UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO

FACULDADE DE FILOSOFIA, LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM SOCIOLOGIA

LUCAS AMARAL DE OLIVEIRA

Experiências Estéticas em Movimento:
Produção Literária nas Periferias Paulistanas

(VERSÃO CORRIGIDA)

São Paulo
2018

LUCAS AMARAL DE OLIVEIRA

**Experiências Estéticas em Movimento:
Produção Literária nas Periferias Paulistanas**

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação
em Sociologia da Faculdade de Filosofia, Letras e
Ciências Humanas da Universidade de São Paulo,
para a obtenção do título de Doutor em Sociologia.

Orientação: Prof^a. Dr^a. Maria Helena Oliva Augusto

(VERSÃO CORRIGIDA)

São Paulo
2018

Autorizo a reprodução e divulgação total ou parcial deste trabalho, por qualquer meio convencional ou eletrônico, para fins de estudo e pesquisa, desde que citada a fonte.

Catálogo na Publicação
Serviço de Biblioteca e Documentação
Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo

Oliveira, Lucas Amaral de
048e Experiências Estéticas em Movimento: Produção
Literária nas Periferias Paulistas / Lucas Amaral
de Oliveira ; orientadora Maria Helena Oliva
Augusto. - São Paulo, 2018.
347 f.

Tese (Doutorado) - Faculdade de Filosofia, Letras
e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo.
Departamento de Sociologia. Área de concentração:
Sociologia.

1. Sociologia da Cultura. 2. Literatura. 3.
Periferias. 4. Cidades. 5. Movimento Cultural. I.
Augusto, Maria Helena Oliva, orient. II. Título.

UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
FACULDADE DE FILOSOFIA, LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS

ENTREGA DO EXEMPLAR CORRIGIDO DA TESE

Termo de Ciência e Concordância da orientadora

Nome do aluno: Lucas Amaral de Oliveira

Data da defesa: 30/08/2018

Nome da orientadora: Maria Helena Oliva Augusto

Nos termos da legislação vigente, declaro **ESTAR CIENTE** do conteúdo deste **EXEMPLAR CORRIGIDO** elaborado em atenção às sugestões dos membros da comissão Julgadora na sessão de defesa de tese de doutorado, manifestando-me **plenamente favorável** ao seu encaminhamento e publicação no **Portal Digital de Teses da USP**.

São Paulo, 20/12/2018

Profª Drª Maria Helena Oliva Augusto

OLIVEIRA, Lucas Amaral de. *Experiências Estéticas em Movimento: Produção Literária nas Periferias Paulistanas*. Tese de doutorado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Sociologia da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, da Universidade de São Paulo, para a obtenção do título de Doutor em Sociologia.

Data de exame da tese

30/08/2018

Banca Examinadora

Prof^a. Dr^a. Ana Lúcia de Freitas Teixeira

Instituição: UNIFESP

Prof. Dr. José Carlos Gomes da Silva

Instituição: UNIFESP

Prof^a. Dr^a. Marcia Regina de Lima Silva

Instituição: USP

Prof^a. Dr^a. Maria Livia de Tommasi

Instituição: UFABC

Prof^a. Dr^a. Maria Helena Oliva Augusto

Instituição: USP

Mais uma vez e sempre, à memória de meu pai, Nilton Carlos...

AGRADECIMENTOS

À Fundação CAPES – Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal do Ensino Superior – e à FAPESP – Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo (processo nº 2014/01074-0) – que, durante o doutorado, me forneceram alicerces financeiros para a realização do trabalho no Brasil. Além disso, agradeço especialmente à FAPESP pelo incremento de minha formação na Dinamarca, com a concessão de bolsa de pesquisa no exterior (processo nº 2016/00386-4). Sou grato ao/à parecerista da Instituição que, generosamente, sempre soube apontar caminhos.

Sinto-me privilegiado de muitas outras maneiras, porque sempre tive ao meu lado instituições e pessoas que se mostraram decisivas do começo ao fim da investigação.

À orientadora Maria Helena Oliva Augusto, pelo suporte a este trabalho, desde 2013, quando resolvi mudar de tema, apresentar outra proposta, me aventurar por águas, até então, misteriosas e explorar novas teorias, metodologias, epistemologias. A seriedade e o empenho profissionais, o cuidado com a precisão analítica e a atenção com a minha formação intelectual irradiaram a segurança necessária para que eu cultivasse as potencialidades que o ofício de sociólogo dispõe.

Ao Programa de Pós-Graduação em Sociologia da USP, por abrigar este empreendimento de pesquisa interdisciplinar; aos/às funcionários/as e professores/as que, direta e indiretamente, agiram de modo positivo em minha trajetória acadêmica – em especial, ao Gustavo Mascarenhas, sempre solícito em socorrer em meio a azucrinantes confusões acadêmicas. Ao Department of Global Studies da Aarhus University, em especial à prezada Anemone Platz, por ter me recebido tão bem e estimulado todo o meu trabalho durante o período de “sanduíche”.

À *Plural* – revista na qual eu trabalhei de 2011 a 2016 –, sobretudo a Ugo e Anouch, e aos periódicos *Global Dialogue* e *City & Society*, que me ofereceram a chance de conhecer uma heterogeneidade contemporânea de temas, teorias, metodologias, epistemologias e estilos do fazer sociológico e antropológico; esse saber adquirido, com certeza, está refletido nesta tese.

Às contribuições dos professores Fernando Pinheiro, da Universidade de São Paulo, e Derek Pardue, da Aarhus University, por terem efetuado leituras críticas, prestativas e propositivas do texto inicialmente apresentado para o exame de qualificação, em 2016. Às professoras Marcia Regina de Lima Silva, Ana Lúcia de Freitas Teixeira, Maria Livia de Tommasi e ao professor José Carlos Gomes da Silva, pelos excelentes diálogos durante a defesa pública desta tese.

A Erica Peçanha do Nascimento e Mário Augusto Medeiros da Silva, que, em 2014, discutiram a proposta de pesquisa quando ela ainda, sem contornos, engatinhava na forma de projeto; e a Lucía Tennina, que foi solícita, em Buenos Aires, na ocasião de minha viagem à Feira do Livro.

Ao professor José Miguel Wisnik, por ter estimulado novos caminhos de crítica durante o curso “Jagunçagem, malandragem e marginalidade: a ambivalência e a violência brasileiras na literatura e na música”; e aos professores Fernando Pinheiro e Luiz Jackson, pelas fundamentais disciplinas “Teoria sociológica moderna e contemporânea” e “Temas de sociologia da cultura”, respectivamente, porque elas me abriram portas teóricas para o incremento analítico desta tese.

É difícil citar todas as individualidades que, em alguma medida, foram relevantes para a feitura deste trabalho, seja pela simples e essencial camaradagem em estações difíceis nesta cidade que é o mundo todo, seja pelo comprometimento contingencial em leituras de porções deste texto.

Ao amigo Derek, não só pela supervisão e parceria durante período-Aarhus, mas por ser modelo de intelectual público, preocupado com os efeitos éticos e políticos na produção de saber. Sou especialmente grato pelas portas que me abriu e as pontes que cruzamos juntos. Na Dinamarca, também agradeço a: Selva, Selma, Hassan, Fischer, Wink, Dilli, Maria, Felipe e Clarissa, por terem transformado a fria experiência da estrangeirice em uma verdadeira aventura nórdica.

Tenho uma gratidão sincera aos colegas da pós-graduação, especialmente àqueles/as que me acompanham desde o mestrado e àqueles/as que, junto comigo, cursaram “Análise de Projetos”. Vocês foram analistas que deram as dicas primeiras para o avanço deste estudo. Gracias!

Aos imprescindíveis: Andrea (oito outonos de afetos, essencialidades, viagens, trocas), Dan (mais de uma dúzia de anos, sempre tão vizinho, companheiro, reconfortante), Marcelo (a *virtù* em pessoa, lá na Suíça, grande exemplo de resiliência, força e generosidade). E, também, aos dois Rafaelis (ontens, hoje, amanhã), Camila (rigorosa, amável), Carlitos e Gabi (de carnavais a pedaladas), D. (euforia tranquilizante), Benno (diálogo genuíno, de *intelligentsia*), Well e Erica (longe, mas sempre aqui do lado), Paraguay (*el mago* Dante de Asunción), Thiago (pelas “partidas” e *the jaw’s*), Carioca (amizade de Rocha Miranda), Dani (amiga e anfitriã além-mar), Luiz e Bia (volta e meia, por aqui), Neto (desde Londrina), Elisa (desde Bologna), Ana, Daniel e Matheus (desde Paraguaçu), Zé e Carol (de parcerias ovulantes a atolamentos), Vale e Rodrigo (sempre prontos a ajudar), Ana, Monise e Mari (plurais em todos os aspectos). Agradeço a todos/as de modo igual, pelo privilégio afetivo de compor suas “bolhas”; mas, principalmente, por socorros de última hora, acasos, conselhos em calçada de bar, instantes de folia, viagens,

papos, contrassensos, palavras de apoio ante a angústia, amenidades jogadas fora e experiências em comum, de ontem e hoje – subsídios indispensáveis à saúde mental, à lombar e ao bem-estar diário. Invertendo o poema de Binho, “um pouco dos outros sempre espirra na gente”.

De maneira particular, sou muito grato à minha mãe Elizete, cantinho confortável e fuga do alvoroço deste “mundo universitário”, sempre pronta em acudir; e a Priscila, irmã afetuosa, audaciosa, itinerante, um orgulho. As duas são combustíveis disso tudo. À minha avó Zeni, falecida durante esta pesquisa, fortaleza de mulher. Ao restante da família que, mesmo destoante quanto às disposições da vida, mostrou-se querida e respeitosa em relação às minhas escolhas, às minhas posições a aos meus empenhos profissionais, sociais, éticos e políticos.

Ao pessoal dos saraus, especialmente a Alessandro Buzo, Sonia Bischain, Suzi Soares, Binho e Família Padial, por terem aberto suas portas, suas poéticas, suas falas e suas sensibilidades para a execução deste estudo. Sem a ternura, a gentileza e a horizontalidade que são os atributos maiores de suas formas de amar e mudar as coisas, esta pesquisa não teria ocorrido. A Sonia sou especialmente grato: pelas fotos, pelas conversas tão perspicazes e pela colaboração em boa parte desse processo. Às interlocutoras e aos interlocutores do experimento de escrita e de produção de conhecimento, agentes culturais que foram, são e sempre serão muito mais que “informantes”, verdadeiros/as guias para os rumos desta tese. Vocês me ensinaram que mirar o horizonte, à esquerda, já é um gesto de rebeldia, de vanguardismo radical, uma forma de abalar as epistemologias retrógradas que não cansam de insinuar-se em atividades intelectuais e artísticas destes últimos anos de golpes e retrocessos. Vocês, guerreiros/as da literatura marginal, são a bússola almejada por Antonio Candido, na longínqua década de 1940, quando remeteu seu testemunho à “nova” geração: “Se me perguntar qual poderia ser, no meu modo de sentir, um rumo a seguir pela mocidade intelectual no terreno das ideias, eu lhe responderei, sem hesitar, que a nossa tarefa máxima deveria ser o combate a todas as formas de pensamento reacionário... A essas convenções, a esses mitos intelectuais reacionários, guerra sem trégua”.

Deixo aquilo que não se calcula e para o qual faltam palavras, por último. Porque ela é o meu último verso. E por ser o ponto final de tudo em mim, a medida de todas as margens, queria, como Bandeira, ser direto, reto e terno, “dizendo as coisas mais simples e menos intencionais”. A espontaneidade da nossa vida de companheirismo é tradução de um carinho sem precedentes, que habita este tempo da indelicadeza. Sou grato por tudo: suporte, partilha, cuidado, cotidiano, bricolagens, travessias, gestos, entrelinhas, somas, querereres. Bruna, “amor Bethânia”, você é ponte, porta, silêncio, palavra. Caminhos. Linha de chegada. “Porque era ela, porque era eu”.

Na minha opinião, escreve quem quer.

Carolina Maria de Jesus

*A periferia está em toda a parte
Ou a periferia é dentro da gente.*

Binho

*É de noite que se vê melhor
Este sangue de neon dos carros.*

*De dia não, que o sorriso cinza
Esconde os olhos do céu
E deixa ver apenas o necessário.*

*De dia a cidade é um sorriso cinza
De noite, é sangue virando esquinas
Tentando chegar em casa.*

Dinha

*Marginal é quem escreve à margem,
deixando branca a página
pra que a paisagem passe
e deixe tudo claro à sua passagem.*

*Marginal, escrever na entrelinha,
sem nunca saber direito
quem veio primeiro,
o ovo ou a galinha.*

Paulo Leminski

Em nossas sociedades, a literatura tem sido um instrumento poderoso de instrução e de educação, entrando nos currículos, sendo proposta a cada um como equipamento intelectual e afetivo. Os valores que a sociedade preconiza, ou os que considera prejudiciais, estão presentes nas diversas manifestações da ficção, da poesia, da ação dramática. A literatura confirma e nega, propõe e denuncia, apoia e combate, fornecendo, assim, a possibilidade de vivermos dialeticamente os problemas. Por isso, é indispensável tanto a literatura sancionada quanto a literatura proscrita; aquela que os poderes sugerem e a que nasce dos movimentos de negação do estado de coisas predominante.

Antonio Candido

RESUMO

OLIVEIRA, L. A. *Experiências Estéticas em Movimento: Produção Literária nas Periferias Paulistanas*. 347p. Tese de Doutorado. Programa de Pós-Graduação em Sociologia, Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2018.

Neste trabalho, analiso o movimento da literatura marginal de São Paulo e suas expressividades políticas e poéticas. O objetivo central é examinar algumas dinâmicas dos saraus que permitem a emergência de escritores/as que se autodenominam “marginais”, bem como a produção de objetos literários a partir dos vínculos que esses/as agentes culturais estabelecem com espaços periféricos. Interessa-me flagrar o impacto de experiências urbanas variadas no labor literário, nas estratégias de atuação e na produção textual e performática de escritores/as oriundos/as das periferias paulistanas. Primeiramente, relato como se configurou meu trabalho de campo nos saraus e os primeiros contatos que tive com a produção marginal, a fim de delimitar os marcos etnográficos, metodológicos e epistemológicos que orientaram a pesquisa. Em seguida, verifico quais arranjos fazem com que agentes e coletivos formatem um novo movimento cultural de caráter urbano. Para tanto, mediante análise comparativa, percorro modelos e tradições que, por um lado, influenciaram a sociogênese dos saraus enquanto espaços vitais da literatura marginal e, de outro, serviram para provocar certos distanciamentos em seu processo formativo. Por fim, para identificar a particularidade do movimento e o sentido político e estético que pode ter a presença desses/as novos/as autores/as na história da literatura brasileira contemporânea, examino como agentes literários/as, em suas narrativas e performances poéticas, problematizam as periferias, locais onde vivem e a partir dos quais atuam culturalmente e produzem literatura. O argumento da tese é que, em função das oportunidades geradas pelos saraus poéticos, esses/as agentes vêm encontrando, hoje em dia, espaços possíveis para combater estigmas, repertoriar ideias e saberes, estruturar sentimentos, catalisar vivências coletivas e dinamizar suas práticas nas margens geográficas e simbólicas da cidade, a partir da importância do uso da palavra como forma de transformar labores literários em plataformas para o exercício da cidadania cultural.

Palavras-chave: Literatura Marginal. Periferia. São Paulo. Movimento Cultural. Experiências.

ABSTRACT

OLIVEIRA, L. A. *Aesthetic Experiences in Movement: Literary Production in the Periphery of São Paulo*. 347p. Ph.D. Thesis. Post-Graduation Program in Sociology, Faculty of Philosophy, Languages and Literature, and Human Sciences, University of São Paulo, São Paulo, 2018.

In this work, I analyze the Marginal Literature Movement and its poetic expressions. The aim is to examine the dynamics of *saraus* (“open mic events”) that allow the emergence of writers who call themselves “marginal”, as well as the production of literary objects from the bonds these agents establish with peripheral spaces. I seek to understand the impact of urban experiences on literary labor, strategies of action, and production of writers from the outskirts. First, I describe fieldwork set up and how the first contacts with marginal literature occurred, in order to establish the parameters of the ethnographic, methodological, and epistemological milestones that guided the research. Then, I discuss the arrangements leading to individual and collective social agency that shape a new cultural and urban movement. To this end, I explore through comparative analysis models and traditions that have, on the one hand, influenced the sociogenesis of *saraus* as important spaces of marginal literature and, on the other, served to provoke a certain distancing during their formative process. Finally, in order to identify the particularity of the movement as well as the political and aesthetic meaning that these new authors can have in the contemporary history of Brazilian literature, I examine how literary agents problematize the peripheries in the narrative, which are places where they live, and from where they act culturally and produce literature. The argument is that these agents are now finding spaces to fight stigmas, set ideas, structure feelings, catalyze collective experiences, and ground their practices on the margins of the city as a result of the opportunities generated by *saraus*. They have been doing so by highlighting the importance of the use of words as a way of transforming their literary works into platforms for the exercise of a cultural citizenship.

Keywords: Marginal Literature. Periphery. São Paulo. Cultural Movement. Experiences.

RESÚMEN

OLIVEIRA, L. A. *Experiencias Estéticas en Movimiento: Producción Literaria en la Periferia de São Paulo*. 347p. Tesis de Doctorado. Programa de Postgrado en Sociología, Facultad de Filosofía, Letras y Ciencias Humanas, Universidad de São Paulo, São Paulo, 2018.

En esta tesis analizo el movimiento de literatura marginal de São Paulo y sus expresividades poéticas. El objetivo es examinar las dinámicas de los *saraus* que han permitido el surgimiento de escritores que se autodenominan “marginales”, como también la producción de objetos literarios a partir de los vínculos que esos agentes establecen con los espacios periféricos. Me interesa observar el impacto de las experiencias urbanas en el trabajo literario, en las estrategias de actuación y en la producción textual y performática de escritores oriundos de las periferias. En primer lugar, relato cómo se configuró mi trabajo de campo y los primeros contactos que tuve con la producción marginal, a fin de delimitar los marcos etnográficos, metodológicos y epistemológicos que orientaron la investigación. En seguida, verifico los arreglos que permiten que los agentes y colectivos formen un nuevo movimiento cultural de carácter urbano. Para tal, por medio del análisis comparativo, exploro modelos y tradiciones que, por un lado, influenciaron la sociogénesis de los *saraus* en tanto espacios vitales de literatura marginal y que de otro, sirvieron para provocar ciertos distanciamientos en su proceso formativo. Por último, para identificar las particularidades del movimiento y el sentido político y estético que puede tener la presencia de nuevos autores en la historia de la literatura brasileña, examino cómo estos agentes literarios, en sus narrativas y performances, problematizan las *periferias*, lugares donde viven, actúan culturalmente y producen literatura. El argumento es que, en razón de las oportunidades generadas por los *saraus*, los agentes encuentran espacios posibles para combatir estigmas, desarrollar ideas, estructurar sentimientos, catalizar vivencias colectivas y dinamizar sus prácticas en los márgenes de la ciudad, a partir de la importancia del uso de la palabra como forma de transformar la labor literaria en plataformas para el ejercicio de la ciudadanía cultural.

Palabras clave: Literatura Marginal. Periferia. São Paulo. Movimiento Cultural. Experiencias.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Figura 1. Ato contra o fechamento do Bar do Binho	54
Figura 2. Convite para uma edição do Sarau O que dizem os Umbigos?	55
Figura 3. Programação de dois palcos da Virada Cultural de 2013	57
Figura 4. Programação da Feira Literária do Centro Cultural da Juventude	60
Figura 5. Edições do Boletim do Kaos e da Agenda Cultural da Periferia	64
Figura 6. Cartaz do evento “Ocupação Literária no Centro de São Paulo”	71
Figura 7. Panfleto de atividade da III Feira Literária da Zona Sul (FELIZS)	73
Figura 8. Convite de lançamento de livro de Danziger, no Sarau da Brasa	77
Figura 9. Logotipo do Coletivo Cultural Sarau Poesia na Brasa	79
Figura 10. Saraus no Palco da Biodiversidade da Primavera dos Livros de 2014	83
Figura 11. Quadro “Sarau” do artista plástico português Columbano Pinheiro	118
Figura 12. Pilar declamando na 40ª Feria Internacional del Libro de Buenos Aires	133
Figura 13. Roteiro da III “Expedición Donde Miras”: São Paulo-Botucatu	142
Figura 14. Cartazes das semanas de Arte Moderna de 1922 e da Periferia de 2007	163
Foto 1. Raquel Trindade no Sarau da Cooperifa, no Bar do Zé Batidão	93
Foto 2. Edição do Sarau Perifatividade no Bar do Boné	94
Foto 3. Lançamento de obra de Danziger na Brasa, no Bar do Carlita	94
Foto 4. Edição do Sarau da Brasa, no Bar do Carlita	95
Foto 5. Alessandro Buzo em sua Livraria Suburbano Convicto	95
Foto 6. Luan Luando em sarau coletivo na Virada Cultural de 2013	96
Foto 7. Vaz intervindo em atividade da I FELIZS, na Praça do Campo Limpo	96
Foto 8. Lançamento de livro das Mães de Maio na Brasa, no Bar do Carlita	97

Foto 9. Guma, Yakini e Suzi Soares na III FELIZS, na Praça do Campo Limpo	97
Foto 10. Projeto “Leitura Surpresa” do Sarau do Binho	98
Foto 11. Mel Duarte publicando livro na Brasa, no Goiabeira’s Bar	98
Foto 12. Edição do Sarau dos Mesquiteiros, na E.E. Jornalista Francisco Mesquita	99
Foto 13. Conceição Evaristo em “Literatura mulher: a mulher negra (re)escrevendo”	99
Foto 14. Erica Peçanha, Michel Yakini e Cidinha da Silva na I Feira Literária do CCJ	100
Foto 15. Vista interna de uma edição do Sarau da Brasa, no Bar do Carlita	100
Foto 16. Aniversário de três anos do Sarau da Brasa, no Bar do Carlita	101
Foto 17. Vista externa do Sarau da Brasa, no Bar do Carlita	101
Foto 18. Vagner Souza declamando no Sarau Elo da Corrente, no Bar do Santista	102
Foto 19. Raquel Almeida declamando em uma edição da Feira Literária do CCJ	102
Foto 20. Binho declamando em edição do Sarau do Binho, no Teatro Clariô	103
Foto 21. Edição do Sarau da Cooperifa, no Bar do Zé Batidão	103
Foto 22. Daniel Marques e Queila Rodrigues na Feira do Livro de Buenos Aires	104
Foto 23. Carlos Assumpção no Sarau da Brasa, no Goiabeira’s Bar	104
Foto 24. Exposição fotográfica na Comunidade Cultural Quilombaque	105
Foto 25. Visão externa do Sarau Elo da Corrente, no Bar do Santista	105
Foto 26. Visão de dentro para fora do Bar do Santista	106
Foto 27. Rodrigo Ciríaco em lançamento de seu livro no Sarau da Brasa	106
Foto 28. Allan da Rosa declamando no Sarau da Brasa, no Goiabeira’s Bar	107
Foto 29. Marco Pezão declamando no Sarau da Vila Fundão, no bar-sede do coletivo	107
Foto 30. Elizandra Souza em “Literatura mulher: a mulher negra (re)escrevendo”	108
Foto 31. Akins Kinte performando junto ao Ballet Afro Koteban no Sarau da Brasa	108
Foto 32. Sarau Suburbano Convicto no antigo espaço do Itaim Paulista	109
Foto 33. Sonia Regina Bischain declamando em edição do Sarau Elo da Corrente	109

SUMÁRIO

CONSIDERAÇÕES INICIAIS	17
I. APRESENTAÇÃO DO TEMA E DO CAMPO EMPÍRICO	18
II. PROBLEMA SOCIOLÓGICO E OBJETIVO DA PESQUISA	25
III. ORGANIZAÇÃO DA TESE E RESUMO DOS CAPÍTULOS	28
IV. QUESTÕES METODOLÓGICAS E EPISTEMOLÓGICAS	30
1. INDÍCIOS DO CAMPO: CENAS PERIFÉRICAS.....	42
1.1. SOBRE OS MÉTODOS E AS MATERIALIDADES.....	44
1.1.1. Sociologia, cultura periférica e saberes localizados	44
1.1.2. Os primeiros contatos com a literatura marginal	52
1.1.3. Em campo: os eventos e as relações sociais	61
1.1.4. Sarau em brasa: um movimento literário	75
1.2. INDÍCIOS IMAGÉTICOS DE DINÂMICAS LITERÁRIAS.....	92
2. SOCIOGÊNESE POSSÍVEL DOS SARAUS PERIFÉRICOS	110
2.1. OS SALÕES ARTÍSTICOS: UMA VISADA HISTÓRICA	115
2.1.1. Uma elite que mimetiza tradições importadas	118
2.1.2. Mecenas, aristocracia cafeeira e modernistas	122
2.2. <i>INTERMEZZO</i> : SOBRE UM SUPOSTO “VAZIO CULTURAL”	129
2.3. RENASCIMENTO DO SARAU: MODERNIDADE PERIFÉRICA	133
2.3.1. Binho e Vaz: mediadores da cidadania cultural.....	137
2.3.2. As semanas de arte: modernidades e periferias	160
2.3.3. Antropofagia: brechas para o próximo capítulo.....	174

3. EXPERIÊNCIA ESTÉTICA E EXPERIÊNCIA URBANA	178
3.1. A CONDIÇÃO PERIFÉRICA DO ESPAÇO: CIDADE E CULTURA	181
3.1.1. Notas sobre a formação das periferias paulistas.....	181
3.1.2. <i>Hip hop</i> e marginalidade: justaposição de culturas periféricas	185
3.2. UMA TRADIÇÃO MARGINAL NA LITERATURA BRASILEIRA	191
3.2.1. Os “pobres” na literatura: realismo e violência.....	196
3.2.2. Outras marginalidades: o legado da literatura negra.....	203
3.3. PERIFERIA ENQUANTO REFLEXO TEMÁTICO.....	220
3.3.1. Periferia: um espaço de criatividade	220
3.3.2. Periferia: “presentificando” experiências.....	226
3.3.3. Periferia: produzindo literatura	238
CONSIDERAÇÕES FINAIS	255
REFERÊNCIAS	265
APÊNDICE	286
“CONVERSA COM SONIA REGINA BISCHAIN”	287
ANEXOS	304
ANEXO 1. AGENTES E COLETIVOS.....	305
ANEXO 2. MAPA DE INSTÂNCIAS	330
ANEXO 3. SOCIOGRAMA DE RELAÇÕES	333
ANEXO 4. MANIFESTOS MARGINAIS.....	334

CONSIDERAÇÕES INICIAIS

“A história das artes não é uma única história, mas, em cada país, pelo menos duas: aquela das artes enquanto praticadas e usufruídas por uma minoria rica, desocupada ou educada, e aquela das artes praticadas ou usufruídas pela massa de pessoas comuns. Quando se lê ‘cultura’ ou ‘artes’ em um livro, se está falando da cultura da minoria e da arte de poucos”.

Eric J. Hobsbawm, *História Social do Jazz*, de 1959.

I. APRESENTAÇÃO DO TEMA E DO CAMPO EMPÍRICO

Todas as pessoas são livres para produzir literatura; mas certas pessoas são mais livres que outras para produzi-la de fato. Essa liberdade restrita se impõe porque os processos criativos exigem acesso a meios de produção simbólica, ao poder de fundar as próprias condições de sua possibilidade e propor as formas estéticas adequadas pelas quais a literatura pode ser produzida.

Há mais de quinze anos, observa-se nas periferias paulistanas um fenômeno que merece a atenção daqueles/as preocupado/as com a questão urbana e sua dimensão artístico-cultural. Trata-se da projeção de escritores/as, provenientes de bairros mais pobres e negligenciados da capital paulista, que atribuem a si próprios/as e aos seus objetos literários as qualificações “marginal” e/ou “periférico”, a ponto de ser possível falar, hoje, inclusive, da eclosão de um novo movimento cultural, gerado e consolidado nas periferias. A emergência desses/as protagonistas da cultura periférica na cena literária brasileira contemporânea tem incitado uma produção robusta, dinâmica e heterogênea, ainda que os objetos de suas criações estéticas, para alguns críticos, não se encontrem adequados às hierarquias simbólicas de praxe.

Autores/as, *performers*, produtores/as, gestores/as, fomentadores/as, agitadores/as, ativistas, intervenientes, parceiros/as, críticos/as, desfrutadores/as e simpatizantes¹ que, conjuntamente, formatam o mosaico cultural dessas experiências literárias acabam utilizando distintas denominações para se referirem à escrita elaborada nas bordas geográficas da cidade. E assim o fazem no sentido de ratificarem a amplitude e, com efeito, a heterogeneidade de suas práticas poéticas. Logo, para além do termo marginal, também podem ser vistas outras alcunhas para definir a sua produção, tais como: literatura periférica (ou mesmo marginal-periférica), popular, suburbana, divergente, engajada, hip-hop, “litera-rua”, contra-literatura, literatura das periferias, da denúncia social, da contracorrente, da violência, do testemunho, da quebrada, etc.

O fato é que os termos mais correntes, literatura periférica e literatura marginal, não são, ainda, consensuais entre os/as que compõem o movimento literário. Para alguns, se entendida só em seu sentido geográfico, “periferia” não daria conta da abrangência espacial de eventos,

¹ Doravante, adotando parte do esquema conceitual de Bourdieu, passo a identificar os/as protagonistas da cena literária pelo termo “agentes” – porquanto dotados/as de um senso prático que orienta suas ações, suas “agências”. Aqueles/as que habitam o universo de relações e dinâmicas que compõem meu campo empírico possuem liberdade restrita de ação. Mas tal limitação não gera determinismo, tampouco engessa possibilidades de mudanças visadas por tais agentes. Embora submetidos/as a constrangimentos estruturais, pois ocupam posições menos privilegiadas em situação na qual recursos são distribuídos de forma desigual, os/as agentes geram práticas que, de um lado, se conectam às disposições adquiridas pela experiência na cidade e, de outro, fabricam a própria realidade que os/as abrange, alterando suas relações de força quando possível. Cf.: Bourdieu (2001; 2009) e Thiry-Cherques (2006). Sobre as definições de “indivíduo”, “sujeito” e “agente” na teoria social, cf.: Dubar (2008) e Oliva-Augusto (2011).

atos, projetos e atividades que ocorrem em muitos bairros pobres – inclusive alguns mais centrais² – dispersos por São Paulo (cf. Minchillo, 2016). A polissemia de “marginal”, por sua vez, poderia gerar mal-entendidos, tanto em relação à Poesia Marginal, dos anos 1960 e 1970, no contexto da contracultura e da ditadura militar, quanto em relação aos chamados “relatos do cárcere”³, sobretudo por sua correspondência com o universo do crime e da delinquência.

O uso às vezes indefinido – e, geralmente, polissêmico – de categorias classificatórias ainda está em jogo entre os/as agentes e críticos/as⁴. Todavia, são termos que, no fim das contas, operam para circunscrever os lugares de fala, escrita e atuação, as estratégias de organização sociocultural, as relações de poder subjacentes, o manejo de recursos literários e extraliterários, as experiências urbanas e estéticas de agentes, o projeto e as dinâmicas criativas, bem como a própria proposta de literatura do movimento. Isso preconizaria menos o indício de agremiações internas de caráter restritivo, ou de assimetrias qualitativas entre diferentes agentes e coletivos, e muito mais a constatação de uma diversidade de concepções estéticas e de formas discursivas.

Creio que, neste ponto, vale uma delimitação das alcunhas “marginal” e “periférico” que, frequentemente, são colocadas em jogo por esses/as agentes em seus discursos. Documento publicizado pelo Fórum de Cultura da Zona Leste, em prol da “Lei de Fomento à Periferia” (cf. Anexo 4), que circulou entre os movimentos culturais e em reuniões com a Prefeitura de São Paulo, durante 2014 e 2015, é revelador da visão que membros do movimento têm de periferia:

² Todavia, em São Paulo, o padrão “centro-periferia” ainda persiste, a despeito de bolsões de pobreza em áreas centrais e, em contrapartida, de condomínios fortificados nos subúrbios urbanos. Por exemplo, dos 96 distritos da cidade, 57 estão nas chamadas “periferias”, que somam cerca de sete milhões de habitantes. Essas pessoas estão literalmente distantes dos grandes centros, onde se instalam cinemas, teatros, editoras, museus, casas de shows, espaços culturais, bibliotecas, livrarias, etc. Sobre isso, cf. Anexo 2 e, sobretudo: Estima (2012), Kowarick (2007).

³ Para saber mais sobre os “relatos do cárcere” ou a “literatura prisional”, cf.: Seligmann-Silva (2006). A título de menção, os expoentes são Luís Alberto Mendes, com *Memórias de um Sobrevivente*, André Du Rap, com *Sobrevivente*, Jocenir, com *Diário de um Detento*, e Humberto Rodrigues, com *Vidas do Carandiru*, que aceitaram o desafio de propor uma nova abordagem para encarar e transmitir a experiência de violência e encarceramento.

⁴ Para um debate mais dilatado sobre essas terminologias em uso pelos/as agentes, cf.: Patrocínio (2013, p.23-39), Nascimento (2009b, p.36-49) e Minchillo (2016, p.134). Serrano (2014, p.100), em especial, nota três inflexões no emprego da noção de “marginal” nos séculos XX e XXI: a “literatura marginalizada”, que é aquela que não logrou entrar nos critérios do cânone de sua época; a “literatura sobre a marginalidade”, que é aquela que tentou incorporar em suas narrativas personagens, espaços e situações de vidas “subalternizadas”; e, por fim, a “literatura marginal”, que é aquela produzida por agentes que experienciam a mesma realidade que procuram abordar em suas narrativas. Nesse sentido, a literatura marginal é a que fala *sobre a* periferia e, também, a que vem *da* periferia, sendo que a rubrica “marginal” tem sido reivindicada pelos/as agentes para marcar que essa nova movimentação é composta por escritores/as provenientes das periferias geográficas, sociais e culturais da cidade, que se lançaram na cena literária com obras que tratam das singularidades de suas trajetórias nesses espaços urbanos. Contudo, esses/as novos/as escritores/as falam, também, *para* outros indivíduos que habitam os mesmos espaços sociais e compartilham trajetórias similares de vida, o que fica evidente quando se observam as temáticas abordadas nas crônicas, romances, contos e, sobretudo, nas poesias, que sempre estabelecem aproximações e identificações com a realidade social na qual autor/a e leitor/a estão inseridos: violência policial, pobreza, política, lutas, ausência de políticas públicas, desigualdade social e econômica, desemprego e racismo são assuntos caros a essa produção.

Para entender os escritos e as vozes do lado de cá, antes, é preciso entender o que vemos como *periferia* [...]: espaço urbano geograficamente identificável, abrigo das classes trabalhadoras, da maioria da população negra, indígenas urbanos e imigrantes, cujos traços culturais são entoados pela heterogeneidade resultante do encontro (nem sempre pacífico) dessa (com)vivência multicultural atravessada pela desigualdade social. *Periferia*, não por acaso, substantivo feminino no qual se inscreve a história corrente de inúmeras mulheres. Museu sem teto ou paredes, bolsões de expressões ancestrais, tradicionais, e experimentações inovadoras, cuja geografia é território, marca identitária e espaço de exclusão, com excesso de polícia e ausência de políticas que procurem agir na resolução das consequências de um processo histórico de brutalidades sociais, desigualdades e injusta distribuição de riquezas. O termo *periferia* [...] representa um ato político. Assumi-la como marca identitária significa evidenciar as disparidades sociais, econômicas, geográficas e culturais historicamente impostas, assim como, nesse contexto, considerar a desproporção de verbas públicas destinadas à produção cultural das quebradas. [...] Ainda que as *periferias* tenham características específicas entre si, a unidade está aí: relacionam-se com a questão urbana em posição de desvantagem política, visto que historicamente os olhos das políticas buscaram privilegiar investimentos em áreas centrais, estimulando, mesmo que não intencionalmente, novas [...] manifestações culturais nos territórios periféricos (Manifesto Periférico, 2014, Anexo 4).

Em termos sociológicos, cada país ou região dispõe de categorias específicas para lidar com suas comunidades periféricas e mais estigmatizadas, isto é, para tratar dos espaços sociais localizados nas “margens” do sistema hierárquico de regiões geográficas que compõem uma metrópole como São Paulo, nas quais os considerados “párias urbanos” residem, os problemas sociais se acumulam e o desamparo parece atrair a atenção desigual e desproporcionalmente negativa da mídia, de políticos e dirigentes estatais (Wacquant, 2001). Nesse sentido, acredita-se que uma suposta combinação entre excesso de crime, miséria e desintegração social seriam as marcas constituintes desses espaços, cujos efeitos imediatos são a violência e a hostilidade.

Segundo equação de Wacquant (2001), há lógicas históricas e estruturais que nutrem essa nova configuração da marginalidade urbana⁵ no imaginário: o aumento da desigualdade no contexto do avanço econômico global nos últimos trinta anos; a chamada “dessocialização do trabalho assalariado”, que veio acompanhada da degradação sistemática das condições básicas de emprego, remuneração e seguridade social; a redução das políticas de bem-estar social por parte dos Estados e de suas instituições (com regulamentações administrativas que falham em distribuir bens de subsistência básicos, como moradia, transporte, educação, saúde e complementos de renda); e a concentração e sua consequente estigmatização espacial, o que mina laços de solidariedades locais e favorece a “racialização” de espaços urbanos periféricos.

⁵ O antropólogo brasileiro Ruben Oliven (2010, p.34) lembra que o uso da categoria “marginal” nas ciências sociais precedeu o estudo da “marginalidade” na América Latina, cuja origem sociológica parece ter sido a publicação do famoso artigo de Robert Park, “Human Migration and the Marginal Man”, de 1928. Pode-se dizer que Park abriu caminho para o desenvolvimento de toda uma corrente de estudos que, mais tarde, seria continuada por Everett Stonequist (1935) e outros, que fizeram do “homem marginal” um problema sociológico, na medida em que esse tipo sintetizava o indivíduo que se “supunha viver *na* margem de duas culturas”, como o/a migrante, por exemplo.

Lourdes Carril (2006) indica outro caminho para tratar das territorialidades periféricas e/ou marginais de São Paulo, a partir de uma dimensão que engloba, além de seu significado espacial, também sua conotação simbólica, composta de memórias, experiências, identidades, discursos, testemunhos e códigos que se “movem” pela cidade junto com os/as agentes. Dessa forma, é possível entender ao que se refere o poeta Binho (2013, p.45), do Campo Limpo, em um momento de intertextualidade com o *Grande Sertão: Veredas*, de Guimarães Rosa, quando diz que “a periferia está em toda parte, ou a periferia é dentro da gente”. Ou, então, este outro texto do mesmo poeta, intitulado “Campo Limpo: Taboão” (Binho, 2007, p.09):

Quando nasci, tinha seis anos.
 No lugar em que nasci
 Sonhava que tudo era nosso
 Tinha os campinhos, os terrenos baldios
 Era o meu território.
 Já foi interior
 Hoje, periferia com as casas cruas
 As vacas, com tetas cruas,
 Não existem mais.
 A cerca virou muro. Óbvio.
 A cidade cresce, o muro cresce
 Vieram os prédios, as delegacias,
 Os puteiros e as Casas Bahia.
 Também cresci
 Fiquei grande
 Já não caibo dentro de mim.
 E de tão solitário
 Sou meu próprio vizinho.

Periferia, então, poderia denotar uma série de situações e conjunturas: certa realidade sócio espacial, uma inscrição étnico-racial e/ou de classe, uma referência à atuação político-cultural, mas também sentidos de pertença, afetividade e identificação baseados em saberes e experiências sociais, enfim, uma “estrutura de sentimentos”⁶, para recorrer a Williams (1977;

⁶ Para Williams (1977), a ideia de estrutura de sentimentos, quando aplicada ao universo literário, relaciona-se à evidência de que renovadas formas e convenções estéticas estão sendo cultivadas. Essas formas e convenções são elementos que constituem um processo social material, seja por derivação de outras formas sociais (mediante apropriações e ressignificações), seja pela configuração de um tipo novo de fazer literário (mediante a articulação de estruturas de sentimentos resultantes da experiência de vida dos/as agentes). O termo “sentimentos” enfatiza uma distinção em relação a conceitos como “visão de mundo” e “ideologia”. Isso quer dizer que devemos atentar para os significados e valores tal qual são vividos, sentidos e praticados por agentes. Estamos lidando, portanto, com elementos afetivos presentes no imaginário e nas interações sociais. Não se trata de colocar em tensão os sentimentos contra a razão, mas de analisar os saberes da forma como são sentidos e os sentimentos da forma como são pensados, ou seja, como *conhecimento prático da realidade vivida*. O termo “estrutura”, por sua vez, refere-se ao conjunto de interações internas e específicas a certo grupo social, o que gera interdependência entre agentes. Williams, contudo, não crê em um conjunto fechado à mudança, mas, sim, em uma *experiência social disposta em processo*. Mesmo que certa estrutura ainda não seja reconhecida como social, às vezes tomada como idiossincrática e isolada, ela possui características emergentes, residuais e dominantes, bem como hierarquias internas específicas.

2011). Essa estrutura é compartilhada por certo agrupamento que traz a espacialidade para o cerne de sua produção simbólica. A categoria periferia pode, assim, ser um discurso fabricado por agentes que ocupam uma posição marginal no universo de produção cultural. O fato é que aqueles/as que integram o movimento vêm adotando a rubrica para definir sua produção e se identificar coletivamente. Em suas manifestações, nota-se a tentativa de mudar representações sobre as periferias urbanas, que, para eles, não devem ser lidas a partir dos vetores “violência, tráfico e miséria”, mas como lugar de criação, difusão, consumo e legitimação de literatura.

Estamos na rua, loco, *estamos na favela*, no campo, no bar, nos viadutos, e *somos marginais*, mas antes *somos literatura*; isso vocês podem negar, podem fechar os olhos, virarem as costas, mas, como já disse, continuaremos aqui, assim como o muro social invisível que divide este país (Ferréz, 2005b, p.11, *itálicos meus*).

Utilizo o termo literatura marginal, nesta tese, sobretudo, porque foi dessa maneira que, inicialmente, tal produção foi definida por Ferréz, um de seus pioneiros, quando lançou os atos I, II e III da revista *Caros Amigos/Literatura Marginal*⁷. Acredito que textos literários podem ser escritos por diferentes pessoas, oriundas das mais distantes periferias, sem que, com isso, adquiram, automaticamente, a alcunha “marginal”. Ou seja, nem todo o texto produzido por moradores de bairros periféricos será entendido, imediatamente, como literatura marginal. Deve haver uma pluralidade de agentes reciprocamente orientados, atuando segundo certos padrões, convictos de uma comunidade em torno da literatura e sentindo-se como parte de uma figuração cultural específica; caso contrário, não há literatura marginal enquanto gênero ou movimento.

Pesquisadores como Erica Peçanha do Nascimento (2006), Fernando Villarraga Eslava (2004) e Rogério de Souza Silva (2011), que realizaram estudos pioneiros sobre tal produção literária nas periferias paulistanas, fazem uso da paráfrase – cuja origem pode ser identificada na sociologia política dos anos 1980 (cf., por exemplo, Sader, 1988) – *o momento histórico em que novos atores entram em cena*, para aludir à emergência dessa literatura no contexto artístico contemporâneo, bem como sua afirmação como movimento cultural de crivo popular e urbano. Assim, sugerem que o movimento tem sido capaz de aglutinar pessoas, coletivos e instituições dispostas a colocarem em jogo recursos e capitais variados, bem como novas estratégias e procedimentos de atuação, a fim de dar vazão a energias criadoras, cuja fonte de inspiração é, acima de tudo, a experiência de viverem em espaços urbanos marginalizados da sociedade civil.

⁷ As publicações da *Caros Amigos*, intituladas “Literatura Marginal”, lançadas mediante três “atos”, sempre sob a curadoria de Ferréz (cf. 2001; 2002; 2004), foram fatos importantes para a valorização da produção literária de escritores/as oriundos/as de bairros populares e que, naquele momento, buscavam espaço em um mercado editorial fechado e excludente. As edições foram lançadas, respectivamente, nos anos de 2001, 2002 e 2004, e hoje podem ser encontradas em edição especial que reúne os três números. Cf.: <bit.ly/2w1pBIF>. Acesso: 12/10/2017.

O pano de fundo no qual essa produção vem se delineando é a proliferação de instâncias de criação, circulação e consumo de objetos literários, os chamados “saraus poéticos”, que congregam, regularmente, centenas de pessoas em várias regiões de São Paulo e que vêm modificando as dinâmicas culturais desses espaços e, com efeito, deslocando as representações possíveis sobre as próprias periferias urbanas. Os saraus podem ser caracterizados, hoje, de forma abreviada, como reuniões artístico-culturais que envolvem moradores/as e visitantes de determinado bairro, os/as quais, por motivos diversos, querem expor seus textos autorais ao público, discutir literatura ou apenas ouvir o que outros/as têm a dizer (cf. Nascimento, 2011). É possível ler o circuito dos saraus de São Paulo como “cenas”, a partir das quais se projetam novos/as autores/as da literatura marginal, emergem leitores/as e entusiastas, multiplicam-se círculos de venda e projetos editoriais alternativos, consolidam-se estilos e formas do fazer literário, e se criam mecanismos atualizados de produção de valor estético (cf. Tennina, 2017).

Em clima de “confraternização da palavra”, como costuma salientar uma das presenças mais marcantes desse meio, o poeta e ativista cultural Sérgio Vaz (2008), todas as pessoas que comparecem e se apresentam nesses locais – na maioria bares e botecos, mas também Centros Educacionais Unificados (CEUs), espaços culturais, praças, parques, teatros, ruas, ocupações, casas e fábricas de cultura, escolas – têm liberdade de expressão artística, na qual a recitação de textos autorais, a oralidade e a performance⁸ são as formas de transmissão predominantes.

Foi a partir do início dos anos 2000 que essas instâncias de produção, consumo e difusão de objetos literários começaram, de fato, a proliferar pela cidade e a se instituírem enquanto fenômenos importantes no cenário cultural paulistano, tanto nos processos de formação identitária, social e pedagógica de novos/as leitores/as e escritores/as, quanto na definição de uma estrutura de sentimentos. Trata-se, no limite, de tornar possível o compartilhamento afetivo de um conhecimento empírico e de processos criativos de lazer e aprendizagem, por meio da literatura e da participação artístico-comunitária. Pode-se dizer, nessa medida, que o fenômeno literário vem emergindo como uma matéria que possibilita o reconhecimento de demandas

⁸ Performances são atos de transmissão de conteúdos artístico-poéticos que permitem a troca de experiências e sentimentos entre quem se acha engajado em dinâmicas de produções simbólicas, mediante condutas reiteradas, reais ou construídas, verbais ou não verbais (Taylor, 2003). Trata-se de práticas e outras modalidades expressivas em que subjetividade e agência são pensadas como técnicas discursivas e processos de identificação. Para Zumthor (1990), performance é um *saber-ser*, conhecimento que implica presença e conduta. Seus atributos são constituídos pelo tempo, pelo espaço, pela intenção da comunicação, pela ação do agente e pela resposta do público, mediados por uma ordem de valores encarnada no corpo vivo que transmite a mensagem de imediato. Assim, a performance é, também, um processo de conhecimento, de reconhecimento e de intercâmbio que se dá em determinado contexto cultural e situacional. Pioneiros são os estudos de Victor Turner (1974) e Richard Schechner (1985), que se dedicaram no empreendimento de criação de uma vertente chamada Antropologia da Performance, que aproxima arte e jogo a partir do processo dialógico e comunal que a experiência performática produz entre artista e audiência.

socioculturais próprias de grupos e espaços urbanos marginalizados. Tais reivindicações vêm sendo elaboradas por aqueles/as que pronunciam e reivindicam os termos de sua própria definição e atuação, algo que lhes confere algum empoderamento sociocultural ante o cenário artístico brasileiro. Os saraus, mais do que eventos extemporâneos que movimentam as margens da cidade em torno da literatura, suscitam, também, processos de formação e construção identitárias nas próprias práticas discursivas dos/as agentes. No limite, trata-se de algo bem-vindo: um movimento cultural com atributos, atitudes e estilos próprios que, alimentando-se de experiências urbanas e estéticas, calcada em uma concepção espacializada do mundo social, ganha relevância no processo de produção, difusão, consumo e legitimação de objetos literários.

A literatura marginal e os saraus são dois fenômenos concomitantes e complementares, que não podem ser pensados isoladamente. Ambos, por intermédio de suas dinâmicas, dão nova significação ao espaço das periferias, ajudando a criar outras representações além daquelas associadas à violência, vulnerabilidade e precariedade. Como mostram Nascimento (2006; 2009b) e Silva (2011), os saraus foram decisivos para a expansão da literatura marginal – já que deram visibilidade e propiciaram aumento em publicações, práticas e consumo da literatura produzida *na e para* a periferia. Ao mesmo tempo, as efervescências culturais responsáveis pela geração dos saraus são frutos dessa produção estética, pois muitos, alastrados por várias regiões da capital, nasceram graças às iniciativas de poetas, ativistas e produtores/as que se reconhecem como parte de um grupo que atua investindo recursos – o quadro de propriedades pertinentes a cada um/a – à margem dos espaços semânticos, políticos e territoriais reservados a eles/as.

Como se verá ao longo dos próximos capítulos desta tese, a viabilidade do movimento da literatura marginal em São Paulo deu-se, especialmente, graças às estratégias postas em prática por agentes sociais que vêm batalhando, dia a dia, no sentido de inverter processos negativos de estigmatização de suas produções estéticas e, com efeito, de reduzir algumas injustiças culturais – como, por exemplo, a má distribuição de espaços culturais, equipamentos públicos, bens, incentivos e recursos voltados à arte nas periferias. Nesse contexto, parece-me essencial a função exercida pela produção literária propriamente dita, na medida em que a palavra escrita e declamada – que estrutura sentimentos de pertença e identificação coletiva –, a formalização de fatos poéticos, a oralidade e a performance são apenas alguns dos recursos e expedientes culturais que vêm sendo forjados pelos/as agentes marginais como ferramentas de inclusão e reconhecimento sociais.

II. PROBLEMA SOCIOLOGICO E OBJETIVO DA PESQUISA

Certa crítica contemporânea tem polemizado, incisivamente, a respeito das produções literárias que se encontram apartadas dos espaços instituídos de consagração e prestígio, com o propósito de saber se, e em que medida, a estética marginal é legatária de tradições diversas e beneficiária de influências passadas (cf. Dalcastagnè, 2007; Eslava, 2013; Oliveira, 2017; Patrocínio, 2012; Reyes, 2013; Silva, 2013; Teixeira, 2013). Observa-se, ainda, a tentativa de convergir esforços na busca de uma substância comum, um sentido próprio e efeitos culturais duradouros desse conjunto de criações e estilos do fazer literário (cf. Brandileone, 2016; Eble, 2016; Eslava, 2008; Faria et al., 2015; Leite, 2014a; 2004b; Pivetta e Pellizzaro, 2007; Salom, 2014b; Tennina, 2010; 2017). Mas escapa a tal fortuna o zelo em historicizar e espacializar as modalidades de sua manifestação. Assim, gostaria de perscrutar, e dialogar com, a cultura periférica, mais designadamente com o fenômeno da literatura marginal e suas expressividades poéticas, por meio da lente do espaço e a partir de uma perspectiva histórica e processual.

O plano da tese é examinar algumas das dinâmicas dos saraus que têm acarretado a formação de escritores/as que se autodenominam marginais, bem como os processos criativos de objetos literários que tais agentes estabelecem, tanto a partir das relações objetivas e afetivas que acabam por constituir com os espaços periféricos da capital paulistana, quanto da comunidade de redes que eles/as vêm formatando, sobretudo, desde o início dos anos 2000.

O objetivo é flagrar o impacto de experiências urbanas no labor literário, nas estratégias de atuação e na produção textual e performática mais recente desses/as escritores/s das periferias urbanas – bairros com pouco ou nenhum acesso a políticas públicas voltadas às artes, em geral, e com distribuição precária de equipamentos públicos e bens culturais. O ponto de partida, portanto, é problematizar, de acordo com as evidências que me foram postas durante a pesquisa de doutorado – tanto no trabalho de campo no interior dos saraus, nas conversas com interlocutores, colaboradores e agentes culturais, como na leitura da bibliografia e na análise de obras –, em que medida se pode atrelar criação literária, ressignificação do espaço periférico e participação artístico-comunitária dentro desses dois fenômenos históricos ainda em curso.

O que se configura como componente mais atual e instigante no conjunto de toda essa movimentação literária⁹, assim como na produção, em práticas, intervenções e performances que ela encerra, é o fato de estar sendo experienciada, elaborada e protagonizada por agentes

⁹ Movimentação que não se restringe a São Paulo, vale dizer, mas que já se revela em nível nacional. Cf., por exemplo, as pesquisas de: Alves (2016), Campos (2014), Coelho (2017), Fontoura et al. (2016) e Freitas (2011).

que ligam sua atuação artístico-comunitária cotidiana, seu projeto literário e a produção de seus bens simbólicos a espaços urbanos periféricos e às “polifonias marginais”¹⁰ que dali emergem. Para tanto, exploram uma gama diversificada de linguagens e discursos, processos criativos e estilos narrativos, ao mesmo tempo em que criam novos mecanismos coletivos de produção, difusão e fruição de sua literatura, em que a cidade irrompe como importante reflexo temático.

No final dos turbulentos anos 1960 parisienses, Henry Lefebvre (2001) vislumbrou a cidade de seu tempo como objeto virtual de agentes históricos que a produziam a partir da sucessão de condutas, interações e mensagens compartilhadas. David Harvey (2012), em outro contexto, acrescentou que o famoso *slogan* de Lefebvre quanto ao “direito à cidade”, que se tornaria uma importante bandeira de movimentos sociais e culturais, dependeria da capacidade de agentes de atribuírem sentido e inteligibilidade à intrincada questão urbana, por meio de experimentações estéticas e políticas que instituíssem novos modos de vivenciá-la. Michel Agier (2011; 2015), querendo escapar das armadilhas de uma teoria social sem objeto empírico, sem materialidade, argumentou que é preciso tratar os processos reais e cotidianos de “fazer-cidade” como modelos de qualquer análise crítica do mundo. O alerta de Agier está motivado por um novo enquadramento de pesquisa nas ciências sociais, que gira em torno do estudo do movimento de pessoas, imagens, informações e narrativas no processo de produção do espaço.

Tal recorte distancia-se de uma concepção estática do mundo social contemporâneo, na medida em que explora a mobilidade de indivíduos, ideias, projetos, performances e práticas, juntamente com suas implicações culturais, a fim de incorporar novas formas de pensar, sentir viver e fazer a cidade. É nesse raciocínio que me inclino a concordar com Agier (2011), quando ele defende a importância de uma perspectiva espacializada e historicizada do social, capaz de compreender a cidade, seus espaços constituintes e a produção cultural que ela comporta como processos de conflito e resistência, campos de luta por reconhecimento de demandas, palcos, portanto, para a constituição de uma variedade de redes, relações e hibridizações socioculturais.

As expressões estéticas das periferias oferecem *insights* para pensar uma sociologia das cidades e da cultura literária fabricada em seu interior. Nos encontros e atos provocados pelo movimento da literatura marginal, especialmente nos saraus, foi possível notar uma leitura própria do que seja a vida cotidiana nas periferias, o que pode alterar, a médio prazo, a maneira como moradores/as são rotulados/as, como pensam suas identidades coletivas e, mais, como se

¹⁰ A expressão dá título à obra de Ingrid Hapke, Mario Augusto M. da Silva, Lucía Tennina, Érica P. do Nascimento (2015), que reúne conversas com escritores/as marginais, como: Allan da Rosa, Alessandro Buzo, Binho, Shabazz, Elizandra Souza, Ferréz, Luan Luando, Raquel Almeida, Sergio Vaz, Sonia Bischain, Zinho Trindade e outros/as.

relacionam com o espaço mais amplo da cidade. A questão espacial é, nessa medida, central para a atuação artístico-comunitária desses/as agentes e, também, para a própria definição de identidades coletivas e de políticas de reconhecimento sociocultural, sendo que, para produzir literatura, eles/as transitam de um bairro a outro mesmo tendo ciência das enormes distâncias geográficas que os separam e dos obstáculos reais que a mobilidade urbana de São Paulo impõe.

A noção de identidade coletiva refere-se a formas processuais de investimento afetivo que negociam definições, sentidos, experiências, sentimentos, valores e probabilidades de ação conjunta, o que permite localizar agentes ante um repertório cultural amplo (Melucci, 1996). Logo, ela funciona como estoque cognitivo-emocional e fonte de significados e vivências em comum, o que possibilita, aos/às agentes, operarem em diversos campos, erigindo plataformas de ação, organização e criação. Isso gera sensação de pertencimento, que escritores/as chamam de “comunidade” ou “vivência coletiva”, no sentido de que há a partilha de um mundo comum pela via das redes de solidariedade, das interdependências e trocas cotidianas e recíprocas, não necessariamente circunscritas a um mesmo espaço social, pois ocorrem local e translocalmente. Tais redes facilitam a mobilização de recursos por parte dos/as que as compõem. Há, assim, na dinâmica de atuação, arranjo e produção de agentes marginais, uma experiência comum¹¹, um anseio de coletividade que é capaz de estruturar sentimentos de pertença e identificação.

Melucci (1989) enfatiza, também, o desenvolvimento da identidade coletiva como algo que é construído por intermédio da interação diária entre agentes que se reconhecem como parte de um mesmo movimento cultural. A identidade coletiva, nesse sentido, seria resultado de uma interação entre atividades cotidianas mais latentes ou submersas e mobilizações visíveis, a partir das quais agentes expõem suas propostas estéticas, suas bandeiras políticas, suas demandas culturais: ambos os tipos de atividades, latentes e visíveis, possibilitam arenas cruciais nas quais agentes podem promover laços recíprocos de solidariedade e compromisso, bem como deixar claro quem são, o que representam e quem figuraria como a “oposição”. Embora as identidades coletivas possam ser entendidas como estruturas de sentimentos que abrangem crenças, interesses, ideologias, subculturas, códigos, objetivos, rituais, práticas, valores, perspectivas, compromissos, laços de solidariedades, táticas, definições de uma “oposição”, elas não são sinônimos de, e não podem ser reduzidas a, qualquer uma dessas coisas (cf. Fominaya, 2010).

¹¹ O sentimento de comunidade gerado é, também, uma interação dialógica entre agentes, o que indica uma relação que os/as vincula entre si a partir de um empenho de reciprocidade. A noção de comunidade poderia ser combinada com a de *cooperative exchanges*, de Sennett (2012), ou de *collective action*, de Becker (1976), na medida em que auxilia agrupamentos sociais já formados a se consolidarem enquanto tais, a partir da reprodução e da reinvenção de algumas “habilidades dialógicas”, ou seja, da *expertise* e da mediação de agentes-chaves nesse processo.

A fim de identificar e descrever, ao mesmo tempo, a particularidade desse movimento literário paulistano e o sentido político e estético que pode ter a presença desses/as autores/as na história da literatura brasileira contemporânea, este trabalho está pautado em três questões orientadoras, que, por sua vez, organizam os três capítulos a partir do qual a tese se apresenta:

- (1) Como se configuram os espaços socioculturais que hoje têm possibilitado a existência do movimento da literatura marginal na cidade de São Paulo? E quais são os arranjos possíveis que agentes constituem entre si e com tais espaços para produzirem literatura?
- (2) Que tipos de recursos são investidos nas práticas de agentes para impulsionar a produção, a difusão e o consumo de seus objetos literários, de modo a atribuir significado e importância a eles? E sob quais condições históricas, sociais, culturais e raciais isso vem ocorrendo?
- (3) Visto que a literatura marginal traz a questão urbana e seus reveses sociais e raciais para dentro da narrativa (escrita, oralizada, performática), no esforço de “presentificar” a cidade, como se constitui o jogo dialético entre o espaço e o seu lugar figurativo na criação literária?

Como se nota, de modo geral, os eixos a partir dos quais se alicerça a tese e sobre os quais se desenvolvem os capítulos supõem uma combinação que os fundamenta e os atravessa: as conexões entre práticas e criações literárias, organização sociocultural e presença espacial. Afinal, o que há na literatura marginal e nas experiências estéticas proporcionadas pelos saraus periféricos que indicam novas formas de usar, sentir, viver, produzir e transformar a cidade?

III. ORGANIZAÇÃO DA TESE E RESUMO DOS CAPÍTULOS

No primeiro capítulo, traço minha experiência nos saraus e os primeiros contatos que tive com a produção literária marginal, para qualificar meu ponto de vista sobre a maneira de fazer e atuar desses/as agentes – não sem, antes, problematizar minhas posições e meu lugar de fala e escrita. Com isso, relato como foi a imersão em campo e quais problemas epistemológicos e metodológicos foram enfrentados, pois acredito que os estudos beneficiários do que Michael Burawoy (2005) chamou de “sociologia pública orgânica” – que indica tomada de posição em relação aos problemas sociais, por meio da qual o/a sociólogo/a trabalha em conexão e diálogo estrito com o público local e ativo que protagoniza o fato social estudado – e daquilo que Boaventura de Sousa Santos e Maria Paula Meneses (2010) chamaram de “epistemologias do sul” – atenta aos saberes erigidos nas lutas, materiais e simbólicas, de excluídos/as da lógica de

produção de conhecimento legítimo contra injustiças de múltiplas faces –, em alguma medida, provocam a necessidade do reconhecimento do lugar a partir de onde se fala e se escreve¹².

Em seguida, a partir da descrição etnográfica de um evento literário, esboço a lógica constituinte e os princípios orientadores desses espaços onde, primordialmente, é produzida e transmitida a literatura marginal, de modo a descrever os universos empíricos dos quais trata a pesquisa, ao mesmo tempo em que apresento participantes e trago materialidades colhidas em campo. Ao final, desloco, para dentro do texto, imagens da escritora da Brasilândia, Sonia Regina Bischain, organizadora do Sarau da Brasa e interlocutora principal deste trabalho.

Com as fotos, procuro trazer à tona outra perspectiva metodológica sobre as dinâmicas dessas instâncias literárias, não só no sentido de exibir o ponto de vista (nativo) de um/a agente, mas também de oferecer uma visualidade indiciária dos saraus que, tal qual o texto descritivo, deve ser lida como modo de apreender eventos narrados, performances comungadas, vivências e expressividades partilhadas. As fotografias buscam, por si só e, também, complementarmente ao meu texto, apresentar a efervescência, a energia, as formas de transmissão, as subjetividades, os gestos, as interações de quem atua na cena dos saraus. Elas me parecem essenciais para a pesquisa tanto pela especificidade da ótica interna que oferecem (mulher, escritora da periferia, organizadora e frequentadora de saraus, com passado de ativismo político-cultural no bairro), como por conferir a este trabalho uma politização mais evidente, já que as imagens comprovam que a construção do saber pode ser uma empreitada mais colaborativa, reflexiva e pública.

No segundo capítulo, a partir de uma perspectiva histórica, construo algumas bases para interpretar aspectos que acredito serem determinantes no processo de formação da literatura marginal e da efervescência gerada pelos saraus, analisando modelos, influências, rupturas, deslocamentos e hibridizações culturais executadas pelo movimento literário das periferias. Busco, com isso, avançar na compreensão histórica dos saraus como espaços de produção, fruição, circulação e legitimação de objetos literários. Para tanto, analiso “narrativas de origem” acerca dos saraus e cotejo práticas modernistas em salões e tertúlias do início do século XX

¹² Creio que Boaventura de Sousa Santos (2007) aproxima-se da proposta de Burawoy, sobretudo, quando propõe uma “contra epistemologia” nas ciências sociais, para dar consistência epistemológica a uma sociologia pública, pluralista, progressista e propositiva, respeitadora dos conhecimentos não-científicos. O respeito a esses saberes, no registro das “epistemologias do sul” e de uma “ecologia dos saberes”, ajuda a pensar as escolhas metodológicas desta tese, pois sugere que o saber produzido por agentes em campo deve ser tomado como intervenção no real. Isto é, quando escritores/as marginais escrevem, performam e declamam nos saraus, estão intervindo na realidade periférica, modificando certo estado de coisas. Segundo Nunes (2008), reconhecer a validade e a legitimidade de outras práticas e saberes implica considerar que nenhum conhecimento será desqualificado antes de ter sido posto à prova a sua pertinência em condições situadas. Inversamente, a nenhuma forma de saber deve ser outorgada uma legitimidade original sem que seja submetida a condições situadas e sem que sejam avaliados seus efeitos sociais.

com atividades que ocorrem, hoje, nas periferias, a fim de elaborar uma moldura analítica sobre como se configura uma sociogênese possível dos saraus e da literatura marginal em São Paulo.

Em seguida, exponho a lógica de uma crítica cultural mais conservadora que vem conferindo “miséria” ou um suposto “vazio” ao cenário artístico brasileiro, anunciando, com efeito, a decadência no atual mundo das artes, em especial no campo literário, a despeito de uma série de movimentações culturais nas periferias urbanas e do aumento expressivo de propostas estéticas dentro do que se convencionou chamar, hoje, de cultura periférica. Trata-se, de um lado, de verificar e problematizar o conteúdo dessas críticas e, de outro, de localizar a “potência antropofágica” e transformadora que há na literatura marginal paulistana.

Essa potência ficará mais evidente quando esquematizo algumas instâncias às quais tive acesso e que julgo serem fundamentais na geração de oportunidades literárias para escritores/as marginais: o Sarau do Binho e a Cooperifa. Seus organizadores, Binho Padial e Sérgio Vaz, são tomados por agentes do movimento como figuras cruciais no universo dos saraus, na medida em que – juntamente com Ferréz – vêm desenvolvendo um ambiente propício para a geração de novas oportunidades em bairros populares. Isso porque abrem caminhos para que escritores/as surjam, para que novas obras sejam lançadas, para que novas ideias e redes de sociabilidade floresçam, para que editoras alternativas e selos literários proliferem, para que espaços já existentes de cultura periférica se ampliem e para que recursos materiais e simbólicos sejam mais bem distribuídos e investidos. Ou seja, eles atuam como verdadeiros *gatekeepers*, mediadores de uma vibrante cena literária, com forte influência no mundo do qual fazem parte.

Já no terceiro capítulo, a partir de uma visada que atenta para aspectos estéticos do movimento, analiso a função exercida pelo elemento espacial-urbano-periférico, ou o tratamento a ele dispensado, em poemas, intervenções, performances, manifestos e obras.

Para tanto, remonto à arquitetura de uma “tradição marginal” na literatura brasileira, localizando experiências estéticas “herdadas” pelo movimento das periferias. Nesse sentido, amparo-me em debates sobre outros grupos historicamente marginalizados que se valeram da arte literária ou de formas alternativas de manifestação poética e performática de caráter urbano, como o *rap* e a literatura negra, para qualificar ideias de importância e legitimação no uso da palavra. Os nexos com o passado, as tradições selecionadas, as estruturas de sentimentos fundadas e os deslocamentos históricos orquestrados não são apenas políticos e culturais, como o segundo capítulo irá mostrar, mas, além disso, são estéticos. Influências e divergências em relação a um legado cultural heterogêneo geraram não apenas metamorfoses e fermentações

internas ao movimento marginal, mas, inclusive, processos difusos de formação estética nos itinerários de agentes e coletivos artísticos que o experimentaram de maneira mais direta.

Analiso, então, de que maneira escritores/as vêm consolidando formas literárias realistas em contextos urbanos marginalizados, no sentido de apurar como se constitui a correspondência entre “voz coletiva” e “local de enunciação”. Busco problematizar a literatura como processo mediante o qual a realidade periférica se corporifica e suas demandas se tornam presentes (ou se “presentificam”). Acredito que, quando o imaginário urbano de determinado agrupamento social passa a ser textualizado nas criações poéticas, a realidade das periferias ganha algum nível de determinação. Assim, a partir da análise de textos e performances, a intenção é conferir inteligibilidade ao modo como esses/as agentes vêm consolidando formas de expressão e problematização de seus respectivos espaços sociais. Em suas práticas literárias, parece haver a tentativa de redefinir o lugar que ocupam, o que leva a avaliar a função exercida pelo elemento espacial em textos poéticos, ou o tratamento a ele dispensado, sobretudo se for levado em conta como se constitui o problema do espaço (a forma urbana) na narrativa (a forma literária) e quais vínculos a escrita dos/as marginais mantém com os espaços nos quais está inserida.

IV. QUESTÕES METODOLÓGICAS E EPISTEMOLÓGICAS

Em todos os eventos que frequentei e nos quais realizei trabalho de campo, tive a oportunidade de falar com escritores/as que iniciaram suas trajetórias literárias em meio à efervescência cultural incitada pelos saraus. Algumas vezes, fiz uso do gravador, quando permitido, do roteiro de uma entrevista na mochila e do caderno de anotações em mãos; mas, em geral, as conversas foram improvisadas de maneira informal. A partir dessas interações e desses encontros, comecei a compor um desenho da gênese e do alargamento desse movimento literário em São Paulo, entre o final dos anos 1990 e o início dos 2000. É importante dizer, nesse sentido, que o campo foi um primeiro e crucial passo para a análise da formação de novos/as escritores/as dentro e em torno dos saraus das periferias. O segundo passo foi dado com o trabalho sobre as minhas próprias anotações etnográficas e as conversas formais e informais que travei com realizadores/as, além da análise do material colhido durante o período da investigação.

Poucas vezes realizei entrevista formal, em termos tradicionais. Em certo momento da investigação, em razão das dinâmicas que me foram sendo impostas, passei a adotar, quase que inteiramente, a estratégia das conversas informais e espontâneas no próprio ambiente do campo,

por acreditar que elas poderiam trazer mais contribuições à pesquisa do que algum questionário estruturado ou semiestruturado aplicado diretamente a agentes, com hora marcada, localidade arranjada e um roteiro fixo carregado de questões que deveriam ser contestadas de improviso. Houve exceções, obviamente, como os casos de Sonia Regina Bischain e Alessandro Buzo, por exemplo. Mas, mesmo assim, sempre tive em mente que a formalização das conversas poderia direcionar muito agressivamente as réplicas dos/as interlocutores/as, pois as perguntas já funcionariam como vetores que, de alguma forma, poderiam constrangê-los/as, direcionando as respostas para os temas de minha conveniência ou, ainda, inibindo os fluxos de pensamentos.

Por isso, só algumas vezes lancei mão da metodologia de entrevistas formais e semiestruturadas. Creio que a conversa informal, nos próprios locais onde eu estava realizando o campo, valorizou a livre manifestação da opinião do/a interlocutor/a e dos temas que surgiram e que foram tratados de forma repentina, o que me pareceu fundamental: primeiro, em função da perspectiva epistemológica que tenho buscado seguir nesta pesquisa desde o seu princípio; segundo, para uma compreensão mais devida e atenta dos sistemas de valores e de significados do agrupamento social que constitui meu campo/objeto/sujeito empírico. Na medida em que fui falando com os agentes, envolvendo-me em suas redes e arranjos, os fundamentos da minha investigação foram se deslocando, as perguntas e hipóteses se alterando, os objetivos se remodelando e novas informações, dados, diretivas e aspectos sobre a temática emergindo.

