nem pista. Desloca os sentidos burocratizados sobre centro, segurança pública, ruas, viadutos, e vales, “criando outro espaço de sociabilidade, que incorpora o espaço da cidade e seus objetos dando outra forma à cidade, e ao sujeito”. (ORLANDI, 2014, p.83). E, ainda, devolve aos espaços suas características de quilombo, os entendendo como “territórios de afeto por serem locais em que, como nos quilombos da época da escravidão, o negro pode livremente ser negro”. (BAPTISTA, 2019, p.19)

O Tamanduateí

A estação de metrô e CPTM (Companhia Paulista de Trens Metropolitanos) Tamanduateí leva o nome do rio que divide a Avenida do Estado, a duas quadras acima da ferrovia, sentido centro de São Paulo e ABC Paulista. O Rio Tamanduateí, antes Rio Piratininga, já foi uma importante via fluvial para a cidade.

(...) Antes de se chamar Tamanduateí, o rio era conhecido como Piratininga e foi responsável por batizar a cidade em sua fundação como Vila de São Paulo de Piratininga, tal a importância da relação entre rio e vila naquele momento. (MELO, 2017, p. 13)

Canalizado e poluído, hoje o rio cumpre o papel de separar os sentidos da avenida que, através da ferrovia, divide a região do Sacomã da Vila Prudente/Moóca. De um lado, sentido Sacomã via saída pela Avenida Presidente Wilson, onde acontecem as aulas do *Groove* e de onde se avista a favela de Heliópolis, a região é notadamente industrial, sendo preenchida por galpões e fábricas antigas mistas entre o abandono e a atividade; empresas como Ambev e Bauducco têm seus próprios galpões por ali. Do outro lado da estação, a saída dá de frente para o estacionamento do shopping Central Plaza, que por sua vez fica em frente ao rio e à Avenida do Estado, beirando a Vila Prudente. Em ambos os lados, há comércios de comida como carrinhos de *hot dog*, milho, e um ou dois pontos de ônibus com pouco fluxo; a estação Tamanduateí do metrô e CPTM é mais importante enquanto terminal que leva às cidades da Grande São Paulo do que como estação geograficamente acessível para pedestres. As intermediações da estação reproduzem a desigualdade social à qual a região está submetida.

Nesse sentido, o rio Tamanduateí traz à tona a questão da desigualdade social, da violenta pirâmide que paira – e pisoteia – sobre a cabeça dos trabalhadores informais, imigrantes, desempregados, moradores de rua e outras minorias que historicamente buscaram às margens do Tamanduateí seu refúgio. (MELO, 2017, p. 10)

Do lado do metrô onde acontecem as aulas do *Groove*, ou a grosso modo, nos galpões que dão de costas para Heliópolis e Sacomã, é possível encontrar caixas de papelão desmontadas para servir de leito às pessoas em situação de rua, que durante a noite dormem embaixo das escadas rolantes. No mesmo espaço, embaixo da escada rolante ao lado, vê-se sacos de lixo amontoados em uma pequena área cercada por grades, trancada para que não haja busca por alimentos e quaisquer outros itens. Inaugurada em 2010, a última estação da linha verde do metrô da cidade de São Paulo refaz as condições inóspitas nas quais uma parte

da população da região vive, vigiando através de suas câmeras o direito à cidade e aos espaços que a ela pertencem.

Não é de hoje que amplas discussões de projetos urbanos nas várzeas do rio Tamanduateí, especialmente do lado onde o *Projeto Groove 011* se localiza, fazem parte do debate urbanístico do município. Além da remodelação da várzea do Carmo, conhecida como Parque Dom Pedro II, os planos urbanos também estão voltados para os bairros industriais ao longo da linha ferroviária. No dia 11 de janeiro de 2024, a Operação Urbana Consorciada Bairros do Tamanduateí (OUCBT) foi sancionada pelo então prefeito de São Paulo, Ricardo Nunes (MDB), com projeto que prevê “uma série de ações para o desenvolvimento econômico, urbanístico e social dos bairros do entorno do rio: Cambuci, Moóca, Ipiranga, Vila Carioca e Vila Prudente”¹⁷. Dentre as medidas do plano urbanístico, está a produção de HIS (Habitação de Interesse Social), que buscará aumentar a população que habita nesses espaços por meio do acesso à moradia através dos empreendimentos; a operação quer utilizar os terrenos vazios das indústrias da região para aumentar a concentração populacional nesses locais. No entanto, a região industrial referida é cercada por cortiços e ocupações ativas, que podem sofrer com remoções forçadas e o não acesso às novas habitações. O esforço para homogeneização de todos esses bairros revela mais uma vez o processo de gentrificação ao qual o centro e o centro expandido da cidade estão submetidos. Neste sentido, vale salientar que toda a favela de Heliópolis, a ser melhor descrita algumas linhas abaixo, não está contemplada na Operação, o que escancara uma política excludente e higienista sobre quem de fato pode acessar as “melhorias” da cidade e os lugares considerados dignos de desenvolvimento.

Se por um lado, todo o espaço ocupado pelo *Groove 011* na saída da estação Tamanduateí faz crer que há certo tipo de controle dos corpos que por ali passam, sobretudo os negros, por outro a presença do projeto torna visível a resistência dos mesmos naquela mesma localidade. Como já mencionado, não raro pessoas em situação de rua são convidadas para participar das aulas, interagem com a música e os alunos fixos e, sob nenhuma hipótese, são hostilizadas pelos professores integrantes. A divulgação cultural da cultura samba-rock no Tamanduateí é, em especial, voltada para as mesmas pessoas que moram nas imediações do

17 Disponível em <<https://www.prefeitura.sp.gov.br/cidade/secretarias/justica/noticias/?p=362857>>. Último acesso em 18 de maio de 2024.

metrô, fortalecendo com este núcleo a existência da cultura e de suas existências naquele espaço.

O Vale do Anhangabaú

O Vale do Anhangabaú é palco de disputas sociais e arquitetônicas desde que se tem notícia de sua ocupação. Nomeado em virtude do rio que o atravessa, está localizado entre o Viaduto do Chá e a Santa Ifigênia, no centro de São Paulo. Os primeiros registros históricos da região datam do século XVIII, e demonstram que a área, até então circunscrita em dependências de fazendas de chá, se urbanizou em 1892 e teve o rio soterrado na mesma época.

Já no século XX, nos anos 1950, a Região do Vale foi reconfigurada como uma avenida para a circulação de carros, com projeto criado por Francisco Prestes Maia e João Florence de Ulhoa Cintra no Plano de Avenidas de São Paulo. As vias foram ampliadas para acomodar o tráfego de veículos, resultando no surgimento de vários edifícios dentro do perímetro. Mas não demorou muito para que a premissa inicial de transformar o Vale com inspiração em *boulevards* europeus se reestabelecesse: no início da década de 1980, a prefeitura da cidade promoveu um concurso público para a “revitalização”¹⁸ da região. O projeto selecionado, concebido por Jorge Wilhelm, arquiteto e urbanista, em parceria com Rosa Grena Kliass, arquiteta e paisagista, envolvia o fechamento dos túneis, a expansão da área destinada a pedestres no topo do Vale e a sua transformação em um *boulevard* repleto de espaços verdes. Acontece que a recuperação do Vale enquanto proposta urbanística para acolher pedestres em detrimento de veículos na região está intimamente conectada à função social que a área já tinha antes mesmo de ser pavimentada e desfeita como avenida.

A europeização como sinônimo de modernização se inscreve de forma nítida no espaço urbano: no Centro Histórico, a colina original estruturada em torno das igrejas e ordens coloniais - do Carmo, São Francisco, São Bento e seus largos - sofreu uma primeira grande reforma urbanística no vale do Anhangabaú, com a implantação de um projeto do engenheiro francês Joseph-Antoine Bouvard, encarregado de obras públicas de Paris. Foram construídos o Teatro Municipal e sua esplanada sobre o vale e o viaduto do Chá. Houve também o alargamento de ruas e vielas coloniais, configurando "a cidade do triângulo" (delimitada pelas ruas São Bento, Direita e Quinze de Novembro) e o princípio da ocupação do chamado Centro Novo (região em torno da praça da

18 A ideia de *revitalização* inserida no contexto urbanístico é fortemente marcada pelo pressuposto de devolução e resgate de “vida” a partir de obras na urbe, invisibilizando todas as formas de existência e resistência dos territórios.

República), com bulevares, jardins públicos, cafês, lojas elegantes e equipamentos culturais, expressão da mudança radical da identidade proposta para a cidade por sua nova elite dirigente, composta por latifundiários do café e suas famílias, mas também por comerciantes e industriais que enriqueceram com o crescimento da cidade. (ROLNIK, 2022, p.31)

O cenário dos bailes na cidade de São Paulo também se valeu do papel aglutinador da região. Durante os anos 1970, o Viaduto do Chá serviu de ponto de encontro para jovens negros que, majoritariamente vindos da periferia da cidade, ali se encontravam para negociar discos, conversar e ir a eventos que ocorriam por toda a parte da cidade.

Diretamente relacionado aos bailes estavam os encontros no Viaduto do Chá, nos anos 1970, para conversas, reuniões, paqueras, além da vital importância para a divulgação dos eventos, que ocorriam no centro e nas periferias, através de panfletos e circulares. Algumas pessoas que frequentavam esse ponto, que na verdade era um eixo de encontro estendendo-se da rua Direita até o Mappin, levavam as notícias aos bairros, criando uma rede de informações. (VALVASSORI, 2018, p. 92)

Na mesma década, especificamente no dia 7 de julho de 1978, o Movimento Negro Unificado (MNU) também aludiu à região central como força motora para sua criação. O MNU foi fundado como uma resposta direta à violência policial, à presença do racismo nos meios de comunicação, às disparidades no mercado de trabalho e aos crimes do regime ditatorial, e sua origem é marcada por uma manifestação que atraiu milhares de pessoas para as escadarias do Teatro Municipal de São Paulo. Mais de 40 anos depois, o *rapper* Emicida volta a ocupar o mesmo local, mas dessa vez dentro do auditório, com um show que teve origem na pergunta: “Por que a gente nunca entrou nesse lugar”? O Movimento Negro Unificado ter nascido naquela geografia não significa que se tratava de um ambiente acolhedor e confortável para a população negra que ali estava; ao contrário, a ocupação das escadas do teatro é justamente a reivindicação de um espaço central, histórico e historicamente excludente.

As discriminações sofridas por jovens em um clube da cidade de São Paulo e a tortura seguida de morte impingida a Robson Silveira da Luz, trabalhador e pai de família negro, foram o estopim para que o grupo organizasse um ato público. No dia 7 de julho de 1978, nas escadarias do Teatro Municipal de São Paulo, o MUCDR [Movimento Negro Unificado Contra a Discriminação Racial] reuniu cerca de duas mil pessoas, ocasião que marca o lançamento público do MNU (Movimento Negro Unificado). (BAPTISTA, 2019, p.31)

Nos anos subsequentes, o Vale não deixou de ser palco de outros encontros sociais: viradas culturais, eventos de aniversário da cidade, telões para copa do mundo e demais

eventos organizados pelas prefeituras foram se estabelecendo no espaço, delineando como característica do território o encontro entre culturas no espaço público da capital, mas deixando de lado o caráter político de sua ocupação. Em julho de 2021, como já mencionamos, foi assinada a concessão privada Viva o Vale, que contempla a gestão, manutenção, preservação e ativação sociocultural de toda a área que compreende o baixo do Viaduto do Chá, Viaduto Santa Ifigênia, Vale do Anhangabaú, Praça Ramos de Azevedo, trecho da Av. São João, Praça do Correio, escadaria da Rua Dr. Miguel Couto, parte da Avenida São João entre a Avenida Ipiranga e a Rua São Bento, além de 8.730 m² das Galerias Formosa e Prestes Maia e dos 11 quiosques na área central do Vale. Afirma-se que a concessão tem o intuito de dar uso ao espaço público, especificamente na região do Vale, por meio de atividades de lazer, esporte e cultura oferecidas gratuitamente. As empresas detentoras da gestão do espaço pelos próximos dez anos – URBANCOM em parceria estratégica com a WTorre Entretenimento - também podem gerar receitas com o local. O contrato, no valor de R\$55.460.878,33 (cinquenta e cinco milhões, quatrocentos e sessenta mil, oitocentos e setenta e oito reais e trinta e três centavos), inclui ainda, “no rol de atividades econômicas possíveis, a obtenção de patrocínios, publicidade, exploração publicitária no aplicativo móvel, locação de áreas permitidas e de itens de lazer ou artigos esportivos, realização de eventos e o oferecimento de aulas”¹⁹.

Os eventos socioculturais da concessão Viva o Vale se tornaram O Novo Anhangabaú, um projeto tido como de revitalização social e cultural do espaço a partir de atividades de lazer e entretenimento diárias. O mapa contemplado pelo Novo Anhangabaú abarca desde o Viaduto do Chá até toda a extensão que se dá até chegar na saída da São Bento. As atividades diárias contemplam aulas de *skate*, capoeira, caratê, *fitdance*, circo, *vogue*, *funk*, *lindy hop*, além de sessões de cinema, oficina de teatro e shows abertos. Os eventos privados também acontecem no mesmo perímetro, a exemplo do Samba de Maria, show da cantora Maria Rita que aconteceu em 18 de março de 2023 convidando outros artistas, a partir do R\$50,00 o ingresso.

¹⁹ Minuta de contrato disponível em <
https://www.prefeitura.sp.gov.br/cidade/secretarias/upload/chamadas/06_1589375822._anhangaba_minuta_de_contrato_v> Último acesso em 04 de abril de 2024.

Outro evento que aconteceu dentro do espectro do Novo Anhangabaú foi o aniversário de 94 anos do Vai-Vai, escola de samba tradicional do Bixiga. No dia 27 de janeiro de 2024, todo o Vale do Anhangabaú estava fechado para receber, em razão da data comemorativa, um show dos Racionais MC's, homenageado pela escola no samba enredo do ano, e mais uma programação ampla contando com “Negra Li, Djonga, Dexter, Tasha e Tracie, Thaíde, Doce Encontro, Rappin’ Hood, DJ Fábio Rogério, Rafrou Godzilla, Di Função, Athalyba Man, além da Bateria do Vai-Vai.” Na sexta-feira que antecedia o evento, dia 26, um vídeo realizado por uma funcionária da concessão circulou nos grupos do *Groove 011*, indicando o local de realização das aulas e bailes que aconteceriam naquela noite. O evento da escola estava em montagem e o projeto foi deslocado para a apertada estrutura de contêiner que com alguma frequência é utilizada como *plano b* quando algo maior está planejado para acontecer no fim de semana. É interessante notar a maneira como a festa se desdobrou no dia seguinte: a comemoração, coproduzida pelo Grupo S1, estava vendendo desde novembro de 2023 os ingressos em lotes a partir de R\$100,00. Alguns dias antes comunicou a distribuição de ingressos gratuitos, que deveriam ser apresentados na entrada do evento para leitura do *QR Code* gerado, o que exige o acesso a ou a propriedade de um aparelho de celular, *smartphone*, ou impressão do *QR Code*. O local abriu para entrada do público às 20 h, mas próximo às 00 h pessoas foram impedidas de entrar. Mesmo apresentando seus ingressos, foram barradas nas catracas de entrada pelos seguranças contratados. No meio do show dos Racionais, o público que estava do lado de fora pulou as catracas e adentrou o espaço do Vale do Anhangabaú. A ação imediata da organização foi interromper, apagar as luzes do show e acionar a Polícia Militar, que “conteve” o público e cercou o local.