Para além disso, justifico essa escolha metodológica porque, hoje, se pode ter acesso a uma gama de entrevistas com autores/as marginais, já publicadas em trabalhos acadêmicos ou acessíveis em *blogs* de divulgação e revistas do gênero¹³. Em razão disso, durante o campo, concentrei-me em ouvir as conversas habituais entre agentes e em registrar eventos dos quais participei. Em especial, a partir da relação que estabeleci com Sonia Bischain e Suzi Soares, fui conhecendo mais pessoas daquele universo cultural, conversando com elas, visitando outros saraus que me eram sugeridos e modelando o que viria a ser um dos marcos epistemológicos desta pesquisa. Com o decorrer dos meses, acabei me deparando com personagens dispostas a me ajudar e a iniciar um debate horizontal sobre a produção literária nas periferias da cidade.

Vale dizer, nesse sentido, que a perspectiva que sigo nesta tese não é, e não busca ser, neutra, tampouco o lugar de onde falo e escrevo – formatado pelo conjunto difuso de valores,

¹³ Cf. Nascimento (2006; 2009b; 2011), Gunutzmann (2017), Hapke et al. (2015), Pellizzaro (2015), Pivetta e Pellizzaro (2007; 2013), Reyes (2013), Salom (2014a), Silva (2013), Smith (2015) e Tennina (2017) são apenas alguns exemplos de estudos acadêmicos que utilizaram entrevistas formais como metodologia de coleta de dados. Remeto o/a leitor/a, também, às últimas edições da revista *Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea*, da Universidade de Brasília (em especial, os números 11, 18, 21, 24, 28, 29, 30, 35, 39, 41, 45, 49 e 51).

ideologias, experiências e imaginação conceitual que direciona a minha visão do presente – seja algo que desejo encobrir. Embora tenham favorecido este estudo todos os meus antecedentes biográficos, minha formação intelectual, meus privilégios, a história de relações que logrei estabelecer com a matéria literária durante minha trajetória e a afinidade eletiva que desenvolvi durante o doutorado com o movimento marginal e com agentes que dele fazem parte, claro, não me foi possível “penetrar na pele desses sujeitos”, nem “me colocar no lugar deles”, tampouco perceber o mundo “exatamente como eles o percebem” (Spitzer, 2001, p.23).

Logo, por mais atenta, fidedigna e minuciosa que possa parecer uma pesquisa social, por mais respeitosos que sejamos em relação aos fatos sociais que nos estão disponíveis, às vezes ao alcance das mãos, por mais vigilantes que tentemos ser quanto ao contexto empírico no qual operam os/as agentes, a nossa análise sempre tende a ser uma reflexão possível e fragmentada do fenômeno em questão, algo que não pode ser divorciado de nossas experiências de mundo e de nossas posições sociais (cf. Mills, 1982).

Por isso, decidi trazer para o meu texto a perspectiva social de uma de minhas principais interlocutoras, Sonia Regina Bischain, de duas formas¹⁴: com excertos analíticos sobre os saraus e a literatura marginal, que abrem cada um dos capítulos da tese, extraídos de uma longa conversa que tivemos; e com as imagens fotográficas dessa mesma interlocutora, expostas no final do primeiro capítulo, que condensam uma estratégia para tentar minimizar esse lapso que é constituidor não só das ciências sociais, mas de nossa epistemologia universalista que, ao se julgar universal e objetiva, prevarica por sempre acabar falando *pelos* outros. Creio que a pesquisa não pode ser, como diz Lévy (2015, p.36), o fosso epistêmico em meio a uma fileira de fortificações destinadas a defender uma ordem e um modo de pensar o mundo preexistentes; os/as investigadores/as em ciências sociais devem buscar, sempre, o papel de mediadores/as parciais, de debatedores/as partidários/as, “situando-se, pelo princípio do contrato ético que os/as liga à sociedade, do lado das ‘bruxas de Salem’, e não do lado de seus perseguidores”¹⁵.

¹⁴ As duas formas constituem um exercício metodológico e epistemológico, algo que pode ser visto, também, no Apêndice, quando exponho, na íntegra, a discussão que travei com Sonia. Trata-se, de um lado, de um experimento político e epistemológico, a partir do qual conversas informais sobre trajetória de vida e cultura periférica, por exemplo, ganharam estatuto de debate de ideias; de outro, de um experimento normativo de parceria na produção das bases desta pesquisa de doutorado. Creio que não seja preciso explicar que não estamos mais a falar da figura do informante clássico, daquela pessoa que provê o/a pesquisador/a de informações básicas a partir das quais, em um momento futuro, se empreenderá a análise sociológica; mas da exposição de um diálogo de reflexividades em que dois registros epistêmicos se juntam para produzir um conhecimento público em torno de problemas comuns.

¹⁵ Outros teóricos contemporâneos ligados às ciências sociais, como Comaroff (2010), Holmes e Marcus (2008), Lacey (1998), Löwy (1995) e os já citados Burawoy (2005) e Santos (2004; 2007) têm argumentado que a chamada neutralidade axiológica do/a pesquisador/a não pode mais ser sustentada, hoje em dia, tal qual no século passado, o que não implica que se abandonem as prerrogativas de busca do que eles denominam uma “objetividade crítica”.

Por isso, acho conveniente me ater, brevemente, à questão do “lugar de fala”, categoria importante sustentada por teóricas do feminismo negro, sobretudo pela socióloga norte-americana Patricia Hill Collins (2000), para problematizar o que é passível de ter validade enquanto conhecimento. Tem-se testemunhado, hoje, principalmente em debates públicos, uma deturpação grande do conceito, que, muitas vezes, vem sendo confundido com um ponto de vista isolado de quem fala ou escreve, ou então com a prerrogativa individual de alguém que se anuncia discursivamente no espaço público¹⁶. Todavia, o termo diz respeito mais à perspectiva de um agrupamento marginalizado, social e historicamente, atuando enquanto coletivo, a partir de experiências comuns e compartilhadas, que, por sua vez, são aptas a gerarem saberes e ações.

As breves biografias apresentadas no Anexo 1 desta tese, por exemplo, mostram que os/as agentes da literatura marginal falam de um lugar social que é circunscrito geográfica, social e simbolicamente, vale dizer, de um espaço que, de certa forma, vem sendo capaz de possibilitar e estruturar uma rede possível de atuação cultural. Ou seja, elas compartilham experiências, sentimentos de pertença e imaginários comuns, justamente porque ocupam o mesmo lócus social. E o uso criativo que esses/as agentes fazem de seus respectivos lugares de fala, escrita e atuação parece configurar-se como uma fresta através da qual podem desenvolver diferentes olhares sobre a própria realidade, não só a partir de uma visada que é individual, também importante, mas de uma perspectiva coletiva. Nesse sentido, os saberes e a práxis que acompanham os lugares de fala, escrita e atuação deveriam possuir tanta autoridade discursiva (em termos de legitimidade epistemológica e de relevância sociológica) quanto o conhecimento produzido por qualquer outro agrupamento – inclusive por pesquisadores/as. Entretanto, o lugar de onde se fala/escreve, bem como a posição socialmente ocupada por aqueles/as que elaboram e transmitem um enunciado, restringe não só oportunidades de atuação, mas a própria validade do discurso. Por isso, esse emparelhamento de saberes, por assim dizer, seria o primeiro passo, segundo Ribeiro (2017), para pensar no rompimento de uma voz única e, consequentemente, dar espaço para a manifestação de uma multiplicidade de outras vozes, uma polifonia.

Trata-se, no limite, de um exercício metodológico (que não deixa de ser uma postura política) que nos cabe fazer enquanto pesquisadores/as do contemporâneo, um processo de horizontalização de saberes, de tentar colocar em simetria epistêmica¹⁷ modos distintos de dizer

¹⁶ Vale, aqui, a menção à entrevista que Ribeiro concedeu à *Caros Amigos*, em maio de 2017, pautando embates pessoais e institucionais no contexto de uma “guerra de narrativas” em torno do racismo. Cf.: <goo.gl/tUU6Dn>. Acesso: 13/06/2017. Para um debate sobre o uso criativo do lugar de marginalidade, cf., também: Ribeiro (2017).

¹⁷ A noção de “simetria epistêmica”, como metodologia, é a de que “todos os juízos e crenças, incluindo os nossos próprios, são produzidos e operam igualmente de modo contingente, ou seja, são formados em resposta a condições

e saber e, por conseguinte, legitimar saberes e práticas produzidos e difundidos pelos/as diversos/as agentes que compõem o mundo social, sobretudo por quem sempre teve a fala e a escrita escamoteada e os espaços discursivos e de representação pulverizados – em função de um lugar ocupado de marginalidade. Tal exercício metodológico de epistemologia política faz parte de uma tradição intitulada “pensamento contra pontual”¹⁸ (Ong, 1996, p.84), que pretende colocar em xeque espaços autorizados de produção de saber legítimo, lançando luzes para o fato de que a vida social é constituída de outras geografias de saberes, como diria Milton Santos (2004), outras polifonias que incorporam multiplicidades de vozes, histórias, epistemologias.

Quando se escreve ou se fala a partir de uma posição que, como se sabe, está arquitetada sobre privilégios, é preciso ter em mente que os enunciados emitidos partem de um lugar que é circunscrito, de um lugar que não é universal e que, por isso mesmo, pode ser ambíguo, parcial, fragmentado, vacilante, em especial quando colocado frente a frente com outros enunciados. Portanto, nossos saberes são/estão localizados, de modo que eles se acham restritos a certas dinâmicas sociais e históricas; colocar em pauta a questão do lugar a partir do qual atuamos, falamos e escrevemos é, nessa medida, tentar romper com a produção, transmissão e consumo de uma história única, unilateral, uníssona, que tem dominado, por muito tempo, as ciências sociais (cf. Haraway, 1995; Harding, 1986; Strathern, 1987). A questão da história única está intimamente ligada à questão do poder, pois sua narrativa será estimada e valorizada, banalizada ou desvalorizada a depender de uma série de fatores: quem a conta, como a história é contada, a partir de onde ela se funda, quais mecanismos são utilizados no processo de sua narração, que legitimidade o/a narrador/a detém, que posição ele/a ocupa no espectro social mais amplo, etc.

Estes anos em que empreendi pesquisa sobre o movimento marginal me ensinaram que devemos seguir certas práticas de observação e explicação, juntamente com um rigoroso exercício de imaginação sociológica, que dialoguem com a imaginação conceitual e o repertório analítico dos/as interlocutores/as¹⁹. Trata-se de reafirmar algo que, por princípio, nos pareceria

mais ou menos particulares e variáveis (experienciais, históricas, culturais, discursivas, circunstanciais e assim por diante) e operam com maior ou menor validade [...] em relação a tais condições” (Smith, 2002, p.41).

¹⁸ Ou, no registro literário, de “criação local em contra vertente”, segundo expressão do escritor Allan da Rosa, em fala cedida ao coletivo CyberQuilombo para o projeto “Oralidade e Literatura Negra Contemporânea”. Disponível em: <bit.ly/2r8Nq5T>. Acesso: 12/10/2015. Ribeiro (2017, p.24) percebe na emergência desses novos “saberes localizados” um importante movimento para desestabilizar conhecimentos “legítimos” e regimes e efeitos de verdade que estão consolidados, histórico e sócio racialmente: afinal, acrescenta ela, “quem possui o privilégio social, possui o privilégio epistêmico, uma vez que o modelo valorizado e universal de ciência é branco”. Sobre a relação entre o “*locus* periférico” e a “*episteme* marginal”, cf., também: <goo.gl/8xYSjv>. Acesso: 12/12/2017.

¹⁹ Nos próximos capítulos, em algumas ocasiões, será possível notar que procurei manter categorias utilizadas por agentes em campo, sobretudo aquelas cujos significados me pareceram auto explicativos (como “marginal”, “periférico”, “quebrada”, “raça”, “elite”, “resistência”, “protagonismo”, etc.); outras vezes, tentei problematizar

óbvio: que os discursos e as narrativas historicamente marginalizadas têm valor, que suas proposições estéticas têm importância e estão carregadas de significados, que os/as locutores/as possuem legitimidade de falar e escrever por si e, mais importante, de definir as formas, os meios, os mecanismos para fazê-lo. Isso nos motiva a manter uma vigilância metodológica e epistemológica (cf. Bourdieu, 2001; Bourdieu et al., 1990) em relação ao campo, a agentes que o habitam, mas também às nossas próprias investidas sociológicas, às vezes estabanas; motiva-nos, mais que isso, a manter-nos alertas no que tange às bagagens culturais e ao conjunto de “a priori” teóricos e metodológicos que trazemos conosco quando resolvemos estudar certo fenômeno, grupo, fato ou prática social, conservando um cuidado constante com as condições, as possibilidades, os desafios, as contradições e os limites da produção do conhecimento²⁰.

Estar ciente do lugar de onde falamos e escrevemos e, do mesmo modo, saber que existem diferentes regimes e efeitos de verdade, a depender de quem elabora um enunciado, de quem o recebe e das condições de sua produção e recepção, parece-me um ponto de partida importante para refletir sobre as diferentes formas de injustiças e, por conseguinte, sobre as lutas por cidadania e reconhecimento culturais que as acompanham²¹. Acredito que tal proposta adquire potência política na pesquisa sociológica por dois motivos. Primeiro, porque parte da hipótese de que a sociedade distribui de maneira desigual recursos, expedientes, espaços e poderes, o que influi no processo de produção do conhecimento; afinal, há correspondências estreitas entre estruturas sociais e estruturas mentais, “entre divisões objetivas do mundo social – notadamente entre dominantes e dominados nos diferentes campos – e princípios de visão e

as categorias que ouvi dos/as agentes por considerar que seus sentidos estariam ligados a uma condição específica, cuja não compreensão poderia, de algum modo, comprometer o entendimento da realidade formalizada nos textos (como “cidadania cultural”, “identidade coletiva”, “experiência urbana”, “cultura periférica”, “performance”, etc.).

²⁰ Atitudes de vigilância epistemológica como essas podem significar uma esQUIVA em relação às armadilhas da pretensa neutralidade científica, fantasiada com os trajes da objetividade e imparcialidade. Santos (2007, p.88-89) distingue, nesse raciocínio, a objetividade analítica da perigosa neutralidade ético-política em um contexto epistemológico de “ecologia de saberes”, ou seja, de produção do conhecimento público que expande o caráter plural dos saberes disponíveis no mundo, alargando as perspectivas possíveis, de modo a abarcar tanto “as relações entre conhecimento científico e não-científico, quanto o alcance da intersubjetividade como interconhecimento”.

²¹ A questão epistemológica clássica é se é possível para qualquer ser humano ter cognição “a respeito do universo além da esquina, por assim dizer, do nicho que ocupa”, e também se as pessoas “em nichos diferentes podem chegar a compartilhar as mesmas cognições” (Smith, 2002, p.105). No entanto, Michel Foucault (2005), já no início dos anos 1970, colocou em tensão essa forma clássica de perceber a construção do conhecimento, analisando as correlações possíveis entre saber e poder, afirmando, por conseguinte, que os regimes e os efeitos de verdade são formados por normas sociais que, a depender das intenções subjacentes e das conveniências políticas de agentes e instituições, podem excluir ou, então, incluir discursos e formas de conhecimento. Um debate mais recente tem assinalado que tais questões não se resumem tão somente a uma função normativa da epistemologia – ou seja, verificar como os saberes são produzidos, como a credibilidade é distribuída entre distintos/as agentes –, mas, sobretudo, a sua função política, o que incita a analisar como *podem* e como *devem* ser construídos os saberes, quem *pode* e quem *deve* ser autorizado a escrever sobre tal e qual assunto, como a credibilidade presuntiva de um enunciado *pode* e *deve* ser distribuída socialmente (cf. Alcoff, 2011; Burawoy, 2005; Foucault, 1979; Smith, 2002).

divisão empregados pelos agentes” (Bourdieu, 1991, p.113). Segundo, porque compreende que essa mesma sociedade é habitada por uma multiplicidade de vozes que constroem, socialmente, a realidade e, a todo instante, tentam transformá-la e impor-lhe outras inteligibilidades.

Entrei, primeiramente, no universo da literatura marginal e dos saraus como admirador do trabalho literário e do ativismo cultural desenvolvidos pelos/as agentes; só depois, enquanto pretendo pesquisador. Quem sabe isso tenha acontecido porque, durante parte do campo, eu não tivesse muitas certezas sobre as portas que teria de abrir e os caminhos a percorrer no futuro; sentia-me um intruso, com alguma afinidade eletiva em relação ao labor dos/as escritores/as marginais, claro, mas possuidor do *status* impreciso de “estrangeiro”²². O fato é que, embora haja uma relação de privilégio (e de micro poderes embutidos nas interações) a reger qualquer pesquisa científica, assimétrica em razão das posições que ocupamos no hierárquico espectro social e os quais carregamos para dentro do trabalho de campo, não existe uma autoridade sociológica em termos tradicionais. Ou seja, não há disposição prévia e natural garantidora de que a pesquisa científica, teórica ou empírica, de caráter qualitativo ou quantitativo, irá convencer os/as leitor/as possíveis de que o texto elaborado e os dados apresentados são representativos da cultura tal como ela de fato é.

Dada a minha trajetória de sociólogo afeiçoado à literatura, desde a época do mestrado, também busquei ter cuidado para não cair na armadilha de “falar pelos outros”, algo decorrente de nossa epistemologia universalista. Segundo a teórica panamenha Linda Martín Alcoff (1995), reconhecer que há um problema intrínseco em “falar pelos outros”, é abraçar uma demanda epistemológica que é resultado tanto da luta de movimentos sociais e culturais contemporâneos, quanto da influência da teoria crítica, do pós-estruturalismo e das teorias feministas negras e decoloniais sobre discursos de empoderamento cultural e autenticidade discursiva. O ensaio de Alcoff é um marco da discussão sobre o “lugar de fala”, algo que vem sendo amplamente debatido entre os/as próprios/as escritores/as marginais, sobretudo entre as

²² Ou, no limite, o *status* de um “observador estrangeiro”, submerso em uma condição de forasteiro-simpatizante, que, não obstante tenha uma biografia diversa à do agrupamento social com o qual dialoga, nutre alguma empatia reflexiva com suas ideias, seus projetos e suas visões de mundo. Isso me faz lembrar, também, a figura do “estrangeiro” da cidade, de Georg Simmel (2005 [1908]), cujas características são o anonimato e a errância, o que marcaria um posicionamento diferenciado dessa figura no espaço urbano, uma dubiedade; isto é, distante e próximo, ao mesmo tempo: “O estrangeiro, o estranho ao grupo, é considerado e visto, enfim, como um não pertencente, mesmo que este indivíduo seja um membro orgânico do grupo, cuja vida uniforme compreenda todos os condicionamentos particulares deste social. O que não se parecia saber, até agora, apenas, era designar diferentemente a unidade estranha desta posição, de modo que se acumulava em certas massas de uma proximidade e certamente de uma distância que caracteriza quantidades em cada relação, mesmo que em porções específicas. Onde cada relação caracterizada induziria a uma tensão mútua nas relações específicas, solidificando mais e mais as relações formais com respeito ao considerado “estrangeiro”, que dela resultam” (Simmel, 2005, p.271).

autoras negras, enquanto termo que compõe um repertório analítico voltado a entender a troca simbólica de narrativas entre pessoas com diferentes trajetórias, que ocupam diferentes posições, com diferentes experiências e bagagens históricas e que partem de diferentes perspectivas de mundo, o que afeta o formato e o conteúdo de suas respectivas falas e escritas.

O fato é que, enquanto cientistas sociais, estamos “autorizados/as” (por um cânone invisível) e, algumas vezes, até incitados/as (em virtude de nossas posições acadêmicas e da própria razão de ser de nossas potenciais carreiras) a desenvolver hipóteses e reflexões teoricamente fundamentadas que expressem ideias, necessidades, lutas e objetivos de outros agrupamentos sociais – que, muitas vezes, não têm acesso aos mesmos privilégios e aos mesmos espaços de representação, fala e escrita que temos. No entanto, devemos começar a perguntar-nos se se trata sempre de uma autoridade legítima. Em caso afirmativo, quais são os critérios de sua legitimidade? No final das contas, é válido falar por outros/as (no sentido de *no lugar de* outras pessoas) que não ocupam a mesma posição social e que, de algum modo, detêm menos acesso a signos de distinção, o que reforçaria estigmas sociais negativos há muito instituídos?

Linda Alcoff (1995) sugere que “quem está falando para quem” e “como se está falando” é tão importante para o significado, os regimes e os efeitos de verdade do que se diz quanto o próprio conteúdo do enunciado. Ou seja, o que é transmitido por intermédio de uma fala/escrita muda de acordo com quem está emitindo e quem está recebendo a mensagem. Dois elementos dentro desse “ritual de fala”, para citar Erving Goffman (1981), merecem atenção: a posição de quem fala/escreve dentro de um sistema hierárquico de relações constituídas, social e historicamente, e o próprio contexto discursivo, que determina a validade e o efeito epistêmico do enunciado em questão. Assim, os contextos discursivos e os lugares de fala estão diferencialmente relacionados em formas prolixas de estruturas de opressão e distribuição desiguais de espaços de representação e produção discursivas. Segundo Pierre Bourdieu (2013, p.112), dessas formas, emergem signos e símbolos de distinção e outros tipos de estigmas, cunhados por diferentes condições e contextos sociais e culturais, e que recebem determinações que os fazem parecer, à consciência de agentes, como necessários, ou então como constitutivos do sistema de diferenciação de certa formação social.

Se considerarmos que os regimes e efeitos de verdade estão ligados às relações de poder e a contextos discursivos específicos (cf. Bruni, 1989; Foucault, 1979), então, é possível inferir que as marcas distintivas criadas por diferentes locais de fala/escrita também poderão produzir diferenças epistêmicas sobre o sentido e a “verdade” dos enunciados. Mas Alcoff (1995) rejeita o que ela acusa de serem teorias reducionistas sobre lugares de fala e escrita. Dizer que a posição

e a localização de quem fala, escreve ou produz conhecimento comporta significados diversos (a depender de vários critérios) e regimes de verdades heterogêneos não é sinônimo de afirmar que a posição social e a localização de quem fala/escreve determina, de modo inabalável, o sentido, a objetividade e a verdade do enunciado. A posição dentro de uma estrutura de relações objetivas possíveis (o espaço social) de forma alguma pode ser tida como essência fixa que autoriza o discurso de uma pessoa ou de um agrupamento, enquanto recusa ou nega o de outros; tampouco deve ser entendida de uma maneira essencialista, como elemento unidimensional ou estático de uma pretensa objetividade sobre a realidade (cf. Mani, 1990). Posição e localização devem ser explicadas como disposições múltiplas que detêm diferentes graus de significância, a depender tanto do/a agente da fala/escrita, quanto do meio de representação utilizado.

A declaração de que “eu falo apenas por mim mesmo”, nesse contexto, é inocente, haja vista que demonstra um fechamento intencional em relação à alteridade; ela tem o único efeito de me permitir fugir da responsabilidade ética e política sobre os efeitos que minha fala e minha escrita podem ter sobre os/as outros/as – em especial, sobre aqueles dos/sobre os quais eu falo e escrevo. Entretanto, não pode literalmente apagar tais efeitos. Uma saída interessante sobre o problema de falar pelos outros pode ser encontrada em Spivak (1988). A filósofa indiana rejeita o retraimento total de falar pelos outros, criticando as atitudes de quem ela acusa de serem “intelectuais abnegativos”²³ e ingênuos. Contudo, ao mesmo tempo, ela é crítica do ato de falar pelos outros de maneira vertical, tal qual cancelado pelo paradigma da ciência moderna, na

²³ A teórica indiana refere-se às posições de abnegação que, nos anos 1960, figuras como Michel Foucault e Gilles Deleuze adotaram no debate público francês com a justificativa de que os “oprimidos” poderiam representar, se quisessem, de forma transparente, seus interesses e expressar, de forma livre, suas demandas políticas (cf. Deleuze e Foucault, 1977). Foucault tem uma discussão interessante sobre a “função social do intelectual”, tema da moda na Paris pós-68, onde ele faz críticas à figura do “intelectual total”, que insiste em “falar pelos outros” – seja “em nome dos outros” ou “no lugar dos outros”. O filósofo tem publicada uma conversa de 1972 com Deleuze, “Os intelectuais e o poder” (1977). Nessa conversa, Foucault afirma que o intelectual não pode mais representar os oprimidos, mas sim gerar condições para que eles falem por si próprios – esse autor refere-se aos “filhos das colônias”, agora “emancipados”, e aos proletários que haviam ocupado as fábricas francesas anos antes. O adeus ao “intelectual total”, para ambos, estaria fundado na crítica ao “sujeito soberano”, ao intelectual (geralmente homem) que poderia efetivamente colocar-se na posição do sujeito transcendental kantiano e, desde tal condição maior e sagrada, “falar pelo outro”. Sartre é, provavelmente, o alvo da crítica. Essa conversa acaba sendo um dos gatilhos de Gayatri Spivak (1988), em seu ensaio “Pode o subalterno falar? Especulações sobre o sacrifício das viúvas”, de 1985, onde ela acusa Foucault e Deleuze de não conseguirem tensionar o próprio lugar de enunciação – que é o do sujeito que ocupa posição epistemológica e simbólica de poder e privilégio. Não logram pensar seu lugar de fala porque ainda detêm o poder de instituir um “outro” da fala, de apontar dedos de modo imperioso, com a peculiaridade de reconhecer que esse “outro”, enquanto subalterno, deve agora falar por si, pois não precisa mais de mediadores e representantes. Para Spivak, o intelectual ocidental - padrão homem branco europeu -, ainda que abnegativo nas pretensões e discursivamente transigente em relação aos “outros”, seguiria sendo transcendente em seu desejo de nomear, classificar, delegar funções e prescrever medidas, pois deteria a autoridade de dizer quem são os “outros” afinal de contas, quem são os subalternos, proclamando que seus discursos são significativos e merecem ser articulados pelos próprios oprimidos. Isto é, nossa racionalidade sempre foi parte prepotente, parte condescendente.

medida em que essa atitude poderia envolver processos perigosos de representação simbólica, principalmente para as comunidades marginalizadas, que estão, historicamente, fadadas a serem mal compreendidas ou, então, equivocadamente representadas por conveniência e interesse de quem detém poder e meios para as representar (cf. Spivak, 1988, p.295; Bahri, 2013, p.660).

A saída de Spivak (1988) é sugerir que o/a pesquisador/a não negue seu papel descritivo e analítico, não se abstenha de certa dose de permissividade etnográfica quando necessária, mas que tampouco presuma, no exercício da escrita, uma autenticidade essencialista e romântica dos/as mais oprimidos/as na constituição de suas próprias narrativas e de seus processos de auto representação. Ao contrário, é preciso que se admita, no processo de produção de um saber crítico e público, a possibilidade de que agentes e grupos sociais que ocupam posições marginalizadas e de desvantagem – e que, por isso mesmo, não detêm acesso integral às mesmas marcas distintivas, aos meios de produção simbólica, ao poder de estabelecer as condições de possibilidade de suas formas estéticas – produzam narrativas, réplicas, críticas e enunciados que possam ser postos em um sistema de relações dialógicas e reflexivas.

A possibilidade de emergência e fortalecimento desse sistema dialógico, desses espaços possíveis de apresentação/representação da própria história e da própria cultura, pode viabilizar novas narrativas sobre a realidade que nos circunda e também circunda os/as agentes que, embora carreguem estigmas desqualificantes de suas práticas simbólicas e suas atuações em um universo de saberes instituídos, são hábeis em produzir informações sobre a própria realidade, e em construir suas formas estéticas, sua literatura²⁴. Para Carvalho (2001), quando aquele/a cuja condição sempre fora a do silêncio começa a ler sua história a contrapelo, a partir de uma alocação definida e que lhe é familiar, quando logra construir uma espécie de contra coerência, contra narrativa ou heterotopia – ou, nos termos de Rogério Proença (2002), elabora “contra-usos” de espaços “enobrecidos” –, quando encontra, às vezes à força, espaço para subverter os enunciados disponíveis e produzir, a partir deles, uma estética e um estilo próprios, estaremos diante de um processo de democratização dos espaços possíveis de representação, fala e escrita.

Proponho esta discussão preliminar apenas para asseverar que seria de grande valor para a sociologia se passássemos a respeitar mais o que a antropologia tem chamado, já faz algum tempo, de “pacto etnográfico”. Esse pacto é simples, ainda que difícil de ser posto em prática. Ele seria composto, conforme equação de Bruce Albert (2015, p.520), de três imperativos

²⁴ Segundo almeja Serginho Poeta (*apud* Binho, 2017, p.9), escritor do Sarau do Binho, sua literatura tem uma única finalidade, como ele próprio atesta: “Quero ocupar os latifúndios mentais que a desinformação cultiva”.

categóricos a orientar toda e qualquer pesquisa social empírica: fazer justiça, de modo escrupuloso, à imaginação conceitual dos/as agentes em campo, ainda que tal imaginação possa ser problematizada quando isso não resultar em danos às partes diretamente envolvidas no processo dialógico; levar em conta, com todo o rigor possível, o contexto sociopolítico, histórico e cultural com o qual se está lidando; e, por último, manter um olhar sempre crítico e atento sobre o quadro epistemológico e metodológico da pesquisa em si.

Esse pacto, sugerido por Albert e seguido por tantos outros/as, na verdade, seria a condição de possibilidade da pesquisa acadêmica na área das ciências sociais e humanas²⁵ – e, por isso, justifica a própria existência deste tópico metodológico e epistemológico.

²⁵ Afinal, a sociologia nunca deixou de ser a ciência das agências, dos processos sócio históricos e dos cruzamentos possíveis entre as agências e as histórias dentro de uma determinada estrutura social e um recorte espaço-temporal.

CAPÍTULO I

INDÍCIOS DO CAMPO: CENAS PERIFÉRICAS

“Nossa literatura é muito colaborativa. Eu já participei como fotógrafa, como revisora, como responsável pela arte final de vários projetos. [...] É comum esse trabalho cooperativo, de intercâmbio, trocas, ajuda mútua. Pelo menos é o que eu noto. Isso tem marcado a nossa literatura marginal. É a nossa marca. Acho que isso ocorre pois é difícil para nós, da periferia, publicar um livro com pouca grana, sem incentivos financeiros, sem políticas públicas fortes voltadas à literatura. Então, esse recurso da troca, da reciprocidade, é necessário e algo prevalecente por aqui. Ainda mais nesse momento em que estamos vivendo, de cortes na área da cultura. [...] Minha trajetória mais recente como escritora está muito próxima do movimento dos saraus de São Paulo, sobretudo do Sarau da Brasa. [...] Eu faço parte do Coletivo Cultural Poesia na Brasa. [...] Também sou próxima do Sarau Elo da Corrente, que participo com alguma frequência. Antes, enquanto coletivo, nós visitávamos muitos outros saraus pela cidade; mas os eventos começaram a crescer muito, e hoje fica difícil conhecer todos eles. Além do fato de que um fica muito longe do outro, as distâncias são grandes nesta cidade. Mas, mesmo assim, nós vamos. Por exemplo, pouco tempo atrás [no primeiro semestre de 2017], nós fomos ao Sarau do Binho para lançar o mais recente livro de Vagner Souza, De Lágrimas, Revides e Futuros. Lançar um livro lá no Binho é importante, porque divulga, chancela [a obra e o escritor]. Fui também umas duas vezes no Sarau Encontro das Utopias lançar meus livros. Nós temos muita relação, também, com o Sarau Perifatividade, desde o início – sempre lançamos por lá nossos escritores. Acho que essa circulação, essa troca, ajuda na divulgação das obras. É uma maneira de divulgar, de difundir nossa produção literária. Nesse sentido, eu acredito que, com os saraus, em um país que se lê pouco e se compra pouco livro como o nosso, a gente conseguiu ampliar bastante o público que lê, sobretudo um público oriundo da periferia. Muitos professores aqui da periferia, por exemplo, acabam levando nossas obras para dentro da sala de aula, debatendo com os seus alunos textos que produzimos, o que os incentiva a participarem dos saraus. Acho que tudo se encaixa em um ciclo”.

Sonia Regina Bischain, entrevista, junho de 2017.

O objetivo deste capítulo é descrever cenas sobre as quais este estudo se debruçou, apresentando algumas personagens da efervescência literária vigente nas periferias paulistanas. Ao mesmo tempo, trata-se de apresentar pressupostos epistemológicos a partir dos quais a tese se desenvolve, bem como elementos empíricos que considero relevantes para lançar luzes sobre o movimento da literatura marginal e os saraus paulistanos. E assim o faço de duas formas, ou melhor, por meio de duas ocasiões distintas, porém complementares.

Primeiro, a partir da reelaboração de minha própria experiência de campo, a fim de problematizar meu ponto de vista e, com efeito, minha inserção em seus aspectos etnográficos, metodológicos e epistemológicos. Nesse tópico, o foco principal será o Sarau da Brasa, coletivo literário localizado no distrito da Brasilândia, na extrema zona norte de São Paulo; mas trago, conjuntamente, materiais que colhi durante a pesquisa, inclusive em outros eventos dos quais participei, pois creio que eles são reveladores do modo de atuar dos integrantes do movimento.

Em um segundo momento, por meio das imagens de Sonia Bischain, artista integrante do Sarau Poesia na Brasa, que produziu uma visualidade indiciária importante dos saraus – personalidade que, também, ocupa os prólogos dos capítulos. O objetivo em apresentar suas fotografias é trazer para perto do/a leitor/a as especificidades dos espaços nos quais os saraus estão dispostos e a partir de onde a literatura marginal vem se propagando, remetendo-o/a às dinâmicas dos/as agentes e de suas práticas performáticas e criativas. A correspondência entre apresentação do campo e exibição das fotos visa informar/formar/formatar um panorama de pesquisa iniciado na primeira seção. Desejo que os conjuntos textual e imagético sejam lidos como artefatos que dialogam entre si, para que o/a leitor/a componha uma experiência estética com as fotos e seja capaz de associá-las ao relato do campo e às indagações alçadas antes.

O capítulo constitui, nessa medida, uma estratégia de apresentação da pesquisa, que integra, ao mesmo tempo, um exercício político de minha parte: exibir um processo de interlocução/colaboração que foi central no desenvolvimento da tese, trazendo as fotos de uma autora que, a meu ver, detém certo reconhecimento dentro do movimento marginal para acrescentar sua visualidade indiciária ao texto. Ainda que as fotos tenham sido selecionadas por mim, essa escolha ocorreu depois de uma série de conversas com a autora sobre o conteúdo do capítulo. Por isso, a opção de um diálogo entre diferentes linguagens, perspectivas, posições.

1.1. SOBRE OS MÉTODOS E AS MATERIALIDADES

1.1.1. Sociologia, cultura periférica e saberes localizados

Setha Low (2014), quando se propõe a refletir sobre a cidade contemporânea e seus espaços de produção simbólica, julga que os/as cientistas sociais tenham alguma vantagem no que se refere à análise do espaço urbano e das práticas culturais ali correntes, porque dão o pontapé inicial de diagnósticos no próprio campo, junto a interlocutores/as e colaboradores/as, em meio à efervescência intelectual e intercultural que experimentam. Independentemente de se tratar de um estudo de caráter etnográfico ou de uma análise teórica com viés sociocultural qualitativo, deve haver, segundo a antropóloga estadunidense, o encontro com as pessoas reais, com o colorido das cenas e dos momentos, com a materialidade e a subjetividade que o campo e suas personagens podem proporcionar, o que ajuda a situar o/a cientista social na sua interface.

A autora recomenda, nesse sentido, o encontro e intercâmbio de vivências, perspectivas e posições sociais, o que nos colocaria na interface de distintas realidades. Isso não quer dizer que haveria alguma conveniência epistemológica em função da existência do trabalho de campo, por si só. Tudo depende da inserção e do diálogo cultivados, da metodologia aplicada, do respeito intelectual a diferentes imaginações conceituais e às causas em que nossos/as agentes estão implicados/as. Talvez devamos, então, enquanto sociólogos/as, dedicar-nos a um projeto de ciência social tal qual proposta, já há algum tempo, por Donna Haraway (1995), qual seja: uma epistemologia política da interpretação possível do social, da tradução, do gaguejar, do parcialmente compreendido (afinal, o parcial é o que nos resta enquanto pesquisadores/as); algo próximo da teoria crítica e da descolonização dos saberes, consequente com um posicionamento perscrutador, disruptivo, em meio a um espaço urbano que não é homogêneo.

A sociologia constituiria processo contínuo de conhecimento entre diversos “campos”. Em meio aos caminhos nos quais peregrinamos durante as pesquisas e às pessoas com as quais cruzamos em rotinas de trabalho, assumiríamos o papel de negociadores/as de um contexto sociocultural e epistêmico para outro, na medida em que traríamos, para dentro do trabalho sociológico, as demandas e reflexões dos/as agentes com os/as quais dialogamos, que habitam o universo no qual realizamos a pesquisa. Essa capacidade de empreender esse trânsito epistemológico foi chamado, por Michael Burawoy (2005), de sociologia pública, ou seja, uma sociologia que pode, em função de sua afiliação direta com a sociedade civil, ter como princípio orientador a ideia do engajamento possível com um público “extra acadêmico” e ser conduzida de modo reflexivo, crítico, o que ajudaria a instituir uma “ciência social elaborada por baixo”.

Caberia a nós, seguindo esse raciocínio, observar, examinar, conversar, apreender e aprender com os/as agentes, mas nunca perdendo de vista uma autocrítica que lance luz para o fato de que, antes de interpretar demandas sociais e elucidar diretamente as culturas, nosso papel é de intermediários/as entre diferentes contextos (cf. Hollanda, 2007). Se assim fizermos, estaremos mais capacitados para relativizar nossos espaços de fala – situados localmente – e descolonizar nossas perspectivas sociais, colaborando para que outras vozes se alastrem e adquiram as devidas importâncias, para que sejam levadas a sério, para que sejam cotejadas e para que novos sentidos sobre o mundo sejam experimentados em seu potencial transformador.

Segundo a cientista política Iris Marion Young (2000, p.136), a noção de “perspectiva social” é importante em qualquer análise que esteja preocupada com o método, na medida em que ela reflete o fato de que pessoas posicionadas de modo diferente no mundo (que estrutura relações) possuem experiências, histórias e saberes que são diferentes, derivados dessa posição localizada. É por isso que Haraway (1995) advoga em favor de epistemologias de alocação, de posicionamentos, de situação, nas quais a parcialidade – e não mais a pretensa universalidade, epistemicamente falsa, segundo a teórica – seria uma condição necessária de possibilidade da produção de conhecimento. As duas autoras, motivadas por Foucault, querem evitar um vício, também apontado por Burawoy, sobretudo em *For Public Sociology* (2005), que é o de se olhar desde uma visão de cima, desde uma superioridade que se encontra em lugar nenhum, ou seja, desde uma perspectiva simplista, abstrata, as vidas cotidianas (tão complexas, por si só) das “pessoas comuns”, as vivências daqueles que se encontram, metaforicamente, “no lado de baixo”, experimentando, agindo, produzindo, performando e transformando corpos, vidas e espaços que são, assim como os nossos, complexos, contraditórios, estruturantes e estruturados.

Então, eu diria que o processo do “deixar-se afetar” pelo trabalho de campo e pela subjetividade dos/as agentes que o integram (cf. Favret-Saada, 2005), paradigma a partir do qual tentei desenvolver boa parte desta pesquisa, pressupõe colocar em tensão o que trazemos conosco de vivência, nosso repertório analítico, nossa imaginação sociológica, as experiências urbanas que tivemos durante a vida e, junto com isso, as estéticas com as quais nos deparamos no decorrer da investigação, as visões de mundo disponíveis entre os/as agentes que compõem nosso campo empírico, bem como seus repertórios, suas rotinas de trabalho, suas formas de entender o mundo e suas propostas de transformá-lo. Isso, obviamente, não implica identificar-se em absoluto com as perspectivas daqueles que protagonizam a cena, o fenômeno ou, então, o fato social estudado – mas tampouco sugere que estaríamos simplesmente aproveitando do campo para impor nosso narcisismo acadêmico e nossa autoridade etnográfica ou sociológica.

O que retiro desta discussão para dar sequência ao capítulo é o esforço de fazer uma sociologia do encontro possível, das intersecções, das zonas fronteiriças, das margens, uma sociologia que seja plataforma por meio da qual enunciados, discursos e saberes se possam cruzar, os sujeitos possam falar e atuar, transformar-se e serem transformados a partir do contato, das interações, das práticas. Para Néstor García Canclini (2003, p.35-36), é em meio a tais cenários de traduções, trocas interculturais e epistemológicas, ou seja, nesses espaços de tensão, mas sobretudo de convivência, interlocução e parcerias nos processos de produção de conhecimento, que se desenham os saberes críticos e públicos que, em vez de visarem apenas a interpretação da “voz dos silenciados”, buscam, isso sim, ouvir suas polifonias e compreender os lugares a partir dos quais suas demandas tomam forma e ganham força. O alvo deve ser, nesse sentido, o de desvendar sob quais condições certa realidade social pode deixar de ser uma repetição desenfreada da violência, da desigualdade sociocultural, do estereótipo, da assimetria, da injustiça, da discriminação e da marginalização sociais, inclusive em seu aspecto epistêmico, para converter-se, então, em um palco de reconhecimento da cidadania cultural e social.

Acredito que pelo menos o começo de toda interação social, quando nos propomos a fazer trabalho de campo, vem assinalado, de alguma forma, por uma tensão volátil entre o receio e a autoconfiança. Receio de não ser bem aceito pelo/a interlocutor/a, de não fazer boa imagem de si ante o juízo alheio ou de frustrar expectativas idealizadas de antemão. Autoconfiança, em função de se perceber na iminência do desconhecido e, assim mesmo, acreditando que a curiosidade é, de fato, um dos motores da construção do conhecimento, não se dar conta das limitações às quais as nossas posições sociais submetem a própria dinâmica das interações.

Comecei a circular nos saraus, de início, como público, admirador, entusiasta da estética e da política engendradas pelo movimento marginal e pelos saraus em São Paulo, engajado na descoberta de um tipo novo (para mim) de manifestação literária desenvolvida e praticada nas periferias. Mesmo assim, minha posição social sempre soou ambígua, posto que era oriundo do “mundo universitário”. Era o meu marcador de diferença. Tal é um dado relevante, se não essencial, para quem pesquisa cultura periférica: foi dentro e a partir desse espaço distintivo que optei pela investigação de coletivos que, em boa medida, recusam a “se inserir em modelos literários institucionalizados”, como argumentou Mouralis (1982, p.39), mas com os quais eu compartilhava das propostas, das ideias, das estratégias e dos métodos de produção artística.

O “mundo universitário”, segundo equação de Bourdieu (2001), é um campo de relações objetivas que, institucionalmente, produz o fenômeno da distinção social e cultural, na medida em que o saber que nele é gerado é considerado legítimo, ou seja, signo distintivo (e chancelado)

em relação a outras formas de conhecimento na sociedade. Trata-se de sistema que estrutura um imaginário e, por conseguinte, uma episteme (cf. Foucault, 2005), a partir de posições sociais e capitais simbólicos nele implicados²⁶. Em outras palavras, o “capital universitário”, adquirido e outorgado pela instituição ratificadora de saberes legítimos, é tido enquanto elemento socialmente diferenciador porque pode ser gerenciado, em muitos casos, como um recurso que reforça outros capitais importantes, como o econômico, o cultural, o social.

Sabia disso, e tinha ciência da fronteira – não só epistêmica, mas, sobretudo, geográfica – que me separava daquele espaço que acabara de erigir como paisagem de minha pesquisa: as periferias paulistanas. Em função de disputas que existem em torno da legitimidade pública de agentes periféricos/as e da validação de seus enunciados e discursos a partir de uma localização que é específica, como acredita Gabriel Feltran (2013), a existência de fronteiras, por si só, pode dificultar qualquer entrada em campo. Particularmente, tratava-se de um desafio estimulante para mim, que consistia em passar, mesmo que provisória e parcialmente, a “habitar aquela fronteira”²⁷, vale dizer, a fincar os pés justamente na interface de um território que, até então, querendo ou não, me era ainda pouco familiar. Esse desafio instigava certa confiança de minha parte, mas, ao mesmo tempo, despertava alguns receios, porquanto me constrangiam a rever meu próprio lugar enquanto sociólogo/público e, assim, problematizar a forma de me avizinhar desse novo espaço social que se me abria.

Tal posição, no início, me causava certo receio, haja vista que não conseguia me identificar integralmente como pertencente àquele espaço. E nem o podia. A própria busca por uma identidade completa, de uma irrestrita imersão, soa absurda: afinal, em nenhuma situação pode haver identificação total com o campo; caso contrário, se incorre no risco de subtrair-se à responsabilidade moral e política para com as demandas de outros agrupamentos sociais que não propriamente os nossos, no próprio exercício etnográfico e sociológico que se propõe²⁸.

²⁶ Afinal, como preconiza a equação de Ribeiro (2017, p.24), fundamentando-se nas filosofias de Lélia Gonzalez (1984) e Donna Haraway (1995), “quem possui o privilégio social possui sempre o privilégio epistêmico”.

²⁷ A alusão, aqui, é ao importante livro *Habitar la frontera: sentir y pensar la descolonialidad*, de Walter Mignolo (2015), tendo em vista a proposta do teórico argentino de estabelecer uma geografia do conhecimento diversa, que seja capaz de condensar uma prática político-intelectual de crítica aos pressupostos da modernidade desde uma perspectiva periférica, ou seja, desde sua própria exterioridade. Cf., também: Lozano (2015) e Santos (2004; 2009).

²⁸ Foi contra tal ideia de “identificação total”, e de que estaríamos, enquanto cientistas sociais, condicionados/as a uma espécie de sensibilidade especial que permitiria pensar, sentir e perceber tal qual os/as agentes que compõem o campo empírico, que Clifford Geertz (1997) escreveu seu ensaio sobre “o ponto de vista do nativo”. Para continuar dentro de um debate desenvolvido pelos antropólogos, segundo a equação de Márcio Goldman (2003, p.457), os estudos etnográficos contemporâneos dependeriam “mais da capacidade de situar-se a uma distância média entre conceitos muito concretos, ‘próximos da experiência’ cultural, e conceitos abstratos, ‘distantes da experiência’”, do que, propriamente, de uma habilidade de identificação total. No máximo, haveria, no trabalho

Entretanto, hoje, posso dizer que as expectativas prévias de estranhamento e introversão (ou, até mesmo, de recolhimento), pelo menos por parte dos que seriam interlocutores/as no meu trabalho de campo – expectativas repletas de juízos de valor prévios de minha parte –, mostraram-se totalmente equivocadas. Descobri que a horizontalidade sempre fora o modo de agir, a proposta filosófica e a natureza mais íntima do movimento da literatura marginal e dos saraus de São Paulo. Ainda que me tenha deparado com relutâncias em alguns momentos da pesquisa empírica, sobretudo no começo, materializadas em atitudes de desconfiança por parte de determinados/as agentes²⁹ de falarem abertamente sobre assuntos cujos sentidos pudessem ser corrompidos ou os contextos alterados, no geral, me trataram com franqueza e equidade.

A estratégia que utilizei, desde o início, foi a de simplesmente começar a frequentar, pouco a pouco, alguns saraus e eventos literários em bairros que antes me eram desconhecidos, a fim de, primeiro, me familiarizar com a dinâmica da produção cultural periférica e, em seguida, colher material e dados suficientes para este estudo acerca da dinâmica literária desses/as agentes, por intermédio da utilização de metodologias qualitativas, sobretudo da observação direta (poucas vezes participei no microfone, ainda que tenha participado de muitas outras formas, como em atos políticos). Isso me permitiu interagir e sociabilizar com os/as agentes que me eram mais próximos/as, em uma variedade de situações possíveis. No total, foram cerca de quatro anos de campo; minha submersão no universo dos saraus e da literatura marginal permitiu que eu experimentasse a cidade a partir de uma nova perspectiva social.

de campo, uma “alteridade ética”, envolvida pelo “afeto” ou um processo de “deixar-se afetar” pelas intensidades específicas e cotidianas dos outros (Favret-Saada, 2005), em que a observação, a interação, o intercâmbio cultural, as dúvidas, a receptividade e a reflexividade tornam-se instrumentos do conhecimento. Para trazer para o terreno sociológico, tal relação de afinidade e empatia demarcaria momento crucial de exercício da sociologia pública (Burawoy, 2005) ou de uma epistemologia descolonizadora (Santos e Meneses, 2010), um ato de reflexividade na pesquisa por meio do qual uma pessoa, que ocupa posição privilegiada em certo universo social e simbólico, repleto de microrrelações de poder, busca deslocar-se provisoriamente de sua condição; e ele/a assim o faz por meio de uma relação de afeições que firma com uma condição outra que não estritamente a sua. É por intermédio desse deslocamento ontológico que ocorre o compartilhamento bem-sucedido de demandas e o estabelecimento de uma afinidade eletiva entre o/a pesquisador/a e o agrupamento social que é protagonista da prática estudada.

²⁹ Tal qual o problema de ordem metodológica, já apontado por Minchillo (2016, p.141), qual seja: risco que o/a investigador/a, sobretudo da área das ciências sociais, tem que contornar ao optar pelo registro em vídeo e gravador durante as apresentações (recitais, performances, declamações, batalhas de poesia) em saraus e *slams*. Se optar por essa alternativa, pode, de algum modo, comprometer um dos fundamentos desses espaços de produção, difusão e consumo literários: o estabelecimento de uma conexão comunitária entre os/as presentes. Ao manifestar sua situação de investigador/a de forma tão clara, ao colocar-se demais em evidência, o/a acadêmico/a, de um lado, pode gerar sentimentos de retraimento, alterando a rotina da atividade dos/as agentes; de outro, pode reforçar seu inevitável “não pertencimento” àquele espaço social, tornando-se, de vez, um/a “forasteiro/a curioso/a” ou, o que pode soar mais problemático, um/a “turista cultural”, fato que, provavelmente, irá gerar reações de desconfiança sobre a legitimidade da sua presença naquele espaço e da apropriação da realidade e das representações marginais a partir de instituições que lhes são estranhas e, às vezes, até mesmo hostis, como é o caso do “mundo acadêmico”.

Sempre fui bem recebido em todos os eventos dos quais participei nas periferias de São Paulo, sentindo-me à vontade onde quer que fosse, com quem quer que conversasse, sobretudo no Sarau da Brasa, no Suburbano Convicto e no Sarau do Binho, três dos espaços culturais que mais frequentei nos anos de pesquisa – e nos quais muito aprendi. Dou valor a esse ponto porque nunca é demais lembrar de que maneira a universidade brasileira, como um todo e historicamente, tem tratado pessoas provenientes das periferias, e a maneira como essas mesmas pessoas, ainda que com alguma reserva absolutamente justificável, sempre receberam em seus territórios pesquisadores provenientes do chamado “mundo universitário”. Nunca é demais reconhecer e questionar, afinal, o lugar social de privilégios que ocupamos quando inseridos no “mundo universitário”, especialmente se oriundos de uma instituição que, não obstante pública e gratuita, segue sendo uma das mais excludentes e privativas quando se trata de determinados agrupamentos sociais, étnicos e raciais, como é a Universidade de São Paulo³⁰.

Uma fala do poeta Sérgio Vaz, liderança maior da Cooperifa, expõe bem essa relação entre “mundo universitário” e cultura periférica, a partir da perspectiva do escritor marginal:

Eu acho que a academia devia ser mais generosa. Em vez de ficar preocupada com como a gente escreve e o que escreve, devia entender que a gente não teve nada e que [ainda assim] escreve! A gente está fazendo pessoas simples lerem e escreverem, coisa que a academia não está fazendo, a não ser que a pessoa vá até lá, na universidade. Qual escritor do universo acadêmico quer vir numa escola pública aqui [da periferia]? Quer vir para um bar? Ao passo que, se eu for à USP fazer uma palestra, eles não querem me pagar, porque eles acham que eu estou contribuindo intelectualmente [...], porque eles acham que eles estão fazendo um favor para mim (Vaz, 2014, p.96-97).

³⁰ Basta um exercício empírico simples: andar pelos prédios e observar a cor da pele e a origem social das pessoas que circulam pelos corredores empunhando livros, frequentando aulas, ministrando cursos e ocupando posições de poder ali dentro; e, paralelamente, a cor e a origem dos/as que detêm empregos precarizados dentro da mesma instituição universitária. Cf. o filme *USP 7%*, de Daniel Mello e Bruno Bocchini (<goo.gl/54t7NE>), e o “Número Especial” do *Jornal da USP*, de junho de 2016 (<goo.gl/Pn31Ke>). Acesso: 02/11/17. O Brasil viveu 388 anos sob um regime escravocrata. Após a abolição, a população negra não teve nenhum tipo de política pública eficaz que a amparasse socialmente, o que prejudicou sua inserção no mercado, na universidade e nos círculos sociais, impedindo-a de qualquer mobilidade e ratificando sua exclusão. Esse histórico parece ter efeitos evidentes nos dias de hoje, dada as diferenças socioeconômicas observadas entre pretos/as, pardos/as e brancos/as no que se refere a privilégios. Os números da última PNAD (Pesquisa Nacional por Amostra de Domicílios), divulgados pelo IBGE (Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística), mostram que, ainda que negros/as e pardos/as representem 54% da população, sua participação no grupo dos/as 10% mais pobres é bem maior: 75%. Isso se deve, também, à questão educacional. Por exemplo, em 2015, 53,2% dos/as estudantes pretos/as e pardos/as, de 18 a 24 anos, cursavam níveis de ensino anteriores ao superior, enquanto 29,1% dos/as estudantes brancos/as estavam na mesma situação. Ainda que pretos/as e pardos/as correspondam à metade da população, apenas 12% da população preta e 13% da parda têm ensino superior completo. Entre brancos/as, esse número chega a 31%. Cf.: “A questão racial no Brasil em gráficos, interativos e vídeos”, série do *Nexo* (<goo.gl/4BSU3v>). Acesso: 10/02/2017. Há, contudo, projetos coletivos dentro de universidades que tentam mudar essa lógica, incorporando, de forma aberta, o conhecimento produzido nas periferias e inserindo agentes dentro das instituições, como o caso da “Universidade das Quebradas”, guiada pela professora, crítica e intelectual pública Heloísa Buarque de Hollanda, na UFRJ. Sobre a iniciativa, cf.: <www.universidadedasquebradas.com>. Acesso: 05/02/2018.

Faço referência à fala de Vaz, justamente, porque as narrativas que construímos sobre a realidade estão sempre em disputa pelos diversos grupos que a constituem, nos mais variados espaços sociais; e entender a relação histórica e conflitiva entre pesquisadores/as e agentes inseridos/as em espaços nos quais, pelo menos usualmente, se desenrolam trabalhos de campo e etnografias, é entender, ao mesmo tempo, uma relação que tantas vezes se tem desenhado a partir do eixo do exotismo, da estranheza, ou por meio de uma verticalidade que já se mostrou hábil em minorar e deslegitimar outros regimes e efeitos de verdade, que não os da ciência³¹.

Nos últimos quinze anos, sobretudo por conta das novas mídias sociais, do alargamento cada vez maior dos meios públicos e alternativos de informação, mas também em decorrência da inédita inserção de setores populares mais jovens, antes excluídos, nos espaços universitários e de produção “legítima” de conhecimento, a cultura periférica – juntamente com outras minorias, como os movimentos negro, feminista e LGBTT, por exemplo – tem logrado fazer com que seus discursos, suas perspectivas, práticas e estéticas se ampliem cada vez mais. Nota-se, concomitante à expansão dos espaços possíveis de fala, escrita, atuação e visibilidade, um crescimento de coletivos culturais nas periferias urbanas, que, por sua vez, como tema e assunto, passaram a habitar, gradativamente, cada vez mais trabalhos, artigos, dissertações e teses nos departamentos de ciências sociais e humanidades pelo país afora e no exterior (cf., por exemplo, Aderaldo, 2013; Almeida, 2013; Bertelli e Feltran, 2017; Caldeira, 2015; D’Andrea, 2013; Pardue, 2012; Pardue e Oliveira, 2018; Paula, 2016; Salles, 2004; Serrano, 2014, entre outros).

Hoje, além disso, é possível observar muitos dos/as agentes que integram o movimento da literatura marginal e os saraus das periferias participando de atividades, intervenções, fóruns e rodas de discussão dentro de universidades e outros espaços acadêmicos, sendo aprovados em vestibulares, concursos e processos seletivos, ocupando as salas de aula e, com efeito, apropriando-se, um pouco mais, do debate público sobre sua atuação e, também, da própria produção intelectual, de maneira a criar meios e mecanismos que me parecem razoavelmente eficazes de difusão de suas criações. Ao mesmo tempo, percebe-se a tentativa desses/as agentes de consolidar espaços já disponíveis, instituídos por eles/as mesmos/as, para o desempenho de seu protagonismo coletivo³². Isso tem dilatado o alcance de sua militância política e cultural e,

³¹ Sobre isso, cf. ensaio de Said (1989), no qual ele mostra como o “diálogo” entre a antropologia ocidental e comunidades colonizadas, “objetos periféricos” prediletos de etnografias, nunca foi recíproco, tampouco reflexivo.

³² Atento para o manifesto “A Elite Treme” (cf. Anexo 4), sobretudo o seguinte trecho: “Então, a gente quebra as muralhas do acesso e parte para o ataque. Invadimos bibliotecas, universidades, todos os espaços que conseguimos, para arrumar munição (informação). Os irmãos que foram se armar, já estão de volta preparando a transformação. Mas não queremos falar para os acadêmicos, mas sim para a dona Maria e o seu José, pois eles querem se informar. E a periferia dispara. Um, dois, três, quatro livros publicados. A elite treme. Agora favelado escreve livro, conta a

logo, solidificado alguns processos de fabricação daquilo que Donna Haraway (1995) denominou “saberes localizados”. Segundo a teórica estadunidense, a valorização da produção desses saberes locais, que também são práticas de intervenção na realidade, requer de nossa parte que o objeto/sujeito do conhecimento seja visto e respeitado como agente e praticante, e não como uma tela, um terreno, uma figura arquetípica ou mero recurso da pesquisa sociológica – e, ela acrescenta, muito menos, ainda, “como um escravo do senhor que encerra a dialética apenas na sua agência e em sua autoridade de conhecimento ‘objetivo’” (Haraway, 1995, p.36).

Exemplo desse saber localizado pode ser visto no chamado “jornalismo periférico”³³, que se tem espalhado pelo mundo virtual e potencializado seu campo de atuação. Composto de uma multiplicidade de canais que dão vazão à criação de um periodismo investigativo, analítico, crítico e humanista, esse jornalismo derivado das periferias parece estar estimulando reflexões sobre as realidades em bairros populares das grandes cidades brasileiras de uma maneira interseccional, matizando questões de gênero, classe social, geração e raça/etnia em relação às idiossincrasias de agrupamentos sociais específicos, a partir de um “olhar de perto e de dentro”, como expressaria Magnani (2002). Em outras palavras, trata-se de uma comunicação que parte da vivência empírica do “sujeito periférico” (cf. D’Andrea, 2013), desse novo agente coletivo do discurso popular (cf. Holmes, 2016), que conhece e/porque está inserido em uma realidade e em um espaço social bastante particulares, que lhe são próprios e, portanto, familiares. Justamente em razão de suas experiências identitárias e de sua localização, são capazes de gerar novos conhecimentos, novas formas estéticas para modelar seus discursos e, com efeito, alterar a configuração de forças do que Milton Santos (2004) chamou de geografia dos saberes.

Foi a propósito dos estudos culturais e literários mais recentes que se colocou, para mim, a questão da cultura periférica como sistema relativamente autônomo de criações e práticas de agrupamentos sociais urbanos marginalizados que, com pretextos e incentivos variados, negam o estado de coisas predominante. Mas, para alcançar uma definição mais precisa de cultura periférica, acredito ser necessário partir de uma conceituação ampla de cultura.

história e a realidade da favela que a elite nunca soube, ou nunca quis contar direito. [...] Agora não vai mais poder falar o que quiser no jornal ou na novela, porque os periféricos vão questionar. O conhecimento trouxe a reflexão e a reflexão trouxe a ação, e agora a revolta está preparada” (cf., também, Poesia na Brasa, 2009, p.31-32).

³³ Cf.: <goo.gl/sBYFyN> e <goo.gl/EZujHW>. Outros exemplos valem menção: midiaperiferica.blogspot.com.br, periferiainvisible.com.br, periferiaemmovimento.com.br, agendadaperiferia.org.br, ocas.org.br, geledes.org.br, enraizados.com.br, agenciamural.com.br. Acesso: 16/06/2017. Para uma discussão sobre produção cultural ligada ao aumento do acesso às tecnologias de comunicação, que produzem discursos sobre racismo, violência e pobreza para rivalizar com os saberes propagados pela academia e pela mídia em geral, cf.: Bentes (2007) e Vianna (2006).

Por *cultura*, em geral, refiro-me a práticas diárias que produzimos e que nos produzem, de modo concomitante e processual, o que inclui sistemas conceituais, expressividades, textos, intervenções, espaços, equipamentos, rotinas, habilidades e instituições que transmitem isso permanentemente, mesmo que não o notemos. Para Raymond Williams (2011), cultura é todo um modo de existência que confere significado e organiza a vida coletiva de certo grupo social, sempre em resposta a desafios e mudanças nas condições de vida em comum. Essa noção ampla pode ser vista nas mais variadas atividades humanas, características ou ordinárias, conscientes ou espontâneas, capazes de contemplar visões de mundo específicas, um conjunto de trabalho intelectual e imaginativo, comportamentos coletivos, vestimentas, hábitos alimentares, crenças, valores, padrões no uso da linguagem e nas práticas expressivas e corporais, etc.

A definição do sociólogo galês pressupõe a ideia básica de que a cultura é socialmente produzida e, portanto, democrática por excelência, sendo que o resultado de sua dinâmica deve ser partilhado por todos/as. Disso, chegamos a sua noção de “cultura emergente” (Williams, 1977), que seria um movimento de criação constante, dentro de figurações culturais particulares e locais, que confere novos significados e valores, novas percepções e práticas, novas acepções e experiências sobre o repertório simbólico anteriormente vigente – processo sócio histórico que formaliza, de algum modo, estruturas de sentimento dentro dos agrupamentos. Partindo de tal perspectiva, é possível dizer que a cultura periférica seria um tipo de cultura emergente, produzida e difundida nas periferias urbanas, e que, especialmente nas últimas décadas, tem sintetizado a abertura de canais de informação e comunicação e novas formas de significação para as produções materiais e imateriais operadas nas margens das grandes cidades brasileiras, contemplando, com efeito, diferentes vivências, consciências, imaginários, estéticas de vida e sentidos na construção de um aparato cultural mais próximo da realidade de bairros populares.

1.1.2. Os primeiros contatos com a literatura marginal

Curiosamente, lembro-me bem que, pouco antes de iniciar a pesquisa de doutorado, isto é, quando comecei a participar de algumas atividades organizadas pelos saraus, arrebatado que estava em meio à riqueza sonora, textual, corporal e performática de um novo tipo de literatura que estava por descobrir, tive clareza de duas coisas. Primeiro, que tese nenhuma seria capaz de apreender toda a dinâmica cultural e artística daquilo que estava vivenciando naquele momento, o que destinava a investigação à incompletude ou, então, à repetição cacofônica de uma realidade que só poderia se explicar por si própria, pelos/as agentes. Segundo, que seria

difícil registrar aquela experiência logo após abandonar um evento, uma vez que as emoções e a admiração que me acometiam poderiam influir na análise e na apreciação do fato vivenciado.

Acerca do primeiro problema, não é preciso gastar argumentos, já que o próprio recorte metodológico que se lança sobre uma pesquisa pode ajudar a restringir nossos olhares e nossa experiências sobre o universo empírico escolhido como campo de estudo, bem como a forma de figurar determinado fenômeno social dentro de um contexto mais específico e dialogar mais proximamente com protagonistas. Sobre o segundo, também creio não haver problemas quando impomos ao nosso intelecto certa dose de perturbação e perplexidade. A análise e a apreciação do universo empírico e do fenômeno que o caracteriza faz parte de um momento posterior da investigação, quando se torna possível ponderar agitações subjetivas geradas pelo/no trabalho de campo, com um cuidado sociológico mais precavido, capaz de instituir o distanciamento necessário entre episódio vivenciado, anotações arranjadas no passado e episódio reelaborado pela memória na atualidade da escrita. Escrever é rememorar, vale dizer, é um processo de reelaboração da memória e da vivência; é uma reavaliação crítica dos próprios pressupostos.

Isso foi uma das coisas que aprendi durante meu trabalho de campo, em especial com uma escritora que se tornou amiga e interlocutora central da pesquisa – como o/a leitor/a poderá perceber até o final desta tese. Em uma de nossas conversas mais fecundas, em junho de 2017, em uma tarde no Centro Cultural da Juventude Ruth Cardoso (CCJ), equipamento da Secretaria Municipal de Cultura da cidade de São Paulo, que fica no bairro da Vila Nova Cachoeirinha, zona norte da cidade, Sonia Regina Bischain afirmou, seguindo uma lição que aprendera com Conceição Evaristo³⁴ (que, por sua vez, havia sido mencionada em nossa conversa), que a memória sempre desempenhou um papel central em seus processos criativos:

É importante transmitir questões. Claro, [quando você escreve] você cria personagens, cria situações, ficcionaliza ambientes, supõe trajetórias, mas sempre carregando para a escrita as memórias, aquilo que se sabe e se viu. A memória é importante em meu processo. Na verdade, é uma intenção de passar essa memória, a história e a política, que é também uma memória subjetiva do bairro, para outras gerações. A memória é central para a minha escrita, eu diria (Sonia Regina Bischain, junho de 2017).

Da mesma maneira, ao voltar para as minhas anotações – formuladas dias ou, até mesmo, semanas depois da ocorrência dos eventos vivenciados – e me debruçar sobre minhas

³⁴ A passagem de Conceição Evaristo comentada por Sonia diz respeito ao livro *Becos da memória*, em um trecho onde a escritora mineira diz: “As histórias são inventadas, mesmo as reais, quando são contadas. Entre o acontecimento e a narração do fato, há um espaço em profundidade, e é ali que explode a invenção. Nesse sentido, venho afirmando: nada que está narrado em *Becos da memória* é verdade, nada [...] é mentira. Ali, busquei escrever a ficção como se estivesse escrevendo a realidade vivida, a verdade. Na base, no fundamento da narrativa [...], está uma vivência, que foi minha e dos meus [...], uma *escrevivência*. Por isso, também busco a primeira narração, a que veio antes da escrita. Busco a voz, a fala de quem conta, para se misturar à minha” (Evaristo, 2006, p.11).

memórias, busquei reelaborar ocasiões específicas e considerações mais gerais sobre o emaranhado de relações, encontros, espaços, agentes e dinâmicas que compõem, tanto minha experiência de campo e de pesquisa, quanto o movimento da literatura marginal das periferias.

Não tenho anotações sobre minha experiência inaugural nesse tipo de acontecimento literário; tenho apenas lembranças, já que ainda não fazia parte de meus interesses acadêmicos o conjunto de toda essa movimentação nas periferias. Devo dizer, contudo, que, antes mesmo de ter esse primeiro contato com a literatura marginal e com os saraus, eu fazia parte de um coletivo envolvido com a criação da Comissão Nacional da Verdade, que participou, em 2012, junto com alguns outros grupos políticos e culturais da cidade, de um amplo protesto contra o fechamento do Bar do Binho e a ameaça de fim do sarau que costumava ocorrer naquele espaço.

“Eles alegaram que era falta de alvará. Mas um bar de poesia tinha que ser patrimônio público, tombado, e não fechado. Acho que foi porque não compactuamos com a política local, não nos sujeitamos a certas coisas; e pagamos por isso. Porque ninguém do comércio tinha alvará. Então, o sarau passou a ser itinerante, em outros lugares, somando com outros coletivos com iniciativas parecidas. Para existir, um sarau não precisa de um espaço físico; mas você acaba perdendo uma referência, memórias, a relação com o bairro e o povo. Ficou mais difícil, mas seguimos firmes e fazendo do mesmo jeito” (Binho, dezembro de 2012).

Figura 1. Ato contra o fechamento do bar (arquivo pessoal, 2012).

Ainda que eu não tenha participado daquele “último sarau no Bar do Binho” anunciado no panfleto que convidava para o ato político, envolvi-me nas movimentações contra o seu fechamento, pois sabia que o boteco, espaço que abrigara o Sarau do Binho por tanto tempo, ainda era um local de resistência artística (re)conhecido por muitos/as agentes que estiveram envolvidos/as com políticas culturais nos últimos anos. O bar, vale dizer, era um importante ponto de cultura na região do Campo Limpo, zona sul, em função da série de atividades que promovia semanalmente; por isso, ele devia ser preservado.

Embora não guarde registros gravados ou anotação de minha “estreia” no sarau, lembro-me da primeira vez que compareci a um deles. Foi no Sarau O que dizem os Umbigos?, fundado

em 2009, idealizado e realizado por Daniel Marques, Samara Oliveira e Queila Rodrigues. Na ocasião, em março de 2013, o sarau costumava acontecer no GRCS Escola de Samba Unidos de Santa Bárbara, no Itaim Paulista, extremo da zona leste. Hoje, ele vem ocorrendo em outras localidades, de forma quase itinerante – no Espaço Cultural Kilombo Kebrada, no Jardim Pantanal, e às vezes na Oficina Cultural Alfredo Volpi, em Itaquera –, agora, infelizmente, sem a presença do poeta, dançarino e produtor cultural Daniel Marques da Silva, figura proeminente que conheci da cena cultural periférica, que faleceu em julho de 2017, aos 28 anos de idade. Procurando *online*, depois da ocorrência do evento, descobri que o “sarau dos umbigos”, como é chamado por poetas, em seu início, costumava ocorrer todos os terceiros sábados de cada mês, às dezoito horas, na Casa de Cultura do Itaim Paulista, na Rua Barão de Alagoas, e que, por dificuldades burocráticas com a subprefeitura, estava operando na escola de samba do bairro.

O desígnio do evento, segundo os/as produtores/as, sempre fora o de “unir quem gosta de um bom poema e fazer cada um sair do próprio umbigo e conversar com o umbigo do outro”, pois “a troca de experiências e o exercício da fala e da escuta” urgem como antídotos da atual sociedade brasileira. Então, posso afirmar que conheci de fato, e quase que por acaso, essa forma de atividade no Sarau O que dizem os Umbigos?. Por acaso, pois, naquele dia de março de 2013, eu estava trabalhando pela redondeza³⁵ quando, ao passar por uma rua no trajeto de volta para a estação de trem, recebi um panfleto anunciando o evento.

Figura 2. Sarau O que dizem os Umbigos? (arquivo pessoal, 2013).

³⁵ No início da pesquisa, eu trabalhava como sociólogo autônomo em pesquisa dirigida por uma empresa que prestava serviços de análise e estatística para o Instituto de Psiquiatria do Hospital das Clínicas da USP. Em função disso, tinha de percorrer, diariamente, bairros de distritos periféricos da região metropolitana, para entrevistar famílias cadastradas em projeto de abrangência nacional sobre saúde mental de crianças e adolescentes em situação de vulnerabilidade social. Isso foi em 2013 e 2014, após o mestrado. Na época, participei de atividades em bairros que, se não fosse por aquele trabalho – e por motivo dos longos trajetos que tinha de fazer –, eu sequer conheceria.