Toda a programação que ocorreria madrugada afora foi cancelada sem qualquer comunicação para quem estava dentro das grades da festa. Não cabe aqui avaliar os combinados e negociações que a Vai-Vai fez ou deveria ter feito em relação a toda a gestão do evento e comunicação posterior sobre o que estava acontecendo. Interessa, aqui, buscar compreender o papel das empresas privadas em eventos que se propõe a levar a cultura negra, neste caso o *hip hop* e o samba, para as ruas da cidade: até que ponto interessa a ocupação desses espaços e por quais grupos de pessoas? Porque a palavra “invasão”²⁰, utilizada nas

20 A palavra “invasão” tem caráter depreciativo porque evoca a ideia de forçar a entrada em um espaço ou território de maneira agressiva e ilegal. Ela sugere uma ação unilateral e disruptiva, sem consideração pelos direitos legais ou pela integridade das pessoas afetadas. Diferentemente de invadir,

comunicações da escola de samba e das empresas privadas para justificar as ações de contenção da Polícia Militar, ainda é utilizada? O que está por trás da distribuição gratuita de ingressos em um evento privado que acontece em um espaço historicamente público? Quem de fato pode acessar a cultura negra? A Vai-Vai, uma das principais agremiações carnavalescas de São Paulo, não pôde sequer comemorar dignamente o aniversário de sua história. Vale lembrar que a utilização do Vale para as comemorações já se deu em virtude da escola ter sido despejada de um espaço historicamente utilizado, por uma obra do metrô que, à altura da escrita desta, está parada. A cultura negra da cidade ficou novamente sem lugar no espaço público.

Um outro fato que ilustra a discrepância entre o pacto de coletividade difundido entre quem frequenta o samba-rock e o *Projeto Groove II*, e a atuação da administradora do espaço No Vale do Anhangabaú, é a chapelaria que ora aparece, ora desaparece como espaço de guardar pertences destinado a quem participa do evento. Durante mais de dois anos, as mochilas e bolsas de quem queria dançar ficavam na frente do palco, com um amontoado de pertences vigiado coletivamente. É possível que alguma situação envolvendo a perda de algum pertence pessoal tenha acontecido, mas somente no início de 2024 essa seção – que traz um ar ainda mais privativo para o evento – foi implementada. Para complementar, em dias em que o *Groove* é obrigado a se deslocar para outros espaços do Vale do Anhangabaú, as pessoas responsáveis por cuidar da chapelaria são as mulheres integrantes do próprio projeto. Já presenciei Zanza e sua irmã Keka – que sequer faz parte oficialmente do projeto – ou algumas de suas amigas que só estão ali para dançar, cuidando da chapelaria, sendo privadas de estar de fato no evento e, no caso de Zanza, de ministrar sua própria aula.

Depois da remodelação do Vale, a iluminação e o aspecto noturno do local deixaram de ser um problema, e a ocupação da área, ainda que mediada pelas atividades fixas, garantiu maior circulação de pessoas. Por isso, a mobilização de seguranças para vigiar o espaço do evento não é senão uma forma de ainda garantir o controle de quem entra e quem fica nos espaços administrados pela incorporadora, sobretudo no que diz respeito às pessoas em situação de rua.

ocupar está respaldado pela Constituição Federal, especialmente pelo princípio da função social da propriedade. Esse princípio tem como objetivo garantir direitos e melhorias para pessoas em situação de vulnerabilidade, como acesso à moradia, educação e saúde.

6. Ext. Vale do Anhangabaú – Noite

É noite de samba-rock no Vale do Anhangabaú. Dez pessoas às sete horas. Quarenta pessoas às sete e vinte. Cem pessoas às sete e cinquenta. Oito e meia e a contagem passa de trezentos. Há pessoas espalhadas dentro e fora da grade, a circulação parece ser livre.

Um homem negro em situação de rua cruza o limite que separa o que é o evento e o que não é, adentrando a pista para participar da catarse compartilhada entre tantos corpos. Está sozinho. Ele dança, mas não segue à risca a coreografia estabelecida durante a aula intermediária. Dança sem atrapalhar ninguém, mas sua dança incomoda. Seu olhar não cruza com os guardiões das grades, mas espia os cantos para checar se mais alguém entende a grandiosidade daquela sequência de músicas. Mira o palco com persistência: quer agradecer ao DJ por tocar Dinamite. Sua persistência incomoda.

WTORRE

Senhor, você
precisa sair.

Pessoas invisibilizadas pela cidade não são compreendidas e consideradas em suas existências subjetivas. A cena descrita acima é um condensado de relatos trazidos pela equipe do *Groove*, sobretudo por Max, de situações vividas em conflito com a gestão do Vale. Não permitir que quaisquer pessoas desfrutem de um evento festivo e musical em um espaço de circulação pública da cidade, é desconsiderar que a memória atrelada à música é inerente à experiência humana. Se a proposta do Novo Anhangabaú é democratizar a relação dos cidadãos com a(s) cultura(s), é preciso constantemente avaliar a quem está sendo permitido o seu acesso.

O aspecto da memória afetiva é o cerne da história da cultura samba-rock, como mencionamos no capítulo 3. O triângulo formado pela vivência em família, vivência de bailes (*black*, nostalgia) e lembranças musicais, é crucial para entender as origens da manifestação cultural e os atuais esforços de projetos e equipes para mantê-la com as mesmas

características. As tradições envolvidas no fazer e viver samba-rock já estão descritas no capítulo dedicado ao estilo, mas vale reforçar que o *Groove 011* é comandado por pessoas que têm, em suas histórias pessoais e individuais, vínculos afetivos que naturalmente os levam em direção ao resgate do passado como um dos valores que atravessam o projeto.

Retomando a relação entre *Groove*, Vale e Concessão, a interação com outros agentes externos que ocupam o Novo Anhangabaú também tem a ver com a disputa social do local. Com alguma recorrência o *Groove* é obrigado a sair debaixo do Viaduto do Chá e ocupar um palco improvisado em outro canto do Vale, porque, por exemplo, a WTorre Entretenimento montará um evento no palco principal que acontecerá no final de semana. As aulas e bailes já aconteceram na saída da São Bento; na saída da Praça dos Correios; debaixo da escadaria que leva ao Teatro Municipal; dentro de um contêiner improvisado, e assim por diante: sempre circulando de acordo com as intempéries da concessão. Como mencionado no início da pesquisa, durante um bom tempo o projeto contou com uma infraestrutura mais robusta para realização das aulas e do baile, como o palco amplo com testeira e *backdrop*, equipamentos de som e demais aparelhos. No momento em que finalizo a presente pesquisa, em setembro de 2024, todo o suporte operacional e técnico mencionado já se diluiu, e as condições onde acontecem as aulas e baile estão cada vez mais precárias, indicando a crescente volatilidade das atividades que ainda acontecem.

Diante dessas mudanças, o *Groove* convive com diferentes recortes daquela região do centro, coexistindo com bares do entorno cujo som interfere no andamento da aula, com os *skatistas* da São Bento que têm de ceder o espaço para os gradis posicionados em seus espaços, etc. Se, por um lado, a convivência com outras manifestações culturais e adventos da cidade fortalece o vínculo entre quem as vivencia, por outro, o deslocamento forçado das atividades do *Groove* (incluindo os gradis) no Vale do Anhangabaú reforça que o local é um espaço em disputa e que nessa competição é a iniciativa privada quem detém o maior poder. O que não significa, no entanto, sua vitória efetiva. No dia 03 de maio de 2024, foi a primeira sexta-feira em que o projeto não aconteceu em nenhuma parte do Vale. Por conta de um evento pago, o *Time Warp*²¹, – festival de música techno que tem mais de 30 anos – as aulas e bailes não aconteceram, havendo sequer a possibilidade de deslocamento para outro espaço,

21 Disponível em <https://www.time-warp.de/brasil/index_eng.html>. Último acesso em 21 de maio de 2024.

algo inédito desde que o projeto ali se instaurou, mesmo com grandes atrações anteriores já tendo acontecido no espaço, como a arena montada para a copa do mundo em 2022, ou o próprio show da cantora Maria Rita. Ainda assim, naquele dia, as aulas aconteceram: na saída da estação Anhangabaú, em uma lanchonete-bar que tem, ao fundo, um espaço para eventos (espaço esse onde acontecem as festas Salve²², produzidas pelo Sammy), aconteceram as duas aulas e o baile de toda sexta-feira. Houve cobrança de entrada – 10 reais para quem preenchia um formulário prévio e 15 reais na porta, – e mesmo assim as pessoas foram: teve *Groove*. Na semana seguinte, no dia 10 de maio, quando fui ao Vale participar do baile, perguntei à Zanza se na semana anterior haveria tido adesão dos alunos, ela disse “Teve. Eles tiram a gente daqui, mas o pessoal vai atrás de onde a gente for”. Nesse mesmo dia, de volta ao Vale do Anhangabaú, o Groove estava em um palco improvisado – também chamados de quiosques pelos organizadores do local. Havia alguma coisa diferente na atmosfera dos integrantes do projeto. Zanza e Max pareciam cansados, como se tivesse sido difícil estar ali naquele dia, irritados pelas condições às quais mais uma vez foram submetidos. Já Sammy não aparentava estar cansado. Apesar de acostumado com a situação, parecia lidar reagindo com mais ânimo, com mais euforia, como quem encarna a resistência a partir da vitalidade. Foi a primeira vez que vi Sammy e Zanza, que nunca dançam nas aulas por motivos mencionados em entrevista, dançarem no palco; uma dança de quem clama por não parar de dançar, independente de onde for. O processo de ascensão do *Groove*, que se deu a partir daquele mesmo espaço que agora pode provocar queda. não é contrário a sua resistência, que permanece independente de onde estiver e revela a característica itinerante e autônoma do grupo. Além das aulas fixas, o projeto tem realizado bailes com cada vez mais frequência, como a Virada Cultural e produzido suas próprias festas em espaços pagos, e participando em outras atrações e eventos.

Outro projeto liderado por Sammy e que também acontece no vale via programação do Novo Anhangabaú é o Sampa Charme ²³. O projeto acontece às segundas-feiras a partir das 20h, e consiste em aulas de charme comandadas por professores diferentes a cada semana, que contam sempre com a discotecagem do Sammy. Tendo superado o *Groove* em número de seguidores no Instagram e contando também com uma presença massiva de pessoas de

22 Disponível em <<https://www.instagram.com/salvefesta/?ref=onthecheck.com&hl=af>> Último acesso em 21 de maio de 2024.

23 Disponível em <https://www.instagram.com/sampacharme_sp/> Acesso em 29 de setembro de 2024.

diferentes faixas etárias, o projeto traz ao espaço coletivo uma outra presença corporal, que acontece por uma única experiência compartilhada, que é a dança da coreografia de cada música *black* que toca. Apesar de *Groove* no Anhangabaú também ter alguns minutos ao final do baile dedicados à prática do passinho, o Sampa Charme é um acontecimento coletivo que interrompe qualquer processo individual que esteja acontecendo no entorno, e instaura uma corporalidade no espaço que clama pela participação de todas, todes e todos alterando visivelmente o cenário da cidade. O fato do projeto ter sido inaugurado em 2024 novamente nos revela sobre as estratégias que o grupo tem criado para se estabelecer na cidade, seja no vale ou não. Excursões organizadas pelos líderes do projeto para levar os alunos do Sampa Charme ao Viaduto Madureira, por exemplo (projeto referência de charme no Rio de Janeiro), revelam a constante aproximação com movimentos irmãos dentro do contexto musical negro, expandindo o território físico e simbólico de sua atuação. Os integrantes do *Groove* e do Sampa Charme vão desviando das tentativas de sufocamento ou anulação do que fazem ao se constituir em novos espaços, com novos projetos em novos formatos, operando em uma lógica de constituição e afirmação do próprio território a partir de sua circulação.

A despeito da gentrificação, a experiência do *Groove* nesse espaço relaciona-se à insistência na visibilidade e na existência desses corpos-dançantes. Também atrelada a uma perspectiva de resistência, o espaço pode ser correlacionado com a divulgação cultural e a perspectiva de patrimônio imaterial. A perspectiva da divulgação cultural aqui é entendida a partir de dois questionamentos: para quem se direciona essa divulgação? Para qual finalidade? Na primeira pergunta, parte-se do pressuposto de que a divulgação cultural do samba-rock feita pelo *Groove* é, principalmente, para os corpos inerentes à cultura, como forma de resgate e preservação que visa seu fortalecimento de dentro para dentro. Sobretudo no centro da cidade, o projeto transforma a lógica instaurada do corpo negro e divulga um corpo que não se encontra marginalizado, invisibilizado, mas que se transforma em dança e coletividade, que tem outros códigos do que aqueles que promovem a gentrificação e invisibilidade querem fazer prevalecer.



Figura 3: Foto tirada por Bianca em dia de Groove no Vale - março de 2024

Heliópolis / Sacomã

O CDM é um aparelho desportivo municipal vinculado à região do Ipiranga, mas que se localiza precisamente nas intermediações do Sacomã e Heliópolis. Para acessar o espaço usando transporte público, é preciso descer na estação Sacomã (linha verde do metrô) e pegar um ônibus que tenha pontos de descida no Hospital Heliópolis ou Rodovia Anchieta. No trajeto que fiz algumas vezes para a pesquisa de campo, a linha 5020-10 percorre o bolsão que divide a região do Ipiranga em Heliópolis/Sacomã e adentra a favela por apenas sete pontos; o ponto final é próximo ao CDM, portanto, os passageiros são majoritariamente habitantes e trabalhadores do bairro. Seguindo por esse caminho, é preciso andar cerca de 12 minutos dentro do bairro para chegar ao CDM, que tem as costas para a maior favela de São Paulo e a quinta maior do Brasil, com cerca de 200 mil habitantes e 1 milhão de metros quadrados, segundo dados do Censo 2022.

Como todas as favelas, Heliópolis sofre com o descaso da gestão pública que permite que problemas como ausência de saneamento básico, moradias precárias e baixa oferta de

transporte público ainda façam parte da rotina de seus moradores. Se o acesso ao CDM saindo da estação Sacomã for feito pela linha de ônibus 574J-10, a paisagem evidencia as disputas imobiliárias e de gentrificação às quais a região está submetida. Para tomar o ônibus, é preciso esperar no ponto localizado na Rua Bom Pastor. Ali, de um lado, estão os novos empreendimentos imobiliários residenciais com nomes que, sempre vinculados ao nobre bairro do Ipiranga, contrastam com a vista à favela do outro lado da praça Altemar Dutra. Um cenário escancarado da segregação urbana, social e geográfica à qual a área está submetida.

Heliópolis é também conhecida por ser uma comunidade com história pela luta por direitos coletivos. Um dos aspectos marcantes é a presença de iniciativas educacionais no bairro. Essas iniciativas incluem escolas comunitárias, projetos sociais e parcerias com organizações não governamentais, todas focadas em melhorar o acesso à educação e promover o desenvolvimento intelectual. É o caso da Escola Municipal de Ensino Fundamental Campos Salles, que teve seu projeto político pedagógico construído e monitorado ativamente por moradores da comunidade, organizados em comissões formadas por movimentos sociais, e posteriormente reconhecida como escola referência em inovação.