Quando fui apresentado à literatura marginal, estava na reta final da dissertação – que tratou da literatura testemunhal do escritor Primo Levi, sobrevivente de Auschwitz³⁶. Em meio àquele trajeto, tive acesso a um texto de Heloisa Buarque de Hollanda (2007), relacionando a forma do *testimonio* latino-americano, em especial o caso da índia guatemalteca Rigoberta Menchú – agraciada com o prêmio Nobel da Paz, em 1992 –, com a literatura das periferias. Foi a partir desse ensaio³⁷ que cheguei (e li) as já reconhecidas obras *Cidade de Deus*, de Paulo Lins, *Capão Pecado*, de Ferréz, *Oh, Margem! Reinventa os Rios*, de Cidinha da Silva, *Ponciá Vicêncio*, de Conceição Evaristo, e *85 letras e um disparo*, de Sacolinha.

Para a crítica carioca, tal produção marginal – que ela denomina, em algumas ocasiões, como “Literatura *Hip Hop*” – é feita por aqueles/as provenientes de setores sócio raciais carentes de espaços possíveis de apresentação/representação; por isso, devem ser valorizadas as criações que não ostentem marcadores culturais de prestígio usualmente conhecidos. Isso me fez lembrar de Milton Santos (2009) e de uma de suas teses basilares sobre a “sabedoria da escassez”, que supõe um saber calcado na vivência da falta, que conduz o sujeito, de modo interminável, a reinventar a sua vida. Trata-se de uma experiência que serve de ponte entre necessidade, criatividade e aquisição de saberes, combinação cujo resultado é a mudança social. O fato é que essas obras me colocaram, imediatamente, em contato com outros lançamentos que, por sua vez, me fizeram percorrer um caminho de leituras sobre literatura marginal e negra.

O trajeto, como um todo, esteve repleto de achados, em especial de projetos literários dirigidos pelos/as agentes do movimento marginal, que usam e preservam a oralidade como arquivo coletivo da cidade, como os *slams*³⁸ e os próprios saraus. Assim, comecei a comparecer,

³⁶ No mestrado, analisei os desafios da representação e transmissão do trauma na literatura de Primo Levi. O contexto que motivou o estudo foi a percepção de uma violência dupla: a anulação física, corporal, e a anulação simbólica, de memórias. A última resultaria da tentativa de retirar o nome e a palavra dos “inimigos”, de modo a transformá-los em “inomináveis” – sendo que suas vozes nunca seriam objetos de referência histórica se não fosse pelo testemunho dos/as sobreviventes, que criaram narrativas tendo em conta um coletivo anônimo, formado por quem não retornou. A partir disso, notei que, no Brasil, uma lógica semelhante ocorria nos atentados contra alguns grupos marginalizados. Observei, no entanto, que os/as “marginais”, sujeitos à dupla violência, em contrapartida, tinham a disposição de reelaborar experiências em novas formas de expressão e organização. Cf.: Oliveira (2013).

³⁷ Este texto – junto com muitos outros de crítica cultural contemporânea – pode ser lido, na íntegra, no endereço da crítica, disponível em: <www.heloisabuarquedehollanda.com.br/literatura-marginal/>. Acesso: 10/01/16.

³⁸ *Poetry Slam* é uma “batalha de poesia”, competição famosa no mundo inteiro em que poetas/*slammers* recitam e “performam” um trabalho autoral, em um intervalo de tempo determinado, e são julgados pela audiência, previamente indicada. Segundo Minchillo (2016, p.137), a transposição do termo para o universo literário ocorreu, provavelmente, em 1986, quando o trabalhador da construção civil e poeta norte-americano Marc Smith criou o Uptown Poetry Slam, uma competição semanal de poesias improvisadas nas noites de domingo no clube de jazz Green Mills, em Chicago (cf., também, Somers-Willett, 2009, p. 3-4). O formato que Smith imprimiu orienta ainda as incontáveis “comunidades slams” pelo mundo afora que, em muitos casos, são certificadas por uma organização sem fins lucrativos, a Poetry Slam Inc. O formato chegou ao Brasil, provavelmente, em 2008, sob influência do Núcleo Bartolomeu de Depoimentos – com o ZAP-Slam – e o protagonismo da atriz-MC Roberta Estrela D’Alva.

também, ao já famoso Sarau da Cooperifa, na zona sul da capital, que ocorria às quartas-feiras no Bar do Zé Batidão, no Jardim Guarujá. Depois, em meados de 2013, durante a Virada Cultural de São Paulo, tive maior ciência da existência de uma multiplicidade de saraus e *slams* ao redor da cidade – bem como de uma variedade ampla de outros tipos de encontros literários nas periferias paulistanas –, que, naquele dia, vieram para o centro expandido para se apresentarem em palcos específicos durante as vinte e quatro horas de ocupação cultural.

Figura 3. Programação de dois palcos da Virada Cultural de 2013 (arquivo pessoal, 2013).

Motivado, então, pelo entusiasmo, li as obras da antropóloga Erica Peçanha do Nascimento, *Vozes marginais na literatura*, de 2009, e do sociólogo Rogério de Souza Silva, *Cultura e violência: autores, polêmicas e contribuições da Literatura Marginal*, de 2011. Foi por esses meses, também, que me chegou às mãos, em razão de uma distribuição de livros na região da Sé, *O trem: baseado em fatos reais* (2000), de autoria de Alessandro Buzo, criador do Sarau Suburbano Convicto e da livraria de mesmo nome. O trabalho foi inspirado na canção “O Trem”, do grupo de rap RZO (acrônimo de Rapaziada da Zona Oeste), e em sua experiência de mais de vinte anos tomando trens lotados do bairro do Itaim Paulista, zona leste, para trabalhar no centro. A repercussão do livro, segundo conversa que tive com Buzo, em abril de 2014, mudou sua trajetória pessoal e a do que seria o projeto do Suburbano Convicto Produções.

Stella (2015) tem um relato etnográfico interessante do Slam da Guilhermina e dos campeonatos de *spoken word* por São Paulo. Cf., também, D’Alva (2014). Cito, a título de referência, três eventos do gênero que conheço, porque participei de alguma de suas edições: o Slam da Guilhermina, o Slam do Treze e o Menor Slam do Mundo.

Quando perguntado sobre como sua livraria, dedicada à literatura das periferias, ensejou a realização do sarau em um bairro como o Bixiga, o escritor respondeu que era necessário ficar atento para o fato de que, antes de tudo, existe a Suburbano Convicto Produções, que é uma agência de assuntos ligados à literatura marginal e, também, à cultura *hip hop*, nascida no Itaim Paulista, depois de um retorno muito positivo que houve no lançamento de seu livro *O trem: baseado em fatos reais*, que transformou a sua vida para sempre. Em seguida, ele me disse:

Eu criei o Suburbano Convicto Produções no ano de 2004, pra administrar, eu mesmo, a minha carreira literária, na época já lançando o segundo livro, *Suburbano Convicto: o cotidiano do Itaim Paulista*. Junto com o início das atividades de divulgação, surgiu o evento “Favela Toma Conta”, que é onde organizamos atividades ligadas ao *rap*, sempre na rua, de graça, e que já levou grandes nomes do *rap* nacional para o público morador do Itaim Paulista (onde, aliás, surgiu a Livraria Suburbano Convicto) – no próximo dia 12 de outubro de 2014, inclusive, será realizada a 28ª edição do evento, e estaremos comemorando 10 anos do coletivo (Alessandro Buzo, abril de 2014).

Depois desse adendo, Buzo enfatizou, mais uma vez, que sua livraria é a única no Brasil destinada, inteiramente, à literatura marginal e à cultura periférica, e que, muito em razão dessa peculiaridade, consegue trazer para o seu espaço boa parte das publicações dos/as escritores/as marginais, não só da cidade, mas de outros estados, também. Ele, então, relatou que “a grande maioria acaba fazendo um lançamento no Sarau Suburbano Convicto e, depois do lançamento, nós já ficamos com o livro, para divulgação e venda. Trabalhamos na forma da consignação, o que tem funcionado bem”³⁹. A Livraria Suburbano Convicto concentra, até os dias de hoje, um bom contingente das publicações, seja de autores/as já consagrados/as no cenário da literatura marginal, seja dos/as mais jovens, que se lançaram há pouco tempo nesse mercado editorial.

O fato é que com a leitura dos livros de Buzo, comecei a participar mais da livraria e do Sarau Suburbano, que ficava próximo da minha residência de então. Como na ocasião estava empenhado em finalizar meu mestrado e, ao mesmo tempo, escrevendo um projeto de pesquisa para o doutorado, não tive tempo de realizar uma pesquisa exploratória de maior fôlego com os saraus com os quais tivera contato até então. Mesmo assim, a partir do Suburbano, conheci uma

³⁹ Segundo afirmou o escritor, também em entrevista a mim concedida em abril de 2014, a livraria nasceu em 2007, no Itaim Paulista, em uma garagem alugada. Contudo, o espaço não dava lucro algum; na verdade, não dava nem ao menos para pagar os gastos básicos de manutenção da loja. Mesmo assim, conseguia movimentar moradores do bairro, com vários eventos culturais, como o “Encontro com o Autor”, que levou ao Itaim muitos/as escritores/as consagrados/as. Disse Buzo, nesse sentido: “Pensamos em fechar as portas várias vezes, pois não ficava nem um mês sequer no azul. Nessa época, eu estava passando por uma transição total, saindo do meu último emprego formal para trabalhar só com cultura periférica e iniciando um trabalho em uma produtora de audiovisual (onde nasceu meu quadro na TV Cultura, no Programa “Manos e Minas”, que durou três anos). Foi quando vagou a sala onde hoje é a livraria, no Bixiga, com um aluguel superior ao que eu pagava na garagem do Itaim Paulista; mas havia a possibilidade de trazer gente de todas as regiões por ser um espaço mais centralizado – afinal, o Bixiga ainda é a ‘periferia do centro’. Apostei nisso e deu certo. Hoje ela se paga, alguns meses até sobra um troco, mas minha tristeza é saber que se eu vivesse somente dela já teria fechado as portas. Então, o Bixiga pintou por ocasião, mas ser na ‘periferia no centro’ só ajudou, não descaracterizou” (Alessandro Buzo, abril de 2014).

nova geração de poetas, como Emerson Alcalde, Ni Brisant, Daniel Minchoni, Renan Inquérito, Mariana Felix, Luiza Romão, Thata Alves, Débora Garcia, Jenyffer Nascimento, bem como uma geração de escritores/as e articuladores/as que já detinha certo prestígio no meio, como Roberta Estrela D’Alva, Sacolinha, Dugueto Shabazz, Ruivo Lopes, Fuzzil Deeanto, entre outros/as. Frequentando tal ambiente, tive contato com projetos que nasceram em meio aos saraus e *slams*, como os Filhos de Ururaí, os Poetas Ambulantes e os Poetas do Tietê – coletivos que usam o transporte público e as ruas da cidade para a difusão literária, problematizando a questão da mobilidade e percorrendo linhas de ônibus, trens e metrô para declamar e entregar poemas autorais ou de autores/as marginais, sempre valorizando a oralidade e a performance.

Logo depois, conversei com Erica Peçanha, pedindo referências bibliográficas sobre o tema e informações sobre sua etnografia da Cooperifa. Para a antropóloga, o processo que tornou público, de modo mais contundente, o movimento da literatura marginal de São Paulo teve início com o lançamento de três edições da *Caros Amigos/Literatura Marginal: a cultura da periferia*, idealizadas e editadas por Ferréz, nos anos de 2001, 2002 e 2004. A primeira edição vendeu mais de 15.000 exemplares e, assim, viabilizou o lançamento dos outros dois números, que, juntos, reuniram 48 escritores/as e 80 textos que reportavam à condição periférica, tanto do/a escritor/a quanto de sua produção. As edições foram um marco na história da literatura brasileira contemporânea (cf. Eslava, 2004; Leite, 2014; Nascimento, 2005; 2009a; 2009b; Zibordi, 2004), porque apontaram a conexão temática com os processos criativos dos/as escritores/as marginais de 1970 (cf. Anexo 4), demarcando, contudo, nuances entre ambos os movimentos e ratificando a independência do fenômeno nascido e consolidado nas periferias.

Nascimento (2011), em sua tese de doutorado dedicada à Cooperifa, defende a ideia de que a *Caros Amigos* foi também importante para que fosse pensada a própria apropriação dos termos “marginal” e “periférico” por parte de escritores/as de bairros pobres no cenário cultural contemporâneo. Ora, quando a primeira edição foi lançada, os saraus da Cooperifa e do Binho já existiam; o que não havia, porém, era um debate incisivo em torno de uma produção literária autônoma e coletiva das periferias, tampouco coletivos de autores/as que se associavam a ela.

Na mesma época, contatei Sonia Regina Bischain, levantando algumas questões, ainda incipientes e genéricas, sobre a história do movimento literário e seu *modus operandi*, de modo a propor uma conversa informal sobre o tema. Sonia respondeu às minhas dúvidas de maneira muito solícita e, a partir de então, tornou-se uma amiga e interlocutora fundamental. Na verdade, já tinha encontrado Erica e Sonia, juntas, no Seminário de Literatura da Periferia que

havia frequentado meses antes – atração principal da I Feira Literária do Centro Cultural da Juventude Ruth Cardoso (CCJ), em março de 2013, no bairro de Vila Nova Cachoeirinha.

Contemplados por um Edital de Ocupação do CCJ Ruth Cardoso, o Coletivo Cultural Poesia na Brasa ficou responsável por promover e divulgar o evento, que discutiu e analisou a produção literária marginal de São Paulo e de outras cidades brasileiras.

Figura 4. Programação da Feira do CCJ (arquivo pessoal, 2013).

Naquela ocasião, além de acompanhar as palestras, adquiri outros livros de autores/as marginais, como *De passagem, mas não a passeio*, da poeta Dinha. No saguão central do evento, onde os/as autores/as divulgavam seus livros em mesas improvisadas, consegui conversar com organizadores/as e expositores/as, como o poeta Michel Yakini e a escritora Raquel Almeida, ambos à frente do Coletivo Literário Elo da Corrente, de Pirituba, e com o escritor e editor Allan da Rosa, responsável pelas Edições Toró. É válido dizer, ainda, que o encontro literário contou com um espaço para venda de livros de marginais e oficinas que discutiram tópicos em voga – a primeira mesa, por exemplo, recebeu o escritor, tradutor e editor Eric Novello para discutir processos editoriais alternativos; a segunda, ofereceu uma introdução à criação de *e-books*, coordenada pelo desenhista e editor Erick Cardoso.

As mesas redondas que compuseram o seminário foram dispostas em três eixos: política (“Literatura da periferia e política: trança de raiz?”), educação (“Barreiras visíveis e invisíveis: teorias e práticas que entrelaçam educação e literatura da periferia”) e estética (“Entre as frestas da forma: rachaduras e horizontes”). A partir desses contatos, fui conhecendo outros saraus e delineando uma trajetória metodológica para a futura pesquisa, conversando com integrantes do movimento marginal, autores/as, agitadores/as, intervenientes/as, produtores/as; assim, finalmente, logrei elaborar um projeto preliminar de pesquisa para o processo seletivo de 2014.

O que quero demonstrar recriando esse trajeto de pesquisa é que, nesses contatos iniciais com interlocutores/as, pouco de concreto dava sustentação às convicções a partir das quais se equilibrava o projeto inicial de doutorado, uma vez que as hipóteses e os referenciais teóricos se baseavam em relações e análises ainda superficiais sobre o movimento literário. Por isso, o campo conformou parte importante da investigação, contribuindo para a compreensão da produção literária *dentro* e *em torno* dos saraus, pois a partir dele pude conhecer e compreender melhor suas mobilidades, encontros, jogos, labores literários, gestos, atos performáticos, as materialidades que são resultados de sua atuação, as circunstâncias empíricas e, enfim, parte do ambiente cultural que circunda as relações intersubjetivas e afetivas tecidas por agentes – que são, somente eles/as, protagonistas desse tipo instigante de produção literária contemporânea.

1.1.3. Em campo: os eventos e as relações sociais

Quanto mais me inteirava da produção literária, quanto mais lia os títulos lançados em eventos nas periferias, quanto mais dialogava com protagonistas nos saraus, tanto mais me vinham à mente questões que, se diluídas no impressionismo da observação direta, podiam beirar o risco, já alertado por De Tommasi (2013), do simplismo descritivo. O risco, segundo a autora, é comum em estudos que não estão preocupados com as condições sociais que rodeiam o fenômeno investigado, tampouco com suas consequências epistemológicas e políticas. Esse descritivismo meio apaixonado tende a fechar os olhos para explicações historicizadas e espacializadas acerca da dimensão da ação coletiva a que tais experiências estéticas podem estar submetidas ou, então, para o sentido político mais amplo que as atividades culturais periféricas, no âmbito literário, buscam expressar.

Atualmente, a preocupação com os riscos que uma euforia com o campo podia causar explica-se porque não se tratava, no início da pesquisa, de uma participação inocente; o que tinha em mente era uma proposta de análise de um fenômeno recente que me cativara de

imediatos, como leitor e pesquisador. Ainda que soubesse estar diante de um tema polissêmico, dinâmico e de difícil apreensão, minhas experiências naquele momento inicial tinham um caráter exploratório, tendo em vista que o fenômeno, até então, havia sido pouco estudado nas ciências sociais e, menos ainda, no interior da sociologia⁴⁰.

Acredito que o fazer sociológico, muitas vezes, nos incita a pensar sobre as motivações de uma pesquisa, mas também a refletir sobre seu próprio estatuto científico ou sobre princípios e indícios metodológicos que regem a prática da disciplina. Acredito que, especialmente na sociologia, os passos preliminares de um trabalho capaz de sustentar-se e, mais, capaz de respeitar o campo de pesquisa e os/as agentes que o habitam e o transformam dependem de três momentos que, juntos, ou de alguma forma combinados entre si, a definem enquanto disciplina crítica, pública, acumulativa.

O primeiro desses momentos contempla a escolha do tema, a definição do objeto de pesquisa e a delimitação de uma inquietação intelectual a ser investigada – talvez, a fase embrionária do problema sociológico, não raramente algo que intriga o/a investigador/a enquanto indivíduo (Mills, 1982; Biancchi, 2003). Outro momento se acha no deslocamento de uma apreensão ou curiosidade subjetiva para um problema com dimensões mais amplas, sociológicas, de impacto público e interesses sociais abrangentes. Mas um terceiro momento que pode influir no processo de construção do conhecimento aparece na construção dos objetivos a serem visados, da escolha de referenciais teórico-metodológicos, da formulação de hipóteses de trabalho – mesmo que provisórias, como geralmente elas são, haja vista que os objetos das ciências sociais tendem a ser históricos, mutáveis, dinâmicos, imprevisíveis –, da formação do campo empírico e da elaboração de instrumentos de coleta e análise de dados.

O que retiro desses três momentos é que eles não surgem espontaneamente do nada, ainda que, às vezes, se tenda a acreditar na combinação mágica de circunstâncias fortuitas. Não surgem do nada porque estão atrelados aos interesses do/a pesquisador/a enquanto ser humano, aos seus gostos, empatias, às suas posições sociais, disposições e tomadas de posição (práticas) eventuais em um contexto determinado, assim como às circunstâncias socialmente relevantes em que a proposta de pesquisa se acha inserida. Esse vínculo depende, também, do grau de inserção que se pode ter no agrupamento selecionado, do tipo de relações fundadas com seus agentes e, obviamente, do ambiente no qual a investigação será realizada e/ou do qual ela trata.

⁴⁰ Exceto por alguns artigos, pelo meu balanço bibliográfico, são poucos os estudos sociológicos de fôlego sobre produção literária nas periferias paulistanas. Entre tais, eu citaria: Julio Souto Salom (2014a), Marco Antonio Bin (2009), Mário Augusto Medeiros da Silva (2013), Rogério de Souza Silva (2011) e Silvana José Benevuto (2010).

Por isso, gostaria de voltar, agora, à reelaboração de alguns dos caminhos que me levaram a ter contato direto com a cena literária nas periferias de São Paulo e com seus/as agentes.

Frequentar os saraus periféricos, aplicar o método de observação direta, realizar entrevistas formais esporádicas, provocar uma série de conversas informais, participar em uma variedade ampla de atividades e eventos – como, além dos próprios saraus, *slams*, também rodas de debate com escritores/as, encontros com agentes, congressos, feiras internacionais, festivais locais, lançamentos de livros, debates públicos com ativistas da cultura periférica e de políticas de fomento à produção artística, etc. –, tudo isso me permitiu sistematizar um inventário do que vem sendo criado nas periferias em termos literários, por quem e, sobretudo, de que maneira. Ademais, a partir disso, passei a realizar uma pesquisa documental mais sistematizada, o registro de algumas performances de poetas, quando autorizado, bem como a avaliação de postagens feitas em redes sociais e de publicações em *blogs* pessoais e da área.

Após o acompanhamento mais metódico de atividades dos coletivos, mapeamento de alguns saraus, bem como da leitura de trabalhos produzidos sobre os temas que, de uma forma ou outra, tocam as questões que orientam a pesquisa, pude vislumbrar *onde* e *como* se estruturam os coletivos que compõem meu recorte dentro do campo maior da produção cultural da cidade (cf. Anexo 2). A partir disso, busquei precisar quais as conexões firmadas entre alguns dos coletivos literários com os quais tive contato e entre os/as produtores/as culturais de cada um (cf. Anexo 3), localizando agentes-chaves (cf. Anexo 1) e identificando parte do fluxo de pessoas, textos, ideias e projetos que estruturam o universo da literatura marginal em São Paulo.

Foi nesse trajeto, também, que tomei conhecimento da dimensão a que meu recorte empírico se referia, sobretudo acompanhando as publicações da “Agenda Cultural da Periferia”, da ONG Ação Educativa – principal boletim informativo sobre cultura periférica na cidade –, cuja responsável era a escritora e jornalista Elizandra Souza, as informações do projeto “Pontos de Poesia”, da Organização Social de Cultura, que, naquela época, havia mapeado alguns saraus poéticos da Região Metropolitana de São Paulo (RMSP), alguns gráficos do “Mapa Cultural da Quebrada”, da Agência Popular Solano Trindade, e o “Boletim do Kaos”, informativo oficial do Suburbano Convicto Produções, editado pelo já citado escritor Alessandro Buzo, além de seguir redes sociais, *blogs* e páginas especializadas na difusão dos saraus, coletivos culturais e demais eventos literários das periferias paulistanas, bem como a dinâmica de produção de escritores/as marginais.

Figura 5. Edições do Boletim do Kaos e da Agenda Cultural da Periferia (arquivo pessoal, 2014).

A partir de então, fiz amplas anotações sobre os eventos dos quais participei. Uma ocasião especial, cuja menção é importante, foi a viagem a Buenos Aires, no primeiro semestre de 2014, acompanhando alguns dos coletivos de São Paulo, para a participação na 40ª Feira Internacional do Livro – além dos/as integrantes dos saraus, escritores brasileiros como Ferréz e a “Geração de 90” (Marcelino Freire, Marçal Aquino, Fernando Bonassi e Lourenço Mutarelli) estiveram entre os convidados⁴¹. Fui como correspondente do jornal *Brasil de Fato*, que, durante a feira, publicou quatro textos meus sobre a ocasião⁴². A experiência de São Paulo como convidada da Feira do Livro de Buenos Aires chama a atenção e deve ser detalhada. Ela merece destaque em função da centralidade que os coletivos e poetas marginais tiveram no evento, talvez de forma inédita, e da repercussão posterior; mas também devido às implicações que colheram dessa visibilidade. Explicita, talvez, a mudança de comportamento de certos/as agentes do poder público e de setores do mundo literário em relação à produção oriunda das

⁴¹ Marcelino Freire, juntamente com Marçal Aquino, Lourenço Mutarelli, Fernando Bonassi e outros, integram o grupo que, inicialmente, foi chamado de “Geração 90”. Esses autores obtiveram notoriedade depois da publicação de duas coletâneas de contos organizadas por Nelson de Oliveira, *Geração 90: manuscritos de computador* (2001) e *Geração 90: os transgressores* (2003), ambos com o subtítulo de “Os melhores contistas brasileiros surgidos no final do século XX”, publicadas pela Boitempo Editorial, de São Paulo (cf. Pellegrini, 2014a).

⁴² As matérias estão disponíveis em: <www.brasildefato.com.br/node/28371/>. Acesso: 10/11/2015. No geral, elas pautaram a rotina dos coletivos na Argentina. Para tanto, cf.: Muniz Jr. e Oliveira (2015) e, também, Mello (2014).

periferias urbanas. Ao todo, dezessete coletivos e cerca de cento e oitenta poetas, que compuseram a delegação brasileira na capital argentina, tiveram suas viagens financiadas pela Prefeitura de São Paulo, na época sob a gestão do ex-prefeito Fernando Haddad (2013-2016).

A 40ª Feira do Livro de Buenos Aires ocorreu entre os dias 24 de abril a 12 de maio de 2014. Na programação, além dos saraus, foram realizados debates, lançamentos, intervenções artísticas, shows e outras atividades espalhadas por diversos pontos da cidade. Referência na América Latina, nos últimos anos, a feira tem procurado adquirir relevância internacional, sobretudo no âmbito hispano-americano. Uma das ações, para tanto, é o evento das cidades convidadas de honra, a partir da qual se pretende pôr no centro das atenções cidades de dentro ou fora da América Latina, fomentando intercâmbios e disponibilizando à audiência a produção cultural de outros países. A primeira, em 2013, foi Amsterdã; a segunda, em 2014, São Paulo.

De forma inédita, a homenagem a São Paulo acabou levando para o centro das atenções a produção literária marginal, representada por dezenas de artistas de diversos coletivos periféricos, por decisão coletiva da Secretaria Municipal de Cultura e da Biblioteca Mário de Andrade. “A produção literária da periferia da cidade é vibrante, nova e inusitada. Então, nada mais justo do que levar para a Feira gente que não teria condições de ir para lá”, comentou, naquela ocasião, Tarsila Lucena, supervisora de Ação Cultural da Biblioteca Mário de Andrade e responsável pela presença da cidade no evento, em parceria com a Secretaria de Cultura⁴³.

A delegação dividiu-se em dois grupos. Na primeira semana (28 de abril a 11 de maio), nove coletivos estiveram presentes: Sarau do Binho, A Plenos Pulmões, Praçarau, A Voz do Povo, Poesia Maloqueirista, Suburbano Convicto, Sarau do Burro, Slam da Guilhermina, Zona Autônoma da Palavra. Na segunda (05 de maio a 11 de maio), outros oito coletivos participaram das atividades: Sarau da Brasa, Elo da Corrente, Quilombaque, Perifatividade, Mesquiteiros, Marginaliaria, O que dizem os umbigos?, Encontro de Utopias. A Cooperifa foi como delegação separada dos grupos, na primeira semana do evento – o que gerou pequenas fissões entre os/as convidados/as, devido à condição de privilégio que essa situação deixou vir à luz. Essas pequenas fissões puderam ser notadas no desconforto de certos/as agentes em relação a uma série de eventos alternativos preparados para a Cooperifa, em Buenos Aires, bem como no fato de o coletivo ter recebido financiamento diverso do de outros grupos. Isso pareceu reproduz um “verticalismo” próprio do mundo corporativo e que não cabia em um movimento cujo método

⁴³ Algumas das entrevistas referenciadas nesta tese foram concedidas a mim e à jornalista Simone Freire, do jornal *Brasil de Fato*, alguns dias antes da ocorrência da feira internacional, e foram usadas para uma série de reportagens realizadas para o mesmo periódico, que foi o único a organizar uma cobertura completa daquele evento literário.

de atuação é a horizontalidade e a simetria; ou, então, privilegiar daquele modo alguns saraus seria prejudicar outros, seria nadar contra a corrente proposta pelo movimento da literatura marginal como um todo, que é o de brigar pela ampliação de espaços disponíveis para a consolidação de novos saraus e pela democratização das possibilidades de atuação existentes. Segundo informou Fernando Ferrari, do Sarau da Vila Fundão, em conversa, em abril de 2014, em Buenos Aires, esse método de ampliação dos espaços possíveis e de democratização das possibilidades está presente em um documento reivindicatório que os coletivos enviaram ao então Secretário de Cultura, Juca Ferreira, “Existe Diálogo em SP: Saraus” (cf. Anexo 4), cuja base política é, justamente, o diálogo, a cooperação e a horizontalidade, e não o conflito⁴⁴.

Para Buzo – em entrevista de abril de 2014, em sua livraria no Bixiga –, a expectativa para a viagem era animadora: “Nunca tantos ‘periféricos’ saíram do país juntos, ao mesmo tempo. Essa experiência vai ser positiva e pode alavancar a produção literária, pois talvez as grandes editoras olhem para nossa literatura com mais respeito”. Para autores/as, a oportunidade de explorar expressões culturais além das fronteiras nacionais já era um reconhecimento da atuação e um marco para o movimento literário. Como comentou Michel Yakini, do Sarau Elo da Corrente, em entrevista concedida dias antes de sua viagem a Buenos Aires:

É momento de realizar algo incomum, pois nós nos conhecemos de visitar a quebrada um do outro, não de fazer uma turnê e intercambiar com outras quebradas. Acredito que, depois dessa viagem, os coletivos irão se olhar e interagir de forma diferente. A oportunidade de viajar está nos aproximando. Estamos conversando mais sobre nossas diferenças e semelhanças, reconhecendo nossa força (Michel Yakini, abril de 2014).

Além da ida dos/as escritores/as e coletivos à Feira, ocorreu outro fato marcante para o movimento, sobretudo no que tange ao seu reconhecimento e à sua difusão: o lançamento, em língua estrangeira, da primeira antologia sistematizada dessa produção. Antes da participação dos autores na Feira, nasceu a ideia de editar um volume em espanhol da produção marginal, *Saraus: Movimiento, Literatura, Periferia, São Paulo*, organizado por Lucía Tennina⁴⁵ (2014),

⁴⁴ Em novembro de 2013, coletivos estiveram no encontro Existe Diálogo em SP junto com Juca Ferreira. Segundo Yakini, a intenção era: “diminuir o fosso entre a secretaria e os/as articuladores/as dessas iniciativas. Uma carta foi lida e entregue ao secretário, e ela reivindicava, entre outras coisas, a continuação e a ampliação do programa ‘Literatura Periférica: Veia e Ventania nas Bibliotecas de São Paulo’, que é realizado, desde 2011, em uma parceria entre o Sistema Municipal de Bibliotecas e os saraus. O programa prevê a contratação dos grupos para apresentar e fazer a mediação de leitura nos seus respectivos bairros”. A questão dos/as escritores/as era: como ter um plano eficaz se as iniciativas já existentes não eram devidamente valorizadas? Cf.: <bit.ly/2FOczZC>. Acesso: 15/03/15.

⁴⁵ Segundo entrevista a mim concedida, em Buenos Aires, Tennina teve contato com a produção marginal a partir de uma aula dada por Heloisa Buarque de Hollanda na Universidad San Andrés, em Buenos Aires. A análise dessas conexões e de como as “novidades” podem cruzar fronteiras, inclusive linguísticas, indica caminhos interessantes para entender os modos de circulação internacional de ideias, que não raro estão relacionados à circulação de intelectuais (que atuam como mediadores/as, negociadores/as, “atravessadores/as”), e não só dos bens culturais propriamente ditos. Isso será mais bem trabalhado no capítulo seguinte. Atualmente, além de estar envolvida com a produção literária das periferias de São Paulo, Lucía Tennina é tradutora: já traduziu escritores identificados com

docente da Universidade de Buenos Aires e pesquisadora dedicada a estudar e difundir a literatura marginal paulistana em seu país. A obra foi lançada na feira argentina. A pesquisadora assumiu para si a função de eleger, organizar e traduzir os textos que compõem o livro, uma parceria com a casa editorial Tinta Limón. Esse empreendimento rendeu uma cuidadosa coleção de trabalhos dessa literatura. O livro foi lançado durante a feira, no *stand* reservado à cidade homenageada (29 de abril e 6 de maio de 2014) e, também, no espaço “Cazona de Flores” (30 de abril e 9 de maio de 2014). Andrés Bracony, da Tinta Limón, em entrevista concedida a mim, em 3 de maio de 2014, contou que a ideia da antologia nasceu em 2012, quando a editora, em parceria com Tennina, provocou um encontro com Ferréz. Andrés explicou: “Nosso trabalho como editora independente foi perceber que o essencial desse movimento literário são os saraus; é por isso que consideramos fundamental a construção de espaços de encontros e seus processos de auto-organização que interrompem os ritmos impostos pelas cidades”.

Duas personagens da política municipal paulistana devem ser citadas como centrais naquele processo. A primeira delas é Nádia Campeão, do PCdoB, então vice-prefeita da cidade, que foi quem realizou a articulação com a Fundación El Libro, responsável pela organização da feira literária. Outra personagem institucional essencial foi Luiz Armando Bagolin, na época diretor da Biblioteca Mário de Andrade, curador da mostra paulistana de literatura e responsável pela proposta de levar os saraus e *slams* a Buenos Aires. Assim declarou ao jornal *La Nación*:

Buscou-se inverter o tradicional, pôr a periferia no centro e o mais consagrado na periferia [...]. Não é uma concessão, mas um reconhecimento a toda a criatividade que surge desses setores. Não se trata tanto de promover novos autores, mas respaldar toda a variedade que, permanentemente, cria novas expressividades (*apud* Rey, 2014, s/p).

Algo que gostaria de sublinhar a partir desses exemplos é que tanto o ato do poder público local de dar ênfase aos coletivos literários das periferias, quanto o trabalho de tradução e publicação de textos para o espanhol, protagonizado por Tennina, renderam frutos para os/as autores/as. Eles/as acabaram sendo convidados/as de honra de outros quatro eventos internacionais de porte semelhante. Alguns meses depois, autores/s (Michel Yakini, do Elo da Corrente, Vagner Souza, da Brasa, Allan da Rosa, Binho, Suzi Soares e Ferréz) foram convidados a participar, entre 10 e 19 de outubro de 2014, da 21ª Feira Internacional de Livros em Zócalo, na Cidade do México, ocasião em que o Brasil foi, novamente, convidado de honra.

a literatura marginal – os livros de Ferréz, *Dios se fue a almorzar* e *Manual práctico del odio*, mas também outros tantos, como *Cuentos negreros*, de Marcelino Freire, autor dotado de maior consagração, que não surgiu propriamente nos saraus, mas mantém com eles relações de afinidade temática e estética, sendo um assíduo participante, sobretudo do Sarau do Binho e da Cooperifa. Sobre a questão da circulação, Alessandro Buzo, em entrevista a mim concedida em 2014, comentou que “a literatura que é produzida dentro dos saraus e dos *slams* de São Paulo é uma literatura que já nasce circulando e já nasce coletiva, e é isso que a funda enquanto movimento”.

O segundo evento, que ocorreu em janeiro de 2015, foi a 19ª edição do Seminário de Antropologia Social e Cultura Afroamericana, do Museu Casa de África, em Havana, Cuba. Para além dos limites latino-americanos, também em janeiro, autores/as aterrissaram na Europa duas vezes: em Oxford e Paris, onde participaram do IV Colóquio Internacional sobre Literatura Brasileira Contemporânea, a convite de Regina Dalcastagnè, da Universidade de Brasília, Claire Williams, da University of Oxford, e Leonardo Tonus, da Université Paris-Sorbonne; e, entre 20 e 23 de março de 2015, junto com outros/as escritores/as, representaram o Brasil na 35ª edição do Salão Internacional do Livro de Paris, quando o país foi homenageado. Entre os/as convidados/as, estavam Ferréz e Rodrigo Ciríaco, além dos indígenas Daniel Munduruku e Davi Kopenawa, aos quais se juntaram Marcelino Freire⁴⁶, Conceição Evaristo⁴⁷ e Paulo Lins.

Além disso, integrantes do movimento ligados ao audiovisual uniram-se para gravar um documentário, *Um poema para Mercedes* (2015). Trata-se de uma produção sobre a participação dos saraus na 40ª edição da feira argentina. Há diversas entrevistas com os/as agentes/as, que refletem sobre sua participação no evento, colocando em questão a necessidade de reconhecimento dessa produção literária marginal. Segundo os/as produtores/as, a proposta de *Um Poema para Mercedes* foi trazer a típica abordagem do “documentário de emergência”, ou seja, aquele documentário que é feito no calor, no suor, na correria que o tempo exige⁴⁸.

⁴⁶ Marcelino se autoproclama marginal e periférico, pois seu estilo estaria próximo a de seus amigos Ferréz, Vaz, Sacolinha, Binho e Allan da Rosa: “Minha literatura conversa com a literatura de Ferréz. Eu sou periférico. O nordestino é periférico. Eu carrego o nordeste periférico comigo. Meus pais sertanejos, o bairro pobre onde eu morei no Recife, [o fato de] ter chegado em São Paulo desempregado, tendo indo morar na periferia, em um bairro chamado Jd. Aricanduva, depois em Guaianases, tudo isso me faz sentir muito irmão da literatura periférica” (*apud* Grunnagel e Wieser, 2015, p.459). E segue dizendo que seu método é marginal: “Eu escrevo em voz alta, de tal forma que o texto possa ser lido em voz alta. Meu texto só me convence quando eu consigo rezar os meus contos. Ou seja, quando eu termino um conto, eu o leio bem rápido – como se estivesse rezando – para poder ver como está o ritmo daquele conto. Ele tem que me convencer, como se fosse essa ladainha, essa fala muito presente no universo nordestino. Se há algum problema nessa leitura, se algum som ficou vazio, quer dizer que alguma coisa no som não está batendo, tenho de mudar uma palavra, diminuir uma frase, para caber nesse ‘mantra’” (*apud* Grunnagel e Wieser, 2015, p.456). Para o escritor, seus textos são como ladainha, cantoria, reza, o que mexe na composição, no uso abusivo da pontuação, nos poucos adjetivos e advérbios: “Meu trabalho conversa com o rap – se você colocar música, assim, musicar os meus textos, você terá um rap. Os meus contos põe o dedo na ferida, como fazem algumas letras de rap. Fazemos parte de um só grito” (*apud* Grunnagel e Wieser, 2015, p.461).

⁴⁷ Conceição Evaristo é uma das principais expoentes da literatura nacional hoje, com projeção internacional, livros traduzidos e sempre convidada a participar dos principais festivais literários do mundo. Publicou seu primeiro poema em 1990, no décimo terceiro volume dos *Cadernos Negros*, editado pelo coletivo cultural Quilombhoje, de São Paulo. Desde então, publicou diversos poemas e contos nos *Cadernos*, além de uma coletânea de poemas, dois romances e três livros de contos. Diz ter como força motriz de sua “escrivência” as reflexões em torno de questões de raça e gênero, visando reelaborar a memória sofrida da população negra e sua potencialidade de ação.

⁴⁸ Helena Silvestre, em *Um Poema para Mercedes*, afirma que o “problema é que a gente tem um espaço de tempo muito grande entre uma arte literária que nasce expressando as contradições que estão acontecendo naquela hora e o seu reconhecimento. Hoje, já são vinte anos de literatura marginal e só agora a gente começa a ser reconhecido um pouco, a ser tratado como parte de uma ‘geografia da literatura nacional’. A gente é parte dessa paisagem da

Muitas pessoas com as quais interagi na viagem a Buenos Aires ainda não tinham ciência de que eu estava fazendo uma investigação sobre saraus e literatura marginal, embora algumas soubessem que me encontrava por lá enquanto correspondente de um jornal brasileiro, cuja função era escrever textos regulares sobre a experiência “dos marginais” na Feira do Livro. Tive acesso irrestrito ao evento, pois adquiri o crachá de entrada e circulação livre da imprensa, o que me aproximou dos/as agentes que integravam o Sarau do Binho. Isso facilitou minha aproximação com escritores/as e produtores/as convidados/as pela curadoria, na medida em que a chancela de um jornal como o *Brasil de Fato* parecia conferir-me uma credibilidade diferente daquela do “mundo universitário”, provavelmente dada a sua tendência progressista e alinhada a algumas das demandas de movimentos sociais e culturais brasileiros contemporâneos⁴⁹.

Outro fato que facilitou minha interação com os/as agentes na capital argentina foi um evento de que eu havia participado semanas antes, a X Primavera dos Livros de São Paulo, em abril de 2014, organizado pela Liga Brasileira de Editores (LIBRE), onde tomei ciência de coletivos que, até então, me eram desconhecidos, como o Coletivo Cultural Perifatividade, que até hoje organiza um sarau importante na zona sul, o Núcleo Bartolomeu de Depoimentos, que é um grupo de dramaturgia histórico da cidade, e o Coletivo Sobrenome Liberdade, de jovens escritores/as marginais que realizam sarau homônimo, na zona sul. Naquele evento, conversei com autores/as que, ao longo da pesquisa, se tornaram importantes, no sentido de que ajudaram a entender alguns processos e colaboraram com esta pesquisa me prestando informações.

Alessandro Buzo, por exemplo, em entrevista concedida em abril de 2014, em sua livraria no Bixiga, salientou a importância de eventos apoiados pelo poder público e por outras instituições, como os palcos dedicados à literatura da Virada Cultural, a Primavera dos Livros, na Praça Dom José Gaspar, bem como a ida dos coletivos literários da periferia para a Feira do Livro de Buenos Aires. Para ele, trata-se de parcerias que só têm a somar no fortalecimento e ampliação das redes já existentes, não só entre escritores/as, mas entre os/as agentes de cultura periférica em geral, que circulam por bairros das periferias. Buzo percebeu nesses convites e nessas aproximações os primeiros passos de uma política pública voltada à cultura periférica, um reconhecimento, ainda que incipiente, da cidadania cultural e do trabalho de coletivos e seus organizadores/as, junto ao reconhecimento da produção literária de escritores/as marginais.

literatura que existe no Brasil. Mas isso veio com vinte anos de atraso”. A fala pode ser acessada, entre os minutos 8:09 e 9:08, em um vídeo disponível em: <www.youtube.com/watch?v=1JErlbNuv2g>. Acesso: 09/01/2018.

⁴⁹ A Feira representa um *turning point* da pesquisa empírica, minha “fuga da polícia javanesa” na “briga de galos”, tal qual descrita por Clifford Geertz (1978), já que me possibilitou uma aproximação antropológica mais efetiva com os/as agentes do campo. Agradeço ao professor José Carlos Gomes da Silva por sugerir essa bonita imagem.

Esses eventos que contratam coletivos colocam dinheiro no bolso de quem faz cultura com quase nada, de quem já fazia antes. As pessoas precisam comer, pagar contas. Se não fossem esses eventos, como seria? O cara faria arte e, paralelamente, trabalharia a vida toda em um emprego formal, das 8h às 18h, ganhando o piso salarial, não colhendo os frutos do que gosta de fazer. Por isso, muitos param no meio do caminho, pois não conseguem viver da sua arte. Ninguém tira a autonomia de ninguém. Não há disputas entre os coletivos, apenas cooperação. Só é preciso saber chegar e ser você mesmo, seja no pessoal ou no coletivo (Alessandro Buzo, abril de 2014)⁵⁰.

É interessante, nessa discussão, trazer à tona o solo político que vinha sendo importante para a consolidação do movimento marginal, o das políticas culturais levadas a cabo, sobretudo, desde as gestões do ex-presidente Luiz Inácio Lula da Silva (2003-2010), da qual participaram Fernando Haddad, ex-prefeito de São Paulo, e Juca Ferreira, ex-Secretário de Cultura da cidade (2013-2014) e ex-Ministro da Cultura (2008-2010, 2014-2016). Com a designação de Gilberto Gil como Ministro da Cultura (2003-2008), teve início uma época de diálogo mais concreto com movimentos periféricos. Como explica Tennina (2013; 2017), a criação de programas de fomento ao trabalho artístico contribuiu para dar visibilidade e legitimidade às produções que não condiziam com as hierarquias simbólicas já firmadas. Em São Paulo, no que tange às políticas públicas culturais, destacavam-se, em nível municipal, um diálogo mais direto com coletivos culturais das periferias, a participação de saraus em instâncias decisórias, sobretudo no que se refere à agenda cultural da cidade, a proposta de construir equipamentos artísticos nos 96 distritos, os programas de fomento e incentivo – VAI 1 e VAI 2⁵¹, “Veia e Ventania: Literatura Periférica nas Bibliotecas”, entre outros –, a descentralização da Virada Cultural, etc.

Os resultados dessas interlocuções sugerem ter havido desdobramentos significativos nos tipos de ação e arranjos oriundos dessas instâncias culturais, sobretudo em direção a parcerias institucionais que foram travadas durante a gestão do ex-prefeito Fernando Haddad (2013-2016), do PT, das quais destaco as firmadas com o poder público municipal, mas também com o SESC (Serviço Social do Comércio), com o Itaú Cultural e com a ONG Ação Educativa, por exemplo. Hoje, pode-se afirmar que essas mesmas parcerias, sobretudo com o poder público

⁵⁰ Buzo, em função de seu trabalho na Suburbano Convicto e de sua atuação no Itaim Paulista, teve um quadro na TV Globo que ficou famoso. O quadro estreou em 2011 e durou até 2014. No total, foram 147 episódios nos quais foi mostrada a cena periférica, o que consolidou seu nome como agente cultural – a partir dessa exposição pública, ele procurou encadear uma carreira política, tendo sido candidato a vereador pelo PCdoB, em 2016. “Trabalho na TV Globo e não deixei de ser favelado. Acho que isso vai de cada um. Quem vai pro outro lado e se deslumbra é porque sempre quis estar e ser do outro lado. Mas você pode ir lá (‘do outro lado da ponte’, na TV, no ‘centro’) e manter sua militância. O poder público nos últimos anos [2012-2014] tem contemplado um pouco a cena periférica, mas ainda é migalha em termos de políticas públicas. O valor do cachê de um sarau é menor que o de um artista da música, por exemplo. Mas, acredito, aos poucos isso vai melhorando” (Alessandro Buzo, abril de 2014).

⁵¹ O VAI (Lei 13.540, regulamentado pelo decreto 43.823/2003) tem sido importante para a proliferação dos saraus. Trata-se do Programa de Valorização das Iniciativas Culturais, fundo de apoio instituído por uma lei municipal voltado às arte periféricas, de autoria do arquiteto, urbanista e, então, vereador Nabil Bonduki.

municipal, estão mais enfraquecidas, tanto por conta da gestão no executivo (João Doria Jr. e, atualmente, Bruno Covas, ambos do PSDB), nada atenta a demandas de movimentos sociais e culturais das periferias da cidade, quanto em função de conflitos com o atual Secretário de Cultura, André Sturm – ex-diretor do Museu da Imagem e do Som (MIS-SP).

Figura 6. Ocupação literária no centro (arquivo pessoal, 2014).

Em particular, no caso da gestão de Fernando Haddad, percebi uma tendência, tímida, mas bem-acolhida por membros do movimento dos saraus e da literatura marginal, em especial por parte da Biblioteca Mario de Andrade e de equipamentos públicos, como o Centro Cultural da Juventude (CCJ), de dar visibilidade às expressões literárias da periferia. Exemplo disso foi o fortalecimento e a ampliação do Programa “Literatura Periférica: Veia e Ventania nas Bibliotecas de São Paulo”, cujo objetivo era levar atividades artísticas ligadas à tríade “livro, leitura e literatura” para a rede de bibliotecas públicas das periferias. O projeto tem sido uma parceria importante entre a Secretaria Municipal de Cultura e os saraus literários.

Embora se possa depreender disso tudo algum reconhecimento, bem como efeitos para os rumos dos saraus e das relações que autores/as e produtores/as fundam entre si, ainda é

arriscado dizer, categoricamente, que os efeitos⁵² se prolongarão no sentido de mitigar a condição periférica que a produção desses/as autores/as tem no campo literário brasileiro⁵³. O que se pode notar é que isso, em certa medida, explicita certa dependência das esferas do poder, por parte de agentes, pelo reconhecimento de seus espaços e suas produções. Mas, tal assertiva deve ser matizada, tendo em vista as estratégias e práticas, individuais e coletivas, assim como os demais projetos cultivados fora do eixo dos saraus, como a militância pedagógica e a construção de parcerias com as esferas públicas e privadas. Intermediários podem proporcionar novas expectativas à produção e, até mesmo, impulsioná-la. Escritores/as parecem ter, assim, duas saídas: ou ajustam seus projetos e parcerias às condições existentes e já postas, aceitando constrangimentos específicos que lhes são infligidos; ou investem tempo e recursos, energia e redes de cooperação na obtenção de outros meios que facilitem a produção/difusão das obras.

A meu ver, a tendência é que eles/as deem mais atenção à segunda saída. Como se verá nos demais capítulos, o que também está exposto no relato de Sonia Regina Bischain na epígrafe deste capítulo (e, também, no Apêndice), a cooperação entre os coletivos, entre os/as agentes e a autonomia na atuação parece ser a marca distintiva do movimento marginal. Exemplo disso são as diversas atividades que organizam frequentemente, como foi a realização do Seminário Internacional do Plano Municipal do Livro, Leitura, Literatura e Bibliotecas (PMLLLB)⁵⁴, também em 2014; e as edições do Encontro Estéticas das Periferias, que ocorre, anualmente, por todas as periferias de São Paulo, idealizado pela ONG Ação Educativa, que já caminha para a sua oitava edição. Descentralizado, o evento acontece em cerca de cinquenta pontos da cidade – a maioria deles, distritos periféricos. O encontro não tem só o objetivo de mostrar a cultura das periferias para o centro, mas discuti-la em sua própria condição periférica, marginal. Com curadoria coletiva, da qual participam muitos saraus, o evento debate processos criativos e percursos da criação artística e literária das periferias.

⁵² Entre 14 de março e 10 de maio de 2018, mais de 40 escritores/as se revezaram por universidades, escolas, livrarias e instituições culturais da França, Bélgica, Luxemburgo, Alemanha e EUA em debates, saraus, lançamentos e oficinas. A Primavera Literária Brasileira, idealizada por Leonardo Tonus, da Sorbonne, teve a presença, entre outros/as, de Rodrigo Ciríaco e Allan da Rosa. Cf.: <goo.gl/XA7UCm>. Acesso: 24/02/2018.

⁵³ Bourdieu (1990; 1996), ao referir-se ao funcionamento do campo literário, aponta elementos para sua existência: o campo é, a um só tempo, uma construção analítica e um operador relacional capaz de expressar o espaço no qual agentes investem recursos (capitais), relacionando-se uns com os outros e seguindo regras de jogo próprias, em busca de legitimidade e autonomia. Todavia, o interessante nessa construção é que, no campo literário, é possível observar hierarquias internas, conservadores e vanguardas, lutas subversivas e meios de produção, reprodução e insurreição, ainda que cada força se revista de uma forma característica e variem os recursos a que se referem.

⁵⁴ O Plano segue na linha do PNLL (Plano Nacional do Livro e Leitura). Cf. o artigo de Rodrigo Ciríaco, representante no Conselho Diretivo do Plano: <goo.gl/z5w3nx>. Para conhecer um pouco mais a discussão sobre o PMLLLB, cf. a página do grupo de trabalho que os/as agentes criaram: <pmlllb.com/>. Acesso: 01/03/2015.

consecução do campo. Isso serviu para que fossem estabelecidas relações com escritores/as, produtores/as e ativistas da periferia, e conhecidas as suas produções e materialidades. Graças à participação nos eventos e, depois, às centenas de saraus que observei nos últimos anos, pude melhor vislumbrar o universo específico a ser trabalhado e problematizado, que é composto de uma rede de relações⁵⁵ que vão muito além das meramente institucionais e profissionais.

Como qualquer outro movimento cultural⁵⁶, os coletivos literários das periferias de São Paulo se organizam artisticamente (com seus arranjos diversos, mas também lidando com uma série de constrangimentos, conflitos externos, regras exclusivas, distribuição desigual de recursos, etc.) para fazer valer sua produção em termos de reconhecimento e legitimidade, em um contexto em que grupos periféricos não logram operar de forma totalmente autônoma⁵⁷. Desta discussão, gostaria de retirar que a dinâmica cultural presente nas periferias paulistanas se desenvolve de forma atrelada a espaços diversos de sociabilidade, contando, por vezes, com o incentivo estatal, de organizações não governamentais ou de outras instituições (públicas ou privadas) interessadas, em alguma medida, no desenvolvimento, na consolidação ou na continuidade da cena cultural periférica.

⁵⁵ Um esboço dessa rede pode ser encontrado no Anexo 3 desta tese, a partir de um sociograma que elaborei.

⁵⁶ Por movimento cultural entendo uma rede de agentes que interagem entre si, formal ou informalmente, ao longo de um período de tempo que indique regularidade, e circulam por instâncias de produção, difusão, consumo e legitimação de bens simbólicos, constituindo, assim, grupos ou coletivos. Em geral, os/as agentes estão engajados em certo debate, demanda ou conflito político-cultural com instâncias de poderes instituídos, algo que pode estar expresso de forma pública (como, por exemplo, em prol de correções históricas de injustiças sociais, pela captação de recursos públicos ou privados ausentes, na ofensiva conjunta a fontes de descontentamento, por meio de uma expressão de apoio a princípios e ideologias, etc.). Esse engajamento, segundo Diani e Bison (2010), ampara-se em uma identidade coletiva partilhada entre a pluralidade de agentes existentes e atuantes dentro do movimento. Assim, haveria movimento cultural na medida em que grupos e/ou agentes se sentissem parte de uma coletividade imaginada, mobilizados no sentido de apoiar mudanças de caráter social ou cultural em seus respectivos lugares de atuação, e que identificassem elementos compartilhados em suas experiências passadas, presentes e futuras.

⁵⁷ É nesse sentido que Salom (2014a) propõe pensar a literatura marginal como subcampo, tendo em vista tensões existentes entre agentes com os campos literário e político instituídos. Não é o caminho que sigo na tese. Porém, vale notar que a topologia proposta pelo sociólogo espanhol indicaria a existência de homologia entre espaço social – as posições mutuamente exteriores que agentes ocupam em certo universo de interações – e espaço simbólico – formatado por suas práticas, discursos e preferências estéticas –, que determina marcadores a partir dos quais os/as agentes atuam. Os saraus formatariam, assim, um mundo hierarquizado (mais antigos/as e mais novos/as; os/as que detêm reconhecimento social e os/as que lutam para validarem as criações; a primeira geração e a mais jovem, etc.), o que acarretaria tensões, processos discrepantes de legitimação de bens, lutas por incentivos junto a diversos atores (o Estado e as políticas culturais, mídias e a expectativa de visibilidade, editoras, participação em eventos, etc.). Todo campo pode ser dividido em regiões menores, microcosmos que se comportam de forma similar aos campos – não idênticas. Os subcampos, semiautônomos como são, apresentam atributos análogos ao campo – no caso, o subcampo da produção periférica teria relação, e nele estaria assentado, com o campo literário. Devido à sua dependência relativa, conservariam algumas dinâmicas do campo instituído, sendo que os grupos detentores de maiores recursos, espaços e de um volume de capital específico mais robusto ocupariam melhores posições na estrutura interna, detendo possibilidades de alterar o princípio hierárquico das posições do subcampo (cf. Thiry-Cherques, 2006). Porém, mesmo sendo possível ver em formação um subcampo de produção periférica, com suas hierarquias, formas estéticas e instâncias de consagração, influenciadas pelo campo literário instituído, mas que nem sempre coincidem de maneira plena com as dele, restaria verificar até que ponto a autonomia se sustenta.

No entanto, vale dizer que esse incentivo não é algo absolutamente necessário para a existência do movimento literário – muito embora a ampliação das políticas públicas seja uma demanda dos coletivos em seus manifestos e reivindicações. De qualquer forma, escritores/as vêm publicando, assiduamente, com recursos próprios ou mediante parcerias, comercializando seus livros nos saraus, na internet e, até mesmo, internacionalmente, participando de eventos locais, nacionais e no exterior, fortalecendo as condições de sua própria existência. Trata-se, como lembrou Regina Dalcastagnè (2016, p.297), de uma estratégia simples, mas que faz com que certos/as autores/as já tenham vendido mais que nomes consagrados de grandes editoras.

Gostaria, agora, de fornecer dados mais detalhados sobre um dos saraus dos quais mais participei. O argumento é que, embora os saraus possuam várias características comuns, acabam se diferenciando em alguns aspectos – o que define sua especificidade. Isso fica claro em seus manifestos, por exemplo (cf. Anexo 4), mas também em seu *modus operandi*, na forma de se organizar, no formato proposto, em rituais adotados durante as intervenções, no fundamento filosófico por traz do projeto, etc. Desse modo, relato minha experiência em uma instância específica, o Sarau da Brasa, no intuito de trazer para perto uma cena literária periférica.

1.1.4. Sarau em brasa: um movimento literário

Era o final de tarde de um sábado, em fevereiro de 2014. Tinha passado o dia de um lado a outro da cidade em função de entrevistas que havia realizado com algumas famílias. Às seis da tarde, mais ou menos, vindo da extrema zona oeste, próximo à divisa territorial com a cidade de Osasco, cheguei à estação de metrô do Anhangabaú, área central da capital paulista, depois de gastar mais de uma hora dentro de um ônibus que partira da região do Jardim João XXIII, bairro localizado no distrito Raposo Tavares, onde prestava serviços naquele dia.

Tomei a linha vermelha do metrô com destino a Palmeiras-Barra Funda, última parada. Nesse início de noite, em que a chuva seguia incessante, havia muito barulho do lado de fora da estação, por onde os carros passavam. Notei que as pessoas ao meu redor voltavam para suas casas após a última jornada de trabalho semanal, como eu; apesar disso (ou, talvez, em razão desse fato), o clima na estação parecia mais tranquilo e cadenciado do que do lado de fora, pelo menos se comparado com qualquer outro dia da semana. Assim que cheguei à Barra Funda, segui meu caminho para as escadarias que dariam acesso ao terminal de ônibus. A pressa se justificava porque meu transporte, um ônibus municipal, podia estar partindo naquele instante – e não queria perdê-lo, caso contrário chegaria atrasado ao evento de que desejava participar.

Chegando aos corredores, no piso inferior, ainda do lado de dentro da estação da Barra Funda, deparei-me com uma fila grande no ponto da linha 978T-10, cujo destino seria o Jardim Guarani, com cerca de trinta pessoas que pareciam todas quase imóveis ao lado do ônibus estacionado, algumas com suas sombrinhas pingando a água da chuva, outras com trajés visivelmente úmidos. Notei que, em sua maioria, eram mulheres negras e pardas de meia idade, algumas delas acompanhadas de seus filhos pequenos. Discretas, não externavam movimentos que pudessem invocar a atenção dos transeuntes; tampouco havia conversa paralela. O ambiente irradiava um silêncio quase insólito para um terminal intermodal daquela dimensão – que aloja linhas de ônibus municipais, intermunicipais, interestaduais e internacionais, além de linhas de trens e metrô. Ninguém parecia se conhecer naquele grupo. Algumas pessoas usavam seus fones de ouvido; outras, apenas mexiam em seus aparelhos celulares com dedicada concentração. Vi que só duas senhoras liam livros, ainda que não tenha me dado conta dos respectivos títulos.

Da Barra Funda, desejava chegar à Vila Brasilândia, zona norte, distrito popular e residencial – que já fora conhecida como “território negro” ou “África paulistana”, segundo Raquel Rolnik (1989), com uma concentração elevada de negros/as e pardos/as. Decidira participar, naquela noite de fevereiro, de uma das atividades organizadas pelo Coletivo Sarau Poesia na Brasa, que, na época, ficava nas imediações da Rua Professor Viveiros Raposo, em frente à Escola Estadual João Solimeo, próximo ao ponto final da Brasilândia, no Bar do Carlita.

O trajeto de doze quilômetros, mais ou menos, do Terminal da Barra Funda até o sarau, levou cerca de uma hora para ser percorrido; mas lembro-me bem que a travessia foi quase toda realizada sem que eu notasse, enquanto lia, atento, a recém adquirida *Águas da cabaça*, obra da escritora Elizandra Souza (2012, p.80), uma das poetisas que, hoje, está à frente do importante projeto cultural e político Sarau das Pretas. Lembro que um trecho me chamou a atenção:

A dança mais bonita
É o borbulhar de uma panela
É o gingar das colheradas entre prato e boca
As Mjibas, as Zapatistas, as Mirabals
Voando com os pés firmes no chão
Todas elas desatando nós⁵⁸.

Envolto com esse jogo entre o universal e o local trazido à baila pela poeta, cheguei ao meu destino. Andei mais dez minutos para achar o Bar do Carlita, que costumava abrigar o

⁵⁸ Em “Estribeiras do Mundo”, há o elogio às Mjibas (em xona, “jovem mulher revolucionária”), às guerrilheiras zapatistas e às irmãs Mirabal (Patria, Minerva e María Teresa Mirabal, conhecidas como *las mariposas*, que foram dominicanas assassinadas pela ditadura de Rafael Trujillo), aliado ao elogio de demandas mais locais, de mulheres que alimentam os que têm fome. Sobre o poema, cf.: Castro (2016). Sobre a escritora, cf.: Smith (2015).

evento⁵⁹. Aquela seria uma noite interessante no Sarau da Brasa, pois, algumas semanas antes, eu havia recebido um e-mail convidando para o lançamento do mais recente romance do escritor e sambista Walner Danziger (2013), *Ainda cometo um samba* – cuja confecção havia sido realizado, por meio de um projeto de *crowdfunding* da Catarse (maior plataforma de financiamento coletivo do país), o que viabilizou sua finalização e impressão. Um convite específico (para além do convite habitual do sarau) havia sido enviado pelo autor para os/as que colaboraram com o projeto, ao lado de um texto que tratou do processo de escrita⁶⁰ de Danziger, aproximando sua participação em escolas de sambas, sua vivência na metrópole e o enredo ficcional tecido na obra. Mais especificamente, sobre o processo de criação da fictícia Escola de Samba “Unidos da Lira”, que aparece no livro, por exemplo, ele comenta o seguinte:

“Esse processo todo puxou consigo bairros e logradouros de uma cidade, também ela, fictícia. Uma cidade grande, com suas delícias e suas tragédias, como muitos de nós conhecemos como a palma da mão [...]. Tirei, então, o romance da máquina de escrever, porque preciso do papel. Do calor, da textura, do cheiro do papel. Preciso virar as páginas todas, rasurar, ver as folhas amarelando, encardindo, manchando de gordura, de café e de poluição. A história respirando, quer no silêncio catedrático das bibliotecas ou então no alvoroço dos botequins. É pra lá que eu levarei meu romance agora, pra vibração dos ambientes, sem temer seus ruídos. [...] O livro está na praça. Pra ser comungado. Então, é só torcer para que ele ganhe, sem pressa, as imperfeições, o cheiro, a sujeira e a força iluminada das ruas” (Walner Danziger, janeiro de 2014).

Figura 8. Convite de Danziger (arquivo pessoal, 2014).

O convite para o lançamento do livro de Danziger, para ser comungado no alvoroço dos botequins, sem temer seus ruídos, nas palavras do autor de Jabaquara, foi feito, também, pelo Coletivo Poesia Sarau na Brasa, no final de 2013, sendo o escritor um dos partícipes do sarau.

O Coletivo Cultural Sarau Poesia na Brasa foi criado em 5 de julho de 2008, abraçando o exemplo de outros saraus – como a Cooperifa e o Binho, que possuem centralidade na cena

⁵⁹ Uso o pretérito imperfeito porque o terreno onde se encontrava o Bar do Carlita foi desapropriado para a construção da Estação Brasilândia, Linha 6 (laranja) do metrô, mas que hoje se encontra com as obras suspensas.

⁶⁰ O texto se intitula: “Ainda cometo um samba: um romance entre bibliotecas e botequins”. Foi escrito, segundo o autor, em Jabaquara, em 09 de outubro de 2013. As informações do lançamento do romance também foram postadas em seu *blog* pessoal, em 17 de fevereiro de 2014. Cf.: <goo.gl/GeSNo7>. Acesso em: 12/12/2016.

periférica. A Brasa é parte de uma ideia de movimento cultural “*da periferia para a periferia*”, como seus organizadores costumam salientar. O objetivo do grupo é produzir e divulgar artes e saberes sobre bairros periféricos, ou seja, bairros que, em alguma medida, “discriminam as margens urbanas da cidade”. Trata-se de um espaço sociocultural de expressão, criação, discussão, reflexão e exposição de questões caras às periferias, como violência policial, políticas públicas, racismo, relações de gênero e cultura popular, sobretudo a de matriz africana.

Em função disso, a instância está aberta a todos/as aqueles/as que queiram compartilhar e produzir literatura, ampliar seu imaginário cultural nas bordas geográficas da cidade ou, simplesmente, discutir cultura periférica e cidadania cultural. Já faz dez anos que os/as integrantes vêm realizando saraus e outros eventos literários pelos distritos da zona norte – antes, no Bar do Cardoso; depois, no Bar do Carlita, mencionado nesta narrativa e o primeiro que visitei; atualmente, depois da desapropriação do terreno onde funcionava o Bar do Carlita, no Goiabeira’s Bar, localizado na Rua Joaquim Ferreira da Rocha. Porém, o coletivo atua, eventualmente, em escolas públicas, participando de projetos pedagógicos, em UBSs, CEUs, praças, unidades da Fundação Casa, centros culturais e espaços públicos para os quais é convidado ou onde quer que haja carência de instituições ou programas⁶¹ e a consequente necessidade de discutir arte, políticas identitárias, produção cultural, fomento à leitura, etc.

A Brasa possui uma idiossincrasia marcante que vale ser assinalada: os tambores e a oralidade são carros chefes do coletivo e das atividades artísticas que promovem, bem como a forma como comunicam e partilham seus textos, resgatando “tradições milenares de ancestrais negros” – como afirmam os/as organizadores/as. Vagner Souza, um dos criadores do coletivo, comentou: “quando a gente propõe, no começo e no final [de cada sarau], bater tambores, essa prática de tocar tambores tem a oralidade como carro-chefe e também é um jeito que a gente encontrou de resgatar a ancestralidade negra” (*apud* Hapke et al., 2015, p.351). A Brasa é parte integrante da movimentação literária nas periferias, sem, contudo, deixar de expressar sua originalidade e independência no conduzir dos trabalhos. O Bar do Carlita, em especial, que

⁶¹ Segundo organizadores/as, há uma carência de ofertas nas periferias. Para Sonia, segundo conversa que tivemos, em abril de 2014, a carência está aliada à concentração de recursos em áreas centrais, o que obriga agentes culturais periféricos/as a irem para o centro se querem produzir, consumir e divulgar sua produção literária. Os processos de descentralização são elementares para o avanço de políticas públicas no setor artístico, e sua falta impede o exercício democrático dos direitos culturais anunciados nos artigos 215 e 216 da Constituição Federal de 1988 e nos tratados internacionais sobre diversidade cultural dos quais o Brasil é signatário. Estudos estatísticos do Sistema de Informações e Indicadores Culturais, promovidos e divulgados pelo IBGE, de 2007, atestam as referidas carências e concentrações. Quando se trata estritamente do consumo literário, há muito a avançar ainda: afinal, o/a brasileiro/a lê, em média, 1,8 livros por ano, enquanto colombianos/as, por exemplo, 2,4 (cf. Oliveira, 2015; Vannuchi, 2009).

hospedou o sarau por um bom tempo, era pequeno: havia algumas mesas para fora do ambiente coberto com Eternit, na calçada, e outras para o lado de dentro. No canto direito, ainda no espaço coberto, notava-se a aparelhagem de som, tambores e violões. No lado oposto, uma churrasqueira e um balcão, com *laptop* e livros esparramados, à disposição da audiência curiosa. O boteco, envolto em grades, era ornamentado com desenhos, telas, pôsteres do sarau, fotografias e obras de grafiteiros locais, o que compunha uma estética peculiar (e, à primeira vista, contrastante), algo que pode ser achada, também, em outros pontos de cultura periférica.

Em seu interior, havia, ao lado dos sacos de carvão, uma estante com livros, revistas e *fanzines* de autores locais, a Biblioteca Carlos de Assumpção, em homenagem ao famoso poeta negro, projeto de biblioteca comunitária do coletivo (onde se podia pegar ou deixar obras, livremente), e um par de mesas a exibirem os lançamentos à venda naquela edição do sarau. Por fim, a paisagem se completava com o cenário típico de um bar: balcão, banquetas, garrafas nas prateleiras, camisetas de times nas paredes, frízeres e caixas de cerveja pelo espaço, etc.

Na ocasião de minha primeira visita à Brasa, assim que cheguei, peguei uma bebida, me sentei em uma das mesas do lado de fora do bar e conversei com Sonia. Por volta das vinte horas, ou seja, com algum atraso – algo comum em todos os saraus dos quais participei, sem exceção –, alguns integrantes começaram a recitar o manifesto de abertura do coletivo, “Nosso Manifesto: A Elite Treme” (cf. Anexo 4), ao ritmo de batidas inflamadas de tambores, dispostos desde o início no fundo do bar, à frente de um cartaz com o logotipo do coletivo. Esse manifesto está presente em coletâneas do sarau. Em certo momento, é possível ler o seguinte:

“A elite encontra-se nos grandes centros comerciais, rodeada pelas periferias que ela própria inventou. A periferia se arma e apavora a elite central. Nas guerras das armas, os ricos reprimem os favelados com a força do Estado e da polícia. Mas agora é diferente, a periferia se arma de outra forma. Agora o armamento é o conhecimento, a munição é o livro e os disparos vêm das letras. [...] A periferia dispara. Um, dois, três, quatro livros publicados. A elite treme. Agora, favelado escreve livro, conta a história e a realidade da favela que a elite nunca soube ou quis contar direito. [...] Queremos conhecimento e mudanças nas relações sociais. E a elite treme. Agora, não mais enquadrados madames no farol, e sim queremos os mesmos direitos das madames. É por isso que a elite teme” (Coletivo Cultural Poesia na Brasa, 2008).

Figura 9. Logotipo da Brasa (arquivo pessoal, 2013).

O papel do manifesto, não apenas o da Brasa, mas também de outros coletivos e agentes literários, logra executar operação comum nos saraus, que é o de ressignificação simbólica do espaço, sua “desestigmatização” (o combate e a tentativa de desfazer estigmas historicamente fundados) dentro do texto declamado – algo a ser tratado no último capítulo. Por ora, basta dizer que se trata do deslocamento, para o universo da literatura, de um sistema semântico e sintático que, comumente, aparece associado ao crime e à violência (Tennina, 2013). Um dos recursos linguísticos usados para a ressignificação e positivação do espaço periférico é a hipálage, figura de linguagem por meio da qual se transpõe os sentidos de dois elementos em uma proposição discursiva. Ou seja, “se traslada o sistema semântico que costuma associar-se ao crime para o universo da literatura, destacando-se o perfil cultural da periferia” (Tennina, 2017, p.59). O deslocamento simbólico é praticado tanto nos textos escritos quanto nas falas e performances dentro de saraus, cuja intenção é radicalizar processos de “desestigmatização” e empreender a valorização política da periferia e do sujeito marginal (cf. Bertelli, 2012; D’Andrea, 2013; De Tommasi, 2016; Feltran, 2010). Isso se dá, inclusive, na oralidade e no corpo de quem recita.