A UNAS (União de Núcleos, Associações dos Moradores de Heliópolis e Região) é uma entidade sem fins lucrativos criada em 1978 para lutar pelo direito à moradia dos habitantes da favela de Heliópolis. O conceito de bairro educador, que norteia a atuação e atividades da entidade até os dias de hoje, entende que a apropriação do território é fundamental para garantir autonomia, cidadania e responsabilidade às pessoas que habitam a comunidade. Por isso, a participação civil em tomadas de decisão e construção em projetos sociais e educacionais é fundamental no trabalho desenvolvido pela UNAS, que hoje “é composta por 720 trabalhadoras e trabalhadores que estão envolvidos de forma direta no desenvolvimento de projetos sociais na Favela de Heliópolis e comunidades da região”.²⁴ Os projetos desenvolvidos contemplam as áreas de educação, assistência social, cultura, esporte, segurança alimentar, entre outros, impactando mensalmente a vida de mais de 6 mil pessoas.

Apesar da forte participação dos moradores e entidades civis na construção de uma Heliópolis com mais acesso à educação, cultura e esportes, quando a entrega de projetos é protagonizada pelo setor público e/ou privado, nem sempre as expectativas são cumpridas. O

24 Disponível em <<https://www.unas.org.br/sobre-nos>>. Último acesso em 18 de maio de 2024.

parque da cidadania de Heliópolis, obra do governo do estado de São Paulo, tinha sua entrega prevista para o segundo semestre de 2022. O primeiro parque do bairro foi terraplanado pela CCR (Companhia de Concessões Rodoviárias), com terreno doado pela Sabesp e obra a ser executada pela gestão estadual. O projeto previa a entrega de quadras futebol, basquete, vôlei, *skate*, academia ao ar livre, oito praças de alongamento, área para piquenique e parquinho infantil, mas suas obras estão paradas desde o início de 2023, deixando mais uma vez no ostracismo as iniciativas público-privadas que prometem gerar esporte, lazer e cultura nas periferias da cidade.

Tendo em vista essa caracterização desse espaço na cidade, o Projeto *Groove* no CDM Anchieta pode ser compreendido por meio da ideia de aquilombamento em um espaço físico e da percepção de uma vivência coletiva que amplia e fortalece identidades, conhecimentos e memórias ancestrais, criando espaços negros de resistência que façam frente as segregações raciais que se impuseram pelo regime de escravização e que ainda hoje se perpetuam nas sociedades contemporâneas.

Aquilombar-se tem se tornado um termo popular entre os grupos negros engajados na ideia de resistência da cultura negra brasileira. Para esses grupos, “quilombo” é uma importante tecnologia social de resistência que promove o “estar juntos” para ampliar e potencializar saberes, cultura, identidade e histórias ancestrais (BAPTISTA, 2019, p.40)

Por fim, ainda que os espaços públicos nos quais o projeto se estabelece sejam propícios para a divulgação da cultura e a ocupação da cidade por meio de uma manifestação negra, aqui, a transmissão e circulação do saber cultural e corporal se dá de forma interna, se fortalecendo através de vínculos criados entre quem já pertence àquele universo e, consequentemente, dispensando olhares curiosos que podem carregar estereotipificações sobre a dança e as experiências dela decorrentes.

O encontro entre o Tamanduateí, o Anhangabaú e o CDM Anchieta

O rio Anhangabaú é um afluente do rio Tamanduateí. Se os dois se conectam pela passagem das águas doces que correm desde a nascente, em Mauá, hoje o que os interliga são pedaços do concreto que canalizou um e soterrou o outro. O rio que corta a Avenida do Estado é invisível aos olhos dos paulistanos que, se deslocando de transporte público ou individual do centro da cidade à zona leste e ABC Paulista, ou não enxergam as águas paradas

encobertas pelos altos muros que o cobrem, ou ignoram sua existência para não dar vazão ao mau cheiro e às péssimas condições de sua conservação. Por sua vez, o rio que é solo para todos e quaisquer transeuntes que passam pelo Vale localizado entre o Viaduto do Chá e o Viaduto de Santa Ifigênia é invisibilizado pela sua inexistência a olho nu, soterrado para debaixo do pavimento de concreto.

O apagamento dos leitos desses e outros rios da cidade para dar lugar à ideia de progresso e modernidade dialogaram com o crescimento das desigualdades sociais e aumento de pobreza dessas regiões e, mais tarde, com os processos de gentrificação aos quais as populações dos entornos estiveram e seguem submetidas. É evidente que a região do metrô Tamanduateí onde o *Groove* atua, e o espaço no Vale do Anhangabaú onde se estabelece às sextas-feiras, guardam características econômicas e culturais diferentes, sendo a primeira muito mais desamparada socialmente do ponto de vista público e/ou privado, e a segunda com mais ofertas sociais, de trabalho e de cultura; as margens do Tamanduateí são, inclusive, espaço cada vez mais visado pelo poder público para o deslocamento forçado de usuários de drogas moradores da Cracolândia.²⁵ A conexão entre os rios ainda é enviesada por interesses especulativos e higienistas. Mas é possível interligá-los por outro prisma, a partir da ocupação da cidade com corpos comumente marginalizados para dançar em cima e às margens das águas. Reconectar a cidade para criar outros imaginários possíveis na urbe.

O Sacomã, onde o CDM se encontra, explode com todas as características de gentrificação e ideias de “revitalização” já que sequer faz parte dessa discussão. Foi e segue sendo invisibilizado pelas discussões públicas e privadas e, talvez por isso mesmo se constitua como espaço seguro de luta. Para a finalidade do *Groove*, esses são lugares que abrigam intenções diferentes para a cultura: o Tamanduateí é onde tudo começou e se instala como marco zero do projeto enquanto aulas abertas. O Anhangabaú tem o maior de expansão dos públicos consumidores, atraindo pessoas de diferentes localidades para o encontro às sextas-feiras, e o CDM representa a nutrição interna do grupo, o local mais difícil de chegar e de acessar o que acontece do lado de dentro.

25 O então governador de São Paulo, Tarcísio, de Freitas, admite em entrevista a intenção de deslocamento da Cracolândia para as margens do Rio Tamanduateí. Disponível em <<https://cbn.globoradio.globo.com/media/audio/414292/governador-de-sp-admite-que-pretende-deslocar-flux.htm>>. Último acesso em 18 de maio de 2024.

Os fluxos dos rios espelham dinâmicas semelhantes de (in)visibilidade dos corpos que resistem para existir na cidade. Os rios Anhangabaú e Tamanduateí, outrora afluentes conectados, agora separados pelo concreto e ignorados pela maioria, ecoam a invisibilidade das comunidades marginalizadas relegadas às margens sociais e de todas as pessoas em situação de rua que, assim como eles, de tão presentes e escancaradas nas ruas, passam despercebidas e desconsideradas. Mas assim como as águas resistem através de inundações persistentes nessas regiões, os corpos marginalizados que ocupam a região central também resistem às tentativas de apagamento através de formas diversas de luta e resiliência, simplesmente pelo ato de existirem e ocuparem seus espaços. Esconder os rios por meio da canalização e da construção de muros reflete um exercício de poder que decide sobre o uso do espaço urbano, enquanto a resistência de corpos que também inundam é uma forma de desafio a esse poder. Iniciativas como o *Groove*, que ocupam o espaço público, que promovem a expressão e a inclusão cultural, trazendo à tona realidades invisibilizadas, criam novas narrativas sobre o uso do espaço urbano e a inclusão social, e continuam existindo para transbordar. Transbordar pelo encontro negro e cultural nos espaços da cidade, que não se aprisiona em margens estreitas e leitos represados. A tentativa de sufocamento – dos rios, do *Groove*, da cultura, do espaço público – pode até ser forte, mas jamais conseguirá conter a força daquilo que se quer espalhar: o transbordamento de corpos-negros-dançantes.

Considerações finais

Durante boa parte do meu percurso de pesquisa, busquei não lidar nem me referir ao universo evidenciado como objeto. Busquei encontrar mecanismos constantes de aproximação com o samba-rock, com o *Groove*, com as ruas e a cidade, de forma que eu nunca – ou quase nunca – falasse pela lente de um olhar distanciado, de quem investiga e não vive, apenas estuda e busca compreender teoricamente os significados das coisas, pessoas e lugares. Fazer pesquisa e escrever é, de antemão, criar significados para aquilo que apreendemos, afinal, é no lugar da produção de conhecimento em que se encontra a academia. Mas foi preciso romper com a ideia de que somos nós, pesquisadores, os criadores ou desmistificadores dos signos, de que somos nós as peças fundamentais para colar um mosaico de fenômenos antes não interligados, desconectados em seus significados. A fabricação de saberes é condição de todas, todos e todes, independente do contexto em que se esteja, e a formulação do que se pensa para o papel é apenas um privilégio – ainda que fundamental – para poucos.

Ao longo das páginas desta dissertação, busquei me fundir (ainda que timidamente) com outras formas de conhecimento não amplamente absorvidas pelo ambiente acadêmico. Exercitar minha própria autocrítica como uma pessoa branca pesquisando uma cultura negra foi fundamental para poder questionar as maneiras universalizantes e coloniais que ainda regem o fazer pesquisa, exercício esse contido sobretudo no capítulo 3, onde inauguro um método baseado na criação cinematográfica e/ou literária, e também no Anexo I, presente nas páginas a seguir onde discuto os limites da divulgação cultural e preservação de patrimônio de forma bastante ensaística. A respeito do capítulo 3, ao incorporar essas duas formas de expressão, procurei desmanchar a ideia tradicional de objeto de pesquisa já mencionada, substituindo a distância entre pesquisadora/fenômeno estudado por uma imersão pessoal que já era inerente à minha vivência anterior no samba-rock e, sobretudo, pelo processo de filmagem do documentário que acontecia em paralelo. Ao filmar, escrever e observar o samba-rock através de uma lente que flertava tanto com a realidade quanto com a ficção, busquei superar algo que “catalogasse” ou “decodificasse” dados, falas, informações, trazendo

a minha percepção pessoal como a peça de análise, e não o contrário. Ainda, a tentativa com este método híbrido foi a de construir narrativas que não apenas relatassem o que é viver o samba-rock, mas também possibilitassem aos leitores a experiência escrita de forma sensorial, audiovisual, musical, subjetiva. Como um singelo exercício metodológico, espero que tenha cumprido minimamente a sua função.

De forma objetiva, o que fiz entre 2022 e 2024 foi me debruçar sobre o papel do *Projeto Groove 011* na manutenção e divulgação da cultura samba-rock através de sua circulação na cidade de São Paulo. Por meio de aulas e bailes em localidades como a saída da estação de metrô Tamanduateí, o CDM Anchieta e o Vale do Anhangabaú, vimos que o *Groove 011* atua como uma plataforma de preservação da memória negra, lutando por espaços de reconhecimento, pertencimento e reivindicação do direito à cidade. Ao ocupar áreas públicas e privadas da capital paulista, o projeto transforma esses espaços em palcos de expressão cultural e resistência, enfatizando que os corpos negros não só pertencem à cidade, mas têm o direito de ocupá-la em sua plenitude. Nesse sentido, a relação constituída entre corpo, dança e cidade permite não só a preservação de um patrimônio imaterial, mas também afrontar as dinâmicas de poder que organizam o espaço urbano, afirmando a cultura negra numa cidade marcada por processos de gentrificação que tendem a excluir e invisibilizar corpos negros de espaços centrais da urbe. Ao contrário do que se possa pensar, o fato do *Groove* e seus demais projetos estarem em vários cantos da cidade é a constatação concreta de que a reapropriação de territórios não é, necessariamente, física, mas ideológica. O aquilombamento que o projeto se empenha em construir não acontece através da ocupação imóvel de um lugar, mas justamente através do seu caráter circular, itinerante e de alta aderência, que consegue unir pessoas e comunidades em prol de uma só luta. O papel de influência comunitária, vista sobretudo na figura de Sammy, que comumente faz discursos em prol da conscientização racial, cidadã, de gênero e tantos outros temas, alude ainda ao caráter educativo que o projeto tem com a comunidade.

Outro aspecto essencial trazido para essa conversa é a compreensão da importância do samba-rock no seio de muitas famílias negras paulistanas. Mais do que simples entretenimento, a música e a dança são formas vitais de transmissão de conhecimento, afetos e memórias entre gerações. As festas que nutrem samba-rock, muitas vezes realizadas em

ambientes familiares – independente do que se compreenda por família - funcionam como encontros profundos de conexão, onde avós, pais e filhos compartilham histórias, aprendem juntos e fortalecem seus laços. É nesse espaço íntimo que o samba-rock mantém viva uma cultura rica e afetiva, passando adiante não só os passos de dança, mas também as histórias e identidades imbricadas no grupo. O Projeto *Groove 011*, bem como tantos outros projetos mencionados e não mencionados nesta dissertação, ao levar essas práticas para espaços públicos, expande essa dinâmica, transformando o que era vivido dentro de casa em uma ação coletiva de resistência. O que antes acontecia nas salas e quintais das famílias negras ganha as ruas, amplia seu alcance e reafirma sua importância social. Ou seja, o que era íntimo se torna visível, e a preservação da cultura deixa de ser apenas uma questão familiar para se tornar um ato comunitário, de afirmação e pertencimento.

Por fim, buscamos, com esta dissertação, contribuir para o debate sobre a preservação do patrimônio imaterial, relacionando corpo, cidade e dança. Mesmo sendo o *Groove* um projeto que pode enfrentar interrupções e incertezas a qualquer momento - algo que pode datar esta pesquisa - a potência do samba-rock está justamente em sua capacidade de sobreviver e se transformar ao longo do tempo. Como manifestação cultural, transcende os limites de qualquer iniciativa: vive nas pessoas, nas ruas e nas histórias que se compartilham. Independentemente do futuro do *Groove*, o que o samba-rock pode realizar — sua capacidade de unir, de criar pertencimento e de ocupar espaços — continuará a existir. Este estudo, portanto, reafirma a importância de garantir a existência de iniciativas culturais que, como o *Groove 011*, não apenas preservam tradições, mas constroem novas formas de existir, de resistir e de reinventar o uso da cidade.

Referências Bibliográficas

ADACHI, Vanessa. ENTREVISTA: Minha família enriqueceu com a escravidão. Capital Reset Portal UOL. 06 de março de 2024. Disponível em: <https://capitalreset.uol.com.br/empresas/entrevista-minha-familia-enriqueceu-com-a-escravidao/> Acesso em abril de 2024.

ANJOS, Monique dos. Processos de maturação de mulheres negras: encontros com a negritude à revelia do racismo. 2023. Dissertação (Mestrado em Divulgação Científica e Cultural) - Instituto de Estudos da Linguagem e Laboratório de Estudos Avançados em Jornalismo, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2023.

BAPTISTA, Paula Carolina. Comunicar para r(existir): a voz que vem dos quilombos. 2019. Dissertação (Mestrado em Divulgação Científica e Cultural) - Instituto de Estudos da Linguagem e Laboratório de Estudos Avançados em Jornalismo, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2019.

BENTO, Cida. O pacto da branquitude. São Paulo: Companhia das Letras, 2022.

BENTO, Cida; DIANGELO, Robin; AMPARO, Thiago. “O branco na lista antirracista: limites e possibilidades”. In SUCHMAN, Lia (org) Branquitude: diálogos sobre racismo e antirracismo. São Paulo: Fosforo, 2023. [pp. 18 - 41]

BRAGA, R.G. ; KUSCHICK, Mateus B. ; FERREIRA, Clarissa ; MATTER, Suelen. Música popular do sul?: identidades, agenciamentos e territorialidades translocais no Rio Grande do Sul. OPUS (BELO HORIZONTE. ONLINE) , v. 20, p. 151-182, 2014.