Depois da leitura do manifesto no início daquele Sarau da Brasa, ritual que faz parte da abertura das edições de cada evento, o escritor Walner Danziger tomou a palavra e protagonizou a apresentação de seu livro, *Ainda cometo um samba*. Nesse momento, falou um pouco sobre seu processo de criação, sobre o projeto de financiamento coletivo e leu alguns trechos da obra, sempre acompanhado de um silêncio respeitoso e seguido de muitos aplausos. Depois, anunciou a que preço a obra seria vendida e salientou que ela estaria à venda no canto do bar, à sua direita, em uma mesinha sobre a qual estavam dispostos uma pequena toalha, uma dezena de exemplares de seu livro, uma caneta bic para os autógrafos, um copo e uma cerveja. Quando Danziger deixou o palco, sob ovações e assobios, a palavra foi correndo de boca a boca, em uma sucessão harmônica de intervenções, em que poemas autorais, letras de rap e cordéis, performances poéticas e batidas de tambores foram sendo apresentados, alternadamente.

Aqui, vale atentar para diversidade entre os saraus. A Brasa, assim como o Elo da Corrente e o Sarau da Ademar, por exemplo, fazem questão de afirmarem-se enquanto “coletivos literários” inclusive na forma de organização do sarau. Ou seja, não há uma liderança central responsável por dar início a cada evento, tampouco alguém que conduza a sequência das intervenções. “A gente gosta de dizer que o nosso Sarau [da Ademar] não tem dono, não tem um idealizador, não tem líder, é uma criação coletiva, desde o começo”, comentou Drix Solinas (*apud* Hapke et al., 2015, p.364). Ao contrário de outras instâncias que surgiram em torno de uma personalidade individual, como o Sarau da Cooperifa, o Sarau do Binho, o Sarau

Suburbano Convicto e o Sarau dos Mesquiteiros, por exemplo, que têm como “líderes” Sérgio Vaz, Binho Padial, Alessandro Buzo e Rodrigo Ciríaco, respectivamente, organizadores/as da Brasa também fazem questão de demarcar a horizontalidade, assinalando o início de seu sarau com os tambores e a leitura em coro do manifesto, o que é seguido pelo revezamento entre membros na chamada e condução dos/as intervenientes a exporem seus textos ao público.

Algumas pessoas atuantes participaram mais de uma vez, trazendo novas composições; outras, recitavam pela primeira vez – e deixavam transparecer sua timidez no corpo, nos gestos mais acanhados, no tom hesitante da fala, nas mãos que tremiam com o papel. Houve aqueles/as, ainda, que fizeram referência ao homenageado da noite, citando trechos do livro recentemente lançado, elogiando o autor e fazendo publicidade do romance. Essa troca poética e a partilha de entusiasmo, gestualidades e experiências estéticas, entremeados por silêncios, aplausos, gritos, saudações, expressões de incentivo, conversas paralelas, piadas internas, burburinho constante na audiência, prolongou-se até meia noite, mais ou menos. Ao fim, percebi que a maioria das pessoas era do próprio bairro – ainda que seja comum a visita de integrantes de outros saraus.

Há uma contraposição óbvia, mas que merece ser apontada, desse espaço literário em relação àqueles já consagrados da cidade, onde, normalmente, se dão as leituras poéticas, como os espaços artísticos estudantis e universitários, as livrarias, os centros culturais. As imagens de Sonia Bischain expostas na segunda seção deste capítulo são indiciárias de uma coloração diversa, especialmente no que tange à materialidade desse novo mundo de desfrute literário que se tem alargado nas periferias urbanas, um mundo constituído de cadeiras de plástico, mesas de bar, dezenas de copos “americanos”, cerveja com amendoim, sacos de carvão empilhados em um canto, camisetas de futebol pregadas na parede, infraestrutura improvisada e pessoas em pé na rua ou sentadas no chão. A diversidade do público, em termos de raça, faixa etária e origem social, também é uma realidade para a qual se deve chamar a atenção.

O evento aqui brevemente descrito, algo que marcou o início do meu trabalho de campo propriamente dito, pode ser tomado como um sarau típico: o cenário, um bar da periferia;⁶² dentro dele, as fórmulas rituais que se repetem por outros saraus da cidade, com a declamação de poesias autorais, a leitura de um trecho do livro que está sendo lançado (quando é o caso), músicas como pano de fundo, repetição de alguns participantes declamando ou cantando, conversas paralelas que soam baixinhas ao fundo da poesia recitada ou em meio ao toque de

⁶² “O bar é o lugar mais social que tem dessa coisa contemporânea que é a literatura marginal. Acho que não dava pra ser em outro lugar [...]. Tem que ter uísque, uma bebida. Acho que [o bar] é a alma do sarau. Os saraus antigamente tinham champanhe. Hoje, tem pinga com mel” (Augusto Cerqueira *apud* Hapke et al., 2015, p.373).

instrumentos de percussão, mas com a audiência sempre atenta e respeitosa a poetas que se apresentam no palco improvisado do botequim, participando com eles/as, aplaudindo no final.

Ainda que haja características que se repetem, cada sarau tenta manter sua diferença em relação aos outros, como já comentei quando aludi à questão da “liderança” incumbida da palavra de abertura. A Cooperifa, por exemplo, reserva também atenção maior à poesia recitada, sem acompanhamento, exigindo deferência quase ritualística por parte da audiência em relação ao/à poeta. A Brasa, assim como o Elo, mantém um vínculo forte com os tambores, com a música e as danças de matriz africana. Já o Sarau do Binho é mais atuante com movimentos sociais e políticos latino-americanos, trazendo-os sempre que possível para edições e atividades que promovem. O Sarau dos Mesquiteiros, organizado pelo escritor Rodrigo Ciríaco, realizado dentro de uma escola pública em Ermelino Matarazzo, é frequentado, sobretudo, por crianças e adolescentes da região. O Sarau Suburbano Convicto, nascido no Itaim Paulista, na zona leste, mas hoje atuante no bairro mais central do Bixiga, mantém intimidade com o grafite e a cultura *hip hop*. Essa heterogeneidade pode ser vista em outros saraus paulistanos. Entretanto, se há diversas características em comum, ao mesmo tempo, nota-se que cada um tenta conferir à sua dinâmica uma peculiaridade própria, abraçando a geografia afetiva do espaço⁶³ onde ocorre o evento, as pautas locais e as demandas que geram identificação coletiva entre participantes.

Em relação ao Sarau do Binho, em uma edição ocorrida em 10 de agosto de 2015, a convite de Suzi e Binho, o coletivo recebeu os/as índios/as Fulni-ô, de Pernambuco. Em outra ocasião, o escritor carioca Paulo Lins foi o convidado da noite, dividindo o palco com “poetas da casa”, como Serginho Poeta e Tula Pilar. Em junho de 2015, em evento especial, “Somos tod@s Ayotzinapa”, o coletivo recebeu familiares de estudantes desaparecidos/as no Massacre de Iguala, México, em setembro de 2014 – quando 43 alunos/as de uma escola rural, em Ayotzinapa, desapareceram a mando de autoridades policiais. Junto com os/as visitantes internacionais, os/as poetas da casa declamaram textos com evidente engajamento social⁶⁴.

Por sua vez, no último sarau de 2015, do Elo da Corrente, no Bar do Santista, por exemplo, ao lado do Espaço Cultural Elo da Corrente, na Rua Jurubim, bairro de Pirituba, a escritora Miriam Alves, ligada ao histórico movimento negro paulistano, lançou seu romance

⁶³ As idiossincrasias têm a ver, segundo o poeta Luan Luando (*apud* Hapke et al., 2015, p.374-375), pertencente ao Sarau do Binho, com a geografia dos espaços físicos, algo que determina o formato e a proposta de cada um dos saraus da cidade: “O espaço físico onde acontece o sarau influencia pra caramba. O Bar do Binho, por exemplo, é diferente da Cooperifa. É a geografia de lá [que determina isso]. Na Brasa, por exemplo, eles já começam com batuque, porque é outro axé. Então, a geografia influencia no modo de construir o sarau”.

⁶⁴ As especificidades do Sarau do Binho e do Sarau da Cooperifa serão analisadas no próximo capítulo.

Bará: na trilha do vento (2015). No evento anterior, em 20 de novembro de 2015, membros do coletivo haviam apresentado intervenções poéticas e performances orais, versos da literatura negra, cordel e contos afro-caribenhos junto com a escritora e narradora oral cubana Mirta Portillo, marcando o dia da Consciência Negra, no Sesc Santana, zona norte paulistana.

A participação proativa de moradores/as de bairros populares em coletivos literários é emblemática de como o sarau pode ser visto como espaço privilegiado de atuação artístico-comunitária e exercício de cidadania cultural, formação de redes e criação de bens literários. Digo isso porque foi a partir de sua participação na Brasa, por exemplo, que Sonia Regina Bischain, uma das principais interlocutoras desta tese, segundo uma das conversas que tivemos, começou a escrever suas obras. Na primeira entrevista a mim concedida, em abril de 2014, durante a Primavera dos Livros, na Praça D. José Gaspar, na região da República, no centro de São Paulo, falando sobre o surgimento do coletivo Poesia da Brasa, ela disse o seguinte:

“Alguns garotos que estudaram juntos e faziam *fanzine* no bairro, um dia, querendo desenvolver um trabalho ligado à cultura periférica na Brasilândia, visitaram uma biblioteca no Capão Redondo (do Ferréz) e, depois, a Cooperifa e o Binho; assim, acharam que o caminho era organizar um sarau na Brasilândia. Daí surge o Sarau da Brasa, em 2008. Esses garotos eram amigos dos meus filhos; assim, fui convidada e passei a colaborar na coordenação do sarau. Sempre trabalhei com arte final em editoras e cheguei inclusive a fazer um jornalzinho de bairro nos anos 1970 e 1980. Então, eu passei a colaborar na publicação de livros lançados pela Brasa, por meio de verbas de editais. Hoje, eu escrevo, sou romancista. Os principais objetivos dos saraus, creio, são incentivar a leitura e a escrita. Acho que funcionou bem, pois muita gente que nem lia, hoje lê e escreve poemas, contos, romances, etc., especialmente sobre os problemas de nossos bairros” (Sonia Regina Bischain, abril de 2014).

Figura 10. Primavera dos Livros (arquivo pessoal, 2014).

A romancista da Brasilândia desenvolve melhor essas questões em conversa que tivemos em junho de 2017, no CCJ, que pode ser acessada no Apêndice da tese. Porém, acredito que valha demarcar dois elementos que chamam a atenção na fala de Sonia. Primeiro, o histórico da formação do Coletivo Cultural Poesia na Brasa a partir de outros saraus e projetos

literários já existentes na cidade, que serviram de “modelos”, por assim dizer. Segundo, que foi determinante para a formação da Brasa, a questão da circulação de pessoas e ideias entre os saraus, a interação com outros/as agentes, como Ferréz, Buxo, Binho e Vaz, trânsito esse que funcionou como combustível necessário para o surgimento de novos projetos em outros bairros e para o acúmulo de redes. É o que argumenta, também, o escritor Michel Yakini (*apud* Hapke et al., 2015, p.360), do Elo da Corrente, quando menciona a ideia de criar, junto com a poeta Raquel Almeida, um sarau em Pirituba: “Visitando a Cooperifa, nos deu uma intenção positiva de criar um espaço de intervenção no bairro, mas um espaço que fosse na rua”.

Essa circulação segue sendo um elemento importante para a continuidade dos coletivos literários e para a profusão dos saraus pelas periferias. Na verdade, é essa circulação que faz da literatura marginal um movimento cultural atualmente, porque uma das coisas que constituem um movimento, segundo o argumento da poeta Elizandra Souza (*apud* Hapke et al., 2015, p.398), é justamente a configuração de um circuito cultural. “Você sabe que, sei lá, no sábado, a cada quinze dias, tem o Sarau da Brasa, toda quarta tem o Cooperifa, na quinta tinha o Elo da Corrente, o Sarau dos Mesquiteiros é no último sábado do mês. Então, tem um circuito dos saraus”. Alessandro Buzo, no mesmo sentido, em 2014, comentou em uma conversa comigo:

O “saraução”, ou o sarau coletivo, por exemplo, como é conhecido quando a gente faz os coletivos se juntarem e dialogarem, rolou na Primavera dos Livros e vai rolar mais de uma vez na Argentina. Acho super válido isso. Até porque têm poetas do meu sarau que vão em vários outros saraus. Têm poetas do meu sarau que possuem seu próprio sarau. No Suburbano Convicto, a gente não tem regra quanto a isso, a pertencimentos. Nossos poetas têm total liberdade de ir para onde querem e aparecer no nosso espaço quando puderem ou se sentirem à vontade. Tenho gostado de eventos no centro, na rua, com *stand*, juntando periféricos, marginais. A circulação é importante. As atividades conjuntas são importantes. Espero que possa ficar popular aqui em São Paulo esse formato. No Rio me parece ser mais comum. O sarau em conjunto me agrada. Afinal, somos um só movimento (Alessandro Buzo, abril de 2014).

Como ocorreu com o *hip hop* no Brasil, nos anos 1980 e 1990, hoje em dia, a literatura marginal vem redefinindo espaços urbanos em disputa, na medida em que vem sendo capaz de construir novas paisagens culturais de encontro e formação de redes de atuação e, com efeito, redefinir processos de auto-organização que interrompem os ritmos de circulação da cidade. Bischain, em um dos saraus da Brasa dos quais participei, comentou que:

Muitas atividades culturais do sarau, aqui, são feitas em parceria com o Elo. Há muita circulação de poetas na periferia. Os saraus criaram um vínculo de amizade, colaboração, divulgação do trabalho e atividades através de blogs, *facebook*, visitas uns aos outros, participações em antologias de vários coletivos, etc. Acho que houve a tentativa de criar uma rede por parte, principalmente, da Quilombaque, com o nome “Viva Periferia: construindo uma rede no olho do furacão”. O fato é que, muito frequentemente, temos notícias de algum novo sarau em São Paulo. Os exemplos se multiplicam, um se baseando no outro (Sonia Regina Bischain, dezembro de 2017).

A fala de Sonia Bischain revela, novamente, uma das facetas mais interessantes desse fenômeno: a atuação conjunta e a mobilidade entre diferentes espaços urbanos. Escritores/as circulam por esses locais, agindo conjuntamente e forçando os espaços possíveis de atuação, disputando a cidade com o centro e com outros atores sociais, como o poder público e o privado.

É possível deduzir disso que é absolutamente importante para agentes marginais esse trânsito, assim como a participação de poetas em diversos eventos e atividades, para que novas parcerias sejam travadas, novos projetos surjam e novas imaginações prosperem dentro do atual movimento. Mas, além disso, é importante a circulação de autores/as para dar rotatividade a suas obras e produções simbólicas, que são lançadas em diversos eventos. Isso coloca à prova suas criações, que são, por sua vez, submetidas ao crivo de audiências heterogêneas.

Por exemplo, no dia 13 de setembro de 2014, a Brasa recebeu o lançamento do livro de Michel Yakini, *Crônicas de um peladeiro* (2014), do Elo da Corrente. O terceiro livro de Yakini é uma obra de crônicas que remete a duas de suas paixões: futebol e literatura, reunindo histórias já narradas nos saraus sobre o cotidiano das “peladas” em Pirituba, das ligas amadoras de futsal, da várzea e das tentativas do autor de tornar-se jogador profissional. Esse breve exemplo indica que essas instâncias constituem o ponto inicial e final de um processo, cujo resultado é a publicação da obra. Em seu equivalente sociológico, o que quero dizer é que boa parte dos lançamentos que os saraus recebem ou organizam coroam um processo de elaboração, criação e discussão por parte dos pares e da audiência, o que possibilita e, até mesmo, legitima o objeto literário final, que é, ainda, o texto impresso. É essa a importância que uma escritora como Sonia Regina Bischain confere aos saraus atuais. Em um trecho de uma entrevista a mim concedida, em junho de 2017, que também serve de prólogo a este capítulo, ela disse:

Por exemplo, pouco tempo atrás [no primeiro semestre de 2017], nós fomos ao Sarau do Binho para lançar o mais recente livro do Vagner Souza, *De Lágrimas, Revides e Futuros*. Lançar um livro lá no Binho é importante, porque divulga, chancela. Fui também umas duas vezes no Sarau Encontro das Utopias lançar meus livros. Nós temos muita relação, também, com o Sarau Perifatividade, desde o início – sempre lançamos por lá nossos escritores. Acho que essa circulação, essa troca, ajuda na divulgação das obras. É uma maneira de divulgar, de difundir nossa produção literária. Nesse sentido, eu acredito que, com os saraus, em um país que se lê pouco e se compra pouco livro como o nosso, a gente conseguiu ampliar bastante o público que lê, sobretudo um público da periferia. Muitos professores aqui da periferia acabam levando nossas obras para dentro da sala de aula, debatendo com os seus alunos textos que produzimos, o que os incentiva a participarem dos saraus. Acho que tudo se encaixa em um ciclo (Sonia Regina Bischain, junho de 2017).

O/a artista, quase sempre pensado como quem exerce a atividade nuclear sem a qual o livro não seria considerado arte, como sugere Sonia, acha-se localizado no centro de uma rede de cooperação na qual todos os/as intervenientes e mediadores/as realizam um trabalho

indispensável à consumação da obra. Nessa rede, desavenças existem, mas dois elementos são essenciais para a formatação do movimento: a circulação de pessoas e de objetos literários e a dinâmica das publicações. Binho, em conversa informal travada em seu sarau, em dezembro de 2017, reconheceu haver na literatura marginal um movimento cultural porque ela contém dois elementos que a definem assim: ela instiga a publicação de livros e provoca a mobilidade de autores/as e simpatizantes de um sarau a outro, o que cria um circuito cultural e de obras⁶⁵.

Já para Michel Yakini, trata-se de movimento porque é uma coisa dinâmica “na forma da transformação. Por exemplo, existem vários lugares fazendo uma coisa só, apontando uma seta que é a literatura. [...] Quando falo em movimento literário, isso quer dizer que ele está dinamizando [as periferias], está fazendo [obras e autores] circular” (*apud* Hapke, 2015, p.391). No mesmo sentido, segue a poeta Drix Solinas, quando reforça a ideia de um movimento literário consolidado nas periferias, mas focalizando na dinâmica de circulação de agentes:

Tenho certeza que existe movimento por aqui, [...] porque você pega um cara que sai lá da Brasilândia, lá do extremo da zona norte de São Paulo, que vem para o Sarau do Binho, que fica lá no Campo Limpo, no extremo da zona sul; isso não é à toa. Você vê isso pipocando na cidade toda. A gente sabe quem são as pessoas, sabe onde estão os principais movimentos. A gente tem a Agenda Cultural da Periferia, que ajuda a dar uma costurada nisso tudo, a colocar tudo num pacote só para poder visualizar tudo o que tem (Solinas *apud* Hapke et al., 2015, p.390).

Sempre que o/a artista depende de outras pessoas e outros agrupamentos para a execução de sua arte, existe essa cadeia, esse circuito, largamente mencionado por agentes em suas intervenções. Redes e comunidades culturais podem ser encontradas nas experiências literárias dos/as escritores/as, em que artistas se vinculam, mediata ou imediatamente, a ideias, agendas e tendências amparadas por coletivos culturais que não são necessariamente os seus, defendendo-as em suas criações – ou, por outro lado, podendo repeli-las ou ignorá-las.

⁶⁵ Para Rosa, trata-se de um movimento: “O sarau é onde as pessoas, até agora, acostumaram a se encontrar no movimento marginal; mas um movimento não é feito só disso, [...] ele é feito também de publicações, de uma coisa que a gente tem que construir que é uma crítica nossa” (*apud* Hapke et al., 2015, p.395). Em texto de 15 de dezembro de 2016, em sua página do *facebook*, ele defendeu a necessidade de uma crítica marginal: “Vai ser fera quando vogar uma crítica maloqueira. Que saiba o repique, valha o faro de esquina e tenha o humor doído de um escadão. Que conheça princípios da gambiarra e da enchêção de laje. Da cama suada que se move entre goteiras e baldes. Dos mocós na buaqueira do muro. Das panelas trepidando quando passa o trem. Que proponha leitura do texto no espeto, rodado com apetite na brasa, lhe intimando enquanto desfruta seu peso, sua proteína, seu gosto: ‘Que personagem é esse, ô maluco?’, ‘E isso é forma de dizer?’, ‘Tá compondo pra arranhar ou pro arrebenento?’, ‘Esse final é gato no beiral da noite ou chiado de feijão às seis?’. Uma crítica que compreenda na unha o gosto de tacar rél, a garapa no mesmo copo, as sacolas na cabeça e o esmalte na banquetta da viela. As tantas funções da bíblia entre o canudo e o cabaré xexelento. O defender no golzinho ainda com o avental cheio de graxa. A angústia gargalhando na correria em turma, pra não perder a última condução do subúrbio. Quando esse nosso time de favelinha orquestrar e esparramar suas leituras, resenhas, aulas, deslizando calejado na paisagem entre o esgoto e a praia do mel; trançando vários sentidos, teorias ferventes, referências ancestrais e pontes sobre esse córgo das letras; bolando seus cursos pra além da sociologice e do amém, sem carniçar nem idealizar escritor-herói, sem passar pano, aí vâmo chapar nesse elo do circuito que ainda falta”. Cf.: <goo.gl/6jRfrT>. Acesso: 15/01/2017.

Pode-se fazer referência a vários projetos, *blogs*, redes sociais e *sites* de escritores/as e coletivos que indicam o investimento de energias para a produção e circulação de obras, para a criação, inclusive, de uma crítica da literatura marginal à literatura marginal. Destaque pode ser dado aos espaços que divulgam e discutem o objeto literário marginal, como a Academia Periférica de Letras, a Associação “Periferia Invisível”, a Arte na Periferia, a Periferia em Movimento, a “Agenda da Periferia”, da ONG Ação Educativa, o Quilombhoje, a Voz da Leste, o Círculo Palmarino e os “Ossos do Ofídio”, de Marcelino Freire, bem como alguns festivais e feiras literárias da periferia, como a FELIZS, só para citar alguns. Ademais, três locais de discussão estética e temática das obras, importantes nessa cena, são o “Café Filosófico da Periferia” – que ocorre todo mês na Casa Popular de Cultura do M’ Boi Mirim, no Campo Limpo –, o “Biqueira Literária”, de Ciriaco⁶⁶ – que já recebeu Dinha, Ferréz, Paulo Lins, Akins Kinte, Roberta Estrela D’Alva, Sérgio Vaz, entre outros/as autores/as –, e o “Ninguém Lê” – projeto de escritores/as para discutir as obras lançadas no mercado editorial independente das periferias. Esse último é uma iniciativa de jovens autores/as do movimento, projeto que surgiu de um debate entre integrantes e da preocupação sobre a autonomia do movimento dos saraus e da literatura marginal em São Paulo. A ideia é escolher um livro por mês e “botar na roda, descascar a obra mesmo”, segundo depoimento do escritor e *slammer* Emerson Alcalde:

A publicação de um livro independente é uma guerrilha que enfrentamos no *front* dos saraus na luta e na contramão do mercado editorial. O bar se tornou centro cultural, mais ativo que uma Casa de Cultura. A divulgação e democratização da literatura é proliferação de praga. Todas as semanas há lançamentos. Quem lê esses livros? O que pensam sobre eles? Vendo essa ausência de debate aprofundado de obras, surge o “Ninguém Lê”, coordenado por Ni Brisante e Victor Rodrigues. Mais do que analisar obras, o exercício de reflexão será importante para o movimento, para que cada leitor e escritor venha com o intuito de pensar a literatura que produzimos para além do livro, levantando problemáticas de conteúdo e de forma da literatura marginal⁶⁷.

Essa lógica parece estar próxima do famoso argumento de Howard Becker (2010, p.22), para quem é importante atentar para a rede de agentes enredados na produção e difusão de um determinado bem simbólico, bem como para o caráter coletivo de suas produções. A atividade cooperativa, que seria um fator explicativo dos mais diversos “mundos da arte”, por sua vez coordenada graças a um saber partilhado entre agentes dos meios convencionais de trabalho e atuação, é responsável pela produção de bens que estabelecem, eles também, uma experiência comum. Becker mostrou, inclusive, que a arte não é um pressuposto no mundo em que vivemos,

⁶⁶ “Biqueira Literária: poesia e prosa marginal-periférica” é um projeto em que Rodrigo Ciriaco recebe autores das periferias, compondo um bate-papo sobre o movimento marginal, a dinâmica de publicações, a importância da crítica e os desafios da profissão. Sobre isso, cf.: <goo.gl/Zhbsrw> e <goo.gl/6UgNQq>. Acesso: 10/01/2018.

⁶⁷ Cf. a página do “Ninguém Lê”, em agosto de 2015. Disponível em: <goo.gl/ghK22>. Acesso: 08/08/2015.

mas um fato social deduzido da dinâmica do universo de produção, da dialética entre os conflitos inerentes a qualquer grupo ou interação cotidiana e os processos cooperativos de agentes que, a partir de uma interdependência recíproca, reúnem-se para a produção de determinados bens que, ao menos para eles, são caracterizados como “arte”. O movimento da literatura marginal e os saraus, portanto, vêm se configurando como labor literário que se quer plural, pois realiza um efeito de aglutinação de vozes dissonantes de certa comunidade literária, socialmente situadas e ideologicamente caracterizadas, em torno de um projeto em comum.

Justamente porque o/a artista constrói seu labor com a ajuda de outros/as, que sabem tanto quanto ele/a sobre aquele específico mundo da arte, a cooperação é recurso importante, que se desenvolve com facilidade e quase sem fricções, exceto por aquelas desordens comuns em toda interação humana⁶⁸ (Becker, 1976, p.715-716). Becker (2010) lembra que aqueles/as que se dedicavam ao labor ordinário da música, animando noites boêmias de Chicago – trabalho sem muito prestígio, segundo ele – eram tão importantes para a compreensão da arte quanto os/as mais conhecidos/as criadores/as de jazz. Os saraus e a sua literatura, de modo análogo, podem ser pensados como implicação de um trabalho executado por várias pessoas engajadas, dia a dia, em um projeto coletivo e visando a objetivos comuns, e por isso são imprescindíveis para a compreensão da literatura marginal e do que emerge das periferias em termos literários.

Estudos sobre matrizes institucionais e sociais nas quais objetos estéticos são produzidos apontaram para a natureza coletiva da produção artística (cf. Becker, 1976; 2010; 2017); outros explicitaram o papel de fatores históricos, econômicos e organizacionais na configuração da emergência de novos/as artistas, estilos, movimentos e gêneros (cf. Bourdieu, 1996; Zolberg, 2006). Ambas as investidas teóricas questionaram as concepções crítico-literárias e histórico-artísticas do/a artista como gênio/a, segundo Anne Bowler (1994). Inclusive, Bourdieu (2001), quando critica Sartre em sua análise do “gênio de Flaubert”, remete à falácia do mito fundador da crença no criador “incriado”. Tal equação, segundo ele, estaria para a teoria do *habitus*⁶⁹

⁶⁸ A perspectiva adotada por Becker surge como contraponto a uma tradição na sociologia da arte que percebe a inventividade do indivíduo isolado como elemento imprescindível – e mágico – da composição do mundo artístico. É o que argumenta, também, Zolberg (2006), quando censura certa tendência na sociologia da arte de “orientação psicanalítica” em não atentar para o caráter dos artistas como intérpretes coletivos de papéis sociais, o que prejudica a análise da dinâmica de seus comportamentos e arranjos, a natureza coletiva da criação e o contexto de forças exteriores ao produtor. Sobre tal discussão, cf.: Becker (2017), Becker e Pessin (2006) e Heinich (2002).

⁶⁹ A origem do *habitus* pode ser localizada em Aristóteles – a noção aristotélica de *hexis*, no grego, foi traduzida pelos escolásticos como *habitus*, no latim. Elias (1994, p.150) delimitou-o como “a composição social dos indivíduos [...], o solo de que brotam as características pessoais mediante as quais um indivíduo difere dos outros membros da sociedade”. Para ele, o *habitus* seria uma grafia individual que germina da escrita social. Bourdieu (2009) viu o *habitus* como incorporação da mesma história partilhada por um grupo, sendo que as práticas que ele engendra passam a ser compreensíveis mutuamente e dotadas de um senso que transcende as intenções subjetivas.

assim como o Gênesis para a teoria da evolução. Elias (1995), quando delineia a trajetória de Mozart, antes do autor francês, também já alertava para os riscos de avaliar a arte como fato social isolado, ato livre e consciente de autodeterminação do indivíduo, pois isso remeteria a um processo auto criativo pelo qual o/a criador/a, independentemente da experiência partilhada ou do passado reelaborado pela/na memória, se atribuiria o projeto de vida desejado, escolhendo autonomamente, em um ato de liberdade pura, dentre as possibilidades colocadas pela vida⁷⁰.

Artistas podem aderir às redes e ideias de coletivos nos quais se reconhecem (e, assim, defendê-los manifestadamente) ou, ao contrário, recusarem-se a participar deles (ainda que possuam atributos de um movimento)⁷¹. Como mostrou Sarah de Toledo (2014, p.112), quando estudou escritores/as da zona sul e seus respectivos pertencimentos institucionais, algumas das relações constituídas entre os saraus e seus realizadores entre si são importantes para que os/as escritores/as circulem entre eles, mesmo não se identificando imediata e diretamente com um coletivo específico. A ocorrência de atividades ligadas aos saraus, em diferentes dias da semana, sob a rubrica do movimento marginal, facilita essa circulação e permite a divulgação e o reconhecimento maiores de lançamentos, novos/as escritores/as e a difusão de novas ideias⁷².

O fato é que as obras de arte e os coletivos culturais não representam a produção de agentes isolados, ou de artistas gênios/as possuidores/as de dons excepcionais. Pelo contrário, constituem a produção de todas as pessoas que cooperam segundo convenções próprias de um mundo da arte bastante circunstanciado e territorializado, tendo em vista a criação de objetos dessa natureza. Trata-se de um trabalho como qualquer outro. Com efeito, os/as artistas constituem um subgrupo dos/as participantes desses mundos da arte que, por acordo mútuo, trazem uma contribuição indispensável à constituição de um movimento (cf. Shapiro e Heinich, 2013). Essa cadeia de interdependências e de acordos tácitos mediada por agentes que

⁷⁰ Adorno (1983, p.264 e 267) também parece dizer algo próximo: “A parte da obra que ‘pertence’ ao compositor, como a qualquer artista produtivo, é incomparavelmente menor do que supõe a opinião vulgar, orientada ainda pela noção de gênio. [...] O conceito de talento não deve ser um dado natural para a sociologia [...]. As épocas e estruturas sociais tendencialmente produzem os talentos que mesmo em linha crítica estão na sua medida”.

⁷¹ É o argumento de Luando, quando diz: “[...] eu estou na maioria dos projetos do Sarau do Binho, eu levanto a bandeira do Binho. Mas, na verdade, eu não sou só do Binho, eu sou do movimento”. Para Vagner Souza, o movimento marginal, no final das contas, “é uma corrente dentro da literatura brasileira, que se permite falar gírias, que tem variação linguística. [...] Por exemplo, no contexto de Carolina Maria de Jesus, ela estava escrevendo, mas não tinha um grupão junto com ela na mesma linha. Eu acho que, hoje em dia, a gente consegue ter um grupo que escreve, não igual, mas tem semelhanças na escrita; e, nesse sentido, acho que é um movimento social e literário”. Ambos os trechos foram retirados de entrevistas que estão presentes em: Hapke et al. (2015, p.393-397).

⁷² Os saraus são desafios no que diz respeito ao nosso entendimento de “literatura”, pois decompõem seus “regimes de intensidade sensível”, tal qual a expressão de Rancière (2005, p.59), alterando bases, condições e consequências da circulação de discursos poéticos propriamente ditos, sugerindo, assim, formas novas e revigoradas de criar, escrever, dizer, e outras capacidades e percepções para a produção e transmissão de saberes no âmbito literário.

desempenham papéis mais relevantes pode gerar a sensação de pertencimento à dinâmica de produção de objetos literários, no sentido de que há o compartilhamento de um mundo comum mediante redes interpessoais de solidariedade, que não estão circunscritas necessariamente a um mesmo espaço social, mas que se pode estender de bairro a bairro, ou seja, translocalmente.

Pode-se encarar a literatura marginal como labor similar a qualquer outro, e os/as escritores/as, por sua vez, como partes de uma engrenagem artística, pois eles/as aparecem implicados/as em uma “política de cooperação” (Sennett, 2012) voltada para a consolidação de um movimento com predicados próprios. Os/as envolvidos/as com o movimento marginal estão centrados/as em atividades e rotinas de produção de objetos literários localmente produzidos. Assim, é preciso sublinhar a rede de cooperação que formatam, e tratar literatura marginal como fenômeno e movimento: afinal, “todo o trabalho artístico, tal qual toda a atividade humana, envolve a atividade conjugada de um determinado número, normalmente um grande número, de pessoas” (Becker, 2010, p.27). As formas de cooperação podem ser efêmeras quando olhadas de longe, de cima, de fora; mas, se avançarmos a mirada analítica, veremos que, na maioria dos casos, se transformam em rotinas dentro do grupo, dando origem a padrões de atividade coletiva e delimitando aquilo que se chamou de “mundo da arte” – dispositivo analítico que pode dar conta de um conjunto de pessoas que agem segundo motivações, tarefas e projetos específicos⁷³.

O que Becker chama de mundo da arte, portanto, é constituído por todos aqueles cujas atividades são necessárias à produção de um bem simbólico que esse mundo específico, bem como seus agentes, define como arte. Assim, penso a cena dos saraus e da literatura marginal como uma espécie de rede composta de cadeias cooperativas que ligam participantes entre si a partir de experiências em comum, visando a produção de “coisas” que, ao menos para os/as envolvidos/as na criação, difusão e consumo, são aceitas como literatura. A circulação de autores/as e obras, bem como o compartilhamento de ideias e projetos, é fundamental para a geração dessa experiência social comum, que, por sua vez, suscita toda a movimentação literária emergente nas periferias paulistanas, sobretudo porque incentiva integrantes a estabelecerem redes locais e translocais de atuação (ou seja, de uma região periférica com outra) e, assim, a alargarem, ainda mais, os objetivos do movimento no interior da paisagem urbana de São Paulo.

⁷³ Como asseverou Ferréz, a respeito de seu trabalho de escritor, durante o Salão do Livro de Paris, quando estabeleceu, junto com Rodrigo Ciríaco, uma rotina conjunta de circulação pelas periferias de Paris para divulgar seus livros: “Não somos o tipo de autor que pode ficar festejando [...]. Somos trabalhadores, temos que chegar em casa e mostrar resultado. Para nós, não tem tempo ruim. É assim no Brasil, por que seria diferente aqui? Os eventos paralelos nos ajudam a vender e a se manter na cidade. A gente se sente mais útil que ficar na mesa falando para 40 caras”. O texto está disponível, na íntegra, em: <goo.gl/wUqgKE>. Acesso: 23/03/2015.

Tais experiências têm sido estabelecidas pelo conjunto de agentes que atribuem a si e a seus pares sentimentos de ligação e de pertença à periferia, inclusive em seu aspecto territorial, sentimentos que são fundados em expectativas e em reivindicações de identidades coletivas – que, por sua vez, parecem ser transmitidas por meio de interações, representações, práticas, saberes, vivências, memórias. Logo, pode-se deduzir que a noção de experiência remete a uma vivência compartilhada por intermédio das interações e circulações, o que permite a criação de novos significados e leituras de mundo, o que caracteriza a perspectiva social do movimento em questão⁷⁴. Esses fluxos ativos, tanto de pessoas e obras, quanto de ideias, projetos, recursos e expedientes, oferecem elementos explicativos importantes sobre a maneira como se desenha a dinâmica atual de alguns coletivos, bem como o surgimento de novos/as leitores/as e escritores/as em meio à movimentação que existe – hoje mais do que nunca – em torno dos saraus periféricos. Isso tudo, ao meu ver, dilata os espaços possíveis de reconhecimento de sua estética e de divulgação de seus textos e fortalece os espaços de consagração, pois elas adquirem maior legitimidade no interior dos coletivos em que atuam em prol de uma cultura periférica.

No entanto, resta uma questão a ser investigada: até que ponto a estética marginal é legatária de tradições passadas. Analisar algumas das influências e “heranças” reivindicadas por agentes que participam dessas atividades pode lançar luzes sobre o processo de formação da literatura marginal e da efervescência gerada pelos saraus, hoje, em São Paulo, porque pode explicitar modelos, influências e deslocamentos dentro do movimento literário. Isso porque é sempre uma tarefa difícil assentar limites para a consolidação de um movimento, uma escola, um gênero e, até mesmo, um novo estilo literário. Há muitos fatores que determinam esses limites. Nesse sentido, parece válida a lição de Tânia Pellegrini (2014b, p.119), que é a de tentar delinear tendências emergentes, características comuns, experiências artísticas compartilhadas, influências passadas e estruturas de sentimentos convivendo, juntas, com elementos residuais, constituindo, assim, um processo em movimento constante. Esse registro processual a partir do qual os saraus e o movimento marginal se desenvolvem será tratado no próximo capítulo.

⁷⁴ Inclusive, as interações e circulações responsáveis por formatar o movimento indicam uma série de mecanismos coletivos de pertencimento e identificação dentro de certo grupo, inserindo “maquinações marginais” no interior das presumidas hegemonias culturais (Magalhães, 1995). Cito um exemplo. Em diversos saraus, Zinho Trindade, bisneto do poeta Solano Trindade, quando chamado a recitar, frequentemente escolhe o poema “Tem gente com fome”. Com tal ato, segundo José Carlos G. da Silva, ele instaura uma comunidade de sentido compartilhada por aqueles/as que, “desde dentro”, se identificam entre si e interpretam do mesmo modo os versos reelaborados pelo jovem poeta, que traz “a memória viva do ancestral, o subterrâneo da periferia, a subversão, a tradição, pois nesses contextos, aprendemos que tradição não é sinônimo de conservadorismo, mas de protesto” (Silva, 2013, p.19). O poema de Solano pode ser acessado em: <goo.gl/LfCJhJ>. Para assistir a Zinho recitando, cf.: <goo.gl/3EM44z>. Sua avó, Raquel Trindade, falecida recentemente, também homenageou o pai em Embu: <goo.gl/KQNqYu>. Ney Matogrosso resgatou o poema no álbum *Seu Tipo*, de 1979: <goo.gl/j87efq>. Acesso: 10/09/2017.

1.2. INDÍCIOS IMAGÉTICOS DE DINÂMICAS LITERÁRIAS

A julgar pela minha experiência com o movimento marginal, posso afirmar que o campo me obrigou a redirecionar o quadro metodológico previamente pensado, fazendo-me entender que, não raramente, a parte que cabe à pesquisa empírica, repleta de interações, receios, surpresas e toda a sorte de “imponderáveis da vida real”, como aludiu Malinowski (1976) em sua tirada antropológica – ingredientes inevitáveis na receita de qualquer trabalho de campo –, acaba por colocar em xeque algumas das premissas que foram levantadas por antecipação.

Para Harding (1998), quem faz pesquisa empírica deve colocar-se no mesmo plano que os/as agentes que, circunstancialmente, são sujeitos do estudo, evidenciando o processo de construção do conhecimento, suas condições de possibilidade e o cálculo de seus resultados. Desse modo, consegue-se ao menos uma aproximação respeitosa capaz de transmitir um saber que não tenha como lógica a voz de uma autoridade invisível, soberana, anônima (a ciência!⁷⁵), mas que tome como mote o/a agente real, histórico/a, socialmente constituído/a, cuja posição está calcada em espaços geográficos e simbólicos, limitada por insuficiências metodológicas, como as de todos/as nós, mas cujos desejos e expectativas são, também, concretos, específicos, logo, restritos a seus respectivos espaços sociais. A construção do saber sociológico pode ser uma empreitada reflexiva. Isso afeta tanto a abordagem que se empreende, quanto a forma como se negocia, junto a interlocutores/as, as bases para a construção de um saber que não seja “indolente”⁷⁶, autocentrado, mero instrumento de imposição de nossa própria visão de mundo.

A última seção deste capítulo tem o escopo de um experimento epistemológico e etnográfico: trazer para estas reflexões iniciais uma dimensão imagética produzida por uma agente do campo. Tal dimensão, ainda que exposta depois do texto descritivo, esteve afinada com notas que preparei no período, conversas com interlocutores/as e hesitações metodológicas e epistemológicas da pesquisa. A estratégia de exposição diz respeito à tentativa de transmitir uma experiência afetiva, visual e, em paralelo, correlacioná-la à descrição de parte do contexto cultural no qual ela ocorreu, exposta na seção anterior, sobretudo no tópico 1.1.4. Trata-se de mostrar para o/a leitor/a alguns contornos iconográficos acerca do que foi trabalhado até aqui.

⁷⁵ Aqui, valeria uma provocação de Foucault: “As questões a se colocar são: que tipo de saber vocês querem desqualificar no momento em que dizem ‘é uma ciência’? Que sujeito falante, que sujeito de experiência ou de saber vocês querem ‘menorizar’? [...] Qual vanguarda teórico-política vocês querem entronizar para separá-la de todas as numerosas, circulantes e descontínuas formas de saber?” (Foucault, 1979, p.172; Bruni, 1989, p.205-206).

⁷⁶ Para Santos (2006), “razão indolente” é a racionalidade arrogante, metonímica, cuja tarefa mais descarada é a manutenção do *status* e dos saberes de grupos que sempre detiveram o controle de capitais culturais e financeiros.

Creio que, por si só, a arte tem o potencial de ser performática e figurativa, pois é uma política e uma estética dos corpos, dos movimentos, das materialidades, que propõe outra repartição do perceptível, do pensável, do possível, enfim, outra “recomposição da paisagem visível, da relação entre o fazer, o ser, o ver e o dizer” (Rancière, 2005, p. 69). Nesse sentido, as fotos são importantes, aqui, para que haja aproximação plástica com os espaços dos saraus, com suas cores e suas dinâmicas, para que, ao ler a história, o/a leitor/a consiga visualizar uma paisagem possível de sua manifestação. As fotografias não ilustram o texto; elas buscam revelar dinâmicas, rostos, gestos, corpos, espaços e trocas dentro de uma estrutura de relações na qual esses elementos se inserem. A autoria é de Sonia Regina Bischain. A seleção e a ordem de exibição das fotos foram feitas por mim, a partir de um acervo enviado pela autora, a meu pedido. Vale apenas uma nota de esclarecimento: resolvi aplicar uma pequena intervenção às imagens de Sonia, sob a forma de uma legenda contextualizadora. No entanto, não interpreto cada uma das fotos exibidas por uma razão simples: ainda que elas dialoguem com meu texto, que o complementem à sua maneira, desejo que elas se bastem, como signos indiciários que são, como vestígios da cultura periférica, que elas logrem falar para além do texto que as acolhe.

Foto 1. A escritora e artista plástica Raquel Trindade, neta do poeta Solano Trindade, falecida recentemente, no dia 16 de abril de 2018, em Embu das Artes, declamando no Sarau da Cooperifa (Bischain, dezembro de 2008).

Foto 2. Edição especial do Sarau Perifatividade, que ocorre no Bar do Boné, espaço localizado na Vila das Mercês, distrito do Sacomã, na zona sul de São Paulo (Bischain, outubro de 2011).

Foto 3. Lançamento do romance *Ainda cometo um samba*, do escritor e sambista paulistano Walner Danziger, em edição do Sarau Poesia na Brasa, no Bar do Carlita, na Brasilândia (Bischain, fevereiro de 2014).

Foto 4. Edição da Brasa à luz de velas, em dia sem energia, no Bar do Carlita (Bischain, outubro de 2011).

Foto 5. O escritor e produtor Alessandro Buzo em sua Livraria Suburbano Convicto (Bischain, julho de 2009).

Foto 6. Entre outros/as artistas, destaque para o poeta Luan Luando, à esquerda (camisa florida), em encontro de saraus em uma das edições da Virada Cultural, na região central de São Paulo (Bischain, maio de 2013).

Foto 7. O poeta, produtor e agitador cultural Sérgio Vaz, da Cooperifa, participando do I Festival Literário da Zona Sul (I FELIZS), na Praça do Campo Limpo, na zona sul de São Paulo (Bischain, setembro de 2015).

Foto 8. Lançamento do livro *Do luto à luta*, do Movimento Político das Mães de Maio, em edição especial do Sarau da Brasa, no Bar do Carlita (Bischain, julho de 2011).

Foto 9. O fotógrafo Léo Guma, o escritor Michel Yakini e a produtora cultural Suzi de Aguiar Soares em atividade da III FELIZS, na Praça do Campo Limpo, zona sul da capital (Bischain, setembro de 2017).

Foto 10. Projeto Leitura Surpresa idealizado pelo Sarau do Binho, na III FELIZS (Bischain, setembro de 2017).

Foto 11. A poeta e produtora cultural Mel Duarte (dos Poetas Ambulantes e do Slam das Minas), em lançamento de seu livro *Negra Nua Crua*, em uma edição do Sarau da Brasa, no Goiabeira's Bar (Bischain, junho de 2016).

Foto 12. Aniversário de dois anos do Sarau dos Mesquiteiros, organizado pelo escritor Rodrigo Ciríaco, na Escola Estadual Jornalista Francisco Mesquita, em Ermelino Matarazzo, na zona leste (Bischain, maio de 2012).

Foto 13. A escritora Conceição Evaristo na plateia de uma atividade da “Literatura Mulher: a mulher negra (re)escrevendo”, organizada pelas poetas Raquel Almeida e Miriam Alves, na Biblioteca Alceu Amoroso, evento que homenageou as também escritoras Carolina Maria de Jesus e Geni Guimarães (Bischain, março de 2015).

Foto 14. A antropóloga Erica Peçanha do Nascimento, o escritor Michel Yakini e a escritora Cidinha da Silva na I Feira Literária do Centro Cultural da Juventude Ruth Cardoso, zona norte da capital (Bischain, março de 2013).

Foto 15. Vista interna de uma edição do Sarau da Brasa, no Bar do Carlita (Bischain, setembro de 2015).

Foto 16. Batusques no aniversário de três anos do Sarau da Brasa, no Bar do Carlita (Bischain, julho de 2011).

Foto 17. Vista externa do Sarau da Brasa, também no Bar do Carlita (Bischain, dezembro de 2015).

Foto 18. O poeta e agitador cultural Vagner Souza, da Brasa, recitando *Reza de Mãe*, livro de contos do escritor e educador Allan da Rosa, em edição do Elo da Corrente, no Bar do Santista (Bischain, novembro de 2016).

Foto 19. A poeta e arte-educadora Raquel Almeida apresentando-se durante o lançamento do livro *Cultura Daqui, Olhares da Brasa*, na Feira do Livro do Centro Cultural da Juventude (Bischain, abril de 2016).

Foto 20. O poeta Binho em edição do Sarau do Binho, no Espaço Clariô de Teatro (Bischain, fevereiro de 2017).

Foto 21. Edição do Sarau da Cooperifa, em dia sem energia elétrica, no Bar do Zé Batidão, no bairro do Jardim Guarujá, localizado no distrito do Jardim Ângela, zona sul da capital (Bischain, maio de 2013).

Foto 22. Os poetas Daniel Marques (mais à frente) e Queila Rodrigues (mais ao fundo, à direita) do Sarau O que dizem os umbigos?, na 40ª FERIA Internacional del Libro de Buenos Aires, Argentina (Bischain, maio de 2014).

Foto 23. Goiabeira's Bar, em aniversário de nove anos do Sarau da Brasa, com a presença do poeta Carlos Assumpção, um dos escritores negros mais importantes da história brasileira (Bischain, julho de 2017).

Foto 24. Exposição fotográfica *E por falar em poesia*, organizado pela Comunidade Cultural Quilombaque, no distrito de Perus, no extremo da zona norte de São Paulo (Bischain, dezembro de 2011).

Foto 25. Visão externa do Bar do Santista, em edição especial de 10 anos de aniversário do Sarau Elo da Corrente, em Pirituba, zona noroeste de São Paulo (Bischain, julho de 2017).

Foto 26. Bar do Santista, visão de dentro para fora, em edição do Elo da Corrente (Bischain, junho de 2017).

Foto 27. O escritor e arte-educador Rodrigo Ciríaco, do Sarau dos Mesquiteiros, lançando seu “livro-objeto” de poemas *Vendo Pó...esia*, em edição do Sarau da Brasa, na Brasilândia (Bischain, julho de 2014).

Foto 28. Sarau da Brasa no Goiabeira's Bar, com Allan da Rosa recitando sua obra (Bischain, março de 2017).

Foto 29. Marco Pezão (I Love Laje e Sarau A Plenos Pulmões), criador da Cooperifa, lendo um de seus poemas no lançamento de *Nóis é ponte e atravessa qualquer rio*, no Sarau Vila Fundão, no Bar-Sede da Comunidade da Vila Fundão, Cidade Auxiliadora, distrito do Capão Redondo, zona sul da capital (Bischain, fevereiro de 2014).

Foto 30. A escritora Elizandra Souza (Sarau das Pretas e Coletivo Mjiba), em “Literatura Mulher: a mulher negra (re)escrevendo”, evento da Biblioteca Alceu Amoroso, Pinheiros, zona oeste (Bischain, março de 2015).

Foto 31. O poeta Akins Kinte, do Sarau do Kintal, performando junto ao Ballet Afro Koteban, em evento organizado pelo Sarau da Brasa e pelo Projeto Espremedor, no Bar do Carlita (Bischain, novembro de 2011).

Foto 32. Público visitando o espaço onde se encontrava, antigamente, a Livraria Suburbano Convicto, criada e administrada por Alessandro Buzo, no Itaim Paulista, extremo da zona leste da capital (Bischain, julho de 2009).

Foto 33. A própria escritora Sonia Bischain, da Brasa, em lançamento de seu último romance, *Viandante: labirintos entressonhos*, em edição do Sarau Elo da Corrente, no Bar do Santista (Bischain, agosto de 2017).

CAPÍTULO II

SOCIOGÊNESE POSSÍVEL DOS SARAUS PERIFÉRICOS

“Acho importante falar da influência dos saraus no movimento da literatura marginal [...]. O Sarau da Cooperifa e o Sarau do Binho foram os pioneiros e são, ainda, modelos de outros saraus da cidade – no começo, teve muita gente que foi fundamental para o nascimento do movimento: Ferréz, Vaz, Binho. [...] Eles deixaram bem claro que não dependemos, necessariamente, de verbas para que possamos existir. Nesse sentido, o Sarau do Binho e da Cooperifa foram os que mais influenciaram na ampliação desse grande movimento, que logo alcançou muitos bairros e outras cidades e estados do Brasil. E eles têm uma importância direta para o surgimento da Brasa. [...] O que aconteceu, depois, no caso do Sarau da Brasa, foi que alguns jovens que haviam retornado de seus estudos, em contato com essa literatura e com esse rico ambiente de cultura periférica, [...] fizeram uma visita a um sarau promovido pelo Ferréz, nos anos 2000, no Capão Redondo. Lá, souberam do Binho e da Cooperifa, que visitaram logo em seguida, em 2007. Ao observar que esses dois saraus eram realizados em um bar (e na periferia, como sabemos, o que não faltam são bares), perceberam que seria possível realizar um sarau também aqui no distrito da Brasilândia. O que empolgou esses jovens, então, foi constatar que, no sarau, toda a forma de arte é possível: cabem poemas, manifestos, músicas (samba, hip-hop, maracatu, MPB, forró, etc.), teatro, performance, dança; aliás, cabe tudo isso junto e misturado. [...] O primeiro Sarau da Brasa ocorreu em 5 de julho de 2008. [...] Comecei a ajudar na terceira edição, em agosto de 2008. Na ocasião, levei uma poesia minha, que tinha escrito para o evento, e já declamei logo na primeira vez. [...] Posso afirmar que o sarau me motivou a escrever mais, me incentivou a ler aquilo que eu escrevia, a tirar da cabeça e da gaveta a literatura que tinha dentro de mim. Na verdade, me incentivou a tirar da gaveta coisas que eu escondia. E também a me expressar melhor. Sempre chegava com texto novo. Adquiri disciplina no processo de escrita. [...] A literatura marginal, nesse sentido, cria leitores e, depois, ela cria escritores. E eu acho que uma última etapa desse processo é a criação de declamadores, de pessoas que se acham incentivadas a tornar públicos seus escritos para uma audiência diversa, através da performance. Acho que também a expectativa de publicar um livro, a possibilidade de tornar isso real, foi responsabilidade dos saraus. Eles criaram um ambiente propício para que isso pudesse acontecer. Então, uma grande coisa que o sarau fez foi tornar isso tudo palpável, para pessoas que, inicialmente, não tinham pretensões de se tornarem escritores”.

Sonia Regina Bischain, entrevista, junho de 2017.

Neste capítulo, quero dar atenção ao processo de formação do movimento, ao fato de que a literatura marginal não surgiu repentinamente do nada, da aspiração de personalidades geniais isoladas e privilegiadas. A hipótese é que o fenômeno emergiu, isso sim, como resultado possível da intersecção de uma série de modelos, manifestações, tradições, convenções e experiências que foram culturalmente hibridizadas do passado, para emprestar um termo caro a Canclini (2001; 2005), nos próprios projetos dos/as agentes. Isso deve ser salientado porque, normalmente, como argumentei no capítulo anterior, os/as agentes que cooperam para produzir arte, acompanhando a equação de Becker (2010), não partem do zero. Em vez disso, baseiam suas criações, práticas e atuações em experiências estéticas, sociais e urbanas já existentes, que, de algum modo, em algum momento da história, passaram a ser partilhadas, incorporando recursos aos próprios repertórios e aos habituais métodos de trabalho no domínio artístico.

Pesquisas realizadas sobre tais experiências contemporâneas já levantaram hipóteses sobre a origem dos saraus, prática literária primordial do movimento marginal (cf. Bin, 2009; Costa, 2011; Franco, 2006; Gunutzmann, 2017; Leite, 2014; Nascimento, 2011; Reyes, 2013; Tennina, 2017), e são, em boa medida, uníssonas em dizer que há homologia entre a recente produção literária periférica e a participação ativa de escritores/as, produtores/as e ativistas em eventos organizados pelos saraus, *slams* e demais grupos, vistos os seus desdobramentos nos tipos de ação cultural que ocorrem a partir dos coletivos e de suas dinâmicas. Afinal, além de ser um recital poético, os saraus funcionam, também, como encontros comunitários de trocas de ideias, formação de redes, elaboração de novos projetos culturais, discussão de experiências e, ao mesmo tempo, fruição de bens produzidos desde uma identidade de morador/a da periferia.

Os saraus são espaços de livre expressão, são lugares de experimentação de linguagem; isso faz a gente mudar a nossa própria posição em relação ao mundo. Os saraus mudam a nossa respiração, a nossa postura corporal, faz a gente olhar menos para o chão e mirar mais para o horizonte. Acho que antes de se interessar pela participação nas causas sociais, o que também acontece de monte, as pessoas que participam dessas rodas cutucam a si mesmas, transformam suas paredes em janelas e recitam poemas para a vizinhança, que acabou de abrir uma janela nova dentro de si e que quer recitar pra você também⁷⁷ (Michel Yakini, setembro de 2016).

O objetivo deste capítulo é propor uma sociogênese possível do fenômeno do sarau, esse catalisar de encontros e vivências literárias. Quero, com isso, localizá-lo como decorrência de

⁷⁷ Na entrevista, Yakini fala da relevância dos saraus para a periferia. Cf.: <goo.gl/zA1xVf>. Acesso: 01/02/2018.

dinâmicas artísticas e figurações culturais diversas que, de um lado, o influenciaram e, de outro, provocaram dissensões, distanciamentos e resiliências em sua formação histórica⁷⁸.

Essas influências e divergências reelaboradas nos saraus, que às vezes operam de modo concomitante, indicam que o movimento é parte de um conjunto de processos socioculturais que desaguarão no que vem sendo chamado, hoje, de modo genérico e às vezes reducionista, de cultura periférica. É no interior desses processos (rejeitados, incorporados e/ou modificados) que se localiza a potência dos métodos de atuação e organização do movimento marginal. Esse acerto de contas com o patrimônio cultural nacional parece ter feito com que agentes, desde o início, buscassem conectar-se com segmentos intelectuais e paradigmas artísticos seletivos e característicos do passado⁷⁹, ao mesmo tempo demarcando a diferença e certo alheamento em relação a outros paradigmas e a outras esferas artísticas. Isso fica claro quando tomamos a história de certos saraus como objeto de análise.

Ao investigar a sociogênese de uma prática, as transformações ocorridas no decorrer de sua história, bem como as lógicas responsáveis por fazer de um acontecimento um fenômeno mais estruturado, de dimensões e abrangência mais extensas, um caminho a ser percorrido é, para Elias (1994), o método relacional e comparativo. Assim, acredito que, a partir do exemplo de dois saraus que creio serem importantes, pioneiros e exemplares, será possível estabelecer um diálogo e um cotejamento histórico-cultural, por meio do método da contraposição, com outros paradigmas artísticos e com outras figurações da história cultural do país⁸⁰. A ideia é debruçar-me sobre esse diálogo a partir da experiência histórica do renascimento do sarau nas periferias de São Paulo, protagonizada, sobretudo, pelo Sarau do Binho e pela Cooperifa.

Entre esses legados, podem-se encontrar menções ao caso da vanguarda modernista, segundo Vaz (2008), com a qual os marginais dividem o ideário de ruptura, algo implícito em seus manifestos. Contudo, trata-se de rupturas de ordens muito distintas. Como será possível

⁷⁸ A ideia de figuração social, para Elias (1994; 1999), fundamenta-se na relação funcional de interdependência recíproca que se estabelece entre os indivíduos. Com essa postura, o sociólogo alemão, a partir de uma perspectiva processual, busca compreender organizações sociais como sendo constituídas pelas relações de solidariedade entre seus participantes, pela dinâmica das inclinações individuais e coletivas que levam várias pessoas a se unirem em sociedade. Essas relações podem ser de sentimentos, de interesses, de padrões de comportamento ou de afinidades ideológicas. A meu ver, as figurações servem de instrumento analítico, pois facilitam a construção de modelos de interdependências entre os/as agentes que integram o movimento da literatura marginal, o que pode envolver uma série de fatores, como afetos, estratégias de sociabilidade, estruturas de sentimentos, modos de cooperação, etc.

⁷⁹ A questão das acendências estéticas que os/as escritores/as marginais reclamam será tratada no terceiro capítulo.

⁸⁰ A compreensão de um movimento cultural dependeria tanto da percepção da sua “linhagem” passada, por auto definição de seus agentes – isto é, de quem eles se querem fazer “herdeiros” e o que, mais designadamente, querem “herdar” –, quanto pelos ocultamentos que articulam publicamente. Essa dupla estratégia ao anunciar-se, ao articular uma narrativa de si, segundo Neiburg e Waizbort (2006), revelam domínios figuracionais determinantes.

notar, enquanto os modernistas buscavam, há um século, firmar uma arte renovada, conectada às vanguardas europeias, mas sem copiá-las, os marginais têm se preocupado, como disse Luan Luando, em conversa no Sarau do Binho, de dezembro de 2017, com a “dessacralização política da poesia”, a invenção de uma literatura “mais modernizada que a modernista, uma literatura mais ousada, engajada, militante, conectada à pedagogia”. Os saraus, para o poeta, “mudaram a forma de pensar a literatura. Para nós, a literatura é oral, é performance, é cadência, é vivência, como o *rap*. É uma arte viva, nova, seja no papel, seja na voz, seja no corpo”.

A consciência dessa cultura literária combinada é, ao meu ver, fruto da constituição de um recipiente de influências, que foi capaz de fabricar um caldo cultural inédito na história da literatura brasileira. Esse caldeirão logrou combinar e hibridizar expressões populares, ora locais ora mais globais, que na aparência não coincidem, cultivando uma nova figuração cultural, um novo conjunto de formas estéticas, saberes artísticos e conteúdos ideológicos que, em alguma medida, dialoga com aquelas influências externas, mas de forma nenhuma é mera reprodução temática e formal do que foi recebido de espólio (cf. Canclini, 2001; Duarte, 2005).

Neste segundo capítulo, portanto, desloco um pouco a perspectiva de análise, de forma a partir de algumas “narrativas de origem”, por assim dizer, acerca do sarau para, só então, me aprofundar na historicidade processual do problema sociológico. Partindo daquilo que agentes-chaves narraram em textos autorais, falas, conversas e entrevistas sobre a história de seus respectivos projetos e coletivos, lanço elementos que poderão ajudar na elaboração de uma sociogênese possível dos saraus periféricos. Essa desconstrução da história do sarau, enquanto prática literária, é uma forma de arquitetar a base para refletir sobre a estética literária das periferias – assunto que será trabalhado no terceiro e último capítulo desta tese.

Desse modo, para além desta introdução de caráter contextual, o capítulo divide-se em mais três partes que, por sua vez, estão construídas sobre uma comparação/contraposição entre a efervescência gerada pelos saraus paulistanos atuais e alguns processos históricos, sociais e culturais que encontrei durante a pesquisa de campo que, acredito, fazem parte de experiências seletivamente escolhidas do passado na composição do movimento marginal de hoje. Com essa ideia de comparação/contraposição, argumento que a formação da literatura marginal enquanto movimento heterogêneo, com diversos matizes, resulta de um processo de negociação intercultural, de agenciamentos, insubordinações, aproximações e tentativas de diferenciação, no qual o fenômeno do sarau ocupa posição de notoriedade. Aqui, é possível emprestar o oportuno conceito de “tradição seletiva”, de Williams (2000; 2005), não para pensar a forma como classes dominantes controlam o patrimônio cultural de uma nação, mas como agentes que

se sentem, de alguma forma, “excluídos/as”⁸¹ dessa tradição logram estruturar e mobilizar sentimentos, práticas e experiências estéticas a partir de um intrincado processo seletivo daquilo que acham que deva ser incorporado do passado e, paralelamente, daquilo que deva ser negado.

Em uma primeira seção, partindo das falas de Binho e Sérgio Vaz, construo a etimologia do termo *sarau*, retomando a ideia e a história da prática dos salões europeus e sua transposição para a rotina social brasileira, mediada por mecenas e membros da aristocracia cafeeira. Nesse momento, parece-me relevante a ideia de *gatekeeper*⁸², pois opera como categoria de acesso e via de comparação à ocorrência dos saraus periféricos de hoje, o que me permitirá assinalar a diferença de posição social de quem fala e de onde fala (geográfica e simbolicamente) nos fenômenos de antes e de agora, a fim de qualificar as instâncias postas em contraposição.

Posteriormente, como forma de transição para a seção seguinte, descrevo o que críticos de arte contemporânea vêm chamando de “vazio cultural” no contexto da produção cultural brasileira, sobretudo em seu registro literário, mostrando como tem havido certa cegueira analítica em relação às movimentações artísticas das periferias das cidades⁸³.

Em seguida, reservando as especificidades, contraponho os saraus que ocorriam no início do XX com os que ocorrem, hoje, nas periferias. Nessa seção, retomo a efervescência em torno da Semana de 1922, buscando revelar como os salões aglutinaram vanguardas, o que desaguou na emergência do modernismo. Para tanto, apresento algumas demandas daquela geração. Isso é importante para que a contraposição seja sociologicamente possível, pois um evento marcante da periferia foi justamente elaborado em antítese à Semana de Arte Moderna. Trata-se da Semana de Arte Moderna da Periferia, de 2007, ocorrida na zona sul. A comparação do modo de organização, das ressignificações propostas, de agentes envolvidos/as, dos locais de realização, da orientação estética concebida e dos manifestos lançados são o mote da seção.

⁸¹ Eles/as sentem-se excluídos/as por diversos motivos: ou porque suas formas e seus estilos culturais não são os instituídos; ou pela clivagem ideológica que propõem; ou por simples orientação intelectual e política; mas também em função do poder restrito que detêm devido às posições que ocupam no campo social; e porque a proposta de cultura que trazem e que implementam em seus projetos esbarra em algumas limitações estéticas, etc.

⁸² A noção de *gatekeeper* veio, muito possivelmente, da sociologia das comunicações e dos estudos da indústria cultural, e refere-se a agentes cujo papel central é selecionar e controlar o tipo de comunicação/informação que a audiência deve receber. O conceito pode ser útil, aqui, na medida em que uma das funções do/a *gatekeeper* é o de gerar oportunidades culturais e influenciar o modo como o/a escritor/a é visto/a pelo público e como sua obra será divulgada e recebida. Assim, ele/a é um mediador responsável por abrir portas, janelas e alçar caminhos, por criar oportunidades para o surgimento e a consagração de autores/as. Geralmente, seu poder é maior do que a autoridade formal concedida por agentes de certo agrupamento social. Para uma síntese da discussão, cf.: Jadhav (2013).

⁸³ Efeito dessa cegueira talvez seja o fato de que, pela primeira vez na história de sua existência, os saraus foram completamente excluídos da Virada Cultural de São Paulo de 2018, por serem apontados, pela atual gestão da Secretaria de Cultura da cidade de São Paulo e por curadores/as do evento, como artisticamente irrelevantes.

De modo geral, a ideia é pensar tipos de relações que o movimento da literatura marginal mantém com algumas tradições passadas, o que permitirá arriscar, também, uma categorização da noção de vanguarda, a partir da experiência literária nas periferias, assim como vislumbrar quais os diálogos, as rupturas e as continuidades propostas, e como, mesmo com esferas de legitimação próprias, semiautônomas, o movimento marginal e os saraus periféricos buscaram conectar-se e, ao mesmo tempo, desafiar esferas de legitimação das quais não participam.

2.1. OS SALÕES ARTÍSTICOS: UMA VISADA HISTÓRICA

O destaque ocupado por Binho e Sérgio Vaz parece ter como implicação o entendimento de que o nascimento de seus coletivos literários deva funcionar, hoje, como pedras de toque na interpretação da gênese do sarau enquanto prática cultural em periferias urbanas. Seja esse entendimento apropriado ou não, o fato é que os dois projetos (o Sarau da Cooperifa e o Sarau do Binho, respectivamente) são tidos como precursores por serem os primeiros apontados por agentes que integram o movimento quando instados/as a falarem sobre os prelúdios dos saraus.

A Cooperifa foi o primeiro sarau de todos. Ela é muito importante, é tipo o coração do movimento [...]. É um lugar importantíssimo. Aí veio o Sarau do Binho. [Depois], o Sarau da Brasa, que é mais recente [...]. Hoje, quando eu tô no Nordeste, por exemplo, eu ouço: “em São Paulo há muito sarau”. Já pegou, isso é nosso, ninguém tira mais (Allan da Rosa *apud* Hapke et al., 2015, p.360).

Contudo, é necessário ter em mente que as narrativas de origem nunca são tão simples, lineares e evolutivas quanto parecem conotar seus mitos. Ao contrário, são híbridas, complexas, atravessadas por diversos vetores e matizes que devem ser ponderados na análise. A despeito disso, no caso dos saraus, as narrativas dos/as agentes sugeriram à pesquisa hipóteses sobre a origem do termo e da prática, a partir de uma perspectiva histórica. Gostaria de me debruçar um pouco mais sobre isso, agora seguindo alguns vetores, já apontados por Sonia Bischain no final do capítulo passado e também pelo testemunho de Allan da Rosa exposto acima: a história dos saraus em São Paulo; as contraposições do movimento marginal com outros movimentos, sobretudo a vanguarda modernista; e os deslocamentos e apropriações empreendidas da prática literária dos saraus/salões para o espaço urbano periférico, acentuando uma tradição seletiva do passado que esses/as agentes reconhecem e da qual se intitulam “herdeiros/as”.

Falei com Binho e Suzi Soares diversas vezes, nas mais distintas ocasiões, sob os mais diversos pretextos. Em uma das primeiras conversas que travamos, durante a Feira do Livro de Buenos Aires, no final de abril de 2014, o poeta comentou que a palavra “sarau”, possivelmente,

teria sido um gesto de assimilação cultural de determinada “elite nacional”, de procedência ibérica, do substantivo *serao*, que, por muito tempo, caracterizou, pelo menos na Europa, uma reunião social, política e artística ao entardecer, cuja finalidade era “jogar conversa fora”, cantar, comer, beber, flertar, fazer novas amizades: “Nos apropriamos da apropriação”, brincou Binho. Porém, para ele, os saraus, hoje, “não têm nada a ver com o que costumavam ser as tertúlias de outrora”, pois operam de outro modo, como “tribos periféricas”, como “treinamento de tolerância com o outro; e acho que essa é a principal característica do sarau: conviver com um cara que você não conviveria fora dali; mas a partir dali você começa a entender o outro também, a conhecer o mundo do outro” (Binho *apud* Hapke et al., 2015, p.315).

De fato, não se trata de um termo cuja origem seja recente. Para Lucía Tennina (2013; 2017), que corrobora a hipótese do poeta do Campo Limpo, a palavra sarau, etimologicamente, deriva do latim *serum*, que significa “final da tarde”, ou seja, período no qual esse estilo de encontro artístico, ao que tudo indica, ocorria, geralmente em luxuosos casarões de figuras da alta sociedade, ou em clubes sociais exclusivos, livrarias e casas de livreiros. A pesquisadora e crítica argentina segue dizendo que há, inclusive, na história cultural brasileira, uma série de canções, romances, cartas, crônicas e memórias, datando do século XIX, que, de forma bastante direta, faz referência a essas atividades, justamente porque se tratava de algo central na dinâmica de sociabilidade de uma burguesia ainda em gestação, que corria em paralelo à distribuição de capitais simbólicos necessários para legitimar obras de arte e artistas “[...] diante dos representantes da sociedade aristocrática e da intelectualidade da época. E, ao mesmo tempo, havia também um interesse de exibição da posição de classe” (Tennina, 2017, p.114).

É possível remeter a história dos saraus – devido ao seu formato, à nomenclatura usada, aos efeitos de sociabilidade gerados, à valorização do objeto literário e, finalmente, por instituírem-se como instâncias relevantes de consagração interna de certa produção simbólica – aos salões que serviam de palco a animadas tertúlias de setores da elite intelectual e econômica brasileira, desde a segunda metade do século XIX até os anos 1930 do século XX⁸⁴. Esses

⁸⁴ O verbete “tertúlia”, no Dicionário Aurélio, registra palavra de procedência castelhana, significando reunião social, especialmente de teor literário, que servia para aproximar pessoas. Foi comum em Portugal e na Espanha, provavelmente importada dos exemplos de “academias” italianas do século XVII e de “salões” franceses do século XVIII. Em Portugal, com o advento do Estado Novo, em 1926, as tertúlias tornaram-se um último reduto da liberdade de expressão e, assim como outras manifestações, passaram a ocorrer clandestinamente, porque alvo de perseguições e censuras da Polícia Internacional e de Defesa do Estado (PIDE). Robert Darnton (2014), reflete sobre “O Caso dos Catorze”, episódio que começou quando um estudante de medicina, que havia recitado em um salão literário um poema atacando Luís XV, foi preso. Após ser interrogado na Bastilha, o estudante identificou a pessoa com quem obtivera o poema, que, por sua vez, também foi presa, e logo identificou sua fonte. As prisões seguiram-se sucessivamente, até que as autoridades lotaram as celas da Bastilha com catorze “cúmplices”, acusados de ofenderem poderes reais em salões clandestinos. Porém, os “Catorze da Bastilha” eram parisienses

eventos foram retratados, diversas vezes, como hábitos de alta cultura em obras de escritores renomados, como Machado de Assis, Manuel Antônio de Almeida e Joaquim Manuel de Macedo. Porém, como espero ser capaz de mostrar até o final deste capítulo, o fenômeno atual a movimentar as periferias paulistanas deve sua especificidade sócio histórica mais à condição triplamente periférica dos/as agentes: relativa à origem geográfica, à condição econômica e à questão da produção de objetos literários em meio a um campo de produção literária e um mercado editorial excludente, sobretudo em relação a certos segmentos e tipos de textos⁸⁵.

Sérgio Vaz, por exemplo, em sua autobiografia – que, ao mesmo tempo, conta a história de nascimento e formação da Cooperifa⁸⁶, um dos projetos precursores do movimento marginal – elaborou uma narrativa de origem interessante para explicar o fenômeno do sarau em São Paulo. Há muitos aspectos que poderiam ser explorados no longo excerto; contudo, por ora, gostaria que o/a leitor/a levasse em conta o que o poeta articulou acerca da escolha do termo:

Outro dia, li que no Brasil, entre o fim do século XIX e no início do século XX, o sarau era o evento mais elegante da sociedade [...]. Esses eventos eram chamados de “salões” – muito provavelmente pelo ambiente que ocupavam. Chegaram como tradição importada da Família Real, em 1808, e imediatamente ganharam terreno no Rio de Janeiro. Era o local onde se reunia a Corte, e onde também deveriam acontecer os encontros para regar o cérebro da aristocracia e dos nativos que sonhavam ganhar um certo ar europeu. São Paulo só entrou no circuito mais tarde, quando perdeu os ares provincianos e seus ricos fazendeiros de café começaram a fazer de tudo para afrancesarem-se. [...] A partir dos anos 1940, a dinâmica da “elite culta” mudou e os ricos saraus foram escasseando. A organização desse tipo de evento mudou de mãos e coube aos intelectuais universitários realizá-los [...]. Sem saber de nada disso, eu e o Pezão, numa fria noite de outubro de 2001, criamos na senzala moderna chamada periferia o Sarau da Cooperifa, movimento que anos mais tarde iria se tornar um dos maiores e mais respeitados “quilombos culturais” deste país⁸⁷ (Vaz, 2008, p.89-90).

comuns, fornecedores e declamadores ocasionais de poesia. Jamais foi achado o autor-fonte do poema original, visto que o texto já havia passado de mão em mão por pessoas que, a cada leitura, mudavam estrofes e palavras.

⁸⁵ Pelo menos, é o que atesta pesquisa desenvolvida na UnB, sob coordenação de Regina Dalcastagnè, a respeito da produção literária entre 1990 a 2004. Foram tomados 258 romances, lançados por três editoras: Cia das Letras, Record e Rocco. Os dados confirmam o perfil médio do escritor: homem, branco, aproximando-se ou já na meia idade, com diploma superior, do eixo Rio-São Paulo (Dalcastagnè, 2012; 2005). O estudo revelou que 73% dos publicados são homens e 94%, brancos. Classes populares, mulheres, indígenas, negros/as e outras minorias estão em desvantagem no mercado editorial, pois não há, no campo literário, nenhuma pluralidade; formatado como está, o mercado editorial só reforça uma situação de reprodução da exclusão, mediante seus espaços de consagração e aparatos de crítica (cf. Dalcastagnè, 2007). Outro estudo, “Retratos da Literatura no Brasil”, de 2016, relata que cerca de 44% da população não lê – e que 30% jamais comprou um livro na vida. Entre os/as preferidos/as do/a brasileiro/a, destacam-se nomes como os de Maurício de Souza, Augusto Cury, Paulo Coelho, entre outros que possuem características fenotípicas semelhantes (brancos, homens). Cf.: <goo.gl/nLDxNU>. Acesso: 20/01/2018.

⁸⁶ Domingos (2015, p.139) problematiza a forma como Vaz tece um mito fundador dos saraus a partir do caso isolado da Cooperifa, criando um “arquivo da periferia” que serve para demarcar momentos de destaque desse movimento cultural e apontando essa formação de arquivo como modelo, produtor de uma experiência arquetípica.

⁸⁷ A Cooperifa foi se transformando no movimento dos que não tinham espaço de expressão (“sem-palco”), dos/as injustiçados/as em razão da ausência de incentivos à literatura (“pão da literatura”). Assim, quem procurou o sarau, quem encheu o local, foram “poetas, amadores, funcionários, desempregados, aposentados” (Vaz, 2008, p.114).

Trata-se, para além de uma hipótese virtualmente factível sobre a gênese da prática no Brasil, de uma narrativa que complementa a leitura que Binho improvisou em nossa conversa, uma vez que supõe uma apropriação provocativa em relação à – ou a invenção transformadora e antropofágica da – tradição. Tomando a fala de Binho e Vaz como preâmbulos, gostaria de empreender uma digressão histórica a fim de aludir a uma possível ascendência do termo sarau. Com isso, flagro os primórdios da prática por salões do país, como espólio de um estilo de vida europeu, a partir da análise de momentos da história cultural paulista, sobretudo dos anos anteriores ao modernismo, que deu início, segundo Santiago (1989), a uma tradição de ruptura nas letras nacionais. Esforço-me para correlacionar tais práticas com um contexto social, econômico e cultural mais amplo, responsável por acomodar manifestações artísticas.

2.1.1. Uma elite que mimetiza tradições importadas

Começo com duas cenas. A primeira delas é uma obra do artista plástico Columbano Bordalo Pinheiro (1857-1929), pintor realista português, cuja formação vai desde a Academia de Belas-Artes de Lisboa – durante a década de 1870 –, onde foi aluno de Simões de Almeida – célebre escultor romântico –, até um período com bolsa de estudos em Paris – de 1881 a 1883, mais especificamente –, financiado pelo rei consorte D. Fernando II de Portugal. Foi ali que Columbano recebeu a influência de artistas como Manet e Degas, o que o ajudou a expor no prestigiado Salão de Paris, a “capital do século XIX”. De volta a Lisboa, o pintor expôs um de seus mais reconhecidos quadros, “Sarau” (obra de 1880), dedicado à elite lusitana.

Figura 11. *Sarau*, de Columbano Pinheiro (Domínio público, coleção de João P. Coutinho, 1880).

No quadro, observa-se um piano com uma jovem a tocá-lo. De pé, muitos/as assistem atentos/as ao prelúdio, sendo que um homem, o único inteiramente virado de frente para a audiência, parece cantar ou declamar algo, dirigindo-se àqueles/as atentos/as espectadores/as com solene seriedade. Em cada um dos cantos da cena, veem-se mulheres, homens e crianças em trajes de gala. Há rigor nas roupas. Por exemplo, o senhor à direita usa fraque; o menino, ao centro e de costas, veste calções que destacam suas meias. No fundo, percebem-se decorações – relógio, vaso de plantas, candeeiro. No canto esquerdo, há três sujeitos cujos semblantes e os papéis nas mãos sugerem ser intelectuais, políticos ou, então, poetas. Enfim, tudo indica que estamos diante de um retrato típico de um salão distintivo, composto provavelmente por uma classe mais abastada que monopolizava os espaços de fala, os debates políticos e a arte em geral daquela época, expressões maiores de diferenciação intelectual de uma sociedade.

A segunda cena é um trecho do capítulo XVI, intitulado “O Sarau”, d’A *Moreninha*, obra lançada em 1844 por Joaquim Manuel de Macedo (1820-1882), escritor brasileiro, formado em medicina no Rio de Janeiro, e que, juntamente com José de Alencar (1829-1877), Manuel Antônio de Almeida (1930-1961) e outros, foi expoente do Romantismo no Brasil.

Um sarau é o bocado mais delicioso que temos [...]. Em um sarau todo o mundo tem o que fazer. O diplomata ajusta, com um copo de champanha na mão, seus intrincados negócios; todos murmuram e não há quem deixe de ser murmurado. O velho lembra-se dos minuetes e das cantigas do seu tempo, e o moço goza todos os regalos da sua época; as moças são no sarau como as estrelas no céu; estão no seu elemento: aqui uma, cantando suave cavatina, eleva-se vaidosa nas asas dos aplausos, por entre os quais surge, às vezes, um bravíssimo inopinado, que solta de lá da sala do jogo o parceiro que acaba de ganhar sua partida no écarté, mesmo na ocasião em que a moça se espicha completamente, desafinando um sustenido; daí a pouco vão outras, pelos braços de seus pares, se deslizando pela sala e marchando em seu passeio, mais a compasso que qualquer de nossos batalhões da Guarda Nacional, ao mesmo tempo em que conversam sempre sobre objetos inocentes que movem olhaduras e risadinhas apreciáveis. [...] Ali vê-se um ataviado *dandy* que dirige mil finezas a uma senhora idosa, tendo os olhos pregados na sinhá, que se senta ao lado. Finalmente, no sarau não é essencial ter cabeça nem boca, porque, para alguns é regra, durante ele, pensar pelos pés e falar pelos olhos. E o mais é que nós estamos num sarau. Inúmeros batéis conduziram da Corte para a ilha de... senhoras e senhores, recomendáveis por caráter e qualidades; alegre, numerosa e escolhida sociedade enche a grande casa, que brilha e mostra em toda a parte borbulhar o prazer e o bom gosto (Macedo, 2002, p.93).

O excerto descreve algo próximo a um recital, episódio cultural peculiar dos salões que ocorriam em célebres palacetes de pessoas ricas do século XIX, no rio de Janeiro e, depois, em São Paulo, que elevava a poesia à arte do “bom gosto” de setores da elite – que tentavam reproduzir costumes da nobreza europeia. Segundo Schwarz, esse tipo de reunião social, conhecida como *soirées*, tertúlias, saraus, a depender da localidade de sua realização, era bem comum em salões da oligarquia parisiense. O modelo, certamente, fora importado para o Brasil mediante um desses processos esquizofrênicos de “macaqueação”, que é costume de certa elite

nacional no âmbito artístico, de transportar e mimetizar tradições do velho mundo, “adotar, citar, macaquear, saquear, devorar as maneiras e modas todas, de modo que elas refletissem, na sua falha, a espécie de torcicolo cultural em que nos encontramos” (Schwarz, 2009, p.76-77).

Antonio Candido, em um texto intitulado “De cortiço a cortiço”, quando fala da vida intelectual brasileira no final do século XIX, explica como a configuração frouxa do nosso “nacionalismo elitista” fez com que a ideia de “cultura” oscilasse sempre entre o ufanismo em relação ao que é próprio do país e uma admiração incondicional e subserviente pelo norte (sobretudo, França), supostamente à frente em termos de sofisticação e bom gosto. Mas, mesmo em face de tal ambiguidade, havia sempre um perigoso medo de ser brasileiro, o que levava membros das classes mais abastadas, setores da elite política e cultural, a falar francês, a copiar as cartolas inglesas, a imitar o estilo acadêmico espetaculoso português, a admirar a disciplina alemã e a lamentar que não houvesse, aqui, o pragmatismo dos norte-americanos. “Essas ambivalências fizeram do nosso patriotismo uma espécie de amor-desprezo, uma nostalgia dos países-matrizes e uma adoração confusa da mão que pune e explora” (Candido, 1993, p.123).

Os “salões” nasceram na corte francesa, no século XVII⁸⁸, imprimindo outro significado às palavras *sala* e *salotto*, de origem italiana. Tratava-se de encontros nas salas de visitas da aristocracia parisiense, ávida em atrair poetas por meio do atrativo do mecenato artístico (cf. Dandrey, 1996), que centralizava as atividades culturais. Esses salões franceses, que posteriormente seriam admirados por membros da elite brasileira que circulava pela Europa, funcionam como “templos do bom-gosto” no século XVIII. Como lembra Pierre Bourdieu, os salões do período podem ser lidos como saldos da dissolução da corte e da própria arte cortesã, o que fez com que parte da aristocracia francesa compactuasse, visando a autopreservação dos costumes, com certa *intelligentsia* burguesa em ascensão e passasse a adotar alguns de seus modelos intelectuais e de suas concepções artísticas (cf. Bourdieu, 1992, p.100).

Outro autor que poderia auxiliar, aqui, em termos de história da arte, é Dominique Maingueneau, que, em seu livro *O contexto da obra literária* (1995), lembra que os salões do século XVII ou XVIII, na França, eram comandados por orgulhosos *salonnières* que exerciam, além do papel de anfitriões, uma função judicativa quanto ao valor estético das obras que eram apresentadas nesses eventos em primeira audição (cf., também, Coutinho, 2004). Ali, era possível discutir estética, mas também política; encontrar colegas e estabelecer novas conexões; manter-se a par das atualidades literárias, mas, ao mesmo tempo, reproduzir convenções e

⁸⁸ Sobre isso, cf., também, o verbete “Salão Literário”, disponível em: <goo.gl/xoVcaz>. Acesso: 21/09/2017.

tradições artísticas (Maingueneau, 1995, p.32). Os salões parisienses⁸⁹ funcionavam, assim, como componentes essenciais de uma dinâmica artística que distribuía prestígio e consagração.

Apesar de seguir a narrativa de Vaz, de que a aparição do termo “sarau” e do próprio fenômeno dos salões literários na vida cultural brasileira data do início do século XIX, com a vinda, em 1808, da Família Real para o Rio de Janeiro, capital do império, acredito que outros fatores também se fizeram presentes na prática dos salões de pessoas ricas e influentes do país. Além da vinda da corte portuguesa, é preciso pensar no papel que uma “globalização precoce”, digamos, cumpriu no mundo letrado nacional em termos de circulação de ideias, pessoas e bens. Pesquisa subsidiada pela FAPESP, “A circulação transatlântica dos impressos: a globalização da cultura no século XIX”⁹⁰, mostra que a imprensa do século XIX já nasceu com disposição internacionalizante, muito tempo antes do fenômeno da globalização entrar em voga⁹¹.

Ou seja, já havia, em muitos países, uma intensa circulação de ideias, livros, folhetins e integrantes de certa elite econômica, o que dava ares de modernidade a países que se pensavam atrasados em termos de comércio e intercâmbio. A França, na primeira metade do século XIX, possuía um mercado crescente de bens simbólicos, exportando toneladas de livros e revistas para o mundo. Parte do material era impresso em outros idiomas antes de ser exportado. No Brasil, esse material tardava apenas um mês para chegar às mãos de membros da elite letrada⁹²,

⁸⁹ Hofstadter (1997, p.79) lembra, nesse contexto, dos importantes salões da Princesa Matilde Bonaparte (1829-1904), ex-noiva de seu primo Carlos Luís Napoleão Bonaparte (1808-1873), futuro Napoleão III, e o da Imperatriz Eugênia de Montijo (1826-1920), esposa de Napoleão III, que organizaram salões literários frequentados por figuras como Gustave Flaubert (1821-1880), e foram essenciais para a autonomização do campo literário francês. Mas não poderíamos esquecer dos precedentes, também importantes, eventos arranjados por Madame Juliette Récamier (1777-1849), à frente de um célebre salão literário em uma Paris pré-revolucionária e napoleônica, e da romancista e ensaísta francesa Madame de Staël (1766-1817), considerada a “mãe espiritual da Europa moderna”.

⁹⁰ Trata-se de um Projeto Temático (Processo: 11/07342-9), com vigência de 1 de setembro de 2011 à 31 de agosto de 2016, coordenado por Márcia Azevedo de Abreu, do Instituto de Estudos da Linguagem da Universidade Estadual de Campinas, e pelo historiador francês Jean Yves-Mollier, da Universidade de Versalhes-Saint-Quentin.

⁹¹ Um episódio de circulação internacional de ideias, ainda que de modo anônimo, foi a obra *Marília de Dirceu*, do poeta pré-romântico Tomás Antônio Gonzaga (1744-1810), precursor do processo que conduziu à separação do Brasil de Portugal. Em razão de sua participação na Inconfidência Mineira (de 1789), Gonzaga foi acusado de insurreição, detido, preso e deportado para Moçambique. Sem que o inconfidente tomasse conhecimento, seu livro foi publicado em Lisboa, em 1792, com grande sucesso de público. Isso acarretou mais três edições da obra em Portugal, até 1800, além de uma série de republicações no Brasil, uma tradução, em 1825, na França, sob o título *Marilie: chants élégiaques de Gonzaga*, seguida de traduções em outras línguas (do italiano ao latim). Segundo a coordenadora do projeto, o surpreendente dessa história é que ninguém sabe quem levou a obra do poeta para fora do Brasil, quem foi responsável por sua circulação internacional, uma vez que Gonzaga estava em um país na costa índica da África, de onde não voltaria jamais. Sobre isso, cf.: <goo.gl/c3GqXn>. Acesso: 26/01/2018.

⁹² Por “elite letrada” entendo grupos que se viam como depositários da tradição intelectual. Em 1872, foi divulgado o resultado do primeiro censo, ocorrido nas 20 províncias. Encomendado por D. Pedro II, o “Recenseamento da População do Imperio do Brazil” (no original) – feito 16 anos antes da abolição –, segundo a Diretoria Geral de Estatística, mostra que 19% da população livre sabia ler e escrever (23% entre os homens, 13% entre as mulheres). A população escravizada (e indígena) foi ignorada na pesquisa. Cf.: <goo.gl/q9fKgp>. Acesso: 25/01/2018.

após ter sido lançado na Europa, sendo que, aqui, encontrava uma legião de tradutores, editores e livreiros dispostos a fazer tais produtos circularem. Ademais, deve-se levar em conta que foi no decorrer do século XIX, mediante as sucessivas viagens de uma pequena, porém influente, elite letrada nacional para a Europa, além da circulação internacional de ideias e bens – a ocorrer em função do florescimento tardio da imprensa e do jornalismo no país –, que o termo “sarau” passou a ser inserido no léxico cultural de certos setores das classes mais abastadas do Brasil.

Mas parece ter sido somente entre o final do século XIX e o início do XX que a prática entrou, de fato, em vigência no modo de vida e no glossário de membros da elite, sobretudo paulista⁹³. São Paulo vivia, naquele período, seu primeiro grande ciclo de urbanização e modernização, incentivado por membros da indústria cafeeira, já em seu apogeu, que começava a se estabelecer nos grandes centros urbanos e a ali adquirir terrenos e casarões, a fim de usufruir de benefícios e regalias do industrialismo. Esse grupo, que mandava filhos/as para educarem-se na Europa, reproduzindo comportamentos de beletristas, passou a superestimar e a amparar a produção e difusão artísticas. Essa disposição fez com que muitos/as se aproximassem do universo político, de projetos intelectuais e de propostas modernizantes para o mundo das artes.

2.1.2. Mecenas, aristocracia cafeeira e modernistas

Paralelamente, por volta do último quarto do século XIX, já era possível observar uma efervescência cultural com imaginações renovadoras em torno de alguns salões artísticos da aristocracia cafeeira de São Paulo. O caso da mecenas Veridiana Valéria da Silva Prado (1825-1910) é marcante⁹⁴. Ela foi uma das mulheres mais ricas e influentes de sua época, aristocrata, proprietária de terras, mecenas e fomentadora da intelectualidade brasileira. Dona Veridiana marcou a vida cultural paulistana na virada do século. Filha de uma das famílias mais ricas e tradicionais da elite agrário-industrial paulista, formada por barões, cafeicultores e comerciantes de açúcar, foi casada com seu tio, Martinho da Silva Prado (1843-1906), político, empresário e, também ele, próspero cafeicultor, catorze anos mais velho que a adolescente. O

⁹³ Com “elite paulista”, remeto, mais designadamente, a um novo e pequeno agrupamento social que emergia, naquela época, no estado de São Paulo: os chamados “barões do café” ou “aristocracia cafeeira”. Essa elite esteve muito presente sobretudo na mesorregião conhecida como Vale do Paraíba.

⁹⁴ Para atentar para a centralidade que as mulheres cultas ocupavam nesse tipo de atividade cultural, vale lembrar que, no Rio de Janeiro, no mesmo período, ocorriam os famosos salões de Laurinda Santos Lobo (1878-1946), só para citar um dos mais conhecidos da então capital do império, por onde passaram nomes como Heitor Villa Lobos e Isadora Duncan. Os saraus literários e musicais ocorriam em seu requintado palacete em Santa Teresa, um dos bairros prediletos da aristocracia carioca da época. Sobre isso, cf. as pesquisas de Matta (2003) e Neves (2011).

matrimônio⁹⁵, contraído, em 1838, quando ela tinha apenas 13 anos, durou até meados de 1877, quando, então, o casal separou-se definitivamente e Veridiana, já influente, se mudou de sua propriedade, na Rua da Consolação, para um vasto terreno entre os bairros de Santa Cecília e Higienópolis. O terreno, que ocupava uma área que ia desde a atual Rua Dona Veridiana até a Avenida Angélica, serviu para a construção de um de seus mais importantes palacetes.

A construção, finalizada por volta de 1884, foi denominada, posteriormente, de Chácara “Vila Maria” (que, desde 2008, abriga o Iate Clube Santos, no início da Avenida Higienópolis), e passou a cultivar um respeitável salão literário e científico, impondo, já no final do século XIX, um estilo arejado, moderno e cosmopolita a uma cidade que ainda era bastante provinciana em termos socioculturais e de costumes. O salão, que cumpriu função fundamental em setores mais intelectualizados da sociedade paulistana, foi frequentado por intelectuais, artistas, cientistas e políticos de renome, como Luís Pereira Barreto, Cesário Motta Júnior, Capistrano de Abreu, José do Patrocínio, Graça Aranha, a Princesa Isabel e, inclusive, D. Pedro II, em sua última visita à cidade (cf. Homem, 1996, p.99). Segundo as pesquisas de Waldman (2014) e D’Avila (2004), outras personalidades, como Joaquim Nabuco e Barão do Rio Branco, quando vinham de visita à cidade, eram convidados de honra dos “*soirées*” de Dona Veridiana, que, com maestria, orquestrava um dos saraus culturais mais respeitáveis e animados da segunda metade do século XIX, verdadeiras instituições sociais no sentido de promoção de atividades de difusão cultural e de intercâmbio entre intelectuais brasileiros e estrangeiros.

Segundo os estudos de Basílio e Moreira (2014) e Silva (2004), na capital paulista, um outro precursor desse tipo de manifestação artística, no início do século XX, foi José de Freitas Valle (1870-1958) – mais conhecido como Senador Freitas Valle –, que abriu as portas de sua famosa Villa Kyrial (antiga Vila Gerda), localizada no atual bairro da Vila Mariana, para encontros regados à música, vinhos e discussões sobre arte, literatura, política e história – inspirando-se na moda dos grandes “salões europeus”, como os de Gertrud Stein e Natalie Clifford Barney, por exemplo. O mecenas Freitas Valle – que foi, em toda sua versatilidade ocupacional, professor de francês, senador da república, poeta simbolista, mecenas, advogado, perfumista e *maitre gourmet* – fez de sua residência, com fachada para a Rua Domingos de Moraes, número 10, e fundos para a Rua Cubatão, no final da Avenida Paulista, um “autêntico núcleo irradiador da cultura paulistana nas duas primeiras décadas do século XX” (Saliba, 2001, p.306). Por seu salão, como no de Dona Veridiana, também passaram figuras ilustres da história

⁹⁵ O casal teve seis filhos, entre eles Antônio Prado, primeiro prefeito de São Paulo, e Eduardo Prado, um dos fundadores da Academia Brasileira de Letras; eram avós de Paulo Prado e bisavós do historiador Caio Prado Jr.

das artes nacionais e do pensamento social brasileiro, como Lasar Segall, Guilherme de Almeida, Mário de Andrade, Anita Malfatti, Oswald de Andrade, Manuel Bandeira, Tarsila do Amaral, bem como os mecenas Paulo Prado e Olívia Guedes Penteado, entre tantos/as outros/as.

Márcia Camargos (2000) ressalta que, a partir de 1912, o “senhor da Villa Kyrial”, no intento de fomentar as artes paulistas, foi o responsável por mandar muitos/as desses/as artistas para aperfeiçoamentos na Europa, encabeçando o Pensionato Artístico do Estado de São Paulo (1912-1931), cujos recursos financeiros, a despeito de serem públicos, dependiam de práticas privadas⁹⁶, do personalismo, de reputações de pessoas como Freitas Valle no universo das relações. Foi por meio de programas como esse que viajaram para Paris e Roma nomes que viriam a ser centrais na constituição de um novo movimento cultural e de uma nova vanguarda em gestação, o modernismo: Leonor Aguiar, Victor Brecheret, Lazar Segall, Francisco Mignone, João de Souza Lima, Manoel Bandeira, Tarsila do Amaral, Heitor Villa-Lobos, Anita Malfatti e outros/as. Mas a atuação de Freitas Valle, especialmente em seu salão na Villa Kyrial, que perdurou até 1924, e com o Pensionato Artístico, encerrado por Getúlio Vargas, em 1931, assim como Dona Veridiana, é só mais um exemplo de articulador/a e realizador/a de festas, reuniões, recitais e eventos voltados à poesia, um dos tipos ideais de *gatekeepers*, mediadores/as das trocas simbólicas da época (Cf. Bourdieu, 2002; Casanova, 2002; Jadhav, 2013).

Outro exemplo seriam os saraus planejados no casarão do também mecenas e escritor Paulo Prado (1869-1943), neto de Veridiana, no início de 1920, em um palacete na Avenida Higienópolis, número 31, entre os bairros de Higienópolis e Santa Cecília, ao lado do antigo casarão onde eram realizados os salões de sua avó. O salão de Paulo Prado – autor do importante *Retrato do Brasil: ensaio sobre a tristeza brasileira*, de 1928 – foi, também, palco de encontros e manifestações artísticas diversas, tendo sido inspirado no ilustre evento *Semaine de Fêtes de Deauville*. Foi em função dos contatos e das redes ali geradas e do espírito precursor de Prado que a ideia de renovação nas artes brasileiras iria ganhar força nos anos seguintes, o que desaguaria na organização da Semana de Arte Moderna de 1922, a qual retornarei mais adiante.

Esse tipo de mecenato ilustrado foi essencial para o circuito cultural paulistano como um todo, mas sobretudo nos momentos que antecederam a emergência do modernismo paulista.

⁹⁶ O benefício do Pensionato estava voltado à promoção do desenvolvimento da produção artística no Estado, uma vez que São Paulo não possuía nenhum instituto de ensino superior na área. Os contemplados recebiam uma bolsa de estudos na Europa, de cinco anos; em troca, enviavam obras, esboços, partituras, programas de concertos, manuscritos literários e reportagens que ratificassem o aproveitamento da bolsa. O decreto que criou o Pensionato Artístico previu uma comissão responsável por julgar os candidatos merecedores (onde constavam nomes como o de Olívia Guedes Penteado). No entanto, quem parecia decidir sobre os destinatários da bolsa era, mesmo, José de Freitas Valle, em função de sua forte influência na política estadual. Cf., por exemplo: Camargos (2000, p.159).

Outro nome que poderia ser trazido à tona, nesse sentido, é o de Olívia Guedes Penteado (1872-1934), a “rainha do café”, ilustre dama paulista e, também ela, mecenas dos/as modernistas. Segundo Homem (1996) e Waldman (2010), Penteado, filha de aristocratas da lavoura cafeeira (os Barões de Pirapitingui), foi personalidade marcante na renovação artística da época. Pondo-se como irreverente liberal sufragista, lutou pelo voto feminino, ajudando a eleger a primeira mulher para uma constituinte, Carlota Pereira de Queiroz (1892-1982). Olívia foi, assim, grande incentivadora do modernismo, uma vez que consolidou, nos bairros mais centrais da capital, uma dinâmica de sociabilidade e entretenimento próxima àquela obtida em suas sucessivas permanências em Paris. A exemplo das madames da sociedade francesa, reservava um dia da semana de sua agenda, “*le jour de Madame Penteado*”, como os/as modernistas apelidaram, para receber amigos/as, familiares, artistas e intelectuais da mais alta estirpe em seu casarão, projetado pelo arquiteto Ramos de Azevedo à Rua Conselheiro Nébias, esquina com a Avenida Duque de Caxias, no então elegante e abastado bairro de Campos Elíseos (cf. Waldman, 2010).

Contudo, não foram apenas mecenas endinheirados e ligados/as às grandes plantações de café do Vale do Paraíba que fomentaram o projeto, impulsionaram a ideia e patrocinaram a proposta modernista. Os/as próprios/as artistas, encabeçados por Tarsila do Amaral, Mário de Andrade, Oswald de Andrade e outros/as, responsáveis pela emergência dessa nova estética nas artes, protagonizaram os ensaios de sua manifestação. Foi sua participação ativa em eventos sociais, sua influência em setores da elite progressista e suas reuniões artísticas que geraram as oportunidades culturais, políticas e financeiras necessárias para a emergência do modernismo.

Exemplo é o salão promovido por Tarsila do Amaral, em sua residência na Alameda Barão de Piracicaba, número 44, entre Campos Elíseos e Santa Efigênia. Encontros também eram arranjados por Tarsila e Oswald no ateliê da artista plástica, na Rua Vitória, número 133, na Santa Efigênia. O próprio Mário de Andrade não ficava para trás relativo à implantação de redes artísticas e intelectuais via coordenação de salões literários. Em sua casa, na Rua Lopes Chaves, número 546, no bairro da Barra Funda (atual Oficina Cultural Casa Mário de Andrade), o expoente modernista organizava reuniões semanais com um seleto grupo de amigos:

Havia a reunião das terças, às noites, na Rua Lopes Chaves. Primeira em data, essa reunião semanal continha exclusivamente artistas e precedeu mesmo a Semana de Arte Moderna. Sob o ponto-de-vista intelectual, foi o mais útil dos salões, se é que se podia chamar salão àquilo. Às vezes doze, até quinze artistas, se reuniam no estúdio acanhado onde se comiam doces tradicionais brasileiros e se bebia um alcoolzinho econômico. A arte moderna era assunto obrigatório (Andrade, 1978, p.239).

Outro exemplo, como lembra Giron (2002), foram as reuniões preparadas por Oswald de Andrade, depois de retornar de sua estada na Europa e trazer consigo uma cópia do

“Manifesto Futurista”, de 1909, de Filippo Marinetti (1876-1944), em um apartamento alugado no eruptivo centro paulistano, a despeito da vontade da família, próximo à Praça do Patriarca. Ele transformou sua residência, estabelecida no terceiro andar da Rua Líbero Badaró, número 67 (prédio que leva, hoje, o número 452, depois de sucessivas alterações), em uma espécie de café-filosófico *avant la lettre*, preparando saraus com temáticas variadas. Dessas atividades, participavam amigos/as de todas as frentes e vertentes: desde Monteiro Lobato, cujas ideias seriam combatidas nos anos posteriores, até Léo Vaz, Menotti del Picchia, Ignácio da Costa Ferreira, Guilherme de Almeida e Miss Ciclone (Maria de Lourdes Castro Pontes). Isso fez do apartamento de Oswald (ou melhor, da *garçonnière* oswaldiana⁹⁷, ou do “Covil da Rua Líbero”, como apelidado pelo prescriptor), que recebeu as atividades literárias entre 1917 e 1918, um dos berços do modernismo paulista⁹⁸ – aliás, foi ali que ele forjou o personagem João Miramar e começou a escrever *Memórias Sentimentais de João Miramar*, que seria publicado em 1924.

Foi, também, em 1918 que o círculo modernista deu as boas-vindas a Rubens Borba de Moraes e Sergio Milliet, de volta de suas estadias na Europa, portando novidades estéticas para agregar valor à já agitada atmosfera modernista que se espalhava. Em salões, exposições e círculos culturais mais restritos e arrojados da cidade de São Paulo, vivia-se, nesses anos imediatamente anteriores à consolidação do projeto modernista, com a realização da Semana de 1922, um ambiente vanguardista, muito influenciado por ventos europeus (para não dizer, mais designadamente, franceses), adaptado às ânsias de uma metrópole em plena metamorfose, instigada por um grupo de intelectuais bastante propositivos/as e controversos/as para a época.

Vale notar que, em termos mais contextuais, as duas primeiras décadas do século XX marcaram, em São Paulo, um espantoso crescimento demográfico, ocasionado por um rápido processo de urbanização e de industrialização, sobretudo em função da expansão da economia cafeeira e dos grandes fluxos migratórios (cf. Sevcenko, 2003). Paralelamente, pairava uma

⁹⁷ *Garçonnières* eram apartamentos que homens alugavam, no centro de São Paulo, para encontros amorosos e promoção de atividades culturais. Sobre isso, cf. a reportagem de Luís Antônio Giron para a *Folha de S. Paulo*, em dezembro de 2015: <goo.gl/AiEU2B>. Acesso: 22/01/2018. No texto, o jornalista relata a redescoberta desse espaço fundamental para o modernismo, traçando, paralelamente, a abusiva relação de Oswald de Andrade com a normalista Maria de Lourdes Pontes (1900-1919), que acabou falecendo, precocemente, em razão de um aborto.

⁹⁸ Outro evento central dos primeiros momentos do modernismo em São Paulo foi a Exposição de Arte Moderna de Anita Malfatti (12 de dezembro de 1917 a 11 de janeiro de 1918), que ocorreu em um salão da Rua Líbero Badaró, número 111, onde a artista expôs 53 trabalhos inéditos, muitos de aspecto expressionista. Foi marcante porque, a partir dele, aflorou um conflito entre os/as que cada vez mais saíram em defesa de uma revolução nas artes e os/as que ignoraram as qualidades do movimento, como Monteiro Lobato, que criticou Anita n’*O Estado de S. Paulo*, em 20 de dezembro de 1917, com o texto “A propósito da exposição de Anita Malfatti” – republicado, em 1919, como “Paranoia ou mistificação?” (Lobato, 1959, p.61). A desaprovação de Lobato à liberdade de composição da pintora fez com que integrantes do movimento respondessem à crítica defendendo Anita e sua arte.

sensação de otimismo com a entrada do Brasil em uma suposta modernidade política, cultural e econômica, bem como com o início da industrialização, o advento da República e, como lembra Sevckenko (2003), com a difusão de propostas intelectuais dignas de uma *Belle Époque* – utilitarismo, liberalismo, positivismo, humanismo, vanguardismo. Ou seja, tratava-se de um caldeirão de confiança e bem-estar em setores mais dinâmicos da elite, assegurado pela entrada de capitais internacionais, de migrantes europeus e de novas ideias que sugeriam mudanças⁹⁹.

Os saraus e os salões, como atividade artística preferida dessa elite, em meio ao torvelino de mudanças e de novas propostas, constituíam um microcosmo sociocultural que evidenciava, segundo Gustavo Sorá (2010, p.66), uma sociedade no vértice de sua formação enquanto nação, em busca de uma identidade que a unificasse culturalmente. Essa sociedade foi caracterizada por uma nova formatação das posições sociais anteriormente dispostas na estrutura de classes no Brasil, em termos dos indivíduos que vivenciavam a passagem de um passado agrícola e patriarcal para o mundo urbano de ofícios e serviços diferenciados, sustentado por novas alianças e disputas de poder econômico e político. Em especial, o decênio de 1920, em São Paulo, consolidou um anseio latente de renovação, não só política e econômica, mas, principalmente, artística e literária; foi nessa década que medidas renovadoras em todos os campos da vida cultural manifestaram uma vitalidade nunca antes vista, que foi a sementeira de profundas modificações no futuro próximo. Segundo a equação de Candido (1999, p.77):

Os intelectuais, em geral, os artistas e escritores, em particular, passaram a encarar a realidade com olhar mais crítico, denunciando a insuficiência de uma visão oficial que procurava mostrar o país como extensão do modo de ser, de viver e de pensar das suas elites tradicionais. As presenças do negro, do mestiço, do proletário, do camponês espoliado, do imigrante se fizeram sentir com força graças à mudança social e ao advento de novas relações de trabalho, no quadro da urbanização e da indústria em desenvolvimento. Os modernistas foram sensíveis a esse Brasil novo, procurando exprimir a sua variedade por diversas maneiras.

O que Candido sugere é que o surto industrial dos anos de guerra, os fluxos migratórios e a urbanização permitiram que São Paulo passasse a impressão de ser um local cosmopolita, comparável aos grandes centros europeus. E, aqui, fica evidente a relação de equivalência entre a atividade artística gerada no período e o momento socioeconômico, bem como a relação entre uma intelectualidade artística e esse novo grupo social ao qual pertenciam os barões do café. Ainda que se tratasse de um período de inédita industrialização, segundo Lafetá (2000, p.23), o

⁹⁹ Há textos da sociologia da arte e da cultura sobre o meio intelectual nos anos iniciais do século XX e seu impacto na Semana. Botelho (2011; 2012), Carvalho (1988), Hardman (1996), Passiani (2007), Schwarz (2004), Sevckenko (2003) e Teixeira (2014), por exemplo, redesenham o período, mostrando a importância do ideal modernista para a construção de um campo artístico e explicitando a relevância de fatos, polêmicas, salões, manifestos e críticas para a construção de uma vida intelectual (cf., também, Arruda, 1997; Lafetá, 2000; Schwartz, 1995).

projeto modernista da década de 1920 não nasceu com o patrocínio dos novos capitães de indústria, mas da “parte mais refinada da burguesia rural, os detentores das grandes fortunas de café que acolhem, estimulam e protegem os escritores da nova corrente”.

O fato que gostaria de extrair dessa discussão toda é que, na ausência de instituições culturais propriamente ditas em São Paulo da virada do século, cidade que ainda bebericava das águas de um progresso que, então, tocava os pés apenas de alguns setores sociais, e em meio à carência de uma esfera pública apadrinhadora de ambientes de expressão, produção e difusão artísticas, personalidades do mecenato paulista, como Dona Veridiana, Freitas Valle, Paulo Prado e Olívia Guedes Penteado, destacaram-se como *gatekeepers*, responsáveis por abrir portas a novas tendências e estilos. Isso, porque eles foram mediadores importantes que ligaram as esferas da elite econômica e artística em um circuito favorável para o surgimento de novas ideias, uma vez que estiveram incumbidos de organizar encontros e possibilitar instâncias de consagração, distribuindo prestígio entre artistas, fazendo conexões necessárias para a obtenção de financiamento e promovendo um ideário moderno na produção e no consumo artísticos.

Como se nota, há uma relação direta entre o apogeu dos salões artísticos paulistanos, entre o final do século XIX e o início do XX – que eram, no frígido dos ovos, os grandes redutos das vanguardas nacionais –, a prosperidade de palacetes da alta burguesia agrário-industrial em expansão e que aderiu às novidades da vida urbana, a eclosão de movimentos renovadores no interior do campo artístico e o ciclo de industrialização do Estado de São Paulo, impulsionada, especialmente, pela economia cafeeira em alta e por consequentes processos de urbanização e desenvolvimento. É possível dizer, ademais, que esses salões, arranjados em torno de políticos, empresários/as, escritores/as, proprietários/as de terras, o mecenato progressista e toda sorte de artistas, a despeito das contradições que podem sugerir a diversidade de seu arranjo e de suas relações, acabaram sendo espaços provocadores de um espírito cosmopolita que fundia a absorção de novas ideias, muitas importadas da Europa, com a reiteration da cultura nacional, retraduzindo-as, processo que ratificava desejo de mudança. Isso culminou na consolidação do movimento modernista e, em especial, no preparo da Semana de Arte de 1922 – manifestação ocorrida durante as comemorações do centenário da independência, outro marco importante.

A pesquisa da socióloga Juliana Neves (2011) sugere justamente isso, revelando que, até meados de 1930, os mais significativos focos de vida cultural na cidade se encontravam nesses salões, saraus, tertúlias e pequenos círculos da elite letrada paulistana, sendo que o mecenato artístico, os recitais organizados por algumas famílias tradicionais ligadas a membros da aristocracia cafeeira, juntamente com as festas e exposições que eram protagonizadas

pelos/as próprios/as modernistas, desempenharam papel central no processo de modernização artística de São Paulo, o que concedeu à cidade traços de uma *Belle Époque* cultural, social, urbana e política. Foi, portanto, mediante essas redes de sociabilidade geradas pela efervescência que pintores/as, músicos/as, escultores/as, escritores/as e mecenas conseguiram, conjuntamente, angariar recursos suficientes para concretizar o que Antonio Candido (2006) definiu, certa feita, como um momento crucial no processo de constituição da cultura brasileira.

2.2. INTERMEZZO: SOBRE UM SUPOSTO “VAZIO CULTURAL”

Como observaram Mariana Fix e Pedro Arantes (2004), a cidade de São Paulo expressa, talvez melhor do que qualquer outro lugar na América Latina, as contradições de uma metrópole global. Trata-se de um espaço urbano repleto de incongruências e disparidades que saltam aos olhos: governamentalidade e liberdades civis andando juntas; um labirinto social onde os/as ricos/as e os/as que nada têm vivem lado a lado; barracos de madeira e alvenaria ostentando TV e internet a cabo; artistas de rua exibindo-se diante de carros blindados apáticos; consumo cultural de elite cercado por mares de miséria; milionários negócios do narcotráfico corroendo jovens em periferias – que morrem aos montes, também, nas violentas investidas policiais.

Os/as autores/as sugerem, com alguns exemplos, que não estamos diante de uma metrópole global, pura e simplesmente, com todos os seus contrassensos e dicotomias de praxe, mas de um fenômeno urbano complexo que exige o deslocamento da perspectiva analítica e a mobilização de outros recursos teórico-metodológicos para ser interpretado. Aqui, a imagem metafórica trazida por Francisco de Oliveira (2003) parece válida: a situação é tal qual um ornitorrinco, animal incongruente de nossa natureza, encalhado na intersecção de uma evolução que seguiu adiante. O recurso zoomórfico do sociólogo sugere uma sociedade que perdeu de vista as alternativas sociais, tornando-se, no limite, a encarnação de uma “evolução truncada”.

A despeito disso, São Paulo é, hoje, núcleo de uma das maiores áreas metropolitanas do mundo e um dos principais centros da atividade comercial, industrial e financeira da América Latina. Contudo, ao contrário do que ocorre em outros países, a maior cidade brasileira não porta os principais símbolos da identidade cultural nacional que, histórica e tradicionalmente, se construíram em torno de expressividades de outros espaços urbanos – como Rio de Janeiro e Salvador, por exemplo. Ainda assim, continua sendo o centro hegemônico do mercado de bens simbólicos no Brasil: desde a primeira metade do século XX, a capital paulista faz frente ao mandado carioca como principal polo de atração e irradiação de atividades artísticas e

intelectuais, sediando muitos museus, galerias, editoras, agências de mídia, instâncias que “oligopolizam” a produção, difusão, consumo e consagração dessa produção.

Em 2013, a revista *Carta Capital* publicou uma série de reportagens discutindo o assunto genérico “cultura”, dando ênfase a um suposto “vazio cultural” que rondava o Brasil na última virada do século, algo que seria, segundo o diagnóstico das reportagens e dos textos de opinião, característica definidora do tempo presente, sobretudo em suas duas cidades mais influentes. O sociólogo Celso Frederico (2013) advertiu, na época, que as matérias seguiam um fio condutor histórico-político muito curioso, que pautava as expressões culturais brasileiras pelos seus respectivos ciclos econômicos, dos quais três períodos se destacavam.

O primeiro deles teria começado com a revolução de 1930, colhendo frutos da Semana Modernista de 1922 e trazendo consigo um grupo seleto de ensaístas e intelectuais da estirpe de Sérgio Buarque de Holanda, Gilberto Freyre, Mario Pedrosa e Caio Prado Jr. Na literatura, a centralização federativa teria provocado uma reação variada, expressa, sobretudo, no chamado romance social moderno, revelando autores/as regionalistas como Jorge Amado, Raquel de Queiroz e Graciliano Ramos. Ary Barroso, Pixinguinha, Cartola, Lamartine Babo, Dorival Caymmi e Elizeth Cardoso teriam sido os/as representantes da música popular no período.

Um segundo ciclo teria sido marcado pelos anos de crescimentos econômico do governo de Juscelino Kubitschek, estendendo-se até meados dos anos 1970, com o endurecimento da censura e dos atos institucionais do regime militar. Trata-se de um período de modernização nas grandes capitais, que seguiram um modelo de desenvolvimento fundamentado no processo de industrialização por substituição de importações, cujo equivalente, no plano artístico, teria sido o nascimento do Cinema Novo (em especial, com Glauber Rocha e Nelson Pereira dos Santos), do Teatro de Arena (com Augusto Boal e Gianfrancesco Guarnieri) e do Teatro Oficina (sobretudo com José Celso Martinez Correia, retomando a crítica corrosiva de Oswald de Andrade em *O Rei da Vela*, em setembro de 1967), bem como da arquitetura de Oscar Niemeyer, Lina Bo Bardi e Roberto Burle Marx, da Bossa-Nova, do Tropicalismo e, ainda, de uma das grandes obras de nossa literatura, *Grande Sertão: Veredas*, de João Guimarães Rosa.

Por fim, hoje, o que poderia ser dito sobre um possível terceiro ciclo econômico, cuja força motriz se baseou, sobretudo, na redemocratização do país, na experiência neoliberal dos anos 1990 e nas políticas de inclusão por via do consumo e de algum estímulo à educação e à cultura alavancadas, em especial, pelo Lulismo? O tom das reportagens é de desalento, uma vez que viveríamos, segundo esses/as críticos/as, afundados em um suposto “vazio cultural” que

vem nos afogando com o ordinário produto do consumo rápido, massivo, descartável, rudimentar. Contudo, o diagnóstico de Frederico (2013) revela que tal vazio propalado por muitos/as saudosistas da suposta “época de ouro” do passado cultural brasileiro, na verdade, revela uma concepção evidentemente restrita e elitista do que se entende por cultura nos dias de hoje, na medida em que fecham os olhos e os ouvidos para certos deslocamentos que ocorreram, nas últimas décadas, no interior do universo de produção artística como um todo.

O escritor Ferréz, por exemplo, precursor do movimento marginal e, hoje, um dos maiores representantes da literatura oriunda das periferias de São Paulo, em meados de 2001, quando lançou o primeiro ato da revista *Caros Amigos*, consagrada inteiramente à literatura marginal – que ainda não era comumente chamada dessa forma –, fez uma crítica da conjuntura cultural de então. Em um dos trechos de seu “Manifesto de Abertura: Literatura Marginal” (cf. Anexo 4), tido como o primeiro a dar uma faceta programática e ideológica ao movimento que, então, começava a constituir-se, ele provocou: “[...] uma coisa é certa, queimaram nossos documentos, mentiram sobre nossa história, mataram nossos antepassados. Outra coisa é certa: mentirão no futuro, esconderão e queimarão tudo o que prove que um dia a periferia fez arte” (Ferréz, 2001, p.3). Por isso, o escritor segue explicando a necessidade urgente de alteração da dinâmica da produção, consumo e valorização de bens literários produzidos nas periferias:

Jogando contra a massificação que domina e aliena cada vez mais os assim chamados por eles de “excluídos sociais”, e para nos certificar de que o povo da periferia/favela/gueto tenha sua colocação na história e não fique mais quinhentos anos jogado no limbo cultural de um país que tem nojo de sua própria cultura, a *Caros Amigos - Literatura Marginal* vem para representar a cultura autêntica de um povo composto de minorias, mas que em seu todo é uma maioria. E temos muito a proteger e a mostrar, temos nosso próprio vocabulário que é muito precioso, principalmente num país colonizado até os dias de hoje, onde a maioria não tem representatividade cultural e social (Ferréz, 2001, p.3).

O que está por trás da denúncia de Ferréz? Ou melhor, de que maneira ela deve ser lida, em um contexto de suposto “vazio cultural”? Primeiramente, o escritor afirma um fato: as histórias dos/as marginalizados/as sempre ficaram em segundo plano, obscurecidas pela afirmação de uma história única de nossa formação sociocultural; histórias das culturas negras, indígenas, periféricas, subalternas, em geral, bem como a óbvia influência que todas elas, muitas vezes de forma articulada, tiveram sobre nossa fortuna artística, linguística, social e sobre nosso patrimônio cultural, foram escamoteadas e despidas de sua marcação racial, étnica, popular e investidas de um caráter nacional, universal, sem origem. Mas não se trata só disso.

Outra coisa que o escritor sugere com a sua acusação, e que devido a sua mordacidade merece alguma atenção, é que a história dos/as subalternos/as, pelo menos no Brasil, além de

ser dolorosa em função do rol de barbaridades já cometidas, é uma história mal contada, enviesada, oblíqua, imaginário que ratifica a tentativa constante de ser erigido como memória coletiva da nação um passado que é implicação da história única, cultivada a partir de narrativas adulteradas por uma elite letrada¹⁰⁰, já que não reconhece a existência e as contribuições de certos agrupamentos sócio raciais em nossa formação social e cultural enquanto povo.

Atualmente, boa parte das manifestações culturais mais significativas do nosso período – talvez surpreendentemente, para algumas pessoas – aparecem na outra ponta do que se costuma pensar sobre “cultura nacional” – implícito no adjetivo “cultural” do suposto vazio –, e está sendo protagonizada, mais uma vez, por sujeitos sociais habitantes de um território de localização geográfica e simbólica mais imprecisa, que nos últimos anos passou a ser designado pela polissêmica palavra periferia. Os casos do Sarau da Brasa, do Sarau da Cooperifa, do Sarau do Binho, do Sarau Suburbano Convicto e de tantos outros coletivos literários já mencionados e analisados no primeiro capítulo são exemplos dessa efervescência, bem como o caso de Sonia Bischain, cujo relato expus na íntegra no Apêndice e cujas falas abrem cada um dos capítulos desta tese. “Essa é a novidade que nega o propalado ‘vazio cultural’”, segundo Celso Frederico (2013, p.240); essa é a novidade que os/as “melancólicos/as” – para emprestar o termo de João Cezar de Castro Rocha (2013) – da crítica cultural brasileira ignoram, a ponto de enclausurar-se em si mesmos/as diante da potência inédita que há nas produções culturais periféricas.

Basta passar um fim de semana em qualquer bairro periférico de São Paulo, ou então visitar alguns dos pontos estratégicos de expressão de cultura periférica no centro da cidade, para constatar que o vazio está densamente habitado por diversos movimentos artísticos e agentes coletivos que se identificam com o termo genérico cultura periférica: desde o *hip hop*¹⁰¹ – que tem o *rap* (*rythm and poetry*) como sua expressão musical, o *breaking* na dança, e o grafite nas artes plásticas –, até a literatura marginal, passando pelo teatro social engajado das periferias, as comunidades de samba, os saraus, os cineclubes e as produções audiovisuais independentes, o pixo, as performances urbanas, sem contar os numerosos exemplos no campo da música popular, que sempre teve as favelas e periferias do país como sua maior fonte.

¹⁰⁰ Lembrando que a maioria dos/as agentes marginais teve a trajetória permeada pelo racismo, pela condição de migrante, por dificuldades financeiras e trabalhos precarizados, pela difícil mobilidade urbana, entre outros fatos que os/as levaram a seguir a via de “escritores/as de trajetória não letrada”, segundo expressão de Tennina (2017).

¹⁰¹ Vale lembrar, também, que a literatura marginal foi muito influenciada por outras experiências culturais que lhe são contemporâneas, sobretudo pelo universo retórico, estético e politizado da cultura *hip hop* na cidade de São Paulo. Sobre isso, cf.: D’Andrea (2013), Pardue (2013; 2014), Silva e Tennina (2011) e Silva (2012a; 2012b).

2.3. RENASCIMENTO DO SARAU: MODERNIDADE PERIFÉRICA

Nos primeiros anos do século XXI, a prática dos saraus, que outrora foram núcleos de convivência artística e social exclusiva de setores da elite letrada, foi retomada e ressignificada em regiões periféricas de São Paulo. Se tomarmos as duas cenas com as quais iniciei essa discussão – a obra “Sarau”, do artista plástico português Columbano Bordalo Pinheiro, de 1880, e o trecho “O Sarau”, da obra *A Moreninha*, de 1844, do escritor Joaquim Manuel de Macedo – e as cotejarmos com uma cena típica de um sarau, será possível notar uma lógica de operação que distancia, como é de se esperar, os saraus das periferias daqueles do século anterior.

Figura 12. Pilar na Feira Internacional do Livro de Buenos Aires (autor, abril de 2014).

A imagem acima mostra uma das poetisas da periferia paulistana, Tula Pilar Ferreira – ou apenas Pilar –, do Sarau do Binho, declamando em um dos muitos saraus que ocorreram na cidade de Buenos Aires, durante a realização da 40ª edição da Feira Internacional do Livro, em 2014. A foto, de uma mulher negra e periférica sob olhares atentos de uma plateia de crianças e jovens (plateia majoritariamente branca), pode sugerir que o labor literário dos/as escritores/as marginais desafia a noção habitual de literatura que se costumou ter, tendo em vista, como se entrevê na foto, e pelas informações e imagens dispostas no primeiro capítulo, a expressividade da transmissão da palavra – que mescla performance poética, experimentações sonoras e linguagem corporal –, e o próprio consumo do bem simbólico por parte dos/as espectadores/as, que são estimulados/as a novas experiências e possibilidades de “leitura” e fruição.

Quando voltamos nossa atenção para a trajetória social dos dois primeiros e mais importantes saraus da paisagem urbana de São Paulo, o Sarau da Cooperifa e o Sarau do Binho, é possível notar algumas pequenas aproximações com os salões da alta sociedade paulistana, foco desenvolvedor de um dos maiores movimentos culturais da história do país. Mas, ao mesmo tempo, e isso deve ser salientado sociologicamente, percebe-se diferenças marcantes, tanto na forma de organização artística, como nas oportunidades literárias geradas; tanto na proposta estética, quanto no público visado para consumir os bens simbólicos ali produzidos.

Esse é o argumento de outro integrante do movimento, o poeta Vagner Souza, um dos criadores e integrantes do Sarau da Brasa. Em entrevista cedida a Tennina, Souza (*apud* Hapke et al., 2015, p.351) comenta como o sarau retoma a oralidade, como ressignifica a poesia de modo a transformá-la – ou a fazê-la retomar uma antiga conotação – em uma extensão da fala, não só dos “salões burgueses”, mas também, e sobretudo, de uma ancestralidade cultural negra:

Aqui, a gente tenta pontuar sempre [...] um resgate da ancestralidade [negra]. Por isso que a gente bate tambor, por isso que a gente *fala* a poesia, de preferência sem ler nada, porque já era uma prática do nosso povo antes disso aqui. Quando a gente vê esse movimento do sarau acontecendo por aí, a gente fala que a gente não está inventando nada também, não é novo isso, já faziam isso muito tempo atrás, as pessoas já se reuniam para conversar e contar as suas histórias. A gente só está resgatando [...] o que a gente deixou de fazer um tempo atrás. Então, acho que essa questão da poesia ser *falada* [nos saraus e *slams*] é neste sentido: o resgate da ancestralidade.

Como os salões da elite letrada do final do século XIX e do início do XX, os saraus periféricos operam, hoje em dia, por um lado, como locais de encontro para discutir literatura, cultura, política; por outro, acabam funcionando enquanto espaços privilegiados de consagração para muitos/as artistas oriundos/as das periferias, sobretudo escritores/as. A Cooperifa e o Sarau do Binho, nessa medida, iniciaram um importante circuito cultural para o movimento da literatura marginal; por isso, são modelos que, depois, serão trasladados para outras regiões.

Hoje, eles fazem parte de uma ampla rede de sociabilidade cultural que agrega muitos/as agentes da cultura periférica, agitadores/as, produtores/as, poetas, escritores/as, músicos/as, ativistas e outros/as integrantes ligados/as ao mundo da arte e que, antes, encontravam-se carentes de espaços como esses. “Na periferia, a vontade de dizer é tanta que as pessoas querem produzir. Então, teve muita gente que frequentava bar que acabou virando poeta”, conta Binho. Vaz (2014, p.88), em entrevista à revista *Cisma*, seguindo raciocínio similar, costuma dizer que o sarau contemporâneo nas periferias urbanas é quando “a poesia desce do pedestal e beija os pés da comunidade [...]; refundamos a poesia aqui na quebrada”¹⁰².

¹⁰² A fala de Binho encontra-se em: <goo.gl/9spiRn>. O discurso de Vaz é um jargão sempre repetido pelo poeta.

Entre o final dos anos 1990 e o início dos anos 2000, a criação de duas instâncias de dessacralização da literatura, para seguir a lógica proposta pelos/as agentes supracitados/as, empreenderam uma importante transformação artística em seus respectivos territórios. Trata-se de projetos pioneiros, sobretudo da zona sul: a Cooperifa, no Jardim Guarujá, fundada em 2001, por Sérgio Vaz e Marco Antonio Iadocicco (Marco Pezão); e o Sarau do Binho, originalmente no Campo Limpo, que hoje desenvolve suas atividades em Taboão da Serra, fundado por Binho Padial e Suzi Soares – que, como se verá, opera como sarau poético desde 2004, mas que já existia, desde os anos 1990, como “Noite da Vela” (sobre isso, cf. Anexo 1). Até hoje, esses dois saraus ocorrem regularmente, sendo que foram idealizados por poetas, produtores/as e ativistas culturais que se reconhecem como integrantes do movimento da literatura marginal.

Esses/as agentes ocupam posição central no universo da produção literária nas periferias, *gatekeepers* ou mediadores/as que negociam valores, recursos e que detêm forte influência no universo específico do qual fazem parte, a ponto de terem se tornado determinantes na distribuição de prestígio e reconhecimento na cena dos saraus. Por isso, vale a pena situar essas duas instâncias em um contexto mais amplo de produção literária periférica, a partir de episódios e fatos remontados por seus protagonistas-chaves. O objetivo é cotejar o estilo de fazer artístico desses dois saraus periféricos e a influência dos/as organizadores/as com os que sustentaram, há quase cem anos, o projeto modernista em seu início.

Acredito que tanto a história do Sarau da Cooperifa quanto do Sarau do Binho podem ajudar a enxergar um pouco melhor a capacidade de espaços como esses, por um lado, de agregar aos seus fundamentos ideias passadas e, por outro, de adquirir uma autonomia relativa no que se refere a acarretar e impulsionar a produção e o consumo de objetos literários. Agentes-chaves veem-se capacitados para hibridizar culturalmente ideias, retraduzindo-as, seletivamente, para a realidade de seus próprios projetos, incorporando-as livremente.

Aqui, para além da ideia de mediador/a e facilitador/a, me parece fundamental retomar a noção de tradição seletiva, já sugerida antes, processo que sintetiza como agentes de certo mundo artístico estruturam sentimentos, práticas e experiências do passado para instituir algo novo, incorporando o que acham conveniente e negando o que acreditam ser contraproducente. A tradição seletiva, nesse sentido, seria um importante fator de conexão entre a cultura vivida e a cultura passada (Williams, 2000).

Em uma entrevista com Lucía Tennina, o poeta Augusto Cerqueira (*apud* Hapke et al., 2015, p.355), muito atuante no Sarau do Binho, comentou:

Uma vez, vi um cara falando: “poesia é sagrada, poesia tem que pôr num pedestal”. Pelo contrário, eu acho que o sagrado está justamente em você enxergar a poesia no dia a dia, o milagre de você olhar e dizer: “puta, olha que poético”. Eu acho que a poesia, em si, é crua, é rua mesmo; acordou de manhã, pôs os pés no chão, já é poesia. E tem gente que passa isso com simplicidade, direto ao ponto. Eu acho isso legal, e tem bastante gente que faz isso [...]: essa versatilidade de andar por vários campos e fazer cordel, fazer soneto, fazer poesia de sacanagem, fazer poesia de amor [...].

Para Allan da Rosa (*apud* Nascimento, 2009b, p.102), o formato sarau, de acordo com a tradição, era aquele ocorrido dentro da “Casa Grande, uma arma das sinhazinhas para caçar marido¹⁰³. Mas, com o tempo, fomos dando a nossa cara, dando substância à poesia”. Implícita na fala do escritor marginal está a tentativa de diferenciação em relação a uma tradição que, para ele, é legatária de uma lógica exploradora, escravocrata. E como todo o deslocamento de um domínio de origem para outro, tal como todo o processo de constituição de uma tradição seletiva, não se tratou, simplesmente, de uma cópia de saraus dos elegantes salões das elites, “mas de múltiplos processos que os tornaram diferentes a ponto de não permitir comparações entre si” (Tennina, 2013, p.12). Em *Polifonias Marginais*, Ciríaco (*apud* Hapke et al., 2015, p.350) diz: “A gente não inventou a roda, ela estava parada e a gente só colocou ela para rodar. Então é isso, a gente não inventou o sarau, a gente tem notícias de saraus desde o final do século

¹⁰³ Trata-se de um comentário que mostra certo sexismo, por parte do poeta, em relação às formas de sociabilidade disponíveis às mulheres, brancas e ricas, no início do XX, e também ao significado que sua eventual participação em salões pudesse ter para a dinâmica das interações. Mas, ao mesmo tempo, é uma imprudência reveladora, pois reflete a face masculina que é mais saliente no movimento literário, em que o número de homens é bem maior e seus papéis mais evidenciados na organização dos saraus, a despeito de muitas agitações estarem sendo gestadas no sentido de abrir espaços à força para o protagonismo feminino – exemplo disso são os saraus e *slams* organizados por mulheres, como o Sarau das Pretas, o Slam das Minas e o Coletivo Cultural Esperança García. Tem havido uma diversidade de manifestações contra o machismo e o silenciamento que, eventualmente, ocorrem nos eventos das periferias. Um grupo de mulheres do Slam Resistência, por exemplo, organizou um ato público, no dia 3 de abril de 2017, demandando respeito às mulheres do movimento, depois de algumas poetisas e *slammers* terem sido impedidas de “batalhar” e de fazer poemas durante a etapa do “microfone aberto” do *slam* – que precede a disputa oficial –, onde os poetas podem declamar suas poesias sem estarem concorrendo. Juntaram-se ao ato Mel Duarte, Luiza Romão, Carolina Peixoto, entre tantas. Outra questão controversa envolvendo gênero é a atividade denominada “Ajoelhaço”, organizada no dia da mulher, por Vaz, no Sarau da Cooperifa, ocasião em que homens se ajoelham para pedir “perdão simbólico” às mulheres pelas barbaridades cometidas historicamente. Para Elizandra Souza (*apud* Hapke et al., 2015, p.211), trata-se de uma dissimulação: “você vai lá, se ajoelha e no resto do ano faz um monte de poesia machista, essas coisas que acontecem com o microfone aberto. [...] Eu sei que é uma tentativa de chamar a atenção para a questão das mulheres, mas, ao mesmo tempo, eu acho hipócrita”. Sobre a relação entre literatura marginal e gênero, vale uma atenção à pesquisa de Balbino (2016), uma das poucas a problematizar a presença feminina no movimento marginal, cujo levantamento mostrou que, nos últimos 15 anos, a participação feminina nesse meio é 21% inferior, se comparada a dos homens. Remeto, também, ao documentário *Pelas Margens*, produzido de maneira independente pela pesquisadora da Unicamp, que retrata a produção literária feita por mulheres periféricas. O material, lançado na Festa Literária Internacional das Periferias (Flupp), em 2016, é parte da pesquisa de mestrado de Balbino. Cf.: <goo.gl/hX8GYf>. Acesso: 12/12/2017. Não é menos sintomático da falta de paridade de gênero nessa cena literária (assim como no campo literário brasileiro como um todo) o fato de que boa parte das falas desta tese serem de escritores; ou então que a farta maioria das entrevistas de um livro como *Polifonias Marginais* (Hapke et al., 2015) ter sido realizada com representantes masculinos do movimento. Cf., também, uma série de reportagens, de 2015, da TV Brasil, no quadro “Art é Arte!”, sobre saraus periféricos, com foco em escritoras negras que se reconhecem como integrantes do movimento (Mel Duarte, Luz Ribeiro, Mariana Felix, Jenyffer Nascimento e outras). Cf.: <goo.gl/YUJ4q8> e <goo.gl/kuvYPd>. Acesso: 27/11/2016.

XIX, começo do século XX; só que era um sarau bem diferente do sarau como ele é hoje”. O que ocorreu, seguindo esse raciocínio, foi uma apropriação livre, embora seletiva, da categoria, que manteve só o rótulo “sarau” e a prática literária como palavra de ordem de manifestações artísticas. Mas, como afirmam DaMatta (1997) e Tennina (2017), esses tipos de deslocamento de um “domínio de origem” para outro são capazes de produzir uma série de inovações internas por cima do termo usurpado, o que acarreta aos/as agentes o imperativo de diferenciação.

Nas periferias, tais espaços estão permitindo que indivíduos iniciem trajetórias literárias, já que operam como comunidades que autenticam a produção marginal, aptas a instituírem normas de legitimação próprias, agregando em torno de temáticas caras às periferias, amantes da literatura que habitam regiões desprovidas de equipamentos, bens e incentivos artísticos. Porém, os saraus vão além da questão estritamente literária. Segundo Luan Luando, o sarau de hoje “é mais amplo. É [zona] de debate, exposição, mostras, conversas. É um espaço de convívio, uma força política inteligente que podemos usar para reivindicar bibliotecas, centros de audiovisual, de artesanato, entre outras coisas”¹⁰⁴. Nascimento (2006; 2009b) reconhece no espaço do sarau o arranjo elaborado por artistas para estimular novos circuitos de lazer, criação e participação político-culturais nas “quebradas”, já que revelam novas formas de associativismo e pertencimento entre membros de classes sociais populares – muitos dos quais vivem em bairros pobres e racializados – em torno da literatura e da produção artística em geral, permitindo ações diversas, processos de empoderamento e modos de *estar* e *ser* na periferia. Mas, então, o que há nas práticas dos/as agentes marginais que indica a invenção de novas cidadanias culturais e novos saberes sobre suas próprias experiências literárias nas periferias?

2.3.1. Binho e Vaz: mediadores da cidadania cultural

Com execução de projetos e atividades que estimulam a convivência artística em bairros periféricos, Binho passou a ser uma das grandes referências culturais de seu bairro e, de modo geral, na zona sul da cidade. Explicando tal história em forma poética, em vídeo produzido para a arrecadação de fundos para um financiamento coletivo, no contexto de fechamento de seu segundo bar, em 2012, pela gestão do ex-prefeito de São Paulo, Gilberto Kassab (PSD), ele diz:

Era um bar que não queria ser bar, de jeito nenhum! E que já começava a semana com poesia. Um bar que [...] promoveu a “noite da vela” (embrião dos saraus), a Postesia (poesia nos postes) e a Postura (telas nos postes). Um bar que tinha uma bicicleta para entregas de livros: a Bicicloteca. Um bar que acordou muita gente – e que não deixou

¹⁰⁴ Entrevista à *Carta Capital*, em 31 de março de 2014. Disponível em: <goo.gl/eQbk4a>. Acesso: 10/12/2017.

outras dormirem, é verdade! [...]. Que recebeu o selo Cultura Viva. Exibiu documentários, discutiu [...] ditaduras e o massacre contra os povos Guarani-Kayowa. Pinheirinho também esteve aqui, e é aqui. Que lançou a campanha “Não matará nenhum brasileiro”, e que chegou a pagar para que seus frequentadores lessem. Um bar que [...] nunca lavou as mãos diante das mazelas da periferia. [...] Que teceu e amarrou várias redes e ligou pontes. [...] Esse bar, ele não existe mais: fecharam-lhe as portas; mas os olhos de muita gente se abriram, e ele ficou em pé, porque de joelhos, só se for para rezar com os camaradas [...]. Guimarães Rosa, que volta e meia nos atingia inteiro com seu Riobaldo, nos dava coragem: “A periferia está em toda parte ou a periferia é dentro da gente”. A noite que ofertamos ao poeta Manoel de Barros e a muitos poetas das nossas quebradas e bordas. Um bar que tinha livros pra emprestar, e que ajudou a montar uma biblioteca popular no Jardim Rebouças, a Brechoteca¹⁰⁵, e que a manteve até então. Que tirou muita gente da mira dos revólveres. Que não soube esperar: fez “aconte-seres”. Um bar que não tinha maquininhas de moedas no seu interior, nem nos fundos. Que teve noites de autógrafos. Que viu nascer entre as pernas de suas mesas uma caminhada cultural pela América Latina – Salve *Donde Miras!* Um bar em que o grafite foi *sprazado*. Onde suas paredes foram palco de telas de artistas locais, e que não aceitou pendurar o cartaz e a faixinha do vereador de plantão. Fora isso, um bar como outro qualquer. E que tinha o “pior” pastel de São Paulo. Acreditem (Binho, 2013, p.44-46).

Detalhes dessa história foram relatadas por Leite (2014), Gunutzmann (2017), Duarte (2016) e pela irmã do poeta, Diane Padial (Binho, 2013, p.5; Padial, 2015, p.20). Concisamente, a história está relacionada à biografia de Binho e Suzi, bem como à ausência de equipamentos culturais em seus bairros de origem. O Sarau do Binho teve sua gênese em sessões musicais organizadas em um boteco, chamado Las Tetas, na periferia da zona sul, gerenciado pelo casal.

O bar, segundo confirmou-me Suzi em uma de nossas conversas, em janeiro de 2018, ficava na Rua Francisco Peixoto, número 15, em frente à Escola Estadual Presidente Kennedy, na Vila Pirajussara, no distrito do Campo Limpo, e passou a atrair o interesse da classe artística da região, carente de espaços voltados à cultura. Da época, Binho relembra da seguinte forma:

A gente realizava no bar um evento que se chamava “Noite da Vela”, em que a gente colocava o lado B dos discos, aquele que não toca em rádio, não toca em nada, os bolachões... vinil. E a gente colocava para ouvir, e no meio dessa atmosfera [...], entre uma música e outra, falavam um poesia. Eu também levava os livros de poesia, então aí que começou também com essa história (Binho *apud* Hapke et al., 2015, p.359).

Em 1995, o casal passou a realizar sessões semanais desses encontros, geralmente às segundas-feiras, o que atraiu ainda mais artistas do Campo Limpo e adjacências. Alguns desses encontros eram organizados com a ausência de luz elétrica e ambientados com velas, LP's, improvisos e declamações de poesias. Pouco a pouco, o casal decidiu que “Noite da Vela”

¹⁰⁵ A Brechoteca é uma biblioteca popular na zona sul, formada em 2010 por Binho e Suzi. Segundo fala Suzi, de dezembro de 2017, no início, o brechó era para manter financeiramente o projeto; aos poucos, novas parcerias foram tecidas e a biblioteca acabou ganhando uma dimensão mais autônoma. Hoje, o local, que fica na Rua Andrea de Firenze, Jardim Umarizal, realiza atividades pedagógicas importantes, como empréstimos de livros, mediação e clubes de leitura, contação de histórias, projeção de filmes de produção local, saraus literários, oficinas artísticas, brinquedoteca e outros eventos voltados ao incentivo à leitura. Desde 2012, o espaço também é sede do Coletivo Achadouros de Histórias, formado por integrantes do Sarau do Binho. Cf.: <goo.gl/VvSgqA>. Acesso: 10/05/2017.

sintetizaria bem o espírito do evento, que já ocorria com certa regularidade. Essas noites podem ser tidas, segundo acreditam Binho e Suzi Soares, como o “embrião dos saraus periféricos”.

Contudo, em meados de 2003, o casal foi obrigado a deixar o imóvel que abrigava o bar, pois o número grande de pessoas que o evento atraía passou a incomodar a vizinhança local. Alguns meses depois, já em 2004, o boteco se estabeleceu em outro espaço, quando se iniciou, então oficialmente, o Sarau do Binho, na Rua Doutor Avelino Lemos Júnior, número 60, no Jardim Campo Limpo. O evento, que ocorria todas as segundas-feiras, passou a conectar pessoas e a lançar novos/as poetas, que transformaram o espaço em lugar privilegiado de expressão e divulgação artísticas, de cultivo à diversidade e ao engajamento político. Até hoje, o Sarau do Binho mantém essa verve de divulgação literária misturada ao ativismo social.