CANCLINI, Néstor García. Culturas híbridas: estratégias para entrar e sair da modernidade. 4. ed. São Paulo: EDUSP, 2011.

DAVIS, Angela. Mulheres, raça e classe. São Paulo: Boitempo, 2016.

D’ALLEVEDO, Pedro Tadeu Faria. 1958, o ano que não terminou; memória e performance na cena do baile Black nostalgia paulistano. 2017. Tese (Doutorado em Sociologia) – Centro de Ciências Humanas, Letras e Artes, Universidade Federal da Paraíba, João Pessoa, 2017.

DIANGELO, Robin. “Fragilidade branca”. Revista Eco-Pós. Dossiê Racismo. v. 21, n. 3, 2018. Disponível em: https://revistaecopos.eco.ufrj.br/eco_pos/article/view/22528 Acessado em: 10 de outubro de 2023

DIAS PATRICIO, Alvaro. Novissimo e completo manual de dança: tratado theorico e pratico das danças de sociedade. Rio de Janeiro: B.L Garnier, 1890,

EPALANGA, Kalaf. Também os brancos sabem dançar. São Paulo: Todavia, 2018.
FÉLIX, João Batista de Jesus. Chic Show e Zimbabwe e a construção da

identidade nos bailes black paulistanos. 2000. Dissertação (Mestrado em Antropologia Social) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2000.

FAUSTINI, Marcus (org.). Cabeças da Periferia: Taísa Machado: O Afrofunk e o rebolado da periferia. 1. ed. São Paulo: Cobogó, 2021.

FREITAS, M. O. . Cultura e Política nas periferia: estratégias de reexistência. In: Ana Lucia Silva Souza. (Org.). Samba, dissembras e massemas: os caminhos grafados dos Sambas Escritos. 1ed.São Paulo: Fundação Perseu Abramo, 2020, v. , p. 195-211.

GROS, Frédéric. Caminhar: uma filosofia. São Paulo: Ubu Editora, 2021.

HOOKS, bell. Ensinando a transgredir: a educação como prática da liberdade. São Paulo: Martins Fontes, 2013.

KANASHIRO, Marta Mourão. Sorria, você está sendo filmado: as câmeras de monitoramento para segurança em São Paulo. (Mestrado em Sociologia I) - Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2006.

KILOMBA, Grada. Memórias da plantação: episódios de racismo cotidiano. Rio de Janeiro: Cobogó, 2019.

KUSCHICK, Mateus Berger. Suingue, samba-rock e balanço: músicos, desafios e cenários. Porto Alegre: Editora Medianiz, 2013.

LIMEIRA, Edneia. Samba rock na cidade de São Paulo: uma análise da evolução do gênero desde os anos 1970 nos bailes blacks, até o registro como patrimônio cultural imaterial. 2021. Artigo publicado – Centro de Estudos Latino-Americanos sobre Cultura e Comunicação, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2021.

LOPES, Nei; SIMAS, Luiz Antônio. Dicionário social do samba. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2020

MARTINS, Leda Maria. Performances do tempo espiralar: poéticas do corpo-tela. Rio de Janeiro: Cobogó, 2021.

MATTOLI, Marco. Samba Rock. In: Árvore da música brasileira, 2019. São Paulo: Edições Sesc São Paulo, p. 193 – 204, 2019.

MELO, Berta de Oliveira. Águas Errantes – uma narrativa sobre o Rio Tamanduateí, a cidade e a arte. 2016. Dissertação (Mestrado em Arquitetura e Urbanismo) – Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo, 2017.

MOREIRA, Alisson George do Nascimento. A Padronização do Corpo Gay nas Danças de Salão. In: SEMINÁRIO INTERNACIONAL DESFAZENDO GÊNERO, 5., 2021, Campina Grande. Anais Eletrônicos [...]. Campina Grande: Realize, 2021.

OLIVEIRA, Luciana Xavier. O swing do samba: uma compreensão do gênero do samba-rock a partir da obra de Jorge Benjor. Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Culturas Contemporâneas da Universidade Federal da Bahia. Salvador, 2008.

ORLANDI, E. P. Parkour: corpo e espaço reescrevem o sujeito. Línguas e Instrumentos Linguísticos, Campinas, n. 34, jul-dez. 2014.

PATERNIANI, Stella Zagatto. Ocupações, práxis espacial negra e brancopia: para uma crítica da branquitude nos estudos urbanos paulistas. *Revista de Antropologia*, v. 65, n. 3, p. 1-21, 2022. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/ra/article/view/197978>.

POLEZI, Carolina; MARTINS, Anderson Luiz Barbosa *Condução e contracondução na dança de salão.* Horizontes, v. 37, p. 367-381, 2019.

PROJETO NEGRALIZANDO. <https://spcultura.prefeitura.sp.gov.br/agente/24979/>

PORTAL SESI. Liniker. Projeto Sesi Musica – Série Popular. <https://www.sesisp.org.br/evento/8ab89293-3ae7-4c2a-93a8-ebcd467af578/liniker>

SILVA, Rodrigo Lages. A ficção: uma aposta ético-política para as ciências. *Fractal: Revista de Psicologia*, v. 26, n. esp., p. 577-592, 2014.

SCHUCMAN, Lia Vainer. Entre o "encardido", o "branco" e o "branquíssimo": raça, hierarquia e poder na construção da branquitude paulistana. São Paulo: Veneta, 2014.

SOUSA, K. A. Rainhas do clube e musas do samba-rock: Raça e gênero na sociabilidade negra. *Desigualdade & Diversidade (PUCRJ)*, v. 18, p. 33-54, 2020.

SOUSA, K. A. ; SILVÉRIO, Valter Roberto . *Dançar, Cantar e Criar no Compasso da Liberdade.* *CONTEMPORÂNEA (ONLINE)*, v. 10, p. 1157-1182, 2020.

SUBLETTE, Ned. *The World that made New Orleans: from Spanish silver to Congo Square.* Lawrence Hill Books, Chicago, Illinois, 2008

SCHUCMAN, Lia (org). *Branquitude: diálogos sobre racismo e antirracismo.* São Paulo: Fosforo, 2023.

VALVASSORI, Igor Santos. *Som de valente: bailes negros em São Paulo.* Dissertação (Mestrado em Geografia) - Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2018.

Filmografia

FARTURA. *Direção de Yasmin Thainá.* Rio de Janeiro: 2020. Disponível em url privada. 27 min.

ANEXO - Divulgação cultural e patrimônio

O debate sobre divulgação científica no Brasil tem avançado. Ampliaram-se as possibilidades sobre a divulgação da ciência por mecanismos oferecidos pela linguagem em que se divulga, formato e/ou janela de distribuição da informação e recorrência sobre o tema a ser abordado. No entanto, quando o assunto é divulgação cultural, a discussão torna-se incipiente. Apesar desta pesquisa ter sido realizada num programa que se anuncia como de divulgação científica e cultural, o debate sobre as fronteiras da comunicação acerca da cultura ainda é rarefeito, quem sabe pela ausência de uma definição consistente sobre o que se entende por *divulgação cultural*. Não pretendo, nas próximas linhas, inaugurar qualquer tipo de concepção para abordar tal terminologia, ao contrário: escrever sobre divulgação cultural e patrimônio em forma de anexo na presente pesquisa foi uma escolha deliberada para trazer um tom exploratório e ensaístico para essa discussão, apontando rumos para que essa conversa avance e seja compreendida com a mesma importância que a divulgação de uma suposta ciência.

O jornalismo cultural é tradicionalmente associado à difusão de informações, agendas e opiniões sobre artes, cultura e comportamento em geral. O próprio termo "divulgação" envolve a propagação de uma ideia, tornando visível aquilo que precisa ser comunicado. Então, por que não estamos falando sobre jornalismo cultural de forma mais ampla? Estar em um programa como o Laboratório de Estudos Avançados em Jornalismo (Labjor) oferece a oportunidade de experimentar, traçar novos contornos e propor novas epistemologias sobre o que entendemos por "divulgação" e os conceitos que ela engloba. Se a divulgação científica visa explorar o acesso à informação sobre ciência, a divulgação cultural não teria um papel semelhante? Não deveria, também, buscar fazer a informação chegar a quem antes não teria acesso?

Questionar o que é divulgar a cultura e compreender as diferenças para o jornalismo cultural está diretamente ligado a pensar em quem divulga e para quem. Historicamente, dentro de espaços tradicionais de mídia, quem cumpria esse papel de trazer “visibilidade para a cultura” em geral eram pessoas brancas, com formação acadêmica, que traziam alguma

chancela para o repertório analisado. O público-alvo dessa produção, os leitores/espectadores finais, também eram, em geral, pessoas brancas, se relacionando mais com a lógica do consumo do que da vivência da cultura. Mas será que a existência de um ato cultural, por excelência, já não é o maior e melhor meio de propagação do que ali acontece? Será que divulgação da cultura não está mais relacionada à transmissão de um sentido e uma tradição entre gerações e comunidades que a farão seguir existindo, do que dar vitrine pra olhares externos que buscam consumi-la? Não se trata de invalidar a repercussão e o reconhecimento público dignos do papel do jornalismo, mas questionar se é realmente necessária a mediação de uma figura – geralmente branca –, que vá ser a responsável por validar tal conhecimento, arte ou cultura, como se a validação só pudesse feita de forma externa, ou seja, que a existência de determinada cultura esteja atrelada ao reconhecimento e chancela do outro.

O Projeto *Groove 011* se valeu, sim, da notoriedade que ganhou ao longo do tempo pelas entrevistas em programas de televisão, perfil no Instagram, etc. Mas a proporção que tomou não está relacionada a um suposto auxílio dos meios de comunicação para propagar a existência das suas atividades. Tem a ver, sobretudo, com estar na rua. Com a manutenção de uma cultura por meio de um conjunto de experiências que acontecem através do corpo. Com transformar a ideia do corpo negro, midiaticamente visível pelo viés do racismo, da violência, da opressão, agora pelo viés da dança, da alegria, da resistência, do resgate da memória afetiva pela dança e pela música. É um movimento de nutrição interna, que se fortalece e floresce também para fora, mas que antes de tudo é interno. Que se conecta com quem habita a rua, com quem mora em lugares periféricos, com quem entende os espaços da cidade como meros locais de trabalho.

O reconhecimento do samba-rock como possível patrimônio cultural imaterial começou em 2010²⁶, quando Marco Mattoli, Nego Júnior e Jorge Yoshida se inspiraram em registros anteriores de manifestações culturais como o samba e o funk carioca como espelho para o que poderiam fazer. Identificando a relevância do gênero, o grupo se organizou para coletar documentos e relatos que evidenciassem sua importância, e foi contando com o apoio de produtores, músicos, entusiastas e dançarinos da cena que ajudaram a mapear documentos históricos – de *flyers* à fotos – para compor um dossiê que justificasse sua inclusão como

26 <<https://www.sambarocknaveia.com.br/2016/11/samba-rock-e-registrado-como-patrimonio-cultural-imaterial-da-cidade-de-sao-paulo/>> Último acesso em 25 de agosto de 2024.

patrimônio. Com o apoio da Secretaria Municipal de Promoção da Igualdade Racial (SMPIR) e do Conpresp, o processo, que se estendeu por seis anos, finalizou em 11 de novembro de 2016, quando o prefeito de São Paulo, Fernando Haddad, decretou oficialmente o samba-rock como patrimônio cultural imaterial da cidade.

No entanto, tomando como ponto de partida a ideia de que tudo o que é patrimônio tem o dever de ser cuidado e protegido pelo poder público, quais foram, efetivamente, os investimentos de verba, comunicação e ampliação da cultura no município de São Paulo? Quais foram as vezes em que o samba-rock teve o mesmo nível de dedicação pública que outros patrimônios materiais e imateriais, como o samba ou carnaval, por exemplo, ainda que em outros níveis de tombamento? Iniciativas praticamente inexistentes. Por isso, ainda que o *Groove*, bem como todos os outros projetos de samba-rock, alavanquem a cultura, parecem ser invisíveis para o poder público, por vezes figurando como *marketing* de inclusão social e racial sem que isso ocorra de fato. Na prática, quem lutou e segue lutando para que o samba-rock seja reconhecido, divulgado e garantido como patrimônio, são os DJs, as pessoas que dançam, que produzem os eventos, que vão às aulas. Por que sabem que resgatar à cultura é resgatar a si. Não fossem as pessoas que vivem a cultura a falar da própria cultura, não haveria a divulgação da matriz de pensamento que a constitui. Esse eu que fala e luta pela existência de sua cultura é quem vai promover, antes de ninguém, o conhecimento inerente a ela, para que só depois a mesma chegue – se é que chega - nas graças do interesse externo.

Por isso, o fato de manifestações culturais negras como o samba-rock, o samba e o rap terem alcançado certa visibilidade midiática não elimina a necessidade contínua de esforços para mantê-las divulgáveis, notadas. Quando falamos de culturas afro-brasileiras ou de povos originários, a linha entre marginalização e exaltação é extremamente tênue. Por que, por exemplo, o charme não é amplamente reconhecido como um objeto de interesse pelo jornalismo ou pela divulgação cultural, se o mesmo também agita os bailes *black* de São Paulo e faz parte do universo do samba-rock? Por que o samba, quando enaltecido, é comparado ao pagode – seu gênero irmão - como sendo superior e de maior erudição? É preciso refletir sobre quem estabelece a hierarquia entre aquilo que é bom e o que não é na cultura negra.

O mesmo ocorre com outras formas de conhecimento não-hegemônicas, como a filosofia africana, a produção intelectual indígena e saberes tradicionais em geral, que são tratados como menos legítimos em comparação com a ciência convencional. Em um programa que se propõe a pensar a divulgação científica e cultural, é preciso refletir o porquê de uma validação tão volumosa em cima de pesquisas que se valem pelo prisma de um fazer científico moderno. É preciso refletir o porquê sequer existe essa separação entre o que é ciência e o que é cultura. Retomando a Ciência do Rebolado proposta por Taísa Machado, é investigar o que mais pode a dança que não só o lazer imediato. Não se trata de negar a ciência, mas incorporar outros significados a ela e à ideia de cultura, sem se valer de um epistemicídio dos conhecimentos incorporados às culturas.

Estamos, ainda, diante de um debate que se alimenta de toda uma lógica pertinente à indústria cultural. Ao tornar-se produto, uma cultura deixa de ser movimento/manifestação e perde suas características de resistência? Quais são os elementos que diferenciam aquilo que pode ser da ordem do consumo e o que fica “apenas” na ordem da expressão genuína, sem movimentar o interesse de mercado? Não pretendo, como já mencionado, trazer as respostas para essas perguntas, complexas o suficiente para serem abordadas, talvez, em uma dissertação dedicada tão somente ao tema. No entanto, levanto essas questões para que impactem estudantes, pesquisadores e profissionais da área, fazendo avançar nossas compreensões sobre os saberes hegemônicos que orientam de forma invisível nossas escolhas de pesquisa, metodologias, bibliografias, etc. Por ora, o que podemos afirmar é que manifestações culturais como o samba-rock e iniciativas como o *Groove* expandem seus limites não apenas por serem visíveis, mas porque persistem na luta para manter suas raízes vivas, resistindo à marginalização através da vivência constante da cultura. A linha tênue entre o que é exaltado e o que é desconsiderado reflete sempre a forma como escolhemos valorizar certos saberes em detrimento de outros, especialmente quando se trata de culturas negras e indígenas. Romper essas barreiras não é apenas uma questão de ocupar espaços, mas de transformar a forma como essas práticas são vistas, garantindo que continuem vivas e influentes.