Mas há, nesse contexto, uma série de fatos marcantes que enriquecem ainda mais a trajetória social do Sarau do Binho e do bar que o fez nascer. Gostaria de mencionar três desses fatos que explicitam a lógica específica de atuação desse coletivo, que é a comunhão poética, adquirida por intermédio das vivências, do respeito ao próximo, das trocas e dos encontros¹⁰⁶.

O primeiro deles foi um projeto chamado “Postesia”, elaborado em 1997 pelo próprio Binho e colocado em prática por ele e por poetas que já frequentavam seu sarau. A ideia consistia na customização artística de placas de anúncios de candidatos à eleição espalhados pela cidade: o poeta, junto com amigos/as, escrevia poemas nas placas arrancadas dos postes e as colocava de volta, na tentativa de intervir na paisagem urbana e inscrevê-la em um registro poético, ao mesmo tempo alargando o alcance da literatura a novos públicos, novos espaços, novos formatos, novos canais de escoamento e transmissão¹⁰⁷. Binho, em entrevista, recorda: “[...] a gente tirava as placas dos políticos das ruas e devolvia com poesia nos postes, esse era nosso movimento. [...] E os poetas começaram a aparecer. Inclusive, o Marco Pezão foi um dos caras que tiraram a primeira foto de um trabalho meu num poste” (*apud* Hapke, 2015, p.359).

Como sugere Canclini (1981), a função social da arte e do/a artista, pelo menos segundo as vanguardas do século XIX, é precisamente intervir na realidade mediante experimentações, tanto para participar da marcha da história, quanto pelo simples prazer da invenção. Isso fica claro quando se observam os textos que eram espalhados pela cidade, de regra, provocativos visualmente: “*Um pouco da gente sempre espiro nos outros*”, ou “*De ã rã em ã rã, engole-se*

¹⁰⁶ Como disse Luan Luando, “sarau é axé, é coisa de vivência mesmo” (Luando *apud* Hapke et al., 2015, p.346).

¹⁰⁷ Cf. reportagem da TV Cultura, de 2006, no Programa “Entre Linhas”, sobre o Sarau do Binho: <bit.ly/2FOFdtS>. Remeto, também, aos trabalhos de Bin (2009), Duarte (2016), Gunutzmann (2017) e Toledo (2014), bem como ao *blog* do projeto literário do poeta: <postesias.blogspot.com.br>. Acesso: 10/02/2015.

muito sapo”, ou “*Pernas... as tenho, mas não as ando*”, e, ainda, “*A manhê céu, o pai é meu, o dia sua, à noite sendo*” (cf. Binho, 2017, pp.8, 36, 38 e 44, respectivamente).

O segundo fato foi uma viagem que Binho empreendeu, de carona, logo após o fechamento de seu primeiro bar, em novembro de 2003, para visitar seu poeta predileto e grande referência literária, Manoel de Barros¹⁰⁸, “a vanguarda primitiva”, na cidade de Campo Grande, no Mato Grosso do Sul, com quem já havia trocado alguma correspondência e de quem havia recebido críticas positivas sobre o livro *Postesias* (lançado, de forma independente, em 1998, e reeditado recentemente, em 2017, pelo Selo Sarau do Binho). O trajeto rodoviário, que demorou cerca de 15 dias para ser realizado, fortaleceu o vínculo do poeta com a literatura contemporânea e amadureceu, ainda mais, a certeza de que há alguns elementos que devem ser considerados centrais na atividade poética, quais sejam: o encontro com o outro, o intercâmbio de experiências, a caminhada enquanto processo de descoberta de si, e o conhecimento daquilo que é desconhecido, a partir da cooperação (cf. Gunutzmann, 2017, p.45). Isso fica evidente, por exemplo, no jargão do poeta, que também é sua marca identitária e o logotipo de seu sarau: “*Uma andorinha só não faz verão, mas pode acordar o bando todo*” (Binho, 2017, p.18).

Comentando o jargão poético, Diane Padial, no prefácio à segunda antologia do Sarau do Binho, lançada com apoio do projeto “Rumos”, do Itaú Cultural, no ano de 2015, diz:

Acordamos parte do bando e também fomos acordados, em um movimento de mão dupla, coletivo. Ainda falta muito, sim, mas o despertar de cada andorinha coloca em ação uma nova possibilidade de conexões para outras, e esse despertar acontece de forma muito sutil e simples. Tornamo-nos grupos, bandos. Voamos. Alçamos voo e nos conectamos com os nossos semelhantes; nos fortalecemos e experimentamos o poder da sinergia, potencializando um a ação do outro (Padial, 2015, p.7).

A andorinha simboliza a sabedoria do caminho no horizonte, da jornada em grupo, da vivência coletiva em movimento. E é com isso que passo ao terceiro fato que merece alguns parágrafos adicionais, pois se trata de uma série de caminhadas culturais propostas por Binho e Serginho Poeta, marido de Diane Padial, em 2007, a famosa “Expedición Donde Miras”, que ocorreu logo após o lançamento do livro *Donde Miras: dois poetas e um caminho* (2007), em edição bilíngue (português e espanhol). A ideia era percorrer parte da América Latina a pé, simulando o caminho de Peabiru (trajeto de indígenas sul-americanos/as, antes da chegada dos

¹⁰⁸ O poeta mato-grossense segue sendo inspiração de Binho, o que pode ser observado em intervenções poéticas empreendidas pelo poeta da zona sul, mas também em eventos organizados por seu sarau. Exemplo é o Clube de Leitura que o coletivo realiza em parceria com o Sesc do Carmo, na região da Sé, uma série de encontros mensais em que leitores/as se reúnem para falar sobre obras sugeridas por autores/as convidados/as. No mês de fevereiro, Binho conduziu um encontro sobre *O Livro Sobre o Nada*, de Manoel de Barros, lançado em 1996 – cujo título, segundo explicou, é uma referência direta a Gustave Flaubert: “sempre desejei escrever um livro sobre nada”.

ibéricos, que ligava as cordilheiras dos Andes ao Oceano Atlântico), declamando poesia, realizando saraus, agregando pessoas em torno e em prol da literatura. A propostas de um sarau itinerante pela América Latina, como atenta Duarte (2016, p.87), ganhou corpo e começou a agregar um número cada vez maior de artistas e simpatizantes. A expedição, em sua primeira fase, teve início em janeiro de 2008, com um grupo aproximado de 35 pessoas¹⁰⁹. O grupo viajou, durante um mês, a pé, de São Paulo até Curitiba, lendo trechos de obras de autores como Eduardo Galeano, sobretudo *As Veias Abertas da América Latina*, de 1971, Pablo Neruda, seu *Canto Geral*, de 1950, entre outros que foram inspirações literárias daquela expedição inicial.

Não demorou para que uma segunda fase da expedição começasse a ser pensada. A “Segunda Expedición Donde Miras: Caminhada Cultural pela América Latina”, com cerca de 50 pessoas, ocorreu em julho de 2008, ao longo de 25 dias, e percorreu aldeias indígenas de São Paulo, desde o distrito de Parelheiros, além de uma comunidade quilombola localizada em Ivaporunduva, na cidade de Eldorado, passando por Santos, São Vicente, Monguagá, Peruíbe, Iguapé, Ilha Comprida, e chegando a Cananéia¹¹⁰, destino final (cf. Duarte, 2016, p.89; e Gunutzmann, 2017, p.49). Duarte (2016, p.96) relata o episódio quando Binho, diante da dificuldade de carregar livros para a caminhada, comprou uma bicicleta em Mongaguá, no valor de R\$ 39,00, onde instalou um suporte e uma caixa na parte de trás. Com a bicicleta adaptada¹¹¹, ele passou a pedalá-la pedindo doações de livros em algumas casas das redondezas, usando o transporte para redistribuir os livros e fazendo com que a bicicleta ganhasse uma outra utilidade.

A terceira fase da expedição percorreu um trecho para o interior do estado, partindo do Bar do Binho, na época no Campo Limpo, até a cidade de Botucatu, em mais uma tentativa de visitar um trecho que, segundo relatos históricos, fez parte do Caminho de Peabiru. Mas não só isso. Segundo me informou o poeta, em um sarau no Teatro Clariô, em fevereiro de 2018, uma vez lembrando que eu era sociólogo, essa terceira fase da expedição foi baseada em um dos livros mais importantes da ensaística nacional, *Os Parceiros do Rio Bonito*, trabalho cujas investigações começaram em 1947 e terminaram em 1954, de Antonio Candido, que na ocasião da conversa havia falecido, o que motivou o comentário. Essa fase ocorreu entre 27 de

¹⁰⁹ Esses dados foram fornecidos pelo próprio Binho, em entrevista que ele concedeu para o Talk Show, da FlixTV, em 01 de fevereiro de 2016. Disponível em: <goo.gl/UGq3vo>. Acesso: 10/12/2017.

¹¹⁰ Vale lembrar que uma das ramificações de Piabiru em território brasileiro é a “Trilha dos Tupiniquins”, que terminava no litoral de São Vicente, indo via São Paulo, serra do mar, Cubatão e Cananeia (cf. Bueno, 2003).

¹¹¹ Aliás, é daí que nasce o projeto “Bicicloteca: no meio do caminho tinha um livro”, que será posteriormente recuperado em São Paulo e, alguns meses depois, ganhará apoio do VAI. Cf., também: <goo.gl/wMkfcn>. Acesso: 28/01/2018. Para saber mais sobre a “Bicicloteca”, cf.: <goo.gl/swPEVF>. Acesso: 10/01/2015.

dezembro de 2008 e 20 de janeiro de 2009, e percorreu cidades que, segundo Candido, seriam os locais onde caracteristicamente figuram os “caipiras” do estado. Os caminhantes saíram da estação do Campo Limpo, passaram por cidades da região metropolitana (Barueri, Santana de Parnaíba, Pirapora de Bom Jesus), seguindo para os municípios de Itu, Boituva, Tatuí e Bofete, até chegar na cidade de Botucatu, a cerca de 250 quilômetros de distância da capital.

Figura 13. Roteiro da 3ª edição da *Expedición Donde Miras* - São Paulo-Botucatu. Fonte: página oficial do projeto *Donde Miras: Caminhada Cultural pela América Latina*, do Sarau do Binho, 2017.

Para muitos/as dos/as “poetas do Binho”, as viagens teriam acabado ali, pois esse trajeto encerraria o projeto inicial Donde Miras. Todavia, no final do ano de 2009, Binho e Suzi propuseram mais um trecho: de Santos até Paraty, na fronteira entre os estados de São Paulo e Rio de Janeiro. A quarta fase da expedição percorreu 300 quilômetros, entre 26 de dezembro de 2009 e 21 de janeiro de 2010. Uma vez que Binho e colaboradores/as tinham projetos financiados pelo programa VAI, da prefeitura de São Paulo, e que podiam ser acoplados à caminhada, essa fase ocorreu de forma mais estruturada. Isso ficou claro no planejamento, na quantidade de eventos literários organizados no trajeto, no montante de livros distribuídos por meio da Bicicloteca, mas também na abundância e na diversidade de pessoas que participaram das atividades, desde sindicalistas petroleiros até indígenas de uma comunidade na região litorânea de São Paulo. A partir dessa edição, os/as poetas itinerantes passaram a ser conhecidos/as como “dondemirantes”.

Segundo me disse Suzi em conversa informal, em fevereiro de 2016, Binho propôs uma quinta expedição no final de 2011, que ficaria conhecida como “Donde Miras: Grande Sertão Veredas”, a ocorrer, possivelmente, entre as cidades de Cordisburgo (local onde nasceu Guimarães Rosa) e Três Marias, em Minas Gerais, distantes mais ou menos 200 quilômetros uma da outra. Porém, esta não ocorreu até hoje, ainda que seja empreitada que figura na agenda do coletivo e seja mencionada muito frequentemente em atividades. O fato é que sarau após sarau o projeto Donde Miras não desapareceu do imaginário de integrantes do Sarau do Binho, a ponto de um poema do autor tornar-se o símbolo dessa utopia parcialmente realizada, que é a caminhada cultural na América Latina. O texto de Binho (2007, p.20) intitula-se “Ir, ir e ir”:

Quero ver onde essa
América se desmorena
E se constrói
Onde se diz negra
Onde se desmestiça
E se desmistifica
Onde se andina
E se desanda.
Quero ver

Onde o samba é Gardel
Onde o tango é Noel
Onde a fala é o silêncio dos pampas
A Cordilheira, a Mantiqueira
Onde o ferro é o cobre
Onde Itabira é Temuco
Onde Neruda é Drummond
Onde o guarani é oficial
Onde o Morumbi és La Bombonera
Onde o Chile é Allende
Onde nenhum salvador é Pinochet.
Quero ver, quero ver

Onde o Paraguai venceu
Onde Alfonsina se entregou
Onde o Brasil se argentina mais
Onde o Uruguai é mais Galeano
E onde eu sou más o menos brasileiro
Quero ver, quero ver¹¹².

¹¹² Espero que o/a leitor/a já tenha percebido que a literatura marginal vai muito além do texto escrito, do livro editado, incorporando a performance, a paisagem, o corpo e a oralidade como formas estéticas constituintes da criação. Isso será mais bem explorado no capítulo seguinte. É difícil, então, transmitir todo o sentido do poema apenas com o texto. Isso se estende aos demais trabalhos poéticos referidos nesta tese. Por isso, é preciso que se testemunhe a experiência da declamação sempre que possível. Infelizmente, Binho não é um usuário entusiasmado das mídias eletrônicas, restando-nos vídeos feitos por terceiros. Suzi gravou uma das intervenções do poeta, diante das Cordilheiras, no Chile, em outubro de 2016, disponível em: <goo.gl/CBk5sp>. Acesso: 01/11/2016.

O poema é uma peça importante da identidade do coletivo, um texto que, é possível dizer, habita a memória dos/as integrantes. E assim o faz porque sintetiza não só o desejo do poeta de ver uma América Latina “independente, unida, progressista e ressignificada”, segundo afirma, mas também a forma como – partindo de uma tradição cultural que é fundamentalmente popular e “mestiça”, que vai do samba carioca ao tango portenho, passando pelos efeitos flagelantes da história da mineração dos colonialismos europeus, e chegando a uma proposta crítica de política linguística e literária – ele a reconfigura drasticamente.

O Sarau do Binho segue ocorrendo no Espaço Clariô de Teatro, na Vila Santa Luzia, fronteira entre Taboão da Serra, na RMSP, e o bairro do Campo Limpo, na zona sul, todas as segundas segundas-feiras de cada mês. Contudo, além dos encontros mensais, pode-se participar de algum projeto do coletivo pela cidade inteira, haja vista que, figurando entre os mais atuantes em São Paulo, promove eventos semanais em espaços culturais alternativos, inclusive no centro expandido da cidade – como o “Leitura Surpresa: Literatura Periférica”, sarau itinerante com poetas do coletivo que ocorre, às vezes, no Sesc 24 de Maio. Contudo, apesar de sua heterogeneidade¹¹³, visibilidade e proatividade, sua dinâmica interna é semelhante à de outros saraus: inicia-se com a fala de Binho, seu organizador e porta-voz, e segue com o microfone aberto ao público, que se alterna nas declamações e intervenções.

O mesmo ocorre com o Sarau da Cooperifa, que inicia as suas atividades com a fala de abertura de Sérgio Vaz, liderança do coletivo. Vaz e Marco Pezão, seus cocriadores, na verdade, foram os grandes responsáveis por trazer de volta o termo “sarau” e popularizá-lo no repertório cultural dos/as agentes que, hoje, integram o movimento da literatura marginal. O Sarau da Cooperifa nasceu em outubro de 2001, de uma reunião artística entre os dois poetas e mais alguns amigos que ambicionavam, naquela época, constituir um espaço cultural para a apresentações de músicas, poesias e esquetes de teatro em uma fábrica abandonada de Taboão da Serra. Todavia, logo eles perderam o recinto por questões burocráticas e tiveram que seguir com os encontros em um boteco de um amigo comum de Vaz e Pezão. Naquele momento, a Cooperativa Cultural da Periferia passou a existir como uma associação legal, com registro próprio, e a empregar o termo “sarau” para referir-se aos eventos literários noturnos.

¹¹³ Heterogeneidade porque, de acordo com Michel Yakini (*apud* Hapke et al., 2015, p.356), a cultura periférica é tão ampla e diversa quanto a diversidade dos/as agentes: “[...] a gente acredita que existe, sim, dentro desses espaço social [das periferias], uma peculiaridade cultural, uma especificidade cultural que não é homogênea, mas que convive com coisas homogêneas. É o mesmo espaço físico, é o mesmo tratamento do Estado, é a mesma história que criou gerações de pessoas. Essa geração aprendeu a falar de uma forma parecida, criou uma forma linguística própria, criou aspectos alimentares, de vestimenta. Isso é cultura, ou são elementos de uma cultura. Então, a gente tem uma cultura de periferia também, mas ela é complexa. É homogênea? Não, ela é só complexa”.

Dois anos depois, entretanto, esse primeiro boteco, conhecido como “Garajão”, foi vendido e os poetas, dispensados, tiveram que encontrar um novo ambiente para a ocorrência de seus saraus; até que um amigo de Vaz, José Cláudio Rosa, o Zé Batidão, cedeu o espaço de seu bar para que os artistas voltassem a realizar suas apresentações e intervenções. Com isso, os saraus tornaram-se semanais, às quartas-feiras¹¹⁴. Sobre isso, comenta Marco Pezão:

Eu e o Vaz fomos os criadores dos saraus na periferia. Lá na nossa quebrada havia três caras importantes: o Sérgio, eu e o Binho. O tripé dos saraus. Quando nos uníamos era um arrebento só! Lógico que os caminhos vão mudando [...]. Eu quero sempre aprender, para mim a poesia muda muito, evolui, e eu precisava conhecer outras pessoas e movimentos. Uma maneira de ver outras pessoas fazendo poesia. E essa minha busca me ajudou muito. Eu e o Sérgio estamos aí, eu na minha e ele na dele¹¹⁵.

A atuação do Cooperifa é notória, sendo um dos mais antigos e maiores saraus de São Paulo. O sarau logra aglutinar diversos/as produtores/as, artistas, poetas das periferias da cidade em torno da celebração da poesia em um bar. Trata-se de uma das instâncias mais consolidadas enquanto “quilombo cultural” da cidade. No projeto do coletivo, há uma regra declarada sempre que as conversas sobrevivem: “o silêncio é uma prece”, reverbera Sérgio Vaz, tentando modelar o ambiente ideal para as declamações. Contudo, é preciso levar em consideração o “tamanho” da Cooperifa, realizado no bar do Zé Batidão, no Jardim Guarujá, zona sul, que está sempre lotado; um pouco diferente, portanto, do Sarau na Brasa, analisado no primeiro capítulo. Cada edição da Cooperifa pode receber de 200 a 400 pessoas, que tomam toda a extensão do bar, as calçadas do lado de fora e inclusive a pequena praça que se encontra em frente ao Zé Batidão¹¹⁶. Segundo lembra a antropóloga Érica Peçanha do Nascimento (2011, p.62), que realizou uma etnografia importante sobre a Cooperifa, o jargão “o silêncio é uma prece”, reproduzido por Sérgio Vaz em todas as edições de seu sarau, era um lema da famosa Comunidade Samba da Vela, fundada em junho de 2000, no distrito de Santo Amaro, também na zona sul.

A Cooperifa possui uma dinâmica de troca e difusão de poesias, autorais ou não, mediante o revezamento organizado de pessoas que declamam com mais assiduidade com aquelas que compartilham suas composições pela primeira vez. Todavia, o Sarau da Cooperifa, nas vezes em que o visitei, estava sempre lotado – de gente da própria periferia, pessoas de fora,

¹¹⁴ Nascimento, a partir de entrevistas realizadas com o poeta (e com outros/as agentes que participaram da gênese da Cooperifa), remonta essa história de uma forma eloquente e detalhada. Por isso, remeto o leitor a Nascimento (2009b, p. 254), mas também à sua excelente tese de doutorado (cf. Nascimento, 2011). Essa história foi contada, também, outras vezes (Cf. Bin, 2009; Castro, 2013; Franco, 2006; Silva, 2012; Vaz, 2008; entre outros), quase sempre de modo similar. O breve relato que faço é, portanto, apenas uma síntese dessa história cultural.

¹¹⁵ Entrevista cedida à *Livre Opinião*, em 10 de agosto de 2014. Cf.: <goo.gl/W21KtJ>. Acesso: 28/02/2018.

¹¹⁶ A Cooperifa, nos últimos anos, sob coordenação e liderança de Sérgio Vaz, tem atraído grande e diversificado público, o que a fez entrar para o circuito artístico e turístico da cidade. Cf.: <bit.ly/2r2gtqR>. Acesso: 10/05/17.

pesquisadores/as e turistas, inclusive estrangeiros/as. As atividades da Cooperifa já ultrapassam seu local de atuação. Ainda que o Bar do Zé Batidão seja um espaço amplo, nos saraus, o boteco está sempre cheio, do lado de dentro e de fora. Mas se nas características de compartilhamento e declamação de poesia a Cooperifa é um sarau à parte, por conta de sua notoriedade e reconhecimento no circuito cultural da cidade, pode-se dizer que alguns conflitos ocorrem entre organizadores/as e os saraus mais novos. Isso, acredito, seja devido ao fato de que as verbas públicas de programas culturais, os incentivos, as parcerias e os editais de fomento acabam, às vezes, sendo angariadas pelo famoso sarau de Vaz, em função de sua consagração no universo dos saraus e de seu prestígio junto a autoridades administrativas. Isso deixa alguns coletivos de menor visibilidade, digamos, um pouco de lado ou com pouca representatividade nas discussões políticas sobre editais, programas, viradas culturais e políticas públicas voltadas à cultura.

Essa é uma das dimensões de conflito encontradas no campo, que deságua em disputa em torno de visibilidade, voz e autoridade nos próprios meios de produção e circulação da cultura periférica. Em “Art Worlds and Social Types”, Becker (1976) menciona a questão do conflito e da cooperação na produção artística, dialogando com o historiador da arte Ernst Gombrich e dizendo que não é possível definir *a priori* o que é “arte” para, só então, procurar indivíduos que produzam objetos que se enquadrem na concepção artística corrente¹¹⁷. Em vez disso, deve-se olhar para os agrupamentos que conformam diferentes mundos artísticos, e no interior dos quais os/as agentes cooperam na criação de coisas que eles/as próprios/as definem como arte: “conscientes da existência de outros mundos, podem se encontrar em conflito, em algum tipo de simbiose ou em relação cooperativa” (Becker, 1976, p.704). A produção literária das periferias paulistanas é indissociável dessa simbiose de ações. Segundo Alejandro Reyes (2013, p.29), “a grande produção de livros – alguns por iniciativa dos organizadores dos saraus, muitos outros de produção independente, muitos publicados por editoras alternativas e um crescente número por editoras comerciais – tem tudo a ver com esse fenômeno”.

Como nos salões de outrora, são esses os espaços (Sarau do Binho e Sarau da Cooperifa) que mais agitam a cultura literária das periferias, com seus múltiplos desdobramentos. É a partir da passagem por essas duas instâncias que muitos/as autores/as divulgam suas obras, constroem redes de sociabilidade e mobilizam recursos adquiridos, aproveitando oportunidades literárias que mediadores/as oferecem. Recursos específicos incluem a capacidade de auto-organização coletiva, de criação de editoras independentes, de enfrentamento de concursos literários, da

¹¹⁷ Aqui, Becker parece seguir a equação de Ernst H. J. Gombrich (2013), um dos mais célebres historiadores da arte do século XX, que dizia não existir, na verdade, aquilo que chamamos “Arte”: existem apenas artistas e artes.

participação em festivais e feiras de livro, de submissão de projetos a editais públicos; mas também a disposição de projetar financiamentos coletivos para a publicação de livros e coletâneas, de produzir saraus, *slams* e outras atividades culturais em parceria, de ocupar espaços e centros artísticos, de formatar redes descentralizadas de trabalho intelectual, etc.

Em vez de esperar que instâncias legitimadoras do “centro” valorizem e coloquem no mercado suas criações, escritores/as marginais viraram produtores/as de si mesmos/as. Como lembra De Tommasi (2013, p.16), eles/as produzem e vendem livros, organizam saraus e outros eventos para difundir obras e propostas estéticas, impulsionando, ao mesmo tempo, a geração de riqueza, material e simbólica, *para e nas periferias*¹¹⁸. A despeito de dificuldades, observam-se centenas de novas publicações (projetos editoriais alternativos e/ou pela produção artesanal). Exemplos disso são as publicações que surgem com a rubrica editorial dos saraus (como o “Elo da Corrente Edições”, as “Edições Coletivo Cultural Poesia na Brasa”, o “Praga de Poeta”, entre outros), as “Tramas Urbanas” e a “Literatura de Periferia”, da Petrobras Cultural, ou o “Selo Povo” e as publicações “Literatura Marginal”, de Ferréz, e o recente “Selo Sarau do Binho”.

Trata-se de projetos editoriais importantes na difusão da produção periférica, pois, de um lado, ajudam escritores/as que não são amparados/as pelo mercado editorial tradicional¹¹⁹ e, de outro, dão visibilidade à reflexão sobre fenômenos socioculturais e estéticos em curso nas periferias urbanas, por parte de escritores/as, teóricos/as, críticos/as, historiadores/as e pesquisadores/as que, desde o ponto de vista local, interpelam consensos estabelecidos de elites intelectuais, dando voz a protagonistas emergentes das/nas “margens” sociais, econômicas e culturais. Sobre produção artesanal, tem-se o caso mais paradigmático das “Edições Toró”, selo independente, idealizado e organizado por Allan da Rosa, cuja proposta é levar a literatura *das periferias para* as periferias. Com estéticas, tipografias e variedades em ilustrações de dezenas de títulos já lançados, é possível encontrar poesia, contos, dramaturgia, etc. O foco desse projeto editorial é estimular a produção marginal nas bordas da cidade, onde jovens não acham respaldo em programas de fomento e, mesmo assim, buscam ensejos para expor seus trabalhos¹²⁰.

¹¹⁸ Ferréz, por exemplo, criou uma empresa e abriu lojas que vendem os produtos de sua grife: a 1DaSul.

¹¹⁹ É de se notar, afinal, que quase todos/as os/as autores da atual cena literária periférica paulistana iniciaram suas carreiras publicando livros de forma independente, auto-financiada, isto é, sem a chancela de grandes editoras: são só alguns exemplos desse itinerário os casos de Ferréz (*Fortaleza da desilusão*); Tubarão DuLixo (*Viver entre os porcos sem comer da lavagem*); Débora Garcia (*Coroações*); Akins Kinte e Elizandra Souza (*Punga*); Mel Duarte (*Fragmentos dispersos*), entre muitos/as outros/as.

¹²⁰ Aqui, vale menção a outra iniciativa criadora de oportunidades para o surgimento de novos/as escritores/as: a “Bolsa Literária Mesquiteiros”, idealizada por Rodrigo Ciríaco e realizada pelo Sarau dos Mesquiteiros, e o projeto Biqueira Literária. O projeto visa conceder um pequeno auxílio financeiro para jovens e adolescentes, entre 12 e 17 anos, estudantes de escolas públicas, preferencialmente da zona leste de São Paulo, participarem de eventos de

Apesar de partilharem os mesmos espaços, denominarem-se marginais, produzirem e transmitirem uma literatura voltada à periferia mediante diversos projetos sociais, editoriais e pedagógicos conjuntos – muitos deles, em parceria e coautoria –, não se trata de um movimento homogêneo, como já afirmei. A Cooperifa, por exemplo, é criticada pela forma como age em relação a apoios do poder público e às parcerias com o poder privado. Exemplo disso foi um conflito gerado quando a prefeitura anunciou que os saraus seriam os representantes da cidade na 40.^a Feria del Libro de Buenos Aires, em que diversos coletivos discutiram entre eles quem seriam os contemplados e quem ficaria de fora do evento. Outro exemplo que poderia ser citado, a título de referência, foi em função de algumas edições da Virada Cultural, quando havia discussões sobre quem seriam os grupos participantes de determinada edição, em quais palcos se apresentariam e quem ficaria por conta ou de fora do evento por falta de espaço físico.

Por outro lado, um dos pontos que os unifica, e que explicita a luta do movimento literário como um todo com o poder público, mormente no que tange à viabilização de uma “cidadania cultural”¹²¹ – ou seja, em que a cultura é tratada como um direito fundamental –, se dá com relação à Lei de Fomento à Periferia, agenda ao redor da qual se uniram todos os coletivos e saraus. Juntos, eles lutaram, durante anos, para aprovar um financiamento fixo para as produções artísticas das periferias paulistanas, de modo constante e permanente, atendendo a uma demanda que, hoje em dia, não é nem minimamente acolhida pelos editais e programas de fomento existentes, segundo os/as escritores/as atestam. Logo, se alguns conflitos permeiam a configuração do universo dos saraus, eles também permitem que se entenda a dinâmica de negociação entre diferentes atores sociais envolvidos no movimento marginal, bem como os processos de cooperação e atuação conjunta¹²², no sentido de praticar “a cidadania através da

formação literária. Em 2018, o programa ocorreu na Ocupação Cultural de Ermelino Matarazzo (Avenida Paranaguá, número 1633, em Ermelino Matarazzo) e contou com apoio da Lei de Fomento à Cultura de Periferia.

¹²¹ Cf. Chaui (2006), que critica visões de cultura como saber de peritos, campo de belas-artes ou arma persuasiva, propõe a noção de “cidadania cultural”, em que o Estado administra o acesso ao patrimônio artístico, assegurando a dimensão participativa e reflexiva de práticas e processos criativos. Cf.: Rosaldo (2000) e Stevenson (2003).

¹²² A proposta e o histórico do conflito estão disponíveis em: <goo.gl/QjAgX1>. Acesso: 18/01/2016. No dia 21 de junho de 2016, foi aprovada junto à Câmara de Vereadores o Prêmio de Fomento à Cultura da Periferia de São Paulo (PL/0624-2015), conhecido como Lei de Fomento à Periferia, depois de anos de embate dos movimentos culturais periféricos e de um longo processo de participação social dos coletivos na elaboração. A lei foi sancionada pelo ex-prefeito Fernando Haddad. Dizem os/as marginais, no Manifesto Periférico: “Reivindicamos do Estado sua contraparte, assegurando políticas públicas que viabilizem nossas práticas artísticas não baseadas no lucro e na exploração; que existam mecanismos de fomento onde a gratuidade seja garantida, a auto sustentabilidade econômica não seja uma meta, a subjetividade das periferias não seja transformada em mercadoria, e que as nossas produções não estejam reféns de um gosto universalizado, tampouco nossas particularidades simbólicas sejam catalogadas como moeda de troca”. E seguem: “Enquanto sujeitos periféricos residentes e atuantes às margens da metrópole, propomos e defendemos a criação de uma Lei de Fomento à Periferia, capaz de estruturar econômica e poeticamente as coletividades das quebradas”. O texto pode ser acessado na íntegra no Anexo 4 desta tese.

literatura” (Vaz *apud* Hapke et al., 2015, p.401), ou de “reivindicar direitos culturais e literários para a periferia de forma mais incisiva” (Sonia Regina Bischain, entrevista, abril de 2014).

Com isso, quero afirmar que os saraus e os projetos que lhe são adjacentes, como espaços possíveis de um protagonismo voltado à cultura literária e à cidadania cultural, fortalecem a literatura marginal enquanto movimento¹²³, pois emergem como espaços públicos de interação, trocas e sociabilidade entre os/as participantes. Como notei nestes mais de quatro anos de pesquisa, esses saraus, que dão o contexto empírico para a solidificação da literatura marginal paulistana, conformam um circuito de produção literária que é atravessado por um fluxo denso de escritores/as, ativistas, produtores/as, intervenientes e simpatizantes. A partir de suas interdependências e trocas cotidianas, reiteradas e recíprocas, esses/as agentes parecem formatar aquilo que Elias (1999; 2006) chamou de figuração. Trata-se de um enquadramento analítico que pode auxiliar nesta discussão, na medida em que apreende, nas interações que os/as agentes que compõem certo agrupamento social estabelecem entre si, bem como nos padrões visíveis de sua interdependência, os elementos responsáveis pela sua existência.

Mesmo em meio a pequenos conflitos que podem ser testemunhados volta e vez, o convívio dos/as agentes acaba criando padrões de atuação e afinidades, o que os/as dispõem em certo universo de interações e os/as liga mutuamente, por meio de uma cadeia de interconexões materializadas pelos projetos coletivos. Para Elias (2006), as interdependências concebidas no interior do agrupamento são fundamentais para a existência de uma figuração, principalmente porque geram padrões de atuação mais ou menos regulares, que são as formas características que cabem a tais agrupamentos e a seus agentes, quando do estabelecimento de laços de afinidade, convívio, pertencimento e identificação. No entanto, nas concepções de Elias (1994, p.250) e, também, de Chartier (1990, p.100), que o acompanha, uma figuração pode ser variável de acordo com o sentido que os/as agentes ligados/as mutuamente conferem ao agrupamento ao qual se acham vinculados/as e aos objetos que criam. Ou seja, seus laços de dependências recíprocas supõem um equilíbrio móvel das tensões que podem, ou não, ser geradas ali dentro.

¹²³ Para Paulo Lins, em entrevista cedida durante as atividades que compuseram o Salon du Livre, na cidade de Paris, em meados de março de 2015, o movimento marginal de São Paulo é fenômeno já consolidado, que não podemos mais perder de vista: sobretudo, porque “[...] é politizado, é forte, é competente, é bonito, é bem-escrito. Eu acho que a coisa mais importante que aconteceu no Brasil é esse movimento agora, mais do que o modernismo, mais do que o concretismo, [...] porque esse olhar da favela sobre a favela é inédito”. O escritor carioca segue o argumento trazendo modelos que, de alguma forma, influenciaram os autores marginais: o escritor negro Lima Barreto, por exemplo, que “vivía em um bairro de classe média da zona norte do Rio”, e Plínio Marcos que, “apesar das raízes humildes na Baixada Santista, não estava inserido em um movimento coletivo”. Portanto, são a coletividade e a estrutura de um movimento as características primordiais da literatura marginal, para a qual “os saraus são até mais importantes do que a tinta e o papel”. Cf.: <goo.gl/Pgx261>. Acesso: 10/03/2017.

Sérgio Vaz, por exemplo, está envolvido em uma série de projetos voltados abertamente à questão da cidadania cultural e à formação de novos/as leitores/as. Essa é uma das marcas de sua atuação, o que fica claro quando ele diz que a Cooperifa, mais que instância de produção, difusão e consumo literários, é oficina de cidadania cultural: “hoje, a função da Cooperifa é simplesmente praticar a cidadania através da literatura; a gente vem aqui ouvir e falar literatura, então, a gente incentiva a leitura e a criação poética”; mas, ao mesmo tempo, ele diz que outro objetivo implícito é “um projeto que visa elevar a autoestima da comunidade”, para que os/as moradores/as sintam “a necessidade de progredir intelectualmente” (*apud* Hapke et al, 2015, p.401). O desígnio sintetiza os projetos do grupo: “Cinema na Laje”¹²⁴, “Chuva de Livros”¹²⁵, “Várzea Poética”¹²⁶, “Poesia no Ar”¹²⁷, “Ajoelhaço”¹²⁸, “Natal com Livros”¹²⁹, “Sarau nas Escolas”¹³⁰, “Canja Poética”¹³¹ e outras intervenções ocorridas na zona sul, sobretudo a “Mostra Cultural da Cooperifa”¹³². Trata-se de atividades que cultivam formas artísticas comprometidas com a cidadania e tratam a cultura e a literatura como direitos fundamentais. As contrapartidas sociais de um projeto como a Mostra Cultural, por exemplo, são, segundo coordenadores/as:

[...] as ações que visam garantir amplo acesso da população menos assistida do exercício de seus plenos direitos culturais por sua condição socioeconômica, de etnia ou domicílio [...], levando atividades para áreas menos favorecidas, descentralizando e democratizando as apresentações, e beneficiando os interesses da população¹³³.

¹²⁴ O Cinema na Laje foi um espaço criado pela Cooperifa para exhibições de documentários, filmes e projetos de audiovisual alternativos de todas as partes do Brasil e do mundo, reproduzidos, gratuitamente, para a comunidade do bairro. Durante muito tempo, o projeto privilegiou, também, a produção audiovisual de jovens da região.

¹²⁵ Trata-se de mais um projeto de incentivo à leitura do coletivo, que preza pela distribuição de centenas de livros em pontos estratégicos da cidade, mensalmente, sobretudo em áreas com pouca oferta de bibliotecas públicas.

¹²⁶ “Várzea Poética” é uma ação cultural na qual o coletivo doa jogos de camisas para times periféricos. A contrapartida dos times é fazer com que seus boleiros e familiares visitem algumas edições do Sarau da Cooperifa.

¹²⁷ Projeto no qual poesias são colocadas dentro de pequenos balões de gás e enviadas pelo céu por toda a cidade.

¹²⁸ É uma tradição da Cooperifa organizar, na semana do Dia Internacional das Mulheres, um ritual controverso, sobretudo para o movimento feminista dentro da cultura periférica, no qual os poetas homens presentes vão à frente do sarau e pedem, em coro, um “perdão simbólico” às mulheres do sarau, para se redimirem por todas as injustiças, barbariedades e crimes cometidos ao longo da história. Sobre esse ritual, cf. a crítica da escritora Elizandra Souza (*apud* Hapke et al., 2015, p.211) e, também, o trabalho contundente de Jéssica Balbino (2016, p.71-75).

¹²⁹ Trata-se da distribuição gratuita de livros na região do Bar do Zé Batidão, como forma de incentivo à leitura aos moradores locais. Em 2014, por exemplo, evento que estive presente, cerca de 10.000 livros foram distribuídos.

¹³⁰ Essa é uma atividade que faz parte da rotina de todos os saraus de São Paulo, sobretudo com o incentivo do projeto Veia e Ventania. Trata-se da organização de saraus em escolas públicas, para levar a dinâmica de um sarau e da literatura marginal para alunos/as do ensino básico, médio, supletivo e EJA (Educação de Jovens e Adultos).

¹³¹ É a realização de Pocket Shows em saraus, com a participação de músicos/as e compositores/as da periferia.

¹³² Com curadoria de Vaz, é um projeto que nasceu com a Semana da Arte Moderna da Periferia, em 2007. A próxima seção do capítulo irá se debruçar sobre a Semana Periférica em antítese à Semana Moderna de 1922.

¹³³ O projeto da 11ª Mostra Cultural da Cooperifa, a ocorrer entre os dias 20 e 28 de outubro de 2018, pode ser encontrado em: <bit.ly/2FggfTc>. Cf., também: <cooperifa.com.br/?page_id=9>. Acesso: 05/03/2018.

É possível dizer, nessa medida, que as formas de participação comunitária estabelecidas por alguns setores do movimento marginal, o labor literário colocado em prática pelos/as escritores/as e o objeto literário elaborado ao final parecem fornecer, a seus agentes, uma base para encarar forças históricas que atravancam as condições de possibilidade de seus espaços de representação discursiva, de seus processos criativos, de suas propostas estéticas e de suas políticas de reconhecimento – que são constrangimentos e obstáculos que, a todo instante, parecem querer apagar conquistas culturais já firmadas e restringir práticas participativas locais.

Para a filósofa política Nancy Fraser (1997), a injustiça social contemporânea possui dois lados que estão, no limite, estreitamente ligados entre si: um econômico e o outro cultural. Isso significa, segundo a autora, que, em seus mais variados graus, a luta por cidadania plena e contra as iniquidades inclui tanto a reivindicação pela *redistribuição* de bens e oportunidades, quanto pelo *reconhecimento* efetivo das múltiplas expressões culturais de grupos mais marginalizados da sociedade civil. É justamente na segunda luta que o movimento da literatura marginal se insere de maneira mais explícita e aguerrida, pois diz respeito a práticas cotidianas que pleiteiam, no mundo artístico, a ratificação do valor da experiência social, da vivência cultural e das manifestações literárias de moradores/as de periferias urbanas.

Aqui temos um gancho para discutir o vínculo entre posição social e produção estética. Lembremos que os salões e a movimentação literária desenvolvidos nos palacetes de São Paulo, no início do século XX, eram benquistos pela elite cafeeira em ascensão, que os financiava e encorajava a novos horizontes nas artes. O modernismo, naquele contexto, cavou um terreno propício para experimentações e rupturas dentro do enquadramento sociopolítico disponível. Contudo, ainda que tal geração tenha se contraposto a certos cânones, ideologias e convenções estéticas importadas da Europa, é necessário salientar sua relação licenciosa com os poderes instituídos da época, bem como sua afinidade intelectual com uma burguesia urbana nascente, o que confinou o movimento a um espaço restrito de atuação e produção¹³⁴. Com esse paralelismo, não pretendo aplicar uma lógica interpretativa nossa para outros tempos e outros/as agentes, pois tenho ciência que as lutas são sempre específicas de sua época¹³⁵. Contudo, é possível afirmar que embora tenha se tratado de uma arte contraventora para os paradigmas da época, ao mesmo tempo, foi uma arte ensaiada por uma elite burguesa, branca e com certas

¹³⁴ Afinal, não podemos esquecer que, ainda que de forma irônica e espirituosa, um dos grandes nomes da chamada “Geração de 1920”, Oswald de Andrade, o responsável pelas provocações e polêmicas nas rodas literárias paulistas, qualificava a si próprio como o grande “palhaço da burguesia” (cf. Candido, 2002, p.240).

¹³⁵ Agradeço à professora Ana Lúcia Teixeira por problematizar o vínculo entre posição social e produção estética.

liberdades possibilitadas pela sua posição social; uma elite que habitava o então nobre centro paulistano e que completara sua formação intelectual e artística na Europa, o que a avizinhava de espaços privilegiados, movimentos existentes e instâncias que apoiavam experimentalismos.

Por sua vez, a despeito dos vários constrangimentos históricos, socioeconômicos, raciais, espaciais e culturais, os/as agentes marginais arrogam-se o direito à literatura no sentido amplo do termo, prerrogativa que não fixa seus limites no consumo de bens simbólicos com certo timbre poético, ficcional ou dramático. Trata-se de um direito inalienável, humano, de reconhecimento da cidadania cultural, que suplanta fronteiras fixadas, não só pelo excludente campo literário brasileiro, mas também por deliberações políticas que acabam por desmontar programas de incentivo e formação cultural e pedagógica de longo e médio prazo nas periferias da cidade – como tem ocorrido com as atuais gestões nos níveis municipal, estadual e federal.

As lutas e os contextos são diferentes, ainda que os objetivos de ruptura semelhantes, como lembrou Binho em conversa em dezembro de 2017. Dois exemplos são dignos de nota em relação a alguns processos de deslegitimação cultural que envolvem tanto a questão racial como a questão periférica. O primeiro caso, foi a presença da escritora Conceição Evaristo no Salão do Livro de Paris, em 2015; o segundo, a participação de Paulo Lins na Feira do Livro de Frankfurt, em 2013. Ambos, nas respectivas ocasiões, pronunciaram-se a respeito da escassa presença de escritores/as negros/as e periféricos/as na delegação brasileira. Evaristo, pontuou, ademais, a questão da representação da mulher negra na história da cultura brasileira, bem como sua incidência na divulgação da literatura brasileira no exterior:

[...] não é comum uma escritora brasileira negra participar de um evento internacional. A gente fica como fruta rara. E não é que não tenhamos escritoras negras. Geni Guimarães, Miriam Alves, Ana Maria Gonçalves, Lia Vieira, são só algumas. [...] A presença da negra fora das instâncias em que se está acostumado a vê-la causa furor [...]. Não seria a mesma coisa se isto [o salão] fosse um festival de gastronomia em que baianas estivessem preparando acarajés¹³⁶ (Conceição Evaristo, março de 2015).

Salom (2014b, p.258-260) analisou a Feira de Frankfurt, em outubro de 2013, e a Feira de Buenos Aires, em maio de 2013, sob essa mesma perspectiva. Quanto ao primeiro evento, considerado um dos mais relevantes do mundo literário, o sociólogo lembra o fato de a literatura brasileira ter sido a homenageada do ano e, como nos anos anteriores, uma curadoria selecionou os/as escritores/as que representariam o país na Alemanha. No decorrer do evento, Paulo Lins¹³⁷

¹³⁶ Cf. a entrevista de Conceição Evaristo, na íntegra, em: <goo.gl/G1NtPi>. Acesso: 10/01/2016.

¹³⁷ Entrevista com Lins para o jornal alemão *Der Tagesspiegel*, em 07/10/2013. Disponível em: <bit.ly/2vSe2gm>. Acesso: 15/02/2016. Durante o evento, escolhido para participar da cerimônia de encerramento, Lins, quebrando o protocolo da solenidade, leu um texto poético de sua juventude: “Fui feto feio feito no ventre-Brasil / estou pronto para matar / já que sempre estive para morrer. // Sou eu o bicho iluminado / apenas pela luz das ruas / que

cedeu entrevista a um jornal alemão e referiu-se ao racismo velado na escolha dos/as convidados/as: “Eu sou o único autor negro dessa lista. Em que caso isso não é racismo?”. Ele seguiu afirmando, quando questionado sobre a seleção feita pelo jornalista Manuel da Costa Pinto, pela diretora do programa Livro, Leitura e Literatura da Fundação Biblioteca Nacional, Antonieta Cunha, e por Antonio Martinelli, coordenador de programação do SESC-SP: “É claro que depende [d]o quê e quem se procure, e de que concepção se tenha da literatura. Essa lista não representa o Brasil”¹³⁸. Outros/as escritores/as se solidarizaram com Lins, como Ferréz, que se mostrou crítico do racismo institucional, e Allan da Rosa, em sua coluna na *Revista Fórum*¹³⁹.

Já o segundo momento lembrado pelo sociólogo espanhol se deu em maio de 2014, em Buenos Aires, durante o mais importante evento literário da América Latina – o qual relatei no capítulo anterior. Na época, a imprensa brasileira mostrou pouco interesse na feira, ainda que (ou, talvez, em função de) os/as autores/as que iriam representar o Brasil, país homenageado, fossem, majoritariamente, das periferias de São Paulo. Ferréz, na ocasião, lamentou criticamente em sua página pessoal do *Facebook*:

A mídia brasileira é mesmo um lixo, mais de cem artistas da periferia aqui, fazendo uma verdadeira revolução cultural, representando nosso país com muita propriedade, e não tem nota na grande imprensa do nosso próprio país. Ontem terminamos a nossa mesa, com o Marcelino [Freire] dizendo que talvez ficando nus geraria alguma nota. Se fossem os autores eleitos pela elite que estivessem aqui se apropriando desse espaço, aí sim, eles fariam até como foi o café da manhã deles. Mas isso não apaga o que está acontecendo aqui: tantos saraus, coletivos, escritores, poetas, artistas que representam, juntos, todas as quebradas de São Paulo. Isso é um fato¹⁴⁰.

A conclusão de Salom (2014b, p.260) a respeito desses episódios, que compartilho parcialmente, é de que é possível notar a existência de tensões no campo literário brasileiro,

rouba para matar o que sou / e mata para roubar o que quero. // Já que nasci feio, sou temido / já que nasci pobre, quero ser rico / e assim o meu corpo oculta outros / que ao me verem se despiram da voz. // Voz indo até o grito. / Grito e tiro disputando intensidade. // Sou eu o dono da rua / o rei da rua sepultado vivo no baralho desse jogo. / O rei que não se revela / nem em copas, nem em ouro. / Revela-se em nada quando estou livre / re-nada quando sou pego / pós-nada quando sou solto. // Sou eu assim herói do nada. / De vez em quando revelo o vazio / de ser irmão de tudo e todos contra mim. // Sou eu a bomba que cresceu / na flor do cerne da miséria, / entre becos e vielas / onde sempre uma loucura está para acontecer. // Sou teu inimigo. / Coração de bandido é batido na sola do pé. / Enquanto eu estiver vivo, / todos estão para morrer. // Sou eu que roubo o teu amanhecer / por um cordão / por um tostão / por um não. // Meço-me e arremesso na vida / lançando-me em posição mortal. / Prefiro morrer na flor da mocidade / do que no caroço da velhice. // Sem saber de nada me torno anacoluto insistente, / indigente nas metáforas de tua língua vulgar / que não se comprometeu / pois a minha palavra – inaugurada na boca do homem, / a dama maior do artifício social / – perdeu a voz. // Voz sem ouvidos é mero sopro sem fonemas. / É voz morta enterrada na garganta. / E a palavra vida, muda no mundo legal, / me faz o teu marginal”. Este poema sem nome que Paulo Lins leu no encerramento do evento alemão está disponível em: <bit.ly/2FhQFwc>. Acesso: 04/12/2016.

¹³⁸ Disponível em *O Globo*, na edição de 07/10/2013. Disponível em: <glo.bo/2r1n3Pb>. Acesso: 18/03/2016.

¹³⁹ A fala de Ferréz está disponível no site da *Folha de São Paulo*: <bit.ly/2FiWeug>. A fala de Allan da Rosa, na *Revista Fórum*, em: <www.revistaforum.com.br/abeiradapalavra/2013/10/03/o-lapis-teimos>. 10/03/2016.

¹⁴⁰ Disponível em: <www.facebook.com/ferrez.escritor/posts/692710184125171>. Acesso: 02/02/2016.

como há em contextos de emergência de rupturas estéticas e novos movimentos buscando espaços; manifestam-se desde suas bordas, com disputas e conflitos travados por diferentes autores/as e grupos em busca de reconhecimento. Contudo, eu acrescentaria, não só por reconhecimento: trata-se de denunciar, publicamente, a forma como prestígios são distribuídos e, portanto, problematizar o modo como algumas instâncias legitimadoras tratam agentes literários que habitam, para usar o termo de Liliane Braga (2013), as periferias simbólicas do Brasil – justamente porque *à margem* das elites autocentradas e suas instâncias de prestígio – e suas periferias reais – vale dizer, *nas margens* dos riscos cartográficos que delimitam cidades e espaços sociais. Os casos mostram, inclusive, fraturas sociais mais espessas de nossa sociedade, que agora vêm sendo problematizadas, que interferem na consolidação da literatura como direito fundamental, tais como o racismo, as desigualdades de gênero, de raça e origem social, na distribuição de recursos, e a perpetuação de privilégios, materiais e simbólicos.

Aqueles/as que estão envolvidos/as com o movimento marginal sugerem que o direito à literatura, tal qual afirmou Candido (2017), é uma prerrogativa inalienável do cidadão e da cidadã, pois possibilita o pertencimento mediante experiência intelectual, social e afetiva, compartilhada por aqueles/as que produzem e consomem literatura. A interdependência entre os/as agentes, a forma de atuação conjunta e a afinidade de demandas são, portanto, condições para a formação do movimento. Tal reivindicação engloba a própria criação estética desses/as agentes, em que o “literário” se articula na razão, na percepção e no corpo do/a poeta que, por sua vez, reelabora a realidade vivida no texto escrito e declamado, objetificando-a – algo que irei tratar no capítulo seguinte.

O labor literário, as formas de atuação coletiva, a capacidade de fabular e de propor processos criativos são, como bem sintetizou mais uma vez Antonio Candido (2017), os reais motores da literatura em todos seus níveis e modalizações poéticas, necessidade que, muitas vezes, precisa ser satisfeita e cuja satisfação constitui um direito. A persecução desse direito fundamental por parte de agentes que compõem o movimento marginal almeja dar visibilidade a discursos proferidos a partir de lugares de fala e escrita não hegemônicos. Isso pode significar um meio de expor injustiças materiais e representacionais, já que a produção literária incitada pelos/as agentes possibilita, às pessoas e suas comunidades, um padrão de engajamento cultural, um modo de entender e transformar os espaços onde vivem, interagem, produzem e socializam diariamente (cf. Agier, 2015; Low, 2014; Low e Lawrence-Zúñiga, 2003; Massey, 2004).

Pode-se avançar dizendo que, em constante conflito com o campo literário, certos/as agentes engajados/as no movimento da literatura marginal se empenham em adquirir mais

legitimidade e reconhecimento ao posicionarem-se como “porta-vozes”, mediadores/as de grupos que sofrem algum processo de deslegitimação social ou étnico-racial e algum tipo de opressão cultural, na medida em que aproveitam oportunidades – financeiras, políticas, artísticas – ensejadas pela dinâmica dos saraus e dos projetos a eles ligados para assumirem a identidade de “poetas da periferia”, “agentes da cultura periférica”, protagonistas da literatura marginal, deslocando, dessa maneira, os usos possíveis da literatura enquanto um direito fundamental, como um recurso inclusivo e gerador de novos saberes sobre si e sobre a cidade.

Os/as escritores/as ocupam posição de destaque nessa lógica produtiva de objetos literários. Eles/as parecem não depender mais tanto de impressores/as, editores/as e distribuidores/as de outrora para a difusão de suas criações estéticas. Isso foi fruto de operações elaboradas nos últimos anos que, para além de autores/as, agitadores/as e produtores/as, também envolveram pequenos/as editores/as, agentes literários/as, tradutores/as (para a difusão internacional), organizadores/as de coletâneas, prefaciadores/as, alocados/as de modos específicos nesse universo cultural. Esses/as agentes atuam como cambistas no mercado de bens simbólicos, em que os graus de consagração, prestígio e as capacidades de difusão e visibilidade são distribuídos entre autores/as e coletivos. O universo onde ocorre a dinâmica de produção e circulação de textos é disputado pelos/as diversos/as agentes envolvidos/as, bem como por comunidades e organismos públicos e privados (cf. Muniz Jr. e Oliveira, 2015).

Vaz e Binho são essenciais, porque atuam como *gatekeepers* do movimento marginal, sendo que seus saraus operam enquanto espaços de legitimação de escritores/as. Acompanhar as atividades que derivam desses projetos literários – não só saraus, mas também programas pedagógicos, lançamentos, encontros, mostras, exposições, ações comunitárias – é entender a forma como são capazes de oferecer oportunidades para o surgimento de novos/as escritores/as nas periferias. Ferréz, por exemplo, em depoimento que estampa a orelha do livro de Binho (2017) sobre a Postesia, sua segunda edição, vinte anos depois (1997-2017), afirma que o poeta, sua métrica particular e seus projetos desempenharam função social muito relevante no Campo Limpo e, inclusive, em sua decisão de tornar-se escritor: “Binho teve um impacto imenso na minha vida, ele abriu portais que nunca mais se fecharam. O menino que descia do ônibus para poder chegar a tempo no trampo no caminho foi fisdado por suas placas, as Postesias”.

Para Michel de Certeau (1995, p.148), o caminho trilhado por um movimento que busca conquistar autonomia é o de exumar, “sob a manifestação cultural que corresponde a um primeiro momento de tomada de consciência, as implicações políticas e sociais que aí se acham envolvidas”. É possível notar vários tipos de arranjos que vêm ocorrendo nesse sentido,

encabeçados pelo Sarau do Binho e pela Cooperifa, sobretudo no que tange ao estabelecimento e fortalecimento de redes de escritores/as e produtores/as, às parcerias entre coletivos diversos, à circulação entre saraus e outros eventos, à organização de eventos próprios, etc. Tais ações têm como principal objetivo alterar, material e simbolicamente, algumas representações acerca da periferia, mas também, e sobretudo, fortalecer o ambiente de oportunidades para que novos/as escritores/as surjam em meio às ramificações artísticas, sociais e políticas geradas.

Seria possível contestar tal ideia, dizendo que, à primeira vista, a lógica de distribuição desigual de recursos e expedientes tem feito com que a cultura periférica seja caracterizada por oferecer oportunidades limitadas a agentes. Porém, com a consolidação do movimento e o *boom* dos saraus nos anos 2000¹⁴¹, os recursos têm sido ativados em contraposição a uma convenção estabelecida pelo campo literário, historicamente excludente de outros grupos e processos¹⁴². Isso pode ser ou não traduzido em repertórios reais de ação cultural, adquiridos a partir da pertença a redes interpessoais e a comunidades artísticas possibilitadas pelos saraus – aliás, elas parecem ser manejadas para a consecução de ações que extrapolam limites estritos dos saraus.

A ideia de recursos é útil para explicitar não só a estrutura interna dos saraus, as redes estabelecidas, a constituição de relações comunitárias e extracomunitárias que se fundam nessas instâncias, mas para lançar luzes sobre a forma como agentes aproveitam oportunidades geradas e criam estratégias para acessar e investir deliberadamente em seus repertórios. Tula Pilar é exemplo disso. “Vai trabalhar, negrinha! Essa menina vive com o caderno na mão. Olha a vassoura, vai lá limpar. Você sonha muito alto. Desde quando negro vai ser escritor?”. Era o que as patroas diziam para Pilar, poetisa das periferias que trabalhou como doméstica desde os oito anos de idade. Pilar costumava largar a vassoura nos cantos da casa e correr para as estantes dos patrões: lia todos os livros que podia. Segundo reportagem de Fausto Salvadori¹⁴³ com a escritora, a arte que Pilar trazia oculta desde pequena veio à tona em 2002, quando pela primeira vez colocou os pés na Cooperifa. O encontro deu a chave e ofereceu os recursos para Pilar

¹⁴¹ Sobre esse “boom”, cf. texto de Faustini (2015), que sugere o começo de uma cena cultural mais consolidada nas periferias, que não aceita ser taxada apenas como ação social ou à parte do que é legitimado como Cultura e Arte. Alguns constrangimentos são entraves, claro, inclusive as resistências teóricas que teimam em colocar a cena marginal como “pouco artística” e a incapacidade dos governos em pensar essa cena como campo da economia da cultura. Nesse sentido, o autor sugere que uma crítica cultural com novos conceitos e novas epistemologias seria determinante para o desenvolvimento ainda mais substancial dessa cena urbana, e uma política de economia desse campo deve considerar o atual estágio desses/as agentes: suas redes, seus territórios, suas atuais posição na cadeia produtiva e não apenas a tensão para criar produtos de mercado. Sobre isso, cf., também: De Tommasi (2016).

¹⁴² Trata-se de uma lógica mercantil, pois não há “sistema literário”, “campos artísticos” ou “mundos da arte” sem exclusão: excluídos/as são o limite que institui o universo literário como unidade hipotética (Penna, 2015b, p.15).

¹⁴³ Disponível em: <narravel.wordpress.com/2012/12/07/quilombos-de-palavras/>. Acesso: 19/11/15.

renascer como poetisa. Desde então, escreve e declama seus poemas pelos saraus da cidade, em especial no Sarau do Binho. De verso em verso, já publicou um livreto, *Palavras Inacadêmicas*, de forma independente, e a obra *Sensualidade de fino trato*, pelo Selo do Sarau do Binho.

A escritora me disse, em abril de 2014, durante a Feira de Buenos Aires, o seguinte: “o sarau possibilitou a expressão de minha arte, que estava camuflada dentro de mim”, porque o microfone aberto, a conversa com “pessoas interessantes” e o ambiente cultural que se respira “despertaram minha curiosidade e meu interesse pela literatura, aumentando hábitos de leitura”. Quando ela fala do Sarau do Binho, ao qual pertence e que significou muito em sua trajetória, é sempre com afeição: com o sarau, “abriu-se um outro mundo pra mim. Comecei a vender poesia na rua e a ganhar dinheiro com as coisas que eu escrevia, que eram polêmicas, mas as pessoas gostavam muito”¹⁴⁴. Outro exemplo é a trajetória de Michel Yakini e do Sarau Elo da Corrente. Quando perguntado sobre a influência que os projetos pioneiros exerceram, ele diz:

Em 2005, retornei a São Paulo depois de morar em Curitiba e retomei um programa que fazia na rádio comunitária do bairro. O programa se chamava Voz da Periferia, eu fazia em parceria com a Raquel Almeida (na época, ela cantava rap); mas nós já estávamos antenados na cena dos saraus e da literatura nas bordas da cidade, porque também escrevemos, e a intenção era fazer algo no bairro, pra além da rádio. Já conhecia pessoalmente Alessandro Buzo e a escritora Elizandra Souza, e eles sempre falavam da Cooperifa. Quando visitamos o Sarau da Cooperifa, em 2006, viemos pra casa com a sensação de que era isso que queríamos fazer em nosso bairro¹⁴⁵.

O pioneirismo que Binho e Vaz têm protagonizado e a centralidade de seus projetos na cena literária das periferias podem ser notados, também, na fala de Sonia, exposta no início do capítulo, quando enfatiza a importância da Cooperifa e do Sarau do Binho como modelos na formação da Brasa. Marcelino Freire (2014, s/p), em seu *blog* “Ossos do Ofídio”, quando se refere às movimentações e experimentações literárias das periferias paulistanas, argumenta:

A cena literária em São Paulo, se depender deles [dos saraus e seus escritores], se dá de forma vigorosa e viva. E maravilha! Sempre que posso, eu testemunho e acompanho essa luta, constante, dos amigos da periferia para afugentar o ranço que a literatura tem e quase sempre teve. Esse ranço de ser coisa chata. Palavra escrita para poucos e para ninguém. Muito pelo contrário. Em vez de ficar esperando a boa vontade de editores e críticos, eles, os marginais, criaram seus próprios selos. Festivais, CDs, antologias, ensaios. Celebram, pois, a poesia todo dia, formando leitores e cidadãos. Há duas semanas, aliás, alguns jornalistas portenhos visitaram São Paulo para conferir de perto esse acontecimento. E já estão repercutindo o que viram em seus cadernos e suplementos culturais. Saíram daqui boquiabertos, etc. e tais. Com essa lição de uma literatura sem frescura. De uma postura, digna e desencastelada, que chega, na raça, e modifica a geografia em volta. Avante e teimosamente. Posso dizer: é histórico, desde já [...]. Acordem, senhores curadores. Rumando está, desde já, para outros cantos, esta invasão que começa. Plural, sem igual. Na fé, feliz.

¹⁴⁴ Entrevista à jornalista Eliane Trinidade em 02 de agosto de 2016. Cf.: <goo.gl/BRHzDm>. Acesso: 02/11/2016.

¹⁴⁵ Entrevista à jornalista Juci Pauda em 09 de setembro de 2016. Cf.: <goo.gl/7eTegF>. Acesso: 02/01/2017.

O processo formativo de escritores/as e leitores/as, bem como a dinâmica de publicações do movimento marginal, indica a emergência de um espaço privilegiado e complexo de criação e produção de bens literários. Figuras como Vaz e Binho, nesse contexto, são responsáveis por catalisar redes translocais, comunidades culturais, laços de interdependências, interação e atuação entre agentes ligados/as a diferentes projetos e arranjos sociais, com a finalidade de ampliar a produção de bens literários em bairros populares. Essa comunidade envolve um processo ético, a capacidade de ouvir e trabalhar em sintonia com outros/as, a capacidade de diálogo e, às vezes, de conflito, porque os recursos de cada qual, enquanto indivíduo isolado ou voltados para poucos coletivos, são insuficientes; a cooperação e os enlaces configuram, assim, habilidades, recursos, algo de que é possível dispor. Segundo Vaz (2008), para a realização dos saraus, bastam a iniciativa de “agitadores/as culturais”, a mobilização da comunidade, alguns recursos financeiros, a ocupação de um espaço e a elaboração de uma agenda poética.

Segundo o relato de Sonia, exposto no prólogo deste capítulo (cf., também, Apêndice), Binho e Vaz, como pioneiros e principais articuladores, “influenciaram na ampliação desse grande e importante movimento, que logo alcançou muitos bairros e outras cidades e estados do Brasil” (Bischain, junho de 2017). Isso ocorre, ao meu ver, por duas razões: primeiro, porque muitos dos lançamentos foram e continuam sendo realizados no Sarau da Cooperifa e no Sarau do Binho; segundo, porque eles são os principais e mais movimentados da cidade, ainda hoje, funcionando como zonas obrigatórias de passagem de escritores/as e sede de lançamentos de boa parte das publicações que recebem a rubrica marginal e/ou periférico. Como tentei mostrar até aqui, Binho e Vaz estão à frente de vários projetos envolvendo a literatura marginal, sendo os preferidos da mídia quando o interesse é entrevistar algum protagonista da cena periférica. Binho e Suzi Soares, em especial, são responsáveis pela organização de parte considerável das atividades literárias da zona sul da capital, agregando em torno delas os/as principais agentes envolvidos/as no movimento da literatura marginal em São Paulo – como é o caso da FELIZS.

Há um consenso de que Binho, Vaz e seus respectivos projetos foram importantes no estabelecimento dos alicerces para a emergência de uma nova figuração cultural voltada à literatura nas periferias. Há, ainda, o respeito e o reconhecimento de que esses agentes-chaves, cada um a seu modo – e juntamente com Ferréz, responsável pelos atos da revista *Caros Amigos* dedicados à literatura marginal –, vêm desenvolvendo um ambiente propício para a geração de oportunidades literárias em bairros populares, algo que não havia nas décadas anteriores, no sentido de abrir caminhos para que novos/as autores/as surjam, para que novas obras sejam lançadas e divulgadas, para que novas ideias e redes de sociabilidade floresçam, para que novas

editoras e selos nasçam, para que espaços já existentes de cultura periférica se ampliem ainda mais, para que recursos materiais e simbólicos sejam mais bem distribuídos entre os/as agentes.

Se podemos aproximar os saraus de hoje dos salões do passado, em termos de geração de oportunidades e de incentivo à sociabilidade artística, temos que demarcar, também, suas distinções mais elementares. Como afirmei antes, em todo processo em que há deslocamento de um termo (e de uma prática) para outro universo, há inovações e diferenciações que devem ser demarcadas. Os locais são outros, assim como são outras as dinâmicas, a maneira de arranjar a sociabilidade, os/as participantes, suas origens socioeconômicas, etc. Diferentemente dos salões realizados pelos mecenas do início do século XX, os saraus periféricos operam como “caldeirões culturais” nas margens geográficas da cidade, como atestou Binho, em entrevista de abril de 2014; isto é, enquanto lugares de valorização da cidadania cultural nas periferias, de seus bens simbólicos, e também como componentes de identificação coletiva entre os/as membros, organizadores/as, intervenientes, simpatizantes. Assim, se há uma apropriação do termo “sarau” para dar nome à prática oralizada e performatizada da literatura marginal, é preciso atentar para a condição interseccionalmente periférica à qual estão submetidos os saraus poéticos e seus agentes: de classe, de raça, de produção e de localização geográfica na cidade.

Como aponta Helena Silvestre, ativista da Luta Popular e uma das realizadoras do Sarau Candeeiro, também integrante do Sarau do Binho, a literatura marginal pode ser considerada periférica “porque está fora dos centros mercadológicos que produzem arte formatada, enlatada, para vender e colocar nas prateleiras”. Porém, ela continua, não é marginal ou periférica do ponto de vista das contradições e da consciência das contradições: “do ponto de vista das contradições, ela é central, pois absorve o meio, o território onde relações se desenvolvem de modo contraditório, e se posiciona, produzindo um discurso transformador, que é potente e se transforma em ferramenta para os sujeitos desse território”¹⁴⁶. A partir da fala de Helena, é possível derivar algumas questões. Boa parte dos saraus ressurgiu no início dos anos 2000, em zonas da cidade onde a presença do Estado parecia insuficiente – tendo em vista a escassez de equipamentos, bens, serviços e incentivos direcionados à cultura. Claro, afirmar que os saraus começaram em localidades sem políticas públicas e aparatos culturais não diz muito sobre as diferentes dinâmicas dos espaços periféricos que encontrei na pesquisa; contudo, evidencia que, em meio a contradições de diversos níveis, os saraus e o movimento marginal nasceram e proliferaram em um contexto de segregação espacial, com ausência de políticas urbanas e falta

¹⁴⁶ Fala concedida na I FELIZS, em setembro de 2015. Disponível em: <bit.ly/2FNSBNc>. Acesso: 10/11/2015.

de opções culturais. Basta analisar a esquematização exposta no Anexo 2 (cf. p.323 ss), que relaciona alguns saraus a que teve acesso com seus respectivos bairros. Isso pode dar ao leitor e à leitora ideia da abrangência geográfica do movimento na paisagem urbana de São Paulo.

As experiências literárias nas periferias, e as ações que delas derivaram, encerram um cálculo “consequencialista” em função da falta de estruturas institucionais que deem conta da carência de equipamentos e incentivos à cultura¹⁴⁷; parecem ser o resultado histórico de uma somatória de vulnerabilidade social, violência, descaso das autoridades e falta de alternativas culturais e incentivos por parte do poder público. Nesse sentido, os saraus parecem cumprir uma função política de preenchimento de lacunas socioculturais: incentivar a descentralização de atividades literárias e, a partir disso, o próprio exercício da cidadania cultural.

2.3.2. As semanas de arte: modernidades e periferias

Para mostrar que embora haja influências, na sociogênese dos saraus e na formação do movimento marginal, de experiências similares que existiram anteriormente, há também a tentativa de distanciamento, que se traduz em provocações estéticas, políticas e temáticas, gostaria de aproximar e cotejar as duas semanas, a moderna, de 1922, e a periférica, de 2007.

A Semana de 22 foi um evento realizado ao longo de três dias, 13, 15 e 17 de fevereiro, no Teatro Municipal, que havia sido inaugurado alguns anos antes, em 1911, e consagrou o trabalho de Ramos de Azevedo, projetista de alguns palacetes de membros de setores da elite paulistana. O evento foi organizado por artistas desejosos da inovação, que compunham o círculo intelectual de Paulo Prado, como Mário e Oswald de Andrade, Menotti del Picchia, Tarsila do Amaral, Heitor Villa-Lobos, dentre outros. Segundo Calvano (2012), Waldman (2014) e Silva (2004), Prado foi um homem prestigioso e abertamente anticonformista no meio artístico e político de seu tempo; sua atuação e suas redes, ao lado da influência da esposa, Marinette Prado (Marie Noemi Alphonsine Lebrun, nome de solteiro da francesa), possibilitou a aquisição de patrocínios e o apoio dos barões do café para a realização da Semana¹⁴⁸.

¹⁴⁷ Para José Carlos G. da Silva (2012b, p.2), os locais onde os saraus surgiram e, hoje, operam são “herdeiros de uma tradição de movimentos sociais que, em um momento específico, procurou responder a um conjunto de carências sociais produzidas por um modelo histórico de ordenação do urbano que separou o centro e a periferia”.

¹⁴⁸ Esse ambiente esteve apadrinhado pelos chamados “barões do café”, segundo Borba de Moraes (1970), figura central na organização da Semana. O quadro pode ser notado em ensaio de Mário de Andrade (1978), “O Movimento Modernista”, de fevereiro de 1942 – que constitui crítica comemorativa do 20º aniversário da Semana. No texto, o escritor arrola os salões e as personalidades centrais para a consolidação das ideias modernistas.

O ano de 1921, nesse contexto, foi importante também, porque, com a aproximação do centenário da independência política, foi gerado o sentimento da necessidade de celebrações que pautassem a “ruptura”¹⁴⁹ com o passado. Para muitos/as, 1921 foi o grande “fermento da Semana” que, no limite, revolucionou a cena cultural brasileira (cf. Brito, 1978). Foi em 1921 que Mário de Andrade, o teórico e maior representante do modernismo nacional, escreveu sua obra *Paulicéia Desvairada*, publicada no início do ano seguinte, texto que pode ser considerado o marco fundacional do modernismo no Brasil (cf. Candido, 2002; Lafetá, 2000). O livro abre com o “Prefácio Interessantíssimo”, um tipo de manifesto no qual Mário de Andrade lançou as bases ideológicas e o projeto estético do movimento, desbancando ideais artísticos que insistiam em prevalecer em muitos círculos intelectuais parnasianos, academicistas e beletristas da época, desde meados do século XIX, e propondo uma transformação, ainda que um pouco ufanista, no ambiente artístico nacional¹⁵⁰. Tudo indica, segundo Giron (2002), que a sugestão de um festival artístico nos moldes parisienses surgiu, de fato, nas tertúlias organizadas em salões de intelectuais de elite da capital paulistana e nas mansões de entusiasmados/as aristocratas, como Dona Veridiana, Freitas Valle, Olívia Guedes Penteado e Paulo Prado. No entanto, segundo certos/as historiadores/as da cultura, foram Marinette Prado e Di Cavalcanti (mais um que logo aderiu às propostas do movimento modernista) que tiveram a ideia de promover uma semana artística de experimentações estéticas, baseada nos festivais franceses e nas chamadas “vanguardas europeias” (cf., por exemplo, Amaral, 1998; Simioni, 2013; Waldman, 2014).

Dessa breve história modernista, vale uma provocação para, finalmente, chamar de volta a atenção do/a leitor/a para a produção literária das periferias paulistanas: é possível dizer que há elementos do legado modernista, sejam eles aproximações ou distanciamentos pragmáticos, no movimento atual dos saraus e nas práticas literárias de autores/as marginais de São Paulo? Ou se trata, tão somente, de um empréstimo semântico e irônico do termo “sarau”, e nada mais?

A Semana de Arte Moderna da Periferia foi realizada, coletivamente, entre os dias 4 e 10 de novembro de 2007. Nos anos seguintes, a Semana foi sucedida pela Mostra Cultural da

¹⁴⁹ Mário de Andrade reivindica na Semana de 22, e depois em *Macunaíma*, de 1928, a refundação de uma “língua brasileira”, distinta da “língua de Camões”. O espírito disruptivo estava presente no modernismo, pois era a base sobre a qual se firmava o projeto de uma arte legitimamente nacional, algo que apareceu durante a Semana, quando artistas rasgaram um exemplar d’*Os Lusíadas*, declarando guerra simbólica a Portugal (cf. Casanova, 2002, p.344).

¹⁵⁰ Tânia Pellegrini sugere que, naquele período, houve uma defasagem em relação à matriz europeia, que era o modelo artístico primordial de então, devido à “situação pós-colonial” de alguns países, o que levou determinadas personalidades das letras brasileiras “a elaborar uma literatura ‘nova’, cujos suportes histórico-sociais, expressos no romantismo, já há tempos desaparecidos na Europa, aqui encontraram terreno propício para se enraizar, desempenhando a função de apoio ideológico para uma nação que se consolidava” (Pellegrini, 2014, p.123).

Cooperifa, já caminhando, como visto, para a 11ª edição, em 2018. O primeiro evento envolveu, durante sua realização, mais de quarenta grupos. Leite (2014) lembra que agentes envolvidos/as nas atividades, que sucederam em unidades escolares e espaços de cultura comunitária, buscavam, naquele ano, fazer um contraponto à Semana de 1922, que completava seus 85 anos.

Todos os eventos ocorreram em bairros periféricos. Os grupos que integraram a programação definiam-se enquanto coletivos de cultura periférica, sendo que a Cooperifa foi a curadora do projeto. A Semana Periférica de 2007 pode ser tida como um dos primeiros atos públicos de agentes e coletivos que se identificavam com o movimento marginal, tendo tido lugar quase que integralmente na zona sul da cidade. A Semana começou em um domingo, 4 de novembro, com uma longa caminhada da Ponte do Socorro, que separa a periferia dos bairros mais centrais, passando pela estrada do M'Boi Mirim, importante avenida da zona sul, até a Casa Popular de Cultura M'Boi Mirim, no bairro de Piraporinha. O evento contou, ainda, com participação ativa de cerca de trezentos/as artistas de várias áreas, entre elas de literatura, teatro, dança, música e cinema (cf. Nascimento, 2009a).

Muitos outros espaços públicos periféricos estiveram diretamente envolvidos na realização do evento, como o Sacolão das Artes, no Parque Santo Antônio, o CÉU Campo Limpo, no Jardim Pirajussara, o CÉU Casa Blanca, na Vila das Belezas, o Bar do Zé Batidão, no Jardim Guarujá, o Centro Cultural Monte Azul, no Jardim Monte Azul, e a própria Casa de Cultura M'Boi Mirim. Os apoios da ONG Ação Educativa, da Global Editora, do SESC Santo Amaro e do Itaú Cultural foram fundamentais na elaboração e na produção das atividades. O resultado foi a realização de uma semana cultural que mobilizou coletivos artísticos e agentes culturais de diversos pontos da capital. Segundo Sérgio Vaz (2008, p.245), “gente que sequer tinha ido ao teatro ou assistido um espetáculo de dança teve essa oportunidade, sem que tivesse sido abençoado pela mão do governo¹⁵¹. Arte de graça, dada pelo próprio povo”.

Isso poderia indicar, de um lado, que o legado modernista não expirou. Ou, pelo menos, que não morreu a ideia de que se deva buscar uma arte que, mesmo incorporando uma porção seletiva da arte instituída, “de fora”, esteja firmada nos “reais atributos” do povo brasileiro. Todavia, por outro lado, a realização da Semana de Arte Moderna da Periferia, pensada nos moldes do evento de 1922, poderia indicar um contraponto com aspectos do modernismo:

¹⁵¹ É preciso problematizar a fala de Vaz, pois contradiz o fato de que há, sim, parcerias com os setores público e privado, como o Itaú Cultural, braço artístico de um banco com passado de envolvimento com a ditadura militar e que representa o mesmo capital criticado por agentes do movimento marginal. Inclusive, algumas parcerias firmadas entre agentes e entidades privadas são alvos de críticas por parte de outros/as integrantes do movimento.

Quer provocação maior? Tinha que ser uma semana inteira de artes na periferia, para a periferia. [...] Lógico que o terreno estava pronto; a zona sul, principalmente, estava abarrotada de gente fazendo cultura por todos os lados, era só reunir as tribos e devorar o nosso Bispo Sardinha. Estava começando a se desenhar nossa Antropofagia Periférica. [...] A primeira discussão foi em torno do nome: Semana de Arte Moderna da Periferia. Muitos não queriam porque era um nome usado pela elite de São Paulo. [...] Mas o que alguns não sabiam era que nós queríamos justamente isso mesmo, comer essa arte enlatada produzida pelo mercado que nos enfiam goela abaixo, e vomitar uma nova versão dela, só que desta vez na versão da periferia. Sem exotismos, mas carregada de engajamento. Uma arte com endereço e com sua bússola apontada para o subúrbio, 85 anos depois, como previu o poeta. Conforme se viu, as massas realmente estavam a fim de comer o biscoito, fino ou não (Vaz, 2008, p.234-235).

O modo de organização, com mais de quarenta coletivos (que gerou maior envolvimento do público do que a Semana de 22), os locais (bares, praças, escolas, e não o Teatro Municipal), as discussões e as manifestações apresentadas revelam essa diferenciação. Mas, é preciso notar: voltar à Semana de 1922 para o cotejo revela a provocação e o desejo, do novo movimento, de transformar a cultura brasileira¹⁵². Não se tratou apenas de uma referência ao ano de 1922. Para além da óbvia apropriação do título, de referências histórico-culturais e de parte do discurso que adornou as atividades, o que originou controvérsias foi a assimilação, por parte do grupo de Vaz, do conceito usado no desenho de Di Cavalcanti para o cartaz modernista.

Figura 14. Os dois cartazes, lado a lado. O primeiro, de autoria de Di Cavalcanti, marcou a Semana de Arte Moderna de 1922; o segundo, de autoria do artista Jair Guilherme, marcou o evento periférico de 2007.

O cartaz do famoso pintor modernista, como se nota na imagem acima, apresenta um arbusto seco, rude, com poucas folhas vermelhas, sugerindo, talvez, um terreno árido, quase

¹⁵² Sobre as provocações, remeto o leitor ao ótimo texto de Eliane Brum (2007) sobre “Os novos antropófagos”.

inadequado, mas, ainda assim, produtivo. A paródia plástica de Jair Guilherme, artista da periferia sul de São Paulo, transforma o pequeno arbusto em um enorme Baobá – símbolo fundamental de culturas de matriz africana –, robusto, repleto de frutos vermelhos desabando, o que sugere, de um lado, sangue gotejando do fundo negro, a representar as periferias racializadas, assim como a própria violência que as atinge; ou, então, de outro lado, pode indicar a potencialidade cultural que escorre da infraestrutura orgânica que é o espaço social periférico, um arbusto que cresceu, frutificou e ressignificou alguns dos princípios filosóficos, estéticos, políticos e ideológicos do modernismo paulista, 85 anos após a sua germinação. De qualquer maneira, aqui talvez valha a provocação de Nicolau Sevcenko (2003, p.29), adaptada ao nosso contexto: como se pode imaginar uma árvore e “como pode a qualidade dos seus frutos não depender das características do solo, da natureza do clima e das condições ambientais”? Aqui voltamos à relação incoimplacente entre contexto, posição social e produção estética.

A Semana de Arte Moderna na Periferia motivou, também, a criação de um manifesto, intitulado “Manifesto da Antropofagia Periférica” (cf. Anexo 4), que, por sua vez, empreendeu uma alusão direta e, ao mesmo tempo, crítica ao manifesto de Oswald de Andrade, de 1928¹⁵³. Para Nascimento (2009a, p.2), isso se deve, por um lado, à influência que o movimento artístico do início do século XX ainda exerce sobre os padrões estéticos vigentes; por outro, ao desígnio de situar os bens simbólicos e a atuação cultural dos/as agentes periféricos/as em contraste com um dos maiores marcos artísticos da intelectualidade cultural deste país. Por isso, o manifesto de Vaz foi lido inúmeras vezes no decorrer do evento, o que ratificou sua contundência política e afirmou alguns dos propósitos estéticos e ideológicos das práticas culturais das periferias.

No entanto, é necessário lembrar, também, outro fator importante na proposta do movimento marginal quanto aos recursos e expedientes literários empregados pelos/as agentes em suas intervenções públicas. Ao contrário de outros movimentos, o *topos* da linguagem não surge como índice de aproximação dos/as autores. Segundo Patrocínio (2013, p.39), “não presenciamos a formação de um grupo que almeja defender, ou rechaçar, determinado elemento estético, como é possível observar nas vanguardas modernistas das primeiras décadas do século XX”¹⁵⁴. Na estruturação desse novo grupo oriundo das periferias urbanas, o estético parece ser

¹⁵³ Ambos os manifestos estão disponíveis em: <goo.gl/GKXJRB>. Acesso: 17/01/2018. É interessante notar que *Cooperifa: Antropofagia Periférica*, de Vaz (2008), além de fazer referência ao *Manifesto Antropófago*, lembra, também, o *Manifesto da Poesia Pau-Brasil*, do mesmo autor modernista, escrito alguns anos antes, em 1924.

¹⁵⁴ Para Huyssen (1986), há uma “grande divisão” na história da arte, quando se firma a distinção hierárquica entre “alta cultura” e “cultura de massas”. As vanguardas seriam um terceiro ator, pois detectam o potencial estético no interior do segmento da cultura de massas, integrando técnicas de seu tempo com imaginação na produção artística.

colocado em segundo plano; claro, não se trata de negligenciar esse elemento, mas ele é, de fato, abafado pela importância conferida à ética e à política, tal qual afirma de Rodrigo Ciríaco:

Eu acho que, talvez, a gente tenha uma configuração diferente do que as pessoas entendem como movimento. Eu acho que literatura marginal-periférica é um movimento literário que, além de ter uma estética relacionada à linguagem e à palavra, também tem uma questão ética ligada ao desenvolvimento de atividades sociais e culturais. É a palavra engajada mesmo, não só no discurso, mas na prática também (Ciríaco *apud* Hapke et al, 2015, p.399).

A ética passa, portanto, a direcionar as ações dos/as agentes, que têm como premissa não só a origem, a condição e a posição marginal ou periférica, mas também o imperativo de desenvolvimento de ações nas periferias. Ser residente de um dos numerosos bairros populares que circundam o “centro expandido” é o primeiro elemento que conta (cf. Patrocínio, 2013).

Os manifestos servem como importante plataforma de enunciação de um movimento cultural. No manifesto de Vaz, mais designadamente, é forte a conotação política, elaborada a partir de uma estrutura poética que remete a características próprias do espaço, bem como à natureza da paisagem e às condições sociais que servem de contexto à cultura periférica como um todo. No início do texto, por exemplo, é possível ler: “A periferia nos une, pelo amor, pela dor e pela cor. Dos becos e vielas, há de vir a voz que grita contra o silêncio que nos pune. Eis que surge das ladeiras um povo lindo e inteligente galopando contra o passado. A favor de um futuro limpo, para todos os brasileiros” (Vaz, 2008, p.246). Aqui, a questão racial, já de início, salta aos olhos, de modo a balizar a segregação socioespacial em bairros periféricos e os processos históricos de emudecimento que sua população tem enfrentado diariamente.

O manejo da categoria “periferia” é evidente: é o espaço que, segundo o poeta, conota lugar de união, o “centro de todas as coisas”¹⁵⁵, capaz de juntar pessoas que se identificam entre si, porquanto se sabem oriundas de grupos de mais baixa renda, obrigados a viver nas periferias urbanas, que se sabe padecedor da mesma violência, do mesmo preconceito, da mesma escassez de bens, serviços, equipamentos e oportunidades. No entanto, segundo o poeta da zona sul, é justamente desse espaço social que se há de insurgir o grito que se impõe contra o silêncio e contra silenciadores: contra um silêncio imposto por uma tradição que, historicamente, sempre os deixou de fora da história literária do país; e contra silenciadores que, ocupando posição social responsável por distribuir, desigualmente, privilégios, recursos e marcas distintivas, e detendo o monopólio do poder da consagração estética e intelectual, se esforçaram para

¹⁵⁵ Viana (2006, p.15) resume isso: “Como cantam os Racionais MCs, ‘periferia é periferia, em qualquer lugar’. A letra é mais verdadeira do que nunca. Cada vez mais, a periferia toma conta de tudo. Não é mais o centro que inclui a periferia. A periferia, agora, inclui o centro. E o centro, excluído da festa, transforma-se na periferia da periferia”.

deslegitimar – às vezes, até ridicularizar e criminalizar – práticas culturais e processos de criação heterotópicas, distantes ou diferentes daquilo que é estabelecido por um cânone¹⁵⁶.

Segundo a teoria dos campos¹⁵⁷ de Bourdieu (1996), haveria duas opções de ação para os/as agentes que compõem um determinado campo artístico: reproduzir ou, então, subverter as regras do jogo vigentes. Acredito, contudo, em uma terceira opção, tendo em vista o exemplo modernista e a proposta dos marginais: a antropofagia, o contra-uso e o hibridismo. Em entrevista à revista *Cisma*, quando perguntado sobre o porquê do título *Antropofagia periférica* para apelidar o manifesto e a obra autobiográfica, Vaz, fazendo menção ao modernista, rebate:

A Cooperifa foi inspirada, indiretamente, na antropofagia da Semana de Arte Moderna; eles canibalizaram a cultura que veio da Europa e regurgitaram a cultura do Brasil. A gente fez a mesma coisa: pegou a cultura que vinha do centro, canibalizou, e está regurgitando, agora, de forma periférica. Isso aqui é uma exposição [aponta para os quadros expostos nas paredes do bar], não é? No centro teria um espaço para isso, teria uma galeria; mas a gente não tem. E essa é a antropofagia: pegar o que o centro nos impõe, o que a mídia nos impõe, o que a mídia te obriga a ouvir, te obriga a assistir, só que a gente pega tudo isso e regurgita do nosso jeito, com nosso linguajar, nossa ginga, nossa forma de falar, da nossa cor (Vaz, 2014, p.91).

A triagem no interior de uma tradição seletiva começa, desde o início, como processo de distinção, no sentido de reler movimentos e efervescências culturais passadas mediante uma perspectiva local e atual, situada, de modo a modificar a tradição, estruturando sentimentos, vivências e experiências a partir de afinidades e homologias com elementos desse passado. Assim o fazendo, demarcam as relações de proximidade com os/as “aliados/as” históricos/as e as relações de oposição com pretensos/as “adversários/as”. Seguindo esse raciocínio, da história cultural, são selecionadas as atividades, os movimentos, as personalidades, as experiências definidas como fundamentais, o que reflete a organização de um passado de forma parcial e fragmentária. A seleção é, justamente, a forma pela qual, de um amplo campo de possibilidades histórico-culturais do passado e do presente,

[...] certos significados e práticas são enfatizados e outros negligenciados e excluídos. Ainda mais importante, alguns desses significados e práticas são reinterpretados, diluídos ou colocados em formas que apoiam ou ao menos não contradizem outros elementos intrínsecos à cultura dominante e efetiva (Williams, 2005, p.217).

¹⁵⁶ Anderson (2005) argumenta que, no século XIX, a palavra escrita e impressa (livros, jornais, folhetins) estimulou a consolidação de uma comunidade nacional imaginada. Pela circulação de informação, pessoas de diferentes regiões se imaginavam parte de um todo, mais ou menos homogêneo. A diferença ficou, então, do lado de fora, silenciada; fora também ficaram outras comunidades. Ou seja, a coesão cria diferenciação, o que implica apagamento da alteridade e de vozes outras, em razão da instituição da comunidade imaginada predominante.

¹⁵⁷ Seguindo essa lógica, campo seria um espaço que estrutura relações e posições sociais, sendo que as posições podem figurar em uma condição dominante – onde se encontram aqueles que monopolizam capitais específicos – ou dominada, que pode ser, ao mesmo tempo, subversiva – que seriam os/as novatos/as no campo, aptos/as em instrumentalizar estratégias de mudança, mediante uma dinâmica de ações e reações, conflitos e cooperações.

Almeida (2011) lembra que o manifesto periférico propõe a conceituação de periferia para além da comumente designada a partir de sua distância geográfica em relação a algum centro. Periferia supõe um conjunto de representações simbólicas no qual estão inseridos aspectos de classe, condições econômicas, étnicas, raciais, de espaços de moradia, o que faz do conceito menos um determinante e mais uma categoria de inscrição social, cultural e racial. “A periferia, na literatura marginal-periférica, nem acho que é um pano de fundo, acho que é um contexto histórico mesmo”, afirma Elizandra Souza (*apud* Hapke, 2015, p.275). Para os/as agentes que integram o movimento, a categoria parece dar conta, também, de uma ampla gama de marcadores sociais e de políticas identitárias assumidos na vivência de sua condição.

Exemplo é a questão da cor da pele, apontada no “Manifesto Periférico”, que parece constituir um dos elos da periferia e um dos motes na produção literária. Nessa medida, se há, por parte dos/as periféricos/as, a apropriação de alguns termos (Semana de Arte Moderna), de formatos (os saraus literários), de artefatos (como o cartaz de divulgação) e de finalidades estéticas (proposta de ruptura com o passado) em relação ao modernismo, as diferenças são marcantes, sobretudo em razão dos espaços sociais (bares e equipamentos públicos de bairros populares), das intenções (descentralização da produção artística), dos conteúdos (politização socioracial do objeto literário), da heterogeneidade do público (majoritariamente, oriundo das periferias) e da cor (reconhecimento de uma inscrição étnico-racial negra). E é mediante a manifestação dessas diferenças que o movimento marginal busca conformar sua própria tradição seletiva, mediante a antropofagia cultural e o hibridismo nos planos intelectuais e estéticos. Como nota Almeida (2011), é por isso que os coletivos periféricos e o movimento da literatura marginal retomam e reclamam uma de suas origens na trajetória do poeta negro pernambucano Solano Trindade (1908-1974), mais do que nos rebeldes modernistas.

Sua poesia incomodava, pois tratava de racismo, preconceito, negritude, num contexto histórico em que, nos discursos oficiais, o Brasil era guiado pelo mito da democracia racial. Não por acaso, esse é o nome de uma biblioteca comunitária na Cidade Tiradentes, extremo leste da cidade, organizada por jovens, em sua maioria negros, de um coletivo chamado Núcleo Cultural Força Ativa. O NCA – Núcleo de Comunicação Alternativa – da zona sul, produziu um vídeo-documentário sobre a vida desse poeta intitulado “Imagens de uma vida simples” (Almeida, 2011, s/p).

Pelo que notei em campo, exemplo dos segmentos que se aproximam e com os quais o movimento marginal buscou construir uma narrativa de “herança” (direta e de direito), são: a história da cultura negra e seu combate secular ao racismo e à estigmatização; o antagonismo social dos “modernistas esquecidos” (como Lima Barreto, Lino Guedes e outros) e sua independência de pensamento; a acidez inédita das narrativas ou poéticas contra hegemônicas ao colonialismo, à escravidão, à favelização e às consequências do capitalismo periférico,

simbolizadas por diferentes vertentes no decorrer do século XX – tanto nos escritos urbanos de figuras como Solano Trindade e Carolina Maria de Jesus, na literatura, quanto, no registro musical, no samba e seu enraizamento nas favelas cariocas e no *rap* e sua relação com as periferias. Raquel Almeida manifesta esse sentimento de conexão cultural da seguinte forma:

[...] a questão da cultura e da identidade negra, nordestina e periférica é muito forte na gente que organiza o Elo da Corrente. [...] A questão da identidade nordestina, a gente carregou desde que nasceu por conta dos nossos pais; a racial veio depois, até porque eles não tinham essa consciência política do que era, do que podia ser. E a periférica porque é onde a gente vive, onde a gente está, onde a gente cresceu (Almeida *apud* Hapke et al., 2015, p.216-217).

Em determinado momento do manifesto, Vaz irá clamar, de maneira sarcástica, mas significativa, por uma arte que seja “a favor do batuque na cozinha, que nasce na cozinha, e sinhá não quer. Da poesia periférica que brota na porta do bar” (Vaz, 2008, p.247). A figura da cozinha é invocada, mediante recurso de intertextualidade que lembra, no texto-manifesto, o samba “Batuque na Cozinha”, que, hoje, é tido com documento do arquivo histórico da música popular brasileira, composto por João da Baiana (1887-1974) e propagada pela voz de Martinho da Vila, que o gravou em 1972. Sérgio Vaz faz menção aos seguintes versos:

Batuque na cozinha
Sinhá não quer
Por causa do batuque
Eu queimei meu pé¹⁵⁸.

Do pequeno excerto, gostaria de chamar a atenção para o “batuque”, a “cozinha” e a “sinhá”, elementos que, juntos, compõem a imagem de uma época em que a escravidão persistia como modelo socioeconômico. A estrofe é legatária de uma tradição afro-brasileira de ocultamento do significado pretendido, sobretudo para driblar a censura, sempre atuante contra minorias sociais, políticas, étnicas e raciais, e as investidas dos chefes de polícia, que proibiam as manifestações populares da população negra. Há uma dupla conotação das palavras de João

¹⁵⁸ Esse é um dos primeiros sambas conhecidos, de 1917, composto no Rio de Janeiro. Esse samba-amaxixado só pôde ser gravado pelo autor, João Machado Guedes, o João da Baiana, em 1968. João era o único carioca, o caçula, de uma família, de mais onze irmãos, oriunda da Bahia. Freqüentador de terreiros, foi um dos pioneiros do samba nacional – formando, ao lado de Donga (Ernesto dos Santos) e Pixinguinha (Alfredo Viana), a “santíssima trindade do samba” – e tido como o introdutor do pandeiro no novo gênero musical. João da Baiana teria aprendido a tocar pandeiro em suas andanças, quando criança, pelas festas de candomblé, batuque e jongo que ocorriam nas pensões e terreiros da Cidade Nova, pertencentes às “tias” baianas, matriarcas do samba, como Tia Preseiliana de Santo Amaro, Tia Amélia do Aragão (mãe do Donga), Tia Bebianna, Tia Carmem Ximbuca, Tia Rosa, Tia Sidata, Tia Veridiana, Tia Mônica e Tia Ciata. Muitas dessas mulheres se reuniam com regularidade no terreiro de João Alabá, babalorixá da zona portuária, vindo a formar núcleo importante na consolidação do samba por parte da comunidade baiana radicada no Rio. A existência, até hoje, da ala de baianas nas escolas de samba é referência à importância dessas mulheres negras na organização do carnaval. Sobre o papel vanguardista das tias baianas na constituição de espaços de produção cultural, no início do século XX, cf.: Melo Gomes (2003), Moura (1995) e Velloso (1988).

da Baiana. Cozinha, por exemplo, segundo a leitura de Freyre (1988), é o espaço no qual as interações, no período colonial, se firmavam, lugar de formalização da intimidade na Casa-Grande, gerador de comida e, também, de um poder que se projetava no ato da alimentação e das relações sexuais forçadas entre senhores de engenho e mulheres escravizadas¹⁵⁹. Alvito (2016) traz uma interpretação complementar, dizendo que aquele/a que cantava na cozinha (não somente um cômodo, mas lugar simbólico da posição dos/as negros/as na sociedade) poderia “se queimar”, ou seja, poderia ser punido/a pelos senhores ou por agentes da lei, no século XX representados pela polícia – motivo pelo qual a letra desse samba emula um diálogo entre um negro, certo de sua inocência, e um comissário de polícia¹⁶⁰, que, em toda a sua altivez, acusa o sambista, detentor de um pandeiro, de ser um “malandro” (marginal), morador de uma “casa de cômodos” (periférico), culpado até que se prove o contrário (ou seja, transgressor).

Voltemos ao “Manifesto da Antropofagia Periférica”, de Sérgio Vaz. A certa altura do texto, é possível ler uma declaração a favor do “batuque na cozinha” e, além disso, da “poesia que brota na porta do bar”. O bar, tal qual a cozinha de outrora, é o local de sociabilidade por excelência dos bairros periféricos, o “único lugar público na periferia” (Vaz *apud* Nascimento, 2009b, p.255), ainda que majoritariamente frequentado por homens; mas, de qualquer forma, um local tradicional de encontros, trocas, rixas, disputas, vivência, lazer e produção musical.

Na periferia não tem teatro, não tem museu, não tem biblioteca, não tem cinema. O único espaço público que o Estado permitiu aqui foi o bar. Imaginava-se que a gente ia se acabar bebendo cachaça; mas a gente transformou os bares em centros culturais [...]. Então fodeu, porque não tem mais como o Estado controlar a gente: o que não falta é bar na periferia¹⁶¹.

Isso lembra a fala de Sonia, exposta no início deste capítulo, de que “na periferia, como sabemos, o que não faltam são bares”. O próprio Vaz define o Sarau da Cooperifa, que ocorre no Bar do Zé Batidão, como um “quilombo cultural”, em função de sua identificação com a

¹⁵⁹ A cozinha também pode referir-se à uma seção rítmica, comum dentro do jargão de certo meio musical. Essa seção é responsável pela batida, o melódico, a levada da canção. Nesse caso, os/as músicos/as que compõem a cozinha seriam coadjuvantes, responsáveis por prover o acompanhamento, instaurar o balanço do corpo na música.

¹⁶⁰ A historiografia musical mostra que o samba, durante décadas, foi atividade proibida, perseguida e punida por autoridades policiais, em função de sua ligação com descendentes de escravizados/as e o candomblé. Disso decorre o estereótipo do “malandro”, recorrente nas letras, ligado à esperteza, “sinônimo de vagabundagem, vadiagem e vida marginal”, segundo Lopes e Simas (2015). É certo que, hoje, o samba detém seu lugar na tradição artística nacional; mas é preocupante que outras manifestações, como as religiões de matriz africana, o pixo, os “rolezinhos” e o próprio funk, venham sendo reprimidos pela polícia e estigmatizados pela opinião pública. Cf.: Pereira (2010).

¹⁶¹ Trecho de uma fala de Sérgio Vaz no filme *Curta Saraus* (2010), dirigido por David Alves da Silva. O filme apresenta um panorama dos saraus realizados em bares nas periferias de São Paulo, especialmente os da região do Capão Redondo, Jardim São Luís e Campo Limpo. O *Curta* teve como proposta apresentar novos/as artistas que vinham surgindo nas periferias e pôr em debate aspectos sobre cultura popular e poder de transformação social que pode ter a arte elaborada nas margens urbanas. Cf.: <www.curtasaraus.blogspot.com.br/>. Acesso: 20/10/14.

cultura negra, exílio artístico dos “remanescentes de quilombos” contemporâneos, agentes da cultura periférica, do “movimento *hip hop* à literatura marginal”, como lembram Claudelir Correa Clemente e José Carlos Gomes da Silva (2014). Mário Augusto Medeiros da Silva (2013) dedica boa parte de sua tese examinando a emergência da literatura marginal enquanto fenômeno intimamente atrelado à herança negra. Nesse sentido, acredito, os movimentos mais recentes de cultura periférica (como os saraus), que vêm tomando de assalto a cena pública paulistana, são legatários de uma série de experiências estéticas passadas. Essas referências histórico-culturais funcionam como verdadeiros agenciadores positivos da nova efervescência das periferias, modelos nos quais o movimento vem se espelhando, direta ou indiretamente.

As afinidades temáticas e estéticas, as conexões de sentidos e os “parentescos” da cultura negra com o movimento da literatura marginal serão abordados no próximo capítulo. Por ora, basta dizer que, assim como os sambas de João da Baiana – um “modernista” negro de grande estilo, ainda que um pouco esquecido pela tradição cultural –, “a arte que liberta não pode vir da mão que escraviza”, diria Vaz (2008, p.247). Por isso é que, segundo Nascimento (2006; 2009a; 2009b; 2011), o poeta que dirige a Cooperativa Cultural da Periferia tentou, com o manifesto, e por meio de outras intervenções públicas, forjar um novo tipo de artista, o “artista-cidadão”, que não está comprometido/a só com a estética ou o retorno financeiro que sua produção pode gerar, mas, sobretudo, com o ativismo cotidiano, as políticas pedagógicas que pode produzir, o comprometimento ético de exprimir, na produção, injustiças sociais.

Nós, que negamos a caminhar lado a lado de quem representa a Casa-Grande. Nós, periféricas e periféricos, que estamos na luta não é de hoje. Nós, descendentes de Dandara e de Zumbi, sobreviventes do massacre de nossos antepassados negros e indígenas, filhas e filhos do nordeste, das mãos que construíram as grandes metrópoles e criaram os filhos dos senhores. Nós, que estamos à margem dos direitos sociais, [...] que enchemos laje em mutirão para garantir o teto e conquistar um pedaço de chão, sem acesso à terra, tomada por latifundiários [...] que impedem nosso direito à moradia e destroem o meio ambiente e os recursos naturais com objetivo de lucro. Nós, que sacolejamos por três, quatro horas por dia, espremidos em vagão, ônibus, lotação, enfrentando grandes distâncias entre nossas casas aos centros econômicos, aos centros de lazer, aos centros do mundo. Nós, que resistimos a cada dia com a arte da gambiarra – criatividade e solidariedade. Nós, que fazemos teatro na represa, cinema na garagem, poesia em ponto de ônibus [...], que entramos nas universidades nos últimos anos, com pé na porta, cabeça erguida, orgulho no peito e perspectivas no horizonte. Nós, que ocupamos escolas sem merenda nem estrutura para ensinar e aprender. [...] Nós, que não aceitamos nossa história contada por uma mídia que não nos representa e lutamos pelo direito à comunicação. Nós, que estamos construindo, com nossa voz, as próprias narrativas: falada, cantada, escrita (Manifesto “Periferias Contra o Golpe”, 2016)¹⁶².

¹⁶² Trecho do “Manifesto #PeriferiasContraOGolpe”, em que um grupo de cento e quinze coletivos periféricos advertiram sobre a agitação política que levou ao golpe de 2016. O lançamento da campanha ocorreu em 24 de março de 2016, durante edição do Sarau do Binho. O documento, na íntegra, pode ser lido no Anexo 4 desta tese.

Os manifestos, como documentos culturais da periferia, e na função que desempenham enquanto programas ideológicos, políticos e estéticos do movimento literário, parecem querer devorar toda a obra de arte da cultura culta, seja de um passado vanguardista, porém “elitista”, seja de um presente mais plural. No entanto, eles também apontam que esse processo deve consolidar-se mediante a transfiguração desse passado cultural, no sentido de converter seus princípios, subverter seus métodos, ampliar seu raio de abrangência, democratizar seus espaços, tornando a obra de arte, como observou Almeida (2011), uma arte-viva, orgânica e cidadã.

Seria possível pensar, nesse sentido, na ideia proposta por Rogério Proença (2002) de “contra-uso” de experiências passadas, estratégia utilizada por agentes e coletivos atuais para suprir e compensar uma “sensação de perda” histórica, como destacou Jameson (1997) ao afirmar que o passado pode ser reapropriado na forma alterada dos lugares políticos da cultura. Os/as marginais fazem uma série de contra-usos de pressupostos modernistas, e por isso foram capazes não apenas de subverter os usos esperados de uma ideia, como também de possibilitar que essa ideia resultasse em novas “estratégias” que deram origem a diferentes caminhos, a partir da demarcação cultural da diferença e das ressignificações que esses contra-usos podem realizar. Esses contra-usos, acredito, contribuíram para politizar “taticamente” o movimento¹⁶³.

Os/as marginais estão preocupados/as com outro tipo de objeto literário (ou pelo menos com outro tipo de uso, um contra-uso, desse objeto literário), outro tipo de artista, outro tipo de atuação. Portanto, creio que seja possível relacionar a proposta do movimento com um debate em torno das vanguardas, questão crucial no decorrer do século XX, especialmente para os primeiros modernistas¹⁶⁴. Para Pierre Bourdieu (1996), as vanguardas do século XIX teriam sido sinônimo de heresia e subversão, uma vez que teriam sido responsáveis por agudizarem a autonomia dos campos artísticos – o primado da forma sobre a função, o modo de dizer sobre o que de fato é dito, por exemplo. Já para Peter Bürger (2008), as vanguardas seriam propostas de rechaço à instituição artística de determinada época, uma ruptura violenta com a tradição e com aqueles/as que a controlam historicamente – ele diria que o esteticismo é a autoconsciência da arte moderna. Os problemas com as vanguardas, para Bourdieu, é que a busca por autonomia,

¹⁶³ Agradeço à professora Maria Livia de Tommasi por problematizar essa questão dos “contra-usos” possíveis.

¹⁶⁴ O termo “vanguarda” tem sua origem provável no universo militar, referindo-se aos soldados que ocupavam as fileiras da frente de batalha, na medida em que eram tidos, pelo batalhão, como os mais bem preparados, fora do comum. Entretanto, eles eram, ao mesmo tempo, os primeiros a morrerem. No começo do século XX, o termo foi apropriado por Lênin para reformular o papel e a função do partido no processo revolucionário soviético. De todo modo, há um paradoxo evidente na acepção: trata-se de um arrebatamento destinado a perecer futuramente, uma vez que a tendência é que seja institucionalmente aceito e assimilado, ou então que caia no esquecimento.

sua principal demanda, sempre tende a gerar distanciamento popular; para Bürger, é que ela sempre falhou em reconectar a arte com as práticas e expressividades populares.

Dessa breve discussão, é possível subtrair duas acepções para a vanguarda que nos podem ser úteis: trata-se de um movimento que é excêntrico para seu tempo ou que propõe deslocamentos nas formas artísticas vigentes em determinado núcleo; e avançado, pelo menos em relação à sensibilidade da época, na medida em que se mostra disruptivo das formas instituídas de fazer arte, ou seja, que se coloca contra o gosto legitimado e padronizado. Creio que, quando se pensa no movimento marginal, as duas acepções acabam vindo juntas¹⁶⁵.

É possível que as esperanças de vanguarda residam, atualmente, não nas obras de arte em si, mas nos movimentos que buscam transformação da vida cotidiana. Nesse sentido, a experiência estética deve ocupar um lugar nessa transformação da vida cotidiana porque possui competência para organizar a realidade social contra o que Herbert Marcuse (1973) chamou de “dessublimação excessiva da cultura”. O caminho para que isso ocorra é um só: partir da experiência cotidiana de quem a produz, de quem a faz circular, de quem a consome. O movimento marginal, nessa medida, pode ser interpretado como um tipo de vanguarda cultural porque exige uma arte ligada, temática e formalmente, às suas condições de produção, ao espaço e à história que possibilita; é uma produção performática e “experimental”, porque faz um contra-uso dessa arte, exigindo que ela mostre a sua cara publicamente, que se pronuncie, que se anuncie, que denuncie, de modo a combater “o artista surdo-mudo e a letra que não fala”¹⁶⁶. Por isso, explica Vaz (2008, p.247), é urgente fabricar outra estética e outra poética que criem tensões em espaços físicos, sociais, culturais e simbólicos nos quais o movimento emerge: “Contra a arte patrocinada pelos que corrompem a liberdade de opção. Contra a arte fabricada para destruir o senso crítico: a emoção e a sensibilidade que nasce da múltipla escolha”.

Os manifestos, de modo geral, são perspectivas críticas em relação ao processo de formação de certo gênero, movimento, tendência estética, porquanto traçam linhas que separam o “novo” do “velho”, ao mesmo tempo em que expõem rupturas pretendidas em relação a um

¹⁶⁵ Afinal, há a mobilização de uma variedade ampla de recursos por parte daqueles/as que são “deixados/as de fora”, no sentido de criar espaços de transgressão estética ou, como diria Foucault (2001), espaços heterotópicos de criação e representação, com suas variações e desvios possíveis, marcados por superposições de espacialidades e dinâmicas regulares de interação. O aparato literário, bem como o labor que lhe dá sustentação, parece tornar-se, assim, uma práxis, uma experiência compartilhada e uma nova maneira de sentir, vivenciar e produzir literatura.

¹⁶⁶ Sobre isso, cf. o excelente curta-metragem realizado por agentes do movimento da literatura marginal sobre poesia oral e performance, a partir de uma viagem que eles fizeram para Havana, Cuba, em junho de 2015, para participar do Festival Internacional Zonas Poéticas, e do intercâmbio literário com romancistas, poetas e narradores/as cubanos/as. A produção chama-se *Zonas Poéticas - Literatura, Oralidade e Performance*, e está disponível na íntegra em: <bit.ly/2tlSPKx>. Acesso: 07/03/2018.

passado selecionado. Mas, quase sempre, a linha que demarca a ruptura com o velho e a proposta de formatação do novo é angulosa, de complicada demarcação – o equilíbrio sobre o qual se move o projeto antropofágico moderno, por exemplo, é difícil de ser detectado. Mesmo assim, pelo menos a apresentação de um novo processo, ou a renovação de processos passados, indica a formação de um movimento. No caso dos/as marginais, isso parece ser mais evidente. Os polos do velho e do novo são representados pelos opostos da “elite” e da “periferia”, em que um representa o conservantismo exclusivista; o outro, a abertura e a ocupação dos espaços:

A elite encontra-se nos grandes centros comerciais, rodeada pelas periferias que ela própria inventou. [...] Mas agora é diferente, a periferia se arma de outra forma. Agora o armamento é o conhecimento, a munição é o livro e os disparos vem das letras. Então a gente quebra as muralhas do acesso, e parte para o ataque. Invadimos as bibliotecas, as universidades, todos os espaços que conseguimos, arrumar munição (informação). Os irmãos que foram se armar, já estão de volta preparando a transformação. [...] Exércitos de sedentos por conhecimento estão espalhados dentro dos centros culturais e bibliotecas da periferia (Poesia na Brasa, 2009, p.31-32).

Por isso, a necessidade de delimitar uma ruptura, ainda que parcial, ainda que no registro do político, sugerindo uma arte híbrida, que “canibalize” os signos de distinção de setores da elite (o livro confeccionado por mega editoras, por exemplo, ou o conhecimento legitimado por instâncias do campo literário, da universidade, da grande livraria, da biblioteca), ou seja, que deglute e mastigue a cultura do “opositor”, a cultura instituída, destruindo-a, e vomite uma cultura mais genuinamente localizada, “nativa”, contestadora, heterotópica. Por isso, existe a necessidade de explorar a crítica intelectual, ética e política a qualquer tipo de academicismo. Pelo menos é o que parece fazer tanto a incubação da Semana de Arte da Periferia quanto o “Manifesto da Antropofagia Periférica”, a partir do qual outros manifestos seguiram o exemplo.

Nesse sentido, a figura do manifesto emerge como material programático importante dos saraus, pois estabelece duas balizas centrais para a atuação conjunta dos coletivos. A primeira delas é a categorização do que os/as agentes entendem por periferia. A segunda, um reclamo da capacidade dos/as marginais de elaborarem, de forma autônoma, mecanismos de reparação histórica, mediante propostas de políticas públicas voltadas às periferias da cidade.

Para eles/as, periferia é trincheira de luta, espaço geograficamente identificável, abrigo de classe trabalhadora, negra e migrante, cujos traços culturais são entoados pela heterogeneidade resultante do encontro (que nem sempre foi pacífico, vale dizer) dessa convivência multicultural atravessada pela desigualdade social. Ao mesmo tempo, a periferia é, e sempre foi, “museu sem teto ou paredes, bolsões de expressões ancestrais, tradicionais e experimentações inovadoras, cuja geografia é território, marca identitária e, também, espaço de exclusão econômica, com excesso de polícia e ausência de políticas públicas”. Por isso, a

necessidade de criar um labor literário coletivo¹⁶⁷ que evidencie as disparidades sociais, econômicas, geográficas e culturais historicamente impostas, mas também todo o potencial artístico das periferias. Assumir a periferia como marca identitária significa assumi-la enquanto espaço dos possíveis, da resistência política e da cidadania cultural. “Ainda que as periferias tenham características específicas entre si, a unidade está aí: relacionam-se com a questão urbana em posição de desvantagem política”, mas, assim mesmo, estimulando “novas lógicas de convivência, sociabilidade e manifestações culturais nos territórios periféricos”¹⁶⁸.

Ao contrário dos “regeneradores” do princípio do século XX, estudados por Sevckenko (2003), cujo propósito era afastar as classes mais despossuídas dos centros geográficos e de produção de bens simbólicos, a intenção dos agrupamentos periféricos que hoje produzem literatura é fazer com que a periferia se mostre de ambos os lados dessa fronteira, no interior de espaços privilegiados, mas também em espaços de ausência, o que pode influenciar disputas de poder em relação a processos de descentralização da cultura e à consolidação da literatura enquanto direito fundamental, extensível a todos e a todas.

2.3.3. Antropofagia: brechas para o próximo capítulo

Neste capítulo, tentei recriar o processo mediante o qual o sarau, enquanto reunião artística, geralmente noturna, quase sempre de finalidade literária, ressurgiu com força em botecos das periferias da zona sul de São Paulo. Todavia, o fato a ser sublinhado é que não se recitam mais os versos distintivos dos salões forjados no sudeste do Brasil, em meio a uma *Belle Époque* com ânsia por modernização cultural e europeização de costumes. Hoje, novos caminhos são abertos pelos saraus periféricos na esfera da criação literária: materialmente, pela dinâmica de publicações, coletâneas, obtenção de verbas, editais, incentivos, parcerias editoriais, financiamentos colaborativos, apoios institucionais; no plano simbólico, pela mobilização coletiva que geram a criação de redes, o incentivo à reflexão e elaboração de textos, os arranjos que garantem o investimento de recursos, tanto para lançamentos como para a criação de outros saraus, tanto para a geração de novos/as leitores/as como de novos/as escritores/as. Cada sarau detém sua particularidade, periodicidade e temáticas próprias; mas

¹⁶⁷ A ideia de labor literário coletivo foi trabalhado por Rancière (2005, p.67), ao discutir as relações entre estética e política. Trata-se de uma construção que, de certo modo, extrai a arte como atividade separada do mundo social para devolvê-la ao universo do trabalho e da vivência, “à vida que elabora seu próprio sentido”, e pensar a “partilha do sensível” como labor que busca a “transformação do pensamento em experiência sensível da comunidade”.

¹⁶⁸ Excertos retirados do “Manifesto Periférico”, exposto no Anexo 4.

todos se reconhecem como parte de um movimento em constante luta pela ampliação de direitos de acesso à cidadania cultural, melhoria de serviços públicos nas periferias, financiamentos de projetos, investimentos em equipamentos, além do reconhecimento de suas produções.

O ressurgimento dos saraus, a realização da Semana de Arte Moderna da Periferia e os manifestos mencionados neste capítulo apontam para alguns contra-usos da literatura enquanto direito, bem como para algumas direções acerca do significado pretendido pelo movimento marginal em São Paulo: trata-se de um movimento cultural periférico, composto de pessoas oriundas das periferias urbanas, com forte conotação política e racial, cujos projetos, além de possibilitarem oportunidades culturais e literárias a seus agentes, compreendem uma perspectiva pedagógica que liga a figura do/a escritor/a à do “artista-cidadão”.

Creio que cada período histórico comporta uma visão particular da realidade social, no qual os/as artistas produzem e compartilham formas e métodos de captar os movimentos de sua atualidade a partir de uma perspectiva localizada – mas, não por isso, mais estreita. Isso foi possível notar com o caso da “vanguarda modernista” e da “vanguarda periférica”. Lembremos que Williams chamou esse processo de estrutura de sentimento, modo dinâmico de perceber o mundo por certo grupo de agentes que figuram um movimento, pois compartilham, mediante objetos artísticos que eles/as elaboram e difundem, uma concepção ideológica semelhante.

Deste capítulo, creio que seja possível tirar algumas considerações. A primeira delas é que o desenvolvimento dessa estrutura de sentimento específica e situada, e da literatura marginal e dos saraus das periferias como movimento, se deu *em processo*. E, como todo processo de formação, os binômios continuidade/ruptura, influência/distanciamento, usos/contra-usos, a despeito de serem determinantes, às vezes se configuram de modo difuso, pois, no fundo, a ruptura não existe sem a continuidade, e as influências nunca despontam sem que haja os devidos distanciamentos. É aí que a questão do hibridismo e da antropofagia em relação ao passado ganha força. Quando se lê ambos os manifestos, lado a lado, observa-se que Vaz corrompe alguns jargões usados pelos modernistas, de modo a dar outra significação à ideia de antropofagia. No manifesto antropófago de Oswald, por exemplo, lê-se: “Só a Antropofagia nos une. Socialmente. Economicamente. Filosoficamente”. Já na versão periférica, nota-se a tentativa do escritor marginal de fazer com que o espaço periférico se torne o elemento capaz de “hibridizar” diferentes culturas, sejam elas periféricas, instituídas, europeizadas etc. A periferia é a antropofagia dos marginais: “A Periferia nos une, pelo amor, pela dor e pela cor”. O/a canibal continua sendo o/a agente de cultura, ou seja, aquele/a que, circulante entre mundos, é *ponte* que conecta “o lado de cá” com “o lado de lá”. Assim fazendo, transforma a

cultura “de fora”, alheia, que aparentemente não lhe é pertinente, em elemento constituinte da “nova cultura”. Mas, agora, ele/a é periférico/a, capaz de selecionar e ressignificar tradições, bem como perspectivas culturais e sociais historicamente fundadas. Se quisermos encontrar uma influência, poderíamos dizer que há uma aplicabilidade real para o discurso modernista.

O Sarau do Binho e o Sarau da Cooperifa, em especial, são exemplos da forma como a literatura marginal vem propondo uma mistura dinâmica, ou melhor dizendo, a “reciclagem” e o contra-uso da cultura acusada de ser burguesa e excludente. Nesse sentido, a tendência é mais para a apropriação remodelada e reelaborada do que, propriamente, para uma criação original e única. É o que Shusterman (1998, p.145) percebeu, também, em relação à consolidação do *rap* como “trilha sonora” das periferias urbanas das grandes metrópoles, ao afirmar que a mistura eclética de estilos e expressividades culturais operada e ressignificada por moradores/as de bairros populares e racializados, a adesão entusiástica às novas tecnologias e às novas formas de pensar a cultura (e de misturar expressividades culturais, é importante dizer) a partir de suas bordas, colocou em xeque algumas das noções modernistas de autonomia estética, autoria e pureza artística, sobretudo ao enfatizar alguns marcadores sociais de diferença determinantes para a composição de identidades coletivas, como a raça, a oralidade nas expressividades artísticas e a localização espacial, que parecem sobressair em relação ao universal ou ao global. Em termos de processos de produção simbólica, é de notar, por parte dos/as agentes marginais que compõem o movimento, a formação de redes de solidariedade e de afetividade, bem como o uso massivo de tecnologias digitais para a transmissão de suas performances poéticas e uma composição intrincada de signos e códigos em suas rotinas de trabalho, que mistura sonoridades, atos performativos, corporeidades e textualidades, formatando um produto “final” que não necessariamente coincide com os elementos isoladamente combinados.

Como tentei mostrar, o movimento marginal, em função dos saraus e das articulações culturais de agentes, que se dizem “à margem do centro” e cujas obras e intervenções não se enquadram, temática ou formalmente, no “cânone” instituído e mais consolidado da literatura brasileira contemporânea, vem dando espaço e visibilidade a objetos literários que irrompem nas bordas da cidade. Entretanto, na medida em que passam a mobilizar recursos e estratégias provenientes, de um lado, de sua experiência em coletivos culturais periféricos e, de outro, do usufruto do espaço, como o bar e a praça, a rua, como locais de identificação e reconhecimento culturais, torna-se possível perceber procedimentos inovadores na proposta literária desses/as escritores/as. Esses procedimentos estão marcados por um esforço contínuo de ressignificação

do espaço social da periferia, da afirmação e da valorização de identidades coletivas, mas também por uma autenticidade discursiva muito calcada nas experiências urbanas desses/as agentes.

Essa é a deixa que gostaria de aproveitar para dar prosseguimento à tese no próximo capítulo. Creio que a questão espacial e as experiências urbanas são determinantes não só para a geração de sentimentos de pertença e identificação e para a estrutura das relações funcionais de interdependência recíproca que os/as agentes estabelecem entre si, mas, sobretudo, para a composição da própria proposta estética do movimento da literatura marginal.

Nesse sentido, é possível afirmar que as obras não são produzidas em meio a um vazio cultural, tampouco em um meio social e estético neutro. As tradições literárias incorporadas e ressignificadas, por exemplo, aparecem como um tecido complexo e híbrido de convenções, tradições, rupturas e releituras, e a natureza desse tecido é social e histórico. O que está por trás do imaginário crítico melancólico que só vê “vazio cultural” nas letras brasileiras é de que a literatura marginal não possui os predicados que seriam próprios da natureza literária possuir. Ou, então, quando ela os possui, em regra geral, trata-se de características de menor valor, de nível pouco elevado e de pior qualidade estética, segundo guardiões e guardiãs do cânone. É esse quinhão de elementaridade que faria do movimento marginal o espaço, por excelência, da produção literária incompleta, truncada, fragmentária. Ela seria, nesse sentido, essencialmente, um objeto interessante de experimentação, um documento de cultura válido para alguns e algumas; mas só isso, nunca um fenômeno literário com propriedades literárias legítimas.

Todavia, como se verá no próximo capítulo, a literatura marginal emerge como uma antropofagia que se processa desde o local de enunciação, mas que se estende, também, até a forma literária. Trata-se de uma experiência estética que elabora a experiência urbana de agentes. Nesse sentido, valeria a pena perguntar: qual seria a marca social que orienta a estética e a “literariedade” – ou seja, o que faz de determinada manifestação artística algo pertencente ao universo do literário – da literatura marginal? Qual a capacidade dessa literatura de lidar com os problemas e as tensões próprias do espaço social no qual ela se acha inserida e, mais ainda, na qual se ancoram as condições reais de seu público leitor? O que essa literatura quer dizer quando converte periferia em poesia? Qual é a mensagem que os textos comunicam?

CAPÍTULO III

EXPERIÊNCIA ESTÉTICA E EXPERIÊNCIA URBANA

“No final de 1976, quando eu trabalhava na Edibolso, um dos últimos livros que fizemos foi uma edição do Quarto de Despejo. Foi aí que eu conheci a Carolina Maria de Jesus, uma influência pra mim. Ela já tinha certo reconhecimento na época. Acho que ela lançou a primeira edição desse livro em 1960; depois, ele foi super traduzido. [...] Eu pensei bastante nela na escrita do Viandante - Labirintos entressonhos (de 2017). É uma influência para mim. Especialmente sua obra Diário de Bitita, publicado postumamente. É um livro muito lindo, forte. [...] Eu fico encantada com esse método do diário. Ela situa o leitor em uma época distante, com familiaridade, citando nomes históricos, situações, fatos. [...] A minha literatura é uma ficção plausível. As situações podem ser reais. Podem ter acontecido, ou não. É, de certo modo, um realismo, mas onde a memória ocupa papel central. Em relação à questão urbana, à territorialidade, ela é essencial também. Como dizemos por aqui, nós que estamos “do lado de cá do rio” não somos inseridos na história oficial, na literatura oficial. Nesse sentido, eu me sinto um pouco na obrigação de falar daqui para mim mesma, por mim mesma. Isso é muito importante. [...] Para mim, tudo isso começou no final da década de 1980 e início dos 1990, com o movimento hip-hop. O hip-hop foi o primeiro movimento cultural a dar voz às periferias, tão esquecidas pelos órgãos públicos, em especial nas grandes cidades. Outra influência foi, sem dúvida, a escrita e a estética que Ferréz começou a propor com o lançamento da Caros Amigos – Literatura Marginal (atos I, II e III) e o seu livro de maior sucesso, Capão Pecado. [...] Na literatura marginal cabem todos os estilos de literatura: negra, nordestina, periférica. Acredito que por ser um local onde todos são aceitos e toda arte é respeitada, onde a periferia tem voz, onde a história de cada um pode ser contada em primeira pessoa, onde a linguagem é compreendida por todos, de forma direta, onde as questões políticas e urbanas, de interesse da população, podem ser debatidas livremente, enfim, onde as pessoas podem não só falar, mas também ser ouvidas, os saraus se multiplicaram rapidamente por toda a periferia. [...] E escrever um livro, para mim, é respeitar um processo criativo que é próprio [...], é uma experiência literária. [...] Escrever é um labor contínuo, em que a obra aparece como um recorte, pedaço de um trabalho mais amplo. Lógico que há a moldagem, a forma, as mudanças e deslocamentos de caminhos que a gente sempre faz. Mas é um recorte sobre um trabalho que é um só: a literatura. A ideia e os assuntos de cada livro são diferentes, claro. Mas a intenção e o projeto me parecem um só. Há o preenchimento da forma, a carne, que eu tiro da minha experiência, das coisas que vi e ouvi, das coisas que estão em minha memória e na memória de outras pessoas, na família, na memória do bairro, no imaginário social, coisas que são transmitidas a mim. E eu vou catando essas coisas e preenchendo as minhas obras, cuja forma já está de antemão sendo criada”.

Sonia Regina Bischain, entrevista, junho de 2017.

Nos dois capítulos anteriores, tentei evidenciar algumas relações de correspondência entre produção literária das periferias e dinâmica de sociabilidade nos saraus. Uma vez exposto esse terreno de afinidades e, depois, apresentada a hipótese da sociogênese dos saraus e do movimento marginal – muito atrelada, a meu ver, a certa “tradição seletiva” e a “contra-usos” que os/as agentes elaboraram, repertoriando influências e desvios –, busco apresentar, agora, um ponto de vista a respeito de como a escrita marginal se define em relação à cidade e seus espaços periféricos. Afinal, como agentes marginais vêm figurando a experiência urbana na literatura que propõem e produzem? Qual vínculo buscam estabelecer com espaços sociais nos quais vivem e a partir dos quais falam, escrevem, atuam? Como narram esse espaço nas obras?

A problemática do “ser marginal” no contexto urbano é algo que deve ser abordado sob vários ângulos. Aqui poderiam ser interpeladas questões projetadas por Rodriguez (2003, p.59): marginais são os afazeres textuais de escritores/as ou as suas formulações poético-expressivas? Marginais são os/as agentes que produzem literatura? Os locais de onde falam/escrevem? Ou uma combinação dessas dimensões? No primeiro capítulo, tentei demonstrar a condição periférica/marginal dos locais em que o movimento literário surgiu, bem como os espaços entre os quais agentes circulam, a partir de trabalho de campo; no segundo, ressaltei a condição periférica/marginal que as propostas do movimento experimentam, sondando certas influências desde uma visada histórico-comparativa; neste terceiro capítulo, gostaria de colocar em tensão a condição periférica/marginal tal qual figurada em narrativas, e como agentes vêm questionando tal condição no texto. Verifico como se dá o transcurso entre experiência urbana e experiência estética. O escopo é pensar a questão do lugar, que é de fala e de escrita, e como os/as agentes operam a ressignificação do espaço em que vivem por intermédio da narrativa literária. O espaço periférico aparece, aqui, enquanto tema, ideia e produto de/em seus textos.

Esse espaço ao qual me refiro não é um fato dado de antemão, como um daqueles mapas que são entregues a turistas em saídas de aeroportos, mas um fenômeno produzido socialmente por dinâmicas que podem ser de ordens políticas e culturais, locais e translocais, hegemônicas e marginais. Esse espaço, portanto, não coincide com a “esfera pública”¹⁶⁹, proposta por Jürgen

¹⁶⁹ A título de referência, remeto o leitor a Arendt (2005, p.212), para quem “o poder é o que mantém a existência da esfera pública”, sendo que a “cassação da palavra” significaria a sua destruição. Sobre isso, cf., também, Sennett (1988), que percebe o espaço público como ambiente de convivência criativa, encontro do diferente e permanência.

Habermas (1989), que pode ser entendida, de modo sucinto, como comunidade interpretativa e racional, comum ao mundo moderno. Refiro-me ao espaço social periférico, público, urbano, local físico-espacial e simbólico de sociabilidades populares¹⁷⁰, de convívio, encontros e afetividades, que, segundo Carlos Fortuna (2002), teria como seus arquétipos principais a rua, a esquina, o bar, o ponto de ônibus, o parque, a praça. Trata-se do espaço das “cidadanias políticas e culturais insurgentes”, segundo James Holston (1996), onde se pode perceber a articulação de elaborações estéticas variadas, cuja novidade maior consiste na produção e na divulgação de uma representação local (ou “nativa”), e não de “fora para dentro”, que emerge tal qual um conjunto polifônico de representações e narrativas realistas (cf. Frúgoli Jr., 2005).

Em um primeiro momento, elaboro uma breve apresentação da formação das periferias paulistanas e dos movimentos culturais que ali surgiram nas últimas décadas – especificamente, o *hip hop*, visto sua intimidade com o movimento marginal. A partir dessa parte contextual, recrio, analiticamente, uma “tradição marginal” na literatura, ressaltando o deslocamento que escritores/as marginais realizaram, no início do século XXI; ao mesmo tempo, recupero tradições literárias, mobilizadas por agentes em suas falas e intervenções, como o legado da literatura negra, por exemplo. Com isso, pretendo trazer uma linhagem cultural “alternativa” no interior da qual eles/as se reconhecem, se inscrevem, se inspiram e da qual se dizem “herdeiros/as”. Depois, passo à leitura de textos e intervenções, a partir de uma perspectiva (que seja) capaz de lançar luzes sobre um mote que parece perpassar boa parte das obras e das composições performáticas da literatura marginal: *a periferia enquanto forma e temática*.

O argumento central do capítulo é que a periferia (ou seja, o espaço produzido, onde a prática cultural é elaborada, mas também local de construção identitária, de sociabilidades artísticas, de enunciação e de inventividade poéticas) é um discurso subjacente à estética marginal, o gatilho temático dessa nova literatura que emerge; a periferia é algo que fundamenta o movimento da literatura marginal e, por isso mesmo, serve de orientação para a produção poética dos/as agentes. Minha intenção é problematizar, dentro mesmo da narrativa literária, o lugar onde esses/as agentes vivem, atuam, falam e escrevem, o que acaba não só por influir, mas, em boa medida, estabelecer os alicerces de sua literatura e de seu objeto literário.

¹⁷⁰ Doreen Massey, sobretudo em *For Space* (2005), produziu reflexão interessante sobre nossa forma de perceber o espaço urbano público contemporâneo. A autora esclarece que o espaço da cidade não pode ser visto como algo estático, neutro, uma entidade imóvel. Ele é algo que se encontra interligado com o tempo e os/as agentes; por este motivo, está sempre em transformação. Pensar o espaço é pensar em dinâmicas. Para a teórica britânica, o espaço público deve ser interpretado, de um lado, como território físico que recebe pessoas, mas, de outro, como produto das inter-relações humanas, esfera da possibilidade de existência entre “diferentes”, arena dos novos direitos e das novas cidadanias. Portanto, é o espaço da criação, do possível, do novo. Sobre isso, cf., também: Agier (2015).

3.1. A CONDIÇÃO PERIFÉRICA DO ESPAÇO: CIDADE E CULTURA

3.1.1. Notas sobre a formação das periferias de São Paulo

Para Brenner (2013) e Massey (2005), a importância crescente conferida ao fenômeno espacial, nos dias de hoje, é devida ao fato de que ele se teria convertido em uma arena de lutas que vai além das meramente políticas, englobando, inclusive, as guerras simbólicas e as lutas por cidadania cultural. Para os/as autores/as, a expansão da urbanização e dos elementos que a caracterizam – as vias de comunicação e circulação de mercadorias, inclusive culturais – foi capaz de criar um tecido urbano fragmentado e contraditório, mas, ao mesmo tempo, muito indiciário e aberto para o futuro. À medida que o fenômeno urbano vai ganhando centralidade, tanto mais a cidade se torna, concomitantemente, objeto, tema e cenário de interesses diversos, sobretudo de agentes coletivos ligados diretamente à produção de bens simbólicos. As margens, que se manifestam espacialmente no fenômeno das periferias (cf. Pardue, 2013), ocupam, nesse contexto, posição de muito destaque, porque são capazes de redefinir os espaços da cidade, suas fronteiras e suas narrativas, bem como os pontos de interseção entre arte e urbanismo, a partir de sua intrínseca “intimidade porosa” (Holston, 2008, p.24).

Como outros polos latino-americanos, a cidade de São Paulo cresceu de maneira acelerada e desordenada, fruto de sucessivas migrações internas e externas, e, também, do êxodo rural. Enormes contingentes populacionais deslocaram-se, imediatamente, para esse núcleo industrial, comercial e de serviços, em busca de trabalho, moradia e melhores oportunidades de vida. O saldo, a médio prazo, foi um acentuado processo de segregação territorial: hoje, por exemplo, no “centro expandido”, se concentram as classes altas e médias – favorecidas, ainda, por um vasto processo de gentrificação em curso¹⁷¹ –, ao passo que, nas periferias, vivem as classes mais baixas, instadas a deslocarem-se, diariamente, para as áreas centrais, onde se aglutina boa parte das ofertas de trabalho, serviços e entretenimento.

A escritora Sonia Regina Bischain narrou parte do processo de ocupação das margens da cidade no capítulo “A Vila”, de seu romance *Vale dos Atalhos*, quando descreveu uma das desapropriações feitas na região que hoje integra o distrito da Brasilândia, zona norte da capital:

¹⁷¹ Gentrificação é um conjunto de medidas de higienização social adotadas por administrações públicas. É um processo de expulsão de moradores/as pobres de determinada região por meio de deliberações socioeconômicas e urbanísticas marcadas pela hipervalorização de imóveis e pelo encarecimento de custos de vida. Isso se dá a partir de relações entre poder público e empresas privadas do setor de construção civil e dos ramos imobiliários e de seguros. A palavra é uma adaptação do inglês *Gentrification*, “enobrecimento de uma área” pela “chegada” de uma população de maior renda. Cf.: “Arquitetura da Gentrificação”, em: <bit.ly/2HYnTa9>. Acesso: 20/02/2016.

Muitos terrenos foram sendo ocupados de forma desordenada por conta da especulação, da grilagem de terras públicas e da carência de oferta imobiliária. Alguns foram adquiridos por uma grande empreiteira, divididos em lotes irregulares, uns em áreas de preservação ambiental, sem atender às exigências legais, como rede de esgotos [...], sem abastecimento de água e escoamento de águas fluviais, sem energia elétrica e sem iluminação pública (gerando grande número de ligações clandestinas), invadindo áreas verdes (causando erosão do solo). [...] Nos terrenos em declive, os novos moradores construíram, inicialmente, barracos de madeira que aos poucos foram substituídos por construções de alvenaria numa arquitetura de causar espanto a qualquer arquiteto ou engenheiro. Inexplicavelmente, equilibram-se uns sobre os outros, dois, três, quatro andares. Parte das moradias do Vale foi erguida em áreas de risco, regiões de difícil acesso, como montanhas e encostas de morros, sujeitas a desabamentos; outra parte, em área de enchentes. E muitos são os loteamentos clandestinos (Bischain, 2013, p.62-63).

O trecho é fruto de pesquisa que a escritora realizou em seu bairro. Porém, segundo me sugeriu em entrevista de junho de 2017, é também um trabalho de memória ligado a uma relação que descreveu como de “afetividade com o espaço” – questão à qual voltarei mais adiante. Por ora, basta dizer que parte desse processo desordenado de ocupação também foi descrito, em registro sociológico, por Caldeira (1984; 2000), Holston (1991) e Bonduki (1982), que afirmaram ter havido descaso das autoridades em relação à urbanização de regiões suburbanas de São Paulo, a partir do início dos anos 1940 até meados dos 1970. Isso facilitou a expansão desproporcional das periferias por intermédio da iniciativa privada, da especulação, de práticas irregulares de grilagem, fraude de documentos, falsificação de títulos de propriedade, bem como do não suprimento de serviços básicos e do desrespeito às legislações de construção civil.

Nesse contexto, ao mesmo tempo que uma urbanização não planejada e proliferadora de favelas se acelerava, São Paulo recebia um fluxo elevado de migrantes, especialmente da região nordeste do país, em busca de melhores oportunidades laborais e condições de vida. Com isso, delineava-se o “padrão periférico” de ocupação do espaço urbano, multiplicando-se as habitações populares em bairros remotos, sem infraestrutura e negligenciados pelo poder público (Bonduki e Rolnik, 1979). O golpe civil-militar, ao reprimir movimentos populares surgidos nas periferias e retirar a autonomia dos municípios na promoção de financiamentos para a construção de casas próprias, aprofundou o modelo segregacionista de urbanização (cf. Feltran, 2007; Carril, 2006). Vários problemas urbanos foram se agravando na cidade nesse período, sobretudo em decorrência da alocação diferenciada de serviços e bens públicos.

Especificamente no caso paulistano, isso teve como saldo uma urbanização caótica e um alto grau de pauperização social, processo denominado “espoliação urbana” por autores, na década de 1970, em especial por Lúcio Kowarick (1979; 2000). Ou seja, ocorreu uma somatória de extorsões sistemáticas por parte do poder público e de setores privados, que submeteram as periferias à precariedade de serviços, espaços, bens e equipamentos, marginalizando sua

população mais carente e vulnerável. Nesse contexto, a população periférica foi crescendo de modo abrupto, sobretudo entre 1975 e 1980, quando alcançou a taxa média de 19,1% ao ano (cf. Caldeira, 1984; 2000). A partir da década de 1980, notou-se o esgotamento desse padrão de urbanização e o empobrecimento ainda maior das populações residentes em favelas e bairros periféricos. A partir daí o modelo de segregação sócio espacial, baseado na dicotomia “centro-periferia”, passou a ganhar força e a reger as políticas de planejamento do período, juntamente com o crescimento geográfico da cidade e o aumento de problemas e contradições urbanas.

É importante assinalar, porém, que, ao longo desse processo, embora as periferias tenham sido locais de exclusão e espoliação, também foram espaços de organização autônoma de lutas populares: movimentos para obtenção de água e esgoto, pela melhoria dos transportes, pela construção de escolas e hospitais, por moradia¹⁷². Kowarick e Bonduki (1994) apontaram que, em meados dos anos 1980, alguns desses eventos e processos, como as greves dos metalúrgicos, a consolidação de pastorais e comunidades eclesiais de base, assim como a criação do PT e a organização política e social das periferias em associações civis de bairro, constituíram certa consciência de exclusão e insubordinação importante para o futuro.

Na década de 1990, apesar do declínio do modelo de urbanização periférica – que absorveu contingentes populacionais em poucos e grandes centros, sem, contudo, integrá-los devidamente à cidade – e da consolidação de movimentos que visavam melhorias, a conjuntura não se mostrou favorável à solução dos problemas. A implantação de reformas neoliberais no Brasil¹⁷³, a partir de 1994, levou à fragilização de conquistas anteriores e ao que Maricato (2001) chamou de “urbanização da pobreza”: predominância do trabalho precário, aumento da informalidade, desemprego de longa duração, aprofundamento da expansão periférica, assentamentos irregulares, favelização. Em várias metrópoles, foi período de empobrecimento e explosão demográfica nas favelas, em que projetos apressados de modernização e renovação urbana expulsaram milhões de moradores dos centros para os seus arrabaldes periféricos – o que a literatura da época denominava “aglomerados subnormais” (cf. Davis, 2006). Mais designadamente em São Paulo, os/as moradores/as de favelas e periferias com alto grau de segregação social – em torno de 4,4% da população, em 1980 – passaram para 11,2% no decênio

¹⁷² A questão dos movimentos de bairro e da politização das periferias foram largamente tratadas por Sonia Regina Bischain em seu relato, presente no Apêndice desta tese.

¹⁷³ Foram reformas voltadas ao mercado financeiro, que incluíram a abertura comercial, a liberalização do regime de investimentos estrangeiros, as privatizações de serviços públicos e de empresas estatais e a desregulamentação do mercado de trabalho e serviços, com a redução drástica de direitos, o abandono das instituições de seguridade social e o aumento da prática de terceirização e da subcontratação. Sobre isso, cf.: Boito Jr. (1999) e Harvey (2002).

de 1990 (Kowarick, 2009). Tal período testemunhou a intensificação do processo de reestruturação do capital, segundo David Harvey (2002), que culminou, nos anos 1990, com o avanço descompassado do desemprego, a deterioração de salários, a precarização das relações de trabalho, o crescimento do mercado informal, o enfraquecimento de direitos sociais etc. A questão urbana passou a ser marcada, então, pela disjunção entre a lógica do mercado e a dinâmica societária, a exigência de mais direitos e, ao mesmo tempo, os imperativos de eficácia da economia monetária. Nesse cenário, também cresceu um fenômeno que nos anos posteriores se tornaria o estigma de bairros pobres das grandes cidades: a violência. A taxa de homicídios na capital, sobretudo a partir de 1994, subiu abruptamente, alcançando seu pico entre 1996 e 1999, a ponto de vários distritos liderarem a lista dos locais mais violentos do mundo¹⁷⁴.

Entretanto, no mesmo período, nos contraditórios anos 1990, Leonardo Avritzer (1994) reconheceu um processo de construção e consolidação, no Brasil, do que se habituou chamar de “sociedade civil”, em que novos atores sociais entraram em cena¹⁷⁵, em meio a um já avançado processo de modernização no início da redemocratização do país, quando as promessas pareciam ser mais palpáveis e o futuro, um horizonte de esperanças. Algumas organizações sociais, associações civis, movimentos de base, partidos políticos e coletivos culturais buscaram o reconhecimento de seu projeto societário, político e artístico em uma realidade urbana claramente contraditória, de expansão do capital e concentração de renda, mas também de novos sujeitos e espaços de cidadania. Em entrevista a mim concedida, em abril de 2014, Sonia Bischain, explicando a história de luta política da Brasilândia, diz:

O bairro tem uma história de luta antiga, diferenciada dos outros bairros de São Paulo. Havia muitos grupos ligados às comunidades eclesiais de base, sindicatos, partidos políticos de esquerda, etc. Os moradores da Brasilândia participaram ativamente das lutas pela redemocratização do Brasil, fim da tortura, da violência, pela anistia e volta dos exilados, pelas Diretas Já. Muitos desses grupos eram formados por jovens que também desenvolviam atividades ligadas à cultura (teatro, música, jornais, *fanzines*, artes plásticas, etc.). Nos anos 1990 (não sei exatamente quando), houve um esfriamento dessas atividades. E, paralelamente, houve também um aumento da violência. Mas, depois dos anos 2000, começa um novo aquecimento, aí já em muitas outras periferias de São Paulo, não só aqui. Nessa época, começam a surgir os saraus, frequentados por jovens que não tinham muita opção de lazer e cultura nos bairros violentos e periféricos, mas também por pessoas mais velhas (muitas delas que, inclusive, haviam participado de atividades políticas e culturais na época da ditadura).

¹⁷⁴ Segundo Telles (2010), em algumas regiões paulistanas, os indicadores eram espantosos: em 1999, no Jardim Ângela, eram 93,6 homicídios por 100.000 habitantes; no M’Boi Mirim, 91,5; no Jardim São Luiz, 89,3; na Brasilândia, 88,1; no Grajaú, 87,2; na Cidade Tiradentes, 84,6; em Guaianazes, 78,7; e no Capão Redondo, 67,2.

¹⁷⁵ A alusão, aqui, é à obra *Quando novos personagens entraram em cena*, de Éder Sader (1988), tendo em vista a proposta do sociólogo brasileiro de analisar a saga de movimentos sociais de São Paulo, entre 1970 e 1980, para criar condições históricas e sociais para o exercício da cidadania e da democracia.

É interessante observar em sua fala a referência a um suposto ciclo que conectaria o esfriamento de atividades políticas com o aumento da violência nas periferias. Porém, no final dessa década, no contexto de violência, concentração espacial de pobreza e segregação sócio racial, viram-se fortalecer movimentos contestatórios e mobilizações mais intensas em torno da chamada questão urbana. Paralelamente, testemunhou-se um aumento bem considerável da rotinização de práticas organizacionais e políticas dentro dos movimentos culturais de caráter urbano. Foi, então, na passagem do século que a periferia conheceu uma surpreendente “floração cultural” (Frederico, 2013), quando suas populações, pobres, desempregadas, subempregadas e ainda absorvidas nos assassínios corriqueiros da década anterior (D’Andrea, 2013), se empenharam ativamente em construir meios e condições de “desestigmatização” e inventar formas de contornar a violência que as consumia, trazendo-as para o desenvolvimento das criações artísticas. A cultura *hip hop* esteve no centro dessa floração cultural.

3.1.2. *Hip hop* e marginalidade: justaposição de culturas periféricas

Os/as artistas do *hip-hop*, movimento que ganhou força em São Paulo entre o final dos anos 1980 e início dos 1990, foram os/as que primeiro produziram discursos que deram mais visibilidade às periferias das grandes cidades, a partir do combate aos mecanismos de marginalização social e racismo. Isso foi significativo, pois logrou denunciar a violência contra os/as mais pobres, negros/as e periféricos/as, cunhou projetos sociais e pedagógicos voltados a jovens em situação de risco e propiciou que indivíduos considerados marginais se identificassem com os espaços urbanos que os circundavam, explorando, proativamente, situações de exclusão e preconceito sócio racial e ressignificando seus lugares de atuação.

Além disso, a cultura *hip-hop* em São Paulo foi capaz de formatar uma linguagem própria (grafite e pixo, *break*, poesia, música, vestimenta, expressões idiomáticas, autoestima racial etc.) entre indivíduos que se reconheciam enquanto periféricos¹⁷⁶. Ao mesmo tempo, esforçou-se por inserir seus produtos na indústria cultural, sem perder, contudo, suas raízes. O

¹⁷⁶ Segundo pesquisa de Rogério de Souza Silva (2012, p.33), no final dos anos 1970, o DJ Afrika Bambaataa, visando estruturar o *hip hop* enquanto movimento artístico, estabeleceu seus quatro pilares: “o DJ (*disc-jockey*), responsável pelas batidas para o cantor rimar; o MC (*master of ceremony*) ou *rapper*, caracterizado por uma maneira de cantar marcada por frases longas e rimadas – seu estilo musical recebe o nome de *rap* (*rhythm and poetry*); o *Break*, dança executada pelo b.boy (dançarinos); e o *Graffiti*, expressão visual que tem como foco a pintura de muros e prédios das cidades, torna[ra]-se as características fundamentais do *hip hop*”. Posteriormente, um quinto elemento foi integrado aos quatro já existentes, o “conhecimento social”, saber que integra os anteriores no contexto da cultura periférica, mas também o expande e insere o movimento na economia e na política.

rap, em especial, achou brechas em um mercado fechado para quem vivia em territórios segregados e estigmatizados, o que proporcionou às periferias vias de inserção no sistema econômico e social, mediante a vinculação de conteúdos localmente produzidos no campo artístico mais global¹⁷⁷. Para Lourdes Carril (2006), justamente nesse período, despontou uma forma autêntica e inédita de comunicação artístico-musical, do “pensar o mundo” com base na experiência e na ressignificação de uma história até então excluída das narrativas oficiais.

Aqui vale uma reflexão. O princípio do “pensar o mundo”, discurso muito recorrente no *rap*, está próximo do quinto elemento do *hip hop*, o “conhecimento”, que foi acrescentado, em meados dos anos 1980, aos quatro elementos básicos existentes. Trata-se de algo que perpassa todos os outros princípios, como uma linha que os costura em uma única estrutura simbólica: conhecimento que é crítico do mundo, da cultura, do mercado, dos valores que um agrupamento suporta e reproduz; conhecimento que é essencial para a formação identitária, étnica e racial de certo grupo, principalmente em um contexto populacional negro, pobre e periférico.

Assim, uma das maiores realizações do *hip hop* foi o cultivo de uma “atitude”, de um saber e de autoestima cuja natureza é, ao mesmo tempo, social e espacial. Afinal, foi por meio desse cultivo que tais reconfigurações de autoestima reformularam perspectivas coletivas sobre o local, em especial na forma de orgulho do bairro de origem, da “periferia” enquanto um só universo (“periferia é periferia, em qualquer lugar”, diziam os Racionais MC’s), de ser e afirmar-se como marginal ou periférico. Basta ouvir uma letra qualquer de *rap* para notar a relevância dos bairros para a poética das canções, como “Pirituba Parte II”, de RZO, “No Brooklin”, de Sabotage, e “Salve”, dos próprios Racionais MC’s. Ou, então, um dos primeiros nomes no *rap* paulista, MC Ndee Naldinho¹⁷⁸, que, em “A Voz do Gueto”, diz o seguinte:

[O *rap*] troca uma ideia através da música
 Ele denuncia a injustiça que o meu povo vive
 Ele conta a vida do crime, ele fala de violência
 [...] É a ideia quente do malandro de atitude
 É voz do gueto, dos muleke, das mina
 Do povo da periferia
 O som da favela, dos loco, dos preto [...].
 E eu sou periferia, a voz do gueto
 O som da favela, dos loco, dos preto.

¹⁷⁷ A entrada no mercado dessa expressão consagra “a imposição do viver em uma sociedade capitalista em que o mercado totaliza as relações sociais, promove a inserção social pela fórmula ‘vender e participar’, e, assim, dá possibilidade de ter acesso aos bens mais básicos para a sobrevivência e [...] para a cidadania” (Carril, 2006, p.180).

¹⁷⁸ Ndee, junto com outros nomes, como Thaíde, Nelson Triunfo, RZO e Racionais MC’s, foi uma figura importante nos primórdios do *hip hop* e na organização de encontros na região de São Bento, em meados da década de 1980.

A legitimidade da música *rap*, nos Estados Unidos, quando foi criada, era bastante baixa, especialmente para um público branco e de classe média. Como se percebe, essa legitimidade só tem aumentado, de modo que agora o estilo é reconhecido como arte popular legítima no mundo inteiro, inclusive entre as classes médias, provavelmente sua maior consumidora. Mas, para tanto, teve de passar por um processo árduo que envolveu a aquisição de recursos (dinheiro, trabalho, conhecimento, experiência, conexões de rede e relacionamentos institucionalizados), mas também, como lembra Shyon Baumann (2007), por algum prestígio no campo artístico, adquirido mediante o diálogo com tradições passadas, com a invenção de novas formas organizacionais, com energia emocional e liderança dos/as agentes, bem como com estratégias alternativas de criação e divulgação do produto simbólico criado.

Tomando em consideração as histórias e trajetórias de algumas personalidades da literatura marginal, como Ferréz, Vaz, Estrela D’Alva, Raquel Almeida, Elizandra Souza (cf. Anexo 1), só para citar alguns exemplos, é possível notar que todos participam e se identificam com a cultura *hip hop* e, de alguma forma, se inspiraram no *rap* antes de chegarem à literatura. Como afirma Ciríaco (*apud* Hapke et al., 2015, p.350), quando reflete sobre as proximidades entre as duas formas expressivas, afirma que “o poeta do sarau é uma espécie de MC”; e segue dizendo que a própria literatura marginal “entra, inclusive, no que a gente pode chamar de quinto elemento, que é o *conhecimento*, né? [...] Dentro desse quinto elemento do *conhecimento* é onde entra a literatura também. Então, eu não consigo dissociar uma coisa da outra”. Vaz segue o mesmo caminho explicativo, quando diz, em entrevista dada a Hapke (2015, p.288):

São duas fases. A periferia passou uma fase muito bacana, que foi a [...] do *hip hop*. Quando o *hip hop* chegou na periferia dizendo: “nós somos negros, nós somos da periferia”, as pessoas começaram a falar: “opa, mas peraí, eu também sou, também sou, também sou!”. Depois de alguns anos, a literatura deu o choque cultural que faltava. [...] E eu acho que a literatura, quando chegou, deu um ato mais político; ela entregou conhecimento, saber. [...] Acho que a periferia [...] começou a se interessar por voltar a estudar, por entrar na faculdade, por fazer mestrado [...] por editar livros. Então, acho que primeiro veio a força, e atrás dela veio a política. Acho que primeiro veio a prática, depois veio a teoria. E essas duas coisas se fundiram.

O poeta demarca a importância da cultura *hip hop* na formação da literatura marginal, ressaltando um suposto processo de politização e aquisição de conhecimento por parte de moradores/as da periferia, o que desaguou em uma formação literária muito próxima, ainda que independente, da poética do *rap*. Para Drix Solinas, integrante do Coletivo Sarau da Ademar:

[...] o *hip hop* tem um papel fundamental nisso tudo, ele é a trilha sonora dos saraus [...] E o *rap* é ritmo e poesia [...]. Na verdade, é literatura também. E eu acho que foi muito importante o encontro do *hip hop* com a literatura da periferia, porque eles se complementam. Um movimento complementa o outro e um ajuda o outro. Então, [agora] você tem os grupos de *hip hop* frequentando o sarau, e você tem poetas fazendo intervenções nos shows de *hip hop* (*apud* Hapke et al., 2015, p.349-350).

O escritor e *rapper* Dugueto Shabazz (2006, p.15), quando explica seu labor literário, diz o seguinte: “[a literatura marginal] é a versão escrita dessa gambiarra que nós chamamos de música, que faz coro a bandidos, incita a tensão racial e põe o submundo em evidência. Dessas páginas, voam tiros e rasgam *scratches*¹⁷⁹. As questões periféricas agora são ‘centrais’, são jugulares”. A escrita que esses/as escritores/as propõem está em consonância com a dimensão sociopolítica consolidada pelo *rap*, tido como sua influência estética. Shabazz sugere, ainda, que a periferia está no cerne das lutas sociais atuais. Foi a partir dessa formatação difusa que o movimento literário passou a ter atuação “jugular” nas periferias, sobretudo com o emprego do aparato literário como mecanismo de reflexão/representação crítica da realidade, utilizando a violência e as desigualdades de bairros populares como cenário e objeto de narrativas.

Esse diálogo entre as duas formas artísticas não é algo que se possa ignorar. Veja-se, como outro exemplo, a estratégia do próprio Ferréz, em seu romance *Capão Pecado*, de trazer para a abertura de cada um dos capítulos de uma das edições de seu livro preâmbulos textuais de *rappers*, falas de amigos que, no limite, complementam e intermeiam a narrativa do escritor. Entre eles, surgem figuras importantes do *hip hop*, como Cascão (da Trilha Sonora do Gueto) e Mano Brown (líder dos Racionais MC’s). Há dois outros deslocamentos que são realizados pela introdução do *hip hop* no livro do escritor do Capão Redondo: de um lado, uma maneira de garantir sua autenticidade e sua validade enquanto objeto cultural “genuinamente” periférico e, portanto, digno de cumprir a função de contar a “verdade” daquele mundo, como o *rap* tem feito há décadas; de outro, um modo de atestar o vínculo do autor com o espaço marginalizado ao qual pertence e sobre o qual ele narra, a periferia, em uma visada mais ampla, e o Capão Redondo, mais especificamente, já que os *rappers* operam, nesse sentido, como testemunhas oculares que asseguram a originalidade da narrativa do escritor marginal.

Tanto na obra seminal de Ferréz, quanto em outras, como em *Manual prático do ódio* ou, ainda, *Ninguém é inocente em São Paulo*, as personagens reverberam o meio ambiente vertiginoso no qual o autor vive: trabalhadores/as informais cujas condições de trabalho e de vida são objetivamente precárias ou, então, se encontram desempregados/as e com poucas possibilidades de mobilidade social e urbana, sujeitos que vivem em um ambiente onde as drogas, o alcoolismo e a violência têm predominância, a ponto de empurrá-los, às vezes bruscamente, em direção a formas de subsistência estruturadas pelo crime e pelas ilegalidades. Frequentemente, as formas de vida demonstram uma marginalidade que atua no sentido de

¹⁷⁹ *Scratch* é uma técnica musical, supostamente inventada em 1978, pelo DJ Grandmaster Flash, um dos pioneiros da cultura *hip hop*, usada para produzir sons ao “arranhar” o disco de vinil para frente e para trás, repetidas vezes.

possibilitar a ascensão à esfera do consumo, a despeito das condições improváveis, que a todo instante lhes dizem que a promessa de inclusão é, no fundo, uma promessa vazia. Segundo Serrano (2014), essas histórias de marginalidade, narradas às vezes com ironia e sempre de forma coloquial, contam com influxos testemunhais que manifestam o interesse de legitimar as expressões literárias provenientes das periferias paulistanas, o que pode ser visto no uso frequente de jargões cotidianos da favela, na incorporação de fragmentos estéticos e temáticos do universo de bairros populares das grandes cidades, bem como de referentes culturais importantes do passado, do *rap* e do universo do *hip hop*, sobretudo. Essa incorporação constitui um recurso estético e uma estratégia de atuação dos/as escritores/as do movimento marginal.

O próprio Ferréz, quando explica o primeiro ato da *Caros Amigos/Literatura Marginal: a cultura da periferia*, lançado em meados de 2001, afirma ter sido sempre taxado, na rua e, sobretudo, pela política, de marginal. Por isso, ele diz: “quis fazer como o pessoal do *hip hop*, que se apropriou de termos que ninguém queria usar. Já que ia fazer a minha revista *maloqueira*, quis me autodenominar marginal. Eu fiz como os *rappers*, que para se defenderem da sociedade aceitam e usam os termos ‘preto’ e ‘favelado’ como motivos de orgulho” (Ferréz *apud* Nascimento, 2006, p.16). Logo, para além de aproximar o universo do *hip hop* de uma “narrativa de origem” da literatura marginal, o escritor sugere positivar alguns termos que esboçam preconceitos em relação a bairros periféricos e “desestigmatizá-los”, ou seja, alterar a imagem e o significado das categorias que, *a priori*, definiriam o perfil de bairros populares.

Há muitos textos, crônicas, poesias e intervenções performáticas, que podem ser ouvidas nos saraus, exemplificando isso e remetendo às influências do *rap* nessa produção literária, bem como ao uso e aos contra-usos de estratégias de combate à estigmatização análogas àquelas usadas pela cultura *hip hop*. Cito outro excerto elucidativo, agora do poeta Rodrigo Ciríaco:

O banquete está posto. A nossa santa ceia está servida. Livros expostos. Estende-se a mão, chamamos o nosso convidado. Para iniciar a partilha. Do pão. Da palavra. O *pão-lavra*. [...]. Alguém inicia: cê é da Paraíba? Talvez sim, talvez não. Todos somos. Mas sonégamos. Como só negamos raízes negras, indígenas, nordestinas que são resgatadas com maestria, no verso bem mesclado, no cordel, no coco embolado. Num repente chapado que alguém estranha: é *rap*? É. É raiz? Poesia (Ciríaco, 2014, p.92).

Tal como o *hip hop* – e, também, o cordel¹⁸⁰, citado pelo escritor da zona leste –, a literatura marginal emerge das periferias e conserva um vínculo especial e específico com o

¹⁸⁰ A literatura de cordel, forma literária nordestina, também é uma influência estética, que ganhou importância em função das migrações para São Paulo. Registra-se o aparecimento dos primeiros livretos de cordel no Brasil, mais precisamente em Recife, na segunda metade do século XIX. O cordelista Leandro Gomes de Barros foi quem primeiro editou e comercializou o cordel (Lucena, 2009, p. 79). Sobre isso, cf. o trabalho de Queiroz (2006). Sobre a conexão entre literatura, oralidade e cordel, cf: <goo.gl/e5Eoyo>. Acesso: 06/09/2017. A influência que a estética do cordel exerce sobre os/as marginais pode ser notada em poemas, como neste trecho de Augusto Cerqueira, que

lugar. É nele que se formatam as identidades coletivas dos/as agentes, na medida em que ali se enuncia um espaço que é geográfico, mas também de afetividade, de pertencimento, de identificação; é um espaço que urge ser valorado e positivado pelas estratégias de agentes. Tome como modelo um trecho do poema de Dugueto Shabazz, “Aos flancos e barrancos”, que faz uma releitura histórica do termo “favela”, para criticar sua estigmatização e reafirmar o espaço periférico como território de “humildade e muita arte em prosa e verso”:

Era uma vez uma planta chamada favela
Que só a via quem tinha coragem de ir perto dela
Porque ela só crescia em lugares difíceis
Onde hoje os homi sonha em fazer edifício.

Findada a escravidão, fundada por Providência
Na cidade maravilhosa por excelência
Vieram soldados morar e a tal fato aludo
Homens que receberam ordens de matar em Canudos
Alguns a chamam de mandioca brava
A maioria de favela, porque ela lembra uma fava.

[...] Alvo da polícia, renda das milícia
Sem coluna social, todo dia ela é notícia
O termo favela se tornou pejorativo
E por que comunidade? Ela é menos ofensiva?
Somos sociedade, somos capital ativo
E não bode expiatório do especulativo
Somos todos Dugueto, somos ordem e progresso
Disciplina, humildade e muita arte em prosa e verso.

[...] Pode ser em Trípoli, Bombaim ou Marrakesh
No centro de São Paulo, confuso igual Bangladesh
Pode ser no nordeste, casa de pau-a-pique
A cada esquina um bar, Zanzibar, Moçambique
Pode ser Cingapura, a de lá ou a daqui
Favela é ginga pura, da Jamaica ao Haiti
Minha saudação a todas, da lembrança nunca passa
Eu mando esse salve pro meu Morro da Fumaça¹⁸¹.

Se há violência, desigualdade, racismo, há o contraponto, a criação poética e a potência cultural, a solidariedade e a coletividade entre os/as moradores/as. Essa é a virada de jogo que, pela literatura, o movimento marginal realiza: a partir de um saber localizado, sua elaboração poética, explora a ressignificação do espaço periférico e de tudo o que nele está representado.

ouvi no Sarau do Binho: “Tô cansado di vê anjinho / lá na banca di jornal. / Mas com’eu num apito em nada, / nem na guerra nem no amô, / resorvi iexplorá um tikin / meus dote de rimadô / e formá um mundo novo / onde num reinasse a dô”. Augusto Cerqueira é um dos autores marginais que mais exploram essa forma literária hoje em dia.

¹⁸¹ O texto e o vídeo com a voz de Shabazz recitando, estão em: <goo.gl/GMGjd3>. Acesso: 09/11/2017.

Como tentei mostrar até aqui, a literatura me parece ser um processo social que se inicia com a negociação de experiências variadas, com a seleção de convenções passadas e, a partir dessa base, com a invenção de novos estilos, propostas e estéticas. Inclusive, esse hibridismo quando aplicado aos procedimentos criativos dos autores marginais, poderia remeter-nos à figura do *sampler*, oriunda do *hip hop*¹⁸², que explora a mixagem de diferentes sonoridades e textualidades de modo simultâneo e espiralar, formatando um produto que não coincide com cada um dos elementos combinados de início (cf. Castro, 2016; D’Alva, 2014; Martins, 2000).

É nesse sentido que gostaria de remontar, na segunda seção deste capítulo, a arquitetura de uma “dialética da marginalidade” na literatura brasileira, localizando experiências estéticas e convenções literárias herdadas (e reivindicadas enquanto tais) pelo movimento marginal, sobretudo no que se refere ao deslocamento temático e formal de sua narrativa. Tento conferir alguma fisionomia ao projeto estético do movimento marginal, por intermédio do qual agentes, antes deixados/as de fora do universo da produção literária, construíram as condições de definição de sua própria imagem, de sua escrita e, com efeito, de sua própria história.

3.2. UMA TRADIÇÃO MARGINAL NA LITERATURA BRASILEIRA

Em 1970, Candido (1993) analisou, em um dos principais ensaios de nossa fortuna crítica, a obra *Memórias de um Sargento de Milícias*, de Manuel Antonio de Almeida (1830-1861), propondo interpretação inédita, naquela época, da formação social brasileira, com isso assinalando a importância do romance ao propor um retrato possível da dinâmica dos costumes da sociedade carioca do século XIX. O texto, que foge dos padrões românticos de seu período (por exemplo, incorporando um linguajar picaresco), saiu, originalmente, em alguns folhetins, no *Correio Mercantil do Rio de Janeiro*, entre 1852 e 1853, de forma anônima, e foi publicado, em livro, somente no ano de 1854 – em vez da autoria clássica, constava “um brasileiro”. Seu protagonista, Leonardo Pataca Filho, seria o primeiro grande malandro a entrar na novelística

¹⁸² A influência do *rap* e da cultura *hip hop* nos quadros do movimento da literatura marginal de São Paulo surgiu como fato corriqueiro nas falas dos/as escritores/as que conversaram comigo, inclusive nas entrevistas que fiz com Sonia Bischain e Alessandro Buzo. O “sampleamento”, nesse contexto, se configuraria por trazer para dentro de uma expressividade artística diferentes sonoridades, devido a sua capacidade de armazenamento e amplificação. Segundo Roberta Estrela D’Alva (2014, p. 95-96), do Núcleo Bartolomeu de Depoimentos, “samplear” é um modo que poetas e *slammers* do Brasil atual encontraram para resgatar suas ancestralidades, isto é, celebrar a memória daqueles/as que vieram antes deles/as e repassá-las ao público e a uma audiência mais ampla, misturando sua poética com trechos de músicas ou poesias de outros/as autores/as, de outros tempos. Por meio do processo de colagem, montagem e ressignificação, de um contra-uso, transformam elementos isoladamente combinados em algo novo, autoral e passível de ser declamado nas batalhas de poesia oral e nos saraus periféricos, por exemplo.

nacional – figura oriunda de uma tradição quase folclórica, de certa atmosfera popularesca e cômica, mas que, depois, iria elevar-se à condição de símbolo do país, sobretudo em *Macunaíma*, de Mário de Andrade –, um ser astucioso, aventureiro, de muitas faces e recursos.

A habilidade do malandro – invariavelmente homem – em tirar vantagem das situações mais adversas coloca-o em um espaço social plástico, movediço, de coexistência de vários códigos, evitando o irromper de conflitos, ou tornando-os controláveis – sempre em seu benefício. Tal oscilação entre os polos da ordem e da desordem, comércio de mão dupla entre as esferas opostas do acordo e da ruptura, seria uma dialética que Antonio Candido (1993) identificou como a concreção formal de relações no plano literário, isto é, a real formalização estética de circunstâncias de caráter socialmente significativas – a questão estética envolveria a forma, a função, a temática e a beleza de determinada expressão poética. Isso constituiria não só a representação da malandragem enquanto um traço cultural do brasileiro médio da época, mas, no limite, sua figuração como comportamento historicamente enraizado no quadro de relações entre as classes sociais na sociedade brasileira oitocentista (Otsuka, 2007).

Há uma passagem reveladora do viés privilegiado por Candido em sua “Dialética da Malandragem: caracterização das *Memórias de um sargento de milícias*” sobre a base moral que rege o romance, que é a lógica de equivalência simétrica entre os polos, cujas relações permeáveis dissolvem os extremos, tirando o sentido restrito das noções de lei e ordem, harmonia e conflito, e criando uma “terra de ninguém moral”, onde a transgressão é um matiz de uma gama de situações em meio à zona cinzenta que vai da norma ao crime. Diz o crítico:

Um dos maiores esforços das sociedades [...] é estabelecer a existência objetiva e o valor real de pares antitéticos, entre os quais é preciso escolher, o que significam lícito ou ilícito, verdadeiro ou falso, moral ou imoral, justo ou injusto, esquerda ou direita política e assim por diante. Quanto mais rígida a sociedade, mais definido cada termo e apertada a opção. Por isso mesmo desenvolvem-se paralelamente as acomodações de tipo casuístico, que fazem da hipocrisia um pilar da civilização. E uma das grandes funções da literatura [...] é o fato de mostrar, cada um a seu modo, que os referidos pares são reversíveis, não estanques, e que fora da racionalização ideológica as antinomias convivem num curioso lusco-fusco (Candido, 1993, p.47-48).

Contudo, como lembrou Rocha (2004), depois de vivenciar diversas aventuras em meio aos dois polos antagônicos do universo das relações sociais do romance, indo e vindo da harmonia ao conflito, em um “balanceio caprichoso entre ordem e desordem”, como preferiu Candido (1993, p.44), o desejo de cooptação acaba por definir o malandro protagonista, que acaba sendo integrado no mundo da resolução e do acordo. Dizendo de outra forma: Leonardo Filho, por meio de um casamento favorável e de uma promoção inesperada, torna-se, ao fim e ao cabo, um verdadeiro sargento de milícias, agregado ao universo da norma e ordem sociais.

Embora a tensão entre os polos seja a característica do romance de Manuel Antonio de Almeida, constituindo, propriamente, o princípio básico da “dialética da malandragem” – em que a figura astuciosa do malandro, por meio de uma sabedoria genérica de sobrevivência, de um “jeitinho”, digamos, logra suspender ou contornar conflitos (Schwarz, 1987); em que as leis universais e o universo das relações pessoais, vale dizer, a rígida hierarquia das normas e a flexibilidade da vida cotidiana, se misturam (DaMatta, 1987); ou, ainda, em que a lógica pendular entre lícito e ilícito é subordinada ao problema da rixa pessoal (Otsuka, 2007) –, a violência e a ruptura são mantidas sob controle, a tensão entre elas ficando irresoluta, pendente. Isso ocorre mediante uma reconciliação compensatória, um acerto vantajoso para as partes.

Em contrapartida, Rocha (2004) propõe um deslocamento, uma abordagem diferente – não antagonica, mas complementar – para analisar a sociedade brasileira atual e, de maneira mais específica, a própria produção cultural contemporânea. A hipótese é a de que a “dialética da malandragem”, tal qual originalmente formulada por Candido em seu texto, estaria sendo paulatina e parcialmente substituída – ou, para dizer o mínimo, desafiada de modo direto – por certa “dialética da marginalidade”, que parece estar fundada, sobretudo, no princípio da superação das desigualdades sociais por intermédio do confronto direto, em vez da conciliação; da exposição realista da violência e do conflito sociais, em vez de sua ocultação ou ponderação.

Assim, no lugar de uma forma jovial, otimista, cordial, que mantém a violência sob controle na lida com as injustiças cotidianas e históricas, as produções culturais mais recentes parecem cultivar uma dialética negativa a partir da qual o polo do conflito é exposto de forma mais metódica, a fim de explicitar e enfrentar dilemas da sociedade brasileira das últimas décadas, sobretudo nas margens geográficas das metrópoles, a saber: a violência, a exclusão e o racismo. As dialéticas da “malandragem” e da “marginalidade” estariam disputando, para dizer de outra forma, uma “batalha simbólica” ou, tomando de empréstimo o termo de Canclini (1999), uma “guerra de relatos” no processo de compreensão da formação social brasileira.

Em 2004, o crítico publicou “Dialética da marginalidade: caracterização da cultura brasileira contemporânea”, no jornal *Folha de S. Paulo* (cf. Rocha, 2004). O texto foi incrementado e publicado, posteriormente, sob o sugestivo título “A guerra dos relatos no Brasil contemporâneo. Ou: a ‘dialética da marginalidade’”¹⁸³, no qual Rocha sugere haver nova forma de simbolização da realidade e, até mesmo, nova relação entre as classes sociais, estabelecida segundo a lógica centro-periferia, a partir da qual a exposição direta das diferenças e do conflito

¹⁸³ O texto foi publicado, originalmente, em 29 de fevereiro de 2004. Cf.: <goo.gl/ypsxfk>. Acesso: 30/09/2015.

(social, racial, étnico, espacial, de gênero) não pode mais estar encoberta pelo disfarce do pacto cordial, próprio da arte da malandragem.

Ora, a violência continua sendo uma realidade tangível no Brasil, sobretudo em bairros periféricos. Segundo Edson Teles (2010), paradoxalmente, o uso da força tem sido cada vez mais institucionalizado pelo Estado, desde a ditadura civil-militar, para combater o fenômeno da violência urbana. Hoje, ela é usada como método de interrogatório, desocupação, contenção, punição, extorsão, a ponto de elevar o Brasil a único país do continente no qual atos de tortura por parte de agentes estatais aumentou após o fim do regime autoritário. Isso é fruto da ideia institucionalmente acolhida de que há um inimigo onipresente, que toma, segundo a ocasião, o rosto de certo grupo: ex-presidiários, moradores da periferia, população negra¹⁸⁴, usuários de drogas, militantes políticos de esquerda¹⁸⁵ etc. Em meio à paranoia de “segurança”, surge a tendência à construção de um dualismo que toma as pessoas como potencialmente “amigas” ou “inimigas”¹⁸⁶. As formas de diferenciá-las são muitas: militarização do espaço urbano, leis especiais, detenções ilegais, desaparecimentos, expulsões, execuções e sevícias de toda ordem.

O poema de Serginho Poeta (2007, 20-27), escritor da zona sul de São Paulo, é eloquente, no que diz respeito à segregação, à violência racial e à execução de “inimigos/as” da segurança e ordem públicas, narrando, mediante um formato poético e dramático, a história de um poeta negro que sofre as implicações de uma abordagem da polícia na periferia:

¹⁸⁴ De acordo com a campanha lançada pela Anistia Internacional, o Brasil é o país onde mais se mata no mundo, sendo que mais da metade dos homicídios tem como alvo jovens entre 15 e 29 anos; desses, 77% são negros, explicitando homologia entre violência, estereótipos negativos e jovens negros residentes das periferias. Cf.: <goo.gl/UHQtrd>. Para Scherer-Warren (2004, p.58), que analisou os chamados “territórios de pobreza”, a marginalização social tendem a ser “racializada, engendrada, etarizada e espacializada, ou seja, tem cor, gênero ou sexo, idade e localização. A pobreza mais extrema tende a ser preta, feminina, bastante jovem ou idosa e localiza-se nas periferias urbanas”. Vale lembrar, aqui, o caso de Marielle Franco (1979-2018), uma das políticas brasileiras mais promissoras, que foi brutalmente assassinada, junto com seu motorista, Anderson Pedro Gomes, em 14 de março de 2018. Morta em condições suspeitas, a vereadora do PSOL – mãe, negra, periférica e de esquerda, vale salientar – foi executada no centro do Rio de Janeiro, em função de sua atuação em defesa dos direitos humanos. Marielle era crítica dessa que é uma das instituições mais assassinas do globo. O Brasil é o país que mais mata ativistas de direitos humanos no mundo. Mas os dados também mostram que somos recordistas quando o assunto é matar negros, pobres e periféricos. O mesmo pode ser dito em relação às altíssimas taxas de feminicídio, violência de gênero e demais crimes de ódio. Também lideramos o ranking mundial de assassinatos de transexuais. Cf.: <www.nexojornal.com.br/especial/2018/04/12/Um-país-que-mata>. Acesso: 15/04/2018.

¹⁸⁵ Basta observar a delirante sanha anticomunista vigente hoje no Brasil, sobretudo em razão da vitória de Jair Bolsonaro nas eleições presidenciais de 2018. A guerra ideológica a esse “inimigo” fictício vem adquirindo fisionomia de projeto nacional. É uma estratégia, um brinquedo, uma “Illusio”, nos termos da psicologia das massas.

¹⁸⁶ Além de impor uma definição na concepção e no reconhecimento do espaço urbano, a “margem” parece constituir um estigma, já que pressupõe um espaço precário, que deve ser separado e monitorado, seja pela vigilância, seja por políticas instrumentalizadas a partir de um discurso de “inclusão” que tem em vista a produção de sujeitos e espaços mais ou menos sob controle. Assim, a ligação entre perigo e segurança, amigos e inimigos, regulação espacial e políticas de inclusão, faz com que a margem urbana, sobretudo das grandes cidades, se torne, ao mesmo tempo, lócus de julgamento e de disputa entre variados/as agentes sociais. Sobre isso, cf.: Roy (2009).

Meia-noite no gueto
 Tem um preto parado na esquina
 – Será ladrão ou vendedor de cocaína?
 Se perguntam os tripulantes da barca são-paulina
 Que se aproximam para abordá-lo,
 Interrogá-lo, espancá-lo
 Não necessariamente nesta ordem, claro.

O homem permanece inerte
 E ainda assim
 Recebe um soco no rosto
 Que é dado com gosto
 Enquanto o segundo soldado
 De um posto maior
 Lhe desfere um chute
 E não há quem não escute
 Naquela noite
 O açoite moderno
 Mas só quem vê
 É o azul eterno
 O celeste noturno
 Cassetete, coturno,
 Cassetete, coturno!

Por um momento
 Cessam o linchamento e lhe ordenam:
 – Fala negro, não me enrola,
 O que você faz na rua a esta hora?
 – Venho aqui pra fazer poesia
 Sou poeta da lua!
 Por isso, troco a noite pelo dia
 E é tão triste quem na lua se inspira
 Apaixona-se por ela, tornando-a sua lira
 Mas apesar dessa paixão que no peito tranca
 Não pode com a mão tocar a bola branca
 Por isso, invejo os astronautas
 Eu, poeta, aqui tão distante
 E eles, meros militares, lá em cima
 Nos braços da minha amante
 Sou poeta da rua!
 E nesse caminho estreito
 Aprendi a andar, cair, levantar
 E a ter respeito... mas nunca temer!
 É isso, senhores, o que eu tenho a lhes dizer
 Agora, espero que me deixem
 Continuar olhando o céu
 Pois negro já nasce poeta
 Mas sei que também já nasce réu.

– Ah, mas negro poeta...

Isso sim já é uma afronta!
É passar demais da conta!

Meia-noite no gueto
Tem um preto morto na esquina
Os olhos abertos, o corpo ferido
O céu todo refletido no centro de sua retina
Não era ladrão, nem vendedor de cocaína
Era simplesmente um poeta
Sem escola, sem berço:
Era um poeta de esquina¹⁸⁷.

A evidenciação da violência e da marginalização social seria, como explicita o texto poético de Serginho, um denominador comum das novas produções culturais e, inclusive, uma tendência interpretativa sobre o Brasil contemporâneo. E mais: essa forma renovada de olhar para nossa própria constituição enquanto povo e nação deve ser saudada como um verdadeiro “acontecimento”, segundo expressão de Roberto Schwarz (1999, p.163).

Todavia, que itinerário se pode traçar para uma melhor compreensão da tese de João Cezar Castro Rocha (2004), de que a produção cultural baseada na “dialética da malandragem”, de Candido, estaria sendo desafiada pelo que ele chamou de “dialética da marginalidade”? Quais as linhas gerais dessa história? Quais as suas implicações estéticas? Como reconstruir as vicissitudes dessa cadeia de ambivalência e violência que teve lugar ao longo desse itinerário?

3.2.1. Os “pobres” na literatura: realismo e violência

Na história literária brasileira, podem-se localizar obras em que se buscou articular, em forma textual mais ou menos sistematizada, vozes e perspectivas de estratos da sociedade mais baixos e marginalizados¹⁸⁸. Segundo Candido (1993, p.45), mesmo *Memórias de um sargento*

¹⁸⁷ Poema de Serginho Poeta, “Negro, poeta de esquina”, publicado, também, no site <vermelho.org>, em 29 de outubro de 2004. Cf.: <www.perfilnet.com.br/serginhopoeta/arquivos.html>. Acesso: 01/02/2015. Durante muito tempo, este foi o principal texto declamado pelo poeta, sobretudo no Sarau do Binho. Quando instado a falar sobre a composição do poema, ele diz: “Foi num dia em que o Magno (músico do Quinteto em Preto e Branco, de samba, nascido na Comunidade do Samba da Vela, em Santo Amaro) me pediu um poema sobre a Semana da Consciência Negra. Então me lembrei daquele rapaz que foi assassinado na favela Naval (o conferente Mário José Josino, morto pela polícia em março de 1997, em Diadema). Eu tinha aquela imagem na cabeça e vinha tentando escrever algo [...]. Então escrevi; o cara não era poeta, mas eu fiz como metáfora”. Cf.: <goo.gl/ES8dRz>. Acesso: 15/11/2017.

¹⁸⁸ Sobre isso, cf. o excelente dossiê organizado por Leonardo Tonus, na *Revista de Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea* (número 41), de 2013. O número trata da representação da pobreza na literatura brasileira contemporânea, refletindo tanto sobre as escolhas temáticas e estratégias estético-discursivas adotadas por escritores/as brasileiros/as na elaboração da figura do/a pobre, como as posturas éticas e os paradigmas teóricos elaborados nas últimas décadas acerca do discurso da precariedade. Cf.: <goo.gl/4bSXuf>. Acesso: 11/03/2015.

de milícias teria forte apelo social – afinal, trata-se de um romance representativo que se atrela à figuração de uma dinâmica histórica real e popular –, na medida em que, pela primeira vez, se buscou retratar um setor vital da sociedade de então, a dos homens e mulheres livres (nem escravos/as, nem senhores/as), que habitavam o espaço intermediário e cinzento do não-trabalho, onde não era possível prescindir da ordem nem viver dentro dela (Schwarz, 1987).

Uma passagem decisiva de *Os Sertões*, de Euclides da Cunha (1866-1909), publicado originalmente em 1902, também explicita esse desejo de determinada tradição literária em retratar, pela produção simbólica, os/as historicamente marginalizados/as. Nesse sentido, o escritor fluminense escreve que o sertanejo é um homem forte, o paradigma da nação:

A sua aparência, entretanto, ao primeiro lance de vista, revela o contrário. Falta-lhe a plástica impecável, o desempenho, a estrutura corretíssima das organizações atléticas. É desgracioso, desengonçado [...], reflete no aspecto a fealdade típica dos fracos. O andar sem firmeza, sem aprumo, quase gigante e sinuoso, aparenta a translação de membros desarticulados. [...] Caminhando, mesmo a passo rápido, não traça trajetória retilínea e firme. Avança celeremente, num bambolear característico, de que parecem ser o traço geométrico os meandros das trilhas sertanejas. [...] Toda esta aparência de cansaço ilude. Nada é mais surpreendedor do que vê-lo desaparecer de improviso. Naquela organização combatida operam-se, em segundos, transmutações completas. Basta o aparecimento de qualquer incidente exigindo-lhe o desencadear das energias adormecidas. O homem transfigura-se. Empertiga-se, estadeando novos relevos, novas linhas na estatura e no gesto; e a cabeça firma-se-lhe, alta, sobre os ombros possantes, aclarada pelo olhar desassombrado e forte [...]; da figura vulgar do tabaréu canhestro, reponta, inesperadamente, o aspecto dominador de um titã acobreado e potente, num desdobramento surpreendente de força e agilidade extraordinárias (Cunha, 1985, p.179-180).

Segundo João Camillo Penna (2015a), o retratista da Guerra de Canudos (1886-1887) é, na verdade, um dos maiores escribas de nossa “primeira margem”, isto é, quem primeiro flagrou o destino histórico da marginalidade e, por consequência, da criminalização da pobreza, bem como seu extermínio¹⁸⁹. Mas os exemplos são abundantes, e não menos trágicos, em nossa literatura. Basta uma rápida análise da obra *Os pobres na literatura brasileira*, interessante empreendimento editado por Roberto Schwarz, que teve o mérito de reunir ensaios ao redor de uma questão: como se representou a pobreza em nossa tradição literária? O crítico sugere, no

¹⁸⁹ Euclides, provavelmente, foi um dos primeiros escritores a utilizar o termo “favela”, sem, no entanto, ter ciência exata de seu desdobramento posterior. Em *Os Sertões* (1985), o termo tinha uma acepção geográfica, ao designar uma pequena colina (Morro da Favela), ao sul de Canudos, Bahia, onde era comum uma planta euforbiácea, a *Cnidioscolus quercifolius*, popularmente conhecida por favela (ou faveleira, faveleiro, mandioca-brava). Trata-se de uma leguminosa, com espinhos e flores brancas dispostas em cimeiras (o fruto é semelhante às sementes de fava, o que pode ter dado origem ao nome), encontrada, sobretudo, nos estados do Ceará, Rio Grande do Norte, Paraíba, Alagoas, Sergipe, Bahia, Pernambuco e Piauí. Posteriormente, o termo irá designar os morros ocupados na cidade do Rio de Janeiro, nas imediações da Central do Brasil. Isso porque alguns dos soldados que lutaram na região de Canudos, ao regressarem ao Rio de Janeiro e sem os estipêndios que lhes foram prometidos pelo governo republicano, instalaram-se em construções provisórias e sem infraestrutura no Morro da Providência. O poeta Duguetto Shabazz referiu-se a isso em seu belo e potente poema “Aos flancos e barrancos”, há pouco citado.

fim de sua apresentação do livro, que “a situação da literatura diante da pobreza é uma questão estética radical” (Schwarz, 1983, p.8); quer dizer, diante de constrangimentos históricos, sociais, econômicos e culturais, houve escritores/as que propuseram uma literatura que se configurou, no limite, como fato cultural importante para a compreensão da realidade brasileira.

Talvez não caiba a avaliação de que se trata, ou não, de uma “estética radical”, tendo em vista que, quase sempre, foram mediadores/as retratando os/as mais pobres, que, por sua vez, durante tempos, não lograram ocupar posição adequada para a produção de seus próprios objetos literários. Como afirmou Paulo Lins, em entrevista a Mario Augusto M. da Silva, em outubro de 2007, publicado em *Polifonias Marginais* (cf. Hapke et al., 2015, p.70), a literatura brasileira – esse termo genérico, quase inconsistente – sempre buscou falar dos/as pobres, como Guimarães Rosa, Raquel de Queiroz, Jorge Amado, Graciliano Ramos e outros/as já o fizeram; porém, quase nunca ela o fez de forma a conceder voz própria aos estratos mais baixos¹⁹⁰.

Para Faria (2011), tradicionalmente, os/as pobres na literatura têm sofrido dois tipos de abordagem corriqueiros, ambos negativos: por um lado, são demarcados como agentes da ausência, da exclusão, da falta, sempre seguidos/as do sinal de menos; por outro, são tidos/as como protagonistas do exótico – “macumba pra turista”, na síntese oswaldiana. Eu acresceria a essa equação que a literatura que fala dos/sobre marginalizados/as frequentemente apresenta a pobreza, ora com tom pitoresco, como nas *Memórias*, ou alegórico, como em *Macunaíma*, de Mário de Andrade, ora com viés mais rústico e “racialista”, como em *Os Sertões*, ou então “vitimizador”, como em contos de Monteiro Lobato, reunidos na obra *Urupês*, só para citar um exemplo. De todo modo, vale notar que a intermediação está sempre presente.

¹⁹⁰ Graciliano Ramos, por exemplo, publicou, em 1937, *Vidas Secas*, obra na qual conta a trágica aventura do/a retirante nordestino/a para o sudeste, registrando a precariedade dos meios de vida do/a migrante e de sua família. Para Bosi (1983, p.149), “narrar a necessidade” com maestria, como Graciliano o fez, é perfazer a forma do ciclo: entre a consciência narradora, que sustenta o relato, e o fato narrado, o percurso migratório e suas vicissitudes, “opera um pensamento desencantado que figura o cotidiano do pobre sob um ritmo pendular: da chuva à seca, da folga à carência, do bem-estar à depressão, voltando sempre do último estado ao primeiro”. Raquel de Queiroz e Jorge Amado também são importantes representantes dessa geração, denominada “Romance de 30” – do romance neorrealista ou, ainda, do romance regionalista moderno –, a partir da qual alguns problemas sociopolíticos, como os resquícios da escravidão e do coronelismo permeando a política nacional, densamente apoiada na posse das terras, são elaborados e se sobrepõem ao viés pitoresco e estereotipado de outrora. Na geração seguinte, de 1945, aparecem nomes como Ariano Suassuna e João Guimarães Rosa. Nas obras desses escritores, figuram personagens ambíguas e fronteiriças, como o jagunço, o cangaceiro, o capanga, o bandido, o fora-da-lei, alguns protótipos compostos de “malandros” sertanejos (como Lalino Salãthiel e João Grilo) e uma variedade de valentões a assombrar o agreste brasileiro, que organizam o turbulento cenário regional em uma narrativa em que a violência andava de mãos dadas com um código de honra eventual, plástico, circunstancial. No entanto, é interessante apontar que, para Penna (2015a, p.53), enquanto o malandro se caracteriza pela destreza de sobreviver por conta da labilidade com que tangencia as malhas do compromisso e da lei, as figuras cinzentas, às vezes anômicas, que habitam as estruturas de poder assentadas no mandonismo e clientelismo, por definição, não sobrevivem, “morrendo inevitavelmente pela mesma arma de fogo que os define”. Sobre isso, cf., também: Oliveira (2017).

Contudo, justiça seja feita às exceções, que, mesmo sendo mediadores/as ocupando posições de vantagens no campo de produção cultural, em alguma medida, enaltecem a fisionomia mais popular e realista de nossa literatura, exercitando ao menos uma estética, se não radical, como quis Schwarz, pelo menos progressista e com algum compromisso ético e político. Quando menciono uma fisionomia realista mais de vanguarda estou me referindo a algo próximo ao que foi sugerido por Pellegrini (2014b, p.118): trata-se de uma tomada de posição específica perante o mundo social, postura, que, por sua vez, se expressa por intermédio de um método de observação crítica e descritiva do real, introduzindo personagens retirados/as da vida cotidiana, da massa trabalhadora e relegada¹⁹¹.

Nesse sentido, é possível dizer que a literatura também experimentou e abordou as mudanças socioespaciais ocorridas durante os anos 1960 e 1970, gerados pelo expressivo êxodo rural, o crescimento acentuado das cidades e alguma industrialização, que contrastaram com problemas de ordem social, como a fome e, no plano político, o golpe militar e a consequente supressão de direitos fundamentais. A violência, nesse período, deixou de ser uma questão “pungente” do campo (ainda que o assassinato de líderes rurais, o massacre de indígenas e a exploração de mão de obra escrava, por exemplo, continuassem como práticas recorrentes) para explodir e manifestar-se na vida urbana. Por isso, não menos impetuosos são os personagens suburbanos de João Antônio, Dalton Trevisan, Antônio Fraga e Plínio Marcos, por exemplo. O cenário, agora, é a metrópole, ou melhor, seu submundo, que serve de pano de fundo para um hibridismo interessante no plano narrativo, por intermédio do qual as figuras do malandro, do jagunço e do marginal se embaralham para dar vida a outros tipos residuais, não menos complexos – jogadores de sinuca, gigolôs, prostitutas, viradores, dedos-duros, leões-de-chácara, drogados, matadores, desabrigados. Aqui, encena-se a matéria prima da experiência urbana, tendência que Alfredo Bosi (1975), certa feita, definiu como representativa de certo “brutalismo”, e que Candido (1987), em sentido similar, chamou de “realismo feroz”, que seria um movimento formal e temático que tendeu a privilegiar a imediatidade da violência e do conflito em centros urbanos. Esse novo paradigma abarcou a especificidade da língua falada, os jargões da rua e, em seu aspecto formal, a fragmentação e a objetividade.

Mais designadamente, é preciso reconhecer outra espécie de filiação literária, ou de descendência estética, que escritores/as marginais das periferias de hoje traçam, sobretudo, com

¹⁹¹ Ana Cristina Cesar (1993, p.115) diz que a intenção do/a narrador/a deve ser a de, eticamente, “levar o leitor a compadecer-se das vítimas, revoltar-se contra o inimigo e os carrascos. Comover o leitor, sacudi-lo, identificá-lo à situação. Culpas e chocar, se necessário. Arrancá-lo de suas frescuras e introduzi-lo a esse mundo mais real”.

as propostas de João Antônio e Plínio Marcos, duas das figuras mais icônicas para agentes das periferias – juntamente com Lima Barreto, Carolina Maria de Jesus e Solano Trindade, dos quais tratarei mais adiante. Para Buzo, “chama a atenção o jeito como João Antônio fala da malandragem e do cotidiano”¹⁹². Ferréz, por sua vez, utiliza passagens de textos de João Antônio diretamente, como *Abraçado ao meu rancor* (1986), e indiretamente, como “Corpo-a-corpo com a vida”, publicado em *Malhação do Judas Carioca* (1975), tanto no prefácio “Manifesto de abertura: literatura marginal”, publicado no ato I da *Caros Amigos/Literatura Marginal: a cultura da periferia* (Ferréz, 2001), quanto no preâmbulo “Terrorismo Literário”, do volume *Literatura marginal: talentos da escrita periférica*, também organizado por ele¹⁹³.

E como já é de praxe, aqui vai um recado pro sistema: “Evitem certos tipos, certos ambientes. Evitem a fala do povo, que vocês nem sabem onde mora e como. Não reportem povo, que ele fede. Não contem ruas, vidas, paixões violentas. Não se metam com o restolho que vocês não veem humanidade. Que vocês não percebem vida ali. Vocês não sabem escrever essas coisas. Não podem sentir certas emoções, como o ouvido humano não percebe ultrassons” (Ferréz, 2005b, p.14; Antônio, 1986, p.110).

Em outro momento, a figura de Plínio Marcos é convocada a juntar-se com a de João Antônio, como se nota no seguinte trecho: “E tenho vários livros dele que ganhei de outras pessoas, que gostam de mim e gostavam dele. [...] Aí, eu li o Plínio Marcos e fiquei besta, falei: ‘nossa, esse cara aqui tem tudo a ver comigo, mano!’”. Depois disso, eu comecei a falar do Plínio Marcos” (Ferréz *apud* Hapke et al., 2015, p.46). No segundo editorial para a *Caros Amigos/Literatura Marginal*, o escritor comenta, expondo o conceito de Deleuze e Guattari:

A literatura marginal, sempre é bom frisar, é uma literatura feita por minorias, sejam elas raciais ou socioeconômicas. Literatura feita à margem dos núcleos centrais do saber e da grande cultura nacional [...]. Temos assim duas pessoas de que eu particularmente sou fã e não estou sozinho na admiração: [...] Plínio Marcos e João Antônio, como autores marginais, ou seja, à margem do sistema, já que falavam de um outro lugar [...] Desse tempo também é o manifesto “Seja marginal, seja herói”, de Hélio Oiticica. Hoje não somos uma literatura menor, nem nos deixemos taxar assim, somos uma literatura maior, feita por minorias, numa linguagem maior, pois temos as raízes e as mantemos (Ferréz, 2002, p.2).

Talvez a menção a esses autores por parte de escritores/as marginais de hoje, sobretudo Ferréz, que de alguma forma balizou ideologicamente o início do movimento, pode se dever tanto à aproximação da linguagem – um realismo mais feroz –, como, também, à transmissão

¹⁹² Entrevista concedida a Carolina Cunha, de 13 de março de 2015. Cf.: <goo.gl/ouHYhS>. Acesso: 02/04/2018.

¹⁹³ As edições da *Caros Amigos* apresentaram, além dos/as escritores/as marginais ainda não conhecidos/as, textos de Plínio Marcos, João Antônio, Solano Trindade e do Subcomandante Marcos (líder do Exército Zapatista de Libertação Nacional). Sobre uma discussão específica a esse respeito, cf. os seguintes trechos dos trabalhos de Patrocínio (2012, p.65) e Nascimento (2006, p.87; 2005, p.24-34). Os manifestos de Ferréz, que foram publicados nos atos da mesma revista brasileira, estão disponíveis, também, no Anexo 4 desta tese.

da violência de forma mais direta. É como se os/as marginais estivessem respondendo a um imperativo preconizado décadas antes por João Antônio, quando disse:

O que carecemos, em essência, é o levantamento de realidades brasileiras vistas de dentro para fora. Necessidade de que assumamos o compromisso com o fato de escrever, sem nos distanciarmos do povo, [...] uma literatura que reflita a vida brasileira, o futebol, a umbanda, a vida operária e fabril, o êxodo rural, a habitação, a saúde, a vida policial, aquela faixa toda a que talvez se possa chamar radiografias brasileiras. E é devido a tal carência que, de um lado, não temos conteúdo, e de outro, nem temos forma brasileira. Pois que, a forma, resulta de uma posição *intelectualizada* e fornece uma falsa estética, importada, empostada, mal adquirida, sujeita a todas as ondas e sempre mal digerida (Antônio, 1975, p. 144).

João Antônio, Plínio Marcos e outros fizeram um esforço de representar o “submundo” das metrópoles e, assim, evidenciar as contradições de suas épocas; hoje, os/as marginais tomam para si tal responsabilidade, a fim de radiografar o cotidiano periférico. Para Hollanda (2001, p.15), é como se os/as marginais estivessem propondo a recomposição do sistema literário a partir de suas bordas, mediante a associação entre poesia, performance e novas mídias eletrônicas para reinventar as formas realistas. Essa proposta, ao que tudo indica, pode estimular um processo de democratização do consumo de literatura, ainda mínimo, em setores nos quais a demanda sempre foi reduzida, o que indica, de um lado, abrir espaço para a redistribuição da fala e da escrita em um espaço mais amplo e, de outro, transformar hábitos culturais¹⁹⁴.

Tais objetivos levam a outro grupo que, em minha pesquisa, despontou como influência dos/as escritores/as que compõem o movimento literatura marginal das periferias de São Paulo. Trata-se da chamada Geração do Mimeógrafo, que surgiu entre o final dos anos 1960 e o início da década de 1970, em que o termo “marginal” era mais uma atribuição dos/as críticos/as que demonstravam com tal nomeação a produção artesanal de textos poéticos, frequentemente vendidos pelos/as poetas fora do sistema editorial instituído, ou seja, em bares, teatros, ruas movimentadas e estações de metrô e trem das grandes cidades. Nomes como Torquato Neto, Ana Cristina Cesar, Glauco Mattoso e Chacal compuseram essa expressão da contracultura nacional. Denominados, também, “poetas marginais”, eles/as se projetaram no cenário artístico brasileiro, oriundos/as de uma classe média branca mais ou menos estabelecida, mas que, a despeito de suas origens sociais, se propuseram a escrever sobre violência, meretrício, problemas urbanos, desigualdades, relações raciais e o submundo das metrópoles – temas subversivos no contexto da então ditadura civil-militar.

¹⁹⁴ Como tentei mostrar nos capítulos precedentes, o modo de articulação do movimento marginal tem sido o da ação proativa (ativismo cultural), operando desde a comunidade e privilegiando políticas pedagógicas de estímulo à leitura e criação de textos autorais, de modo que podem ser tidos como instâncias de práticas, difusão e consumo de bens simbólicos localmente produzidos, assim como de promoção de novos/as escritores/as e leitores/as.

No entanto, ainda que se trate de autores/as mencionados/as por escritores/as das periferias, como lembra Mário Augusto M. da Silva (2013, p.157), a nova figuração de literatura marginal que se testemunha atualmente tem pouco a dever a “poetas marginais” dos anos 1960 e 1970. Acima de tudo, tem pouco a dever em razão dos processos sociais que os/as relegaram à marginalidade. É em razão disso que eles/as operam uma transposição discursiva que não se situa em um estilo circunstancial de vida, turística e momentânea, como uma solução instantânea para dificuldades contextuais. Pelo contrário, no movimento marginal, a “marginalidade” é vista e tida como dado empírico, condição espacial e sócio histórica; ela é a vida real do/a escritor/a, de cuja condição não pode abdicar facilmente, pois se trata de um fenômeno estrutural e estruturante.

Claro, antes, havia a tentativa de subversão dos padrões de gosto e qualidade estética mediante a provocação poético-visual, talvez um legado dos/as modernistas; mas, hoje, há a utilização desse recurso, somado à oralidade e à performance poética na composição, como mecanismos de transmissão direta, vale dizer, como estratégias de aproximar escritor/a e leitor/a. Seria possível localizar outra relação: antes, para a Geração do Mimeógrafo, a ideia de contracultura estava sintetizada na proposta estética insubmissa que os/as autores/as prescreviam em seus processos criativos e na tática da venda dos textos de forma rudimentar; hoje, a questão da contracultura é baseada mais na tomada do protagonismo discursivo que lhes foi sempre negado, como se estivessem, agora, vivendo um momento histórico e assumindo o papel de cronistas das próprias vidas, sobretudo por meio da afirmação territorial de suas comunidades de pertencimento e de sua posterior ressignificação/positivação.

O fato que gostaria de demarcar com essa discussão é que, quase sempre, no interior da “tradição marginal” – e aqui me refiro a todas as gerações acima discutidas –, se tratou de narradores/as da exclusão que manipularam, com destreza e algum compromisso ético, temáticas e estratégias estético-discursivas para a elaboração da figura do/a pobre, do/a excluído/a, do/a marginal. Esses/as narradores/as buscaram colocar alguns setores sociais marginalizados na linha de frente de seus textos. É justamente aí que se assenta a modernidade discursiva que operaram. Entretanto, sua abordagem recaiu em um tipo de “extraordinarização” da ausência, em algo que supervalorizou a falta desse ou daquele elemento, recaindo na estigmatização do “sujeito marginal” e, volta e vez, na “romantização” da violência e da miséria como condições negativas de possibilidade para o surgimento da obra, em vez de privilegiar fatores que poderiam definir uma criação cultural oriunda das margens sociais. Resumindo, são

obras que falam *no lugar*, e não *do lugar*, dos/as marginalizados/as. Dalcastagnè (2008, p.80) problematizou essa questão da seguinte maneira:

Escrever é ato político, às vezes legítimo, frequentemente autoritário – e o primeiro adjetivo não exclui necessariamente o segundo. Ao se impor um discurso, é comum que a legitimação se dê a partir da justificativa do maior esclarecimento, maior competência, e até maior eficiência social por parte daquele que falar.

Então, o que muda na configuração da literatura brasileira quando certos/as agentes sociais alcançam as condições necessárias para contarem as próprias histórias? Ou melhor, o que ocorre quando eles/as dizem que as suas experiências têm, sim, valor, e por isso merecem ser contadas, não mais por intermediários/as, mas agora por eles/as próprios/as? É nesse sentido que gostaria de recorrer a um outro legado literário que me parece ter sido recuperado e reivindicado por escritores/as marginais, uma literatura que, não é preciso dizer, não entrou no “cânone” (ou só muito recentemente e, aos poucos, o tem feito, à força), que é o resgate da literatura negra.

3.2.2. Outras marginalidades: o legado da literatura negra

O antropólogo José Carlos Gomes da Silva (2013) conta que, durante o desenvolvimento do projeto coletivo “O Capão Redondo nas vozes dos adultos e jovens: lutas políticas e produções culturais na periferia da Zona Sul paulistana (1978-2012)”, financiado pela FAPESP¹⁹⁵, ele e outros/as pesquisadores/as testemunharam jovens negros/as pertencentes ao Sarau do Binho distribuindo uma revista com o título *O Menelick – 2º Ato*, cuja primeira manifestação havia ocorrido em 2007, autointitulada um projeto editorial independente de valorização e reflexão da produção artística da diáspora africana e de expressões culturais de caráter popular e urbano do ocidente negro. Na ocasião, estava ocorrendo um evento que contou com participação de escritoras negras, Elizandra Souza, Priscila Preta, Pilar e Raquel Almeida, objeto de matéria daquela edição da revista (cf. *O Menelick*, Segundo Ato, 2014, p.18-26).

O Menelick (1915-1924) permanece como o registro mais antigo de um jornal da imprensa alternativa negra brasileira. De fato, essa experiência literária e jornalística foi muito

¹⁹⁵ O objetivo geral do projeto (processo número 2011/01121-0) foi registrar parte da história do distrito do Capão Redondo, no centenário do bairro (2012). A pesquisa se estruturou em três etapas: 1) recuperação do contexto dos movimentos sociais, tendo como eixo a história de vida do líder comunitário Santo Dias; 2) a luta em defesa dos direitos humanos iniciada em meados dos anos 1990, em uma situação de aumento da violência em São Paulo; 3) as ações desenvolvidas pela juventude local na área da cultura (*hip hop* e saraus, sobretudo). A pesquisa reconstituiu os nexos entre práticas políticas e culturais que marcaram a história do Capão Redondo, sem perder de vista as relações com os processos sociais e raciais mais amplos que redefiniram o espaço urbano em São Paulo.

importante para o movimento negro. Publicado pela primeira vez em 17 de outubro de 1915, o jornal inaugurou uma nova era dentro da então embrionária imprensa negra de São Paulo, caracterizada pela tentativa dos próprios afrodescendentes de se integrarem à sociedade pelo início da constituição de uma consciência racial que, mais tarde, ganharia força dentro da comunidade¹⁹⁶. A publicação foi notável no sentido de criar um veículo capaz de enfrentar barreiras quase intransponíveis da imprensa hegemônica (branca e elitista), impermeável aos anseios e às reivindicações da comunidade negra paulista.

A hipótese de José Carlos Gomes da Silva (2013) é de que haveria nexos culturais, políticos e estéticos responsáveis por conectar o passado e o presente nas literaturas afro-brasileira/negra e marginal/periférica. O antropólogo toma como marco de análise a tradição poética inaugurada por Luís Gama (1830-1882) para examinar a produção atual proposta por jovens negros/as da periferia em torno dos saraus. Gama¹⁹⁷, junto com Cruz e Sousa (1861-1898), apresentaram, de forma pioneira, um discurso literário em que o *eu enunciator* se punha do ponto de vista do/a negro/a, questionando a ordem escravocrata e os resquícios coloniais. Mas não só isso. Tratava-se de reivindicar, por meio da escrita, uma fala autônoma que fosse capaz de recriar e fortalecer a própria imagem, no sentido de combater uma série de processos de estereotipia do/a negro/a vigentes na sociedade brasileira de então. O autor lembra, inclusive, que a forma estigmatizada como os/as negros/as eram representados/as na literatura havia sido analisada por Bastide (1973) no texto “Estereótipos de negros através da literatura brasileira”, no qual o autor francês constatou que, em períodos históricos específicos, escritores/as, brancos/as ou mulatos/as, se referiam ao negro e à negra geralmente de maneira desfavorável¹⁹⁸.

O conceito de literatura negra sugerido pela pesquisa clássica de Zilá Bernd (1988), *Poesia negra brasileira*, refere-se, justamente, às produções literárias negadoras de estigmas e estereótipos, um campo no qual o/a negro/a pode apresentar-se como sujeito do próprio labor literário, e não apenas como um objeto exótico de discursos de outros agrupamentos sociais:

¹⁹⁶ Sobre *O Menelick* e o papel da imprensa negra paulista, cf.: <goo.gl/oxvnQY>. Sobre a importância de sua retomada, cf. o *blog* de Márcio Macedo, o Kibe, também autor da revista: <bit.ly/2jHoy1e>. Acesso: 01/02/2018.

¹⁹⁷ Luís Gama, escritor, jornalista e Patrono da Abolição da Escravidão do Brasil, é interessante. O nome e a história de sua suposta mãe, Luisa Mahin (ex-escravizada da Costa da Mina africana, chamada Kehinde) é outra influência cultural positiva dos/s autores/as marginais. Aliás, a trajetória de Luisa Mahin foi contada, a partir de uma narrativa que se acha na fronteira entre o real e o ficcional, se nos é permitido utilizar essas categorias genéricas, pela escritora mineira Ana Maria Gonçalves, em *Um Defeito de Cor* (2006). Uma análise dessa obra de fôlego pode ser encontrada na pesquisa de Fabiana C. da Silva (2017). Cf., também: Thomaz (2015).

¹⁹⁸ Três trabalhos fundamentais de nossa fortuna sociológica mais crítica acerca dos problemas do preconceito e da discriminação raciais na sociedade brasileira, com foco no contexto paulistano, são: Bastide e Fernandes (1955) e, sobretudo, Fernandes (1978; 1989).

A literatura negra associa-se à existência, no Brasil, de uma articulação entre textos dados por um modo negro de ver e de sentir o mundo, transmitido por um discurso caracterizado, seja no nível da escolha lexical, seja no nível dos símbolos utilizados, pelo desejo de resgatar uma memória negra esquecida (Bernd, 1992, p. 13).

Ora, assim como na literatura negra, há o desejo entre os/as marginais de atualizar lutas ancestrais, recurso que pode ser observado em uma série de poesias de escritores/as negros/as do movimento periférico. Exemplo é o texto “Sou seu HIV”, da poetisa Elizandra Souza (2007, p.19), em que há um chamado para a desconstrução da representação negativa da mulher negra:

sou poeta destruidora de alienação
saudando minha ancestralidade combatente
militante contra a padronização
que diz que só a loira é bonita
e que o feio está em mim
enganou-se, pois
sou descendente de Zumbi
resistente, que nem Anastásia
liderança, feito Dandara.

O que a priori seria marcador de diferença negativo, a cor da pele, é reajustado pela escritora, adquirindo no texto uma conotação mais ajustada à história de certa ancestralidade negra reivindicada. Em vez de vítimas, resilientes e combatentes; em vez do usufruto de uma história única, uma outra proposta narrativa “destruidora de alienação”; em vez de uma estética corporal imposta, a fuga de determinados padrões de beleza. Tudo é feito por intermédio da afirmação de uma tradição que seleciona Zumbi, Anastásia e Dandara, guerreiros/as do período escravocrata¹⁹⁹. Souza (2012, p.97), no poema “Chamado”, reelabora o tema da ancestralidade, um de seus motes preferidos, sob outra mirada, fazendo agora do/a enunciator/a um “eu” feminino com identidades múltiplas, colcha de retalhos a partir da qual os “nós”, ancestral, negro, periférico, empoderado, despontam para compor uma polifonia identitária:

Ouço vozes aqui dentro
Vozearia, gritaria
Identidades diversas
O avesso do meu eu
Colcha de retalho dos nós
Ancestralidade que clama
Para acendermos a chama.

Algo parecedio parece ocorrer com o texto poético da escritora Dinha (2008, p.27), denominado “Já disse”, no qual ela explicita essa polifonia mediante um jogo arrojado de temporalidades, reivindicando esse “nós” feminino:

¹⁹⁹ Agradeço à professora Márcia Lima por me chamar a atenção quanto aos marcadores sociais negativos.

Já disse que não sou outra coisa que não nós.
 O que são eles, sou. O que sou eu, somos elas.
 [...] É por isso que eu sei. Sou.
 Teu futuro.
 Teu passado.
 Teu gerúndio.
 Teu participípio.

Outro deslocamento realizado por escritores/as que gostaria de demarcar aqui é a aproximação semântica das categorias “periferia” e “favela”, territórios contemporâneos marcados pela marginalização social, com os quilombos, que foram locais de refúgio de escravizados africanos e afrodescendentes e hoje compõem importantes territórios étnico-raciais de ocupação coletiva. Trata-se de um recurso estilístico e político amplamente explorado em diferentes textos e performances poéticas nos saraus, o que apresenta, segundo José Carlos Gomes da Silva (2012a), o conteúdo de muitas produções poéticas marginais – como as de Elizandra Souza, mas também as de Luan Luando, Raquel Almeida, Dugueto Shabazz, Zinho Trindade, Mel Duarte e Tula Pilar, só para citar alguns e algumas – apoiado em um processo de ressignificação de experiências históricas marcantes para a população negra e periférica. Assim, algumas categorias simbólicas passam a habitar o repertório poético desses/as novos/as agentes da cultura literária, como “becos”, “barracos”, “vielas”, “favelas”. O poema intitulado “Plano Senzala”, por exemplo, de Dugueto Shabazz, quando ainda adotava o nome Ridson Paixão (cf. Ferréz, 2005, p.71), expõe bem essa leitura identitária do mundo, na qual a divisão territorial é acionada pela referência comparativa ao sistema carcerário no Brasil:

Barraco é cela,
 cadeia é favela
 viela é corredor
 quarteirão é pavilhão,
 e vice-versa
 Que história é essa?
 Interminável era
 Mais de cinco séculos
 de plano senzala se completam.

Esse deslocamento insere os/as marginais em uma matriz de composição semelhante à de escritores/as negros/as do passado, em especial ao ligarem violência e passado colonial, preconceito racial e escravidão. Suas performances, muitas delas compostas com o auxílio de recursos visuais provocativos, abarcam a complementaridade da fala e da expressividade corporal no instante mesmo da declamação, por meio da repetição de refrãos e de palmas, invocados junto à audiência participativa, criando um ambiente de compartilhamento poético, de sensibilidades e pertencimentos. O corpo, a fala e o intercâmbio de histórias são artefatos

centrais nas apresentações, e conectam-se com uma noção de arte que remete a experimento participativo e performático (cf. Silva, 2012a). A poesia de Zinho Trindade (2010, p.45-46), “Qual é a cor?”, manifesta tal experimento, sobretudo porque o poeta utiliza como referência o poema “Sou Negro”, de seu bisavô Solano Trindade²⁰⁰:

- Qual é a cor?
Quando eu era pequeno, eu não sabia
Eu não sabia, eu não sabia, não
Não entedia a cor, qual era o valor
O porquê brigar e o porquê amor
Minha mãe me chamava de mestiço
A professora já dizia moreno
A vizinha falava em mulato
E o meu Pai achava tudo engraçado
E minha Avó já dizia:
Negro.
Então, que cor que eu sou?
Negro.
E o tambor chamou
Negro.
E com muito amor
Negro.
E o som é
Negro.
Então, sinta a condição:
Sou negro, sou raça, sou cor.
Com a benção dos Orixás que nos abençoou
Sou negritinho, negralha, bamba, malungo
Eu vim da Serra da Barriga e trago muito amor
Minha cultura é milenar e atravessa o tempo
Arrebentando as correntes, voando com o vento
Candomblé, quizumba, macumba, fortalecimento
Agradeço todo dia poder para o povo preto.
Sou negro, como Fela Kuti
Jomo Kenyatta, Múmia Abu-Jamal
João Cândido, Anastácia
Ganga Zumba, Zumbi, África Bambaataa
Mestre Irineu, Chico Rei, Elisbão, Dandara
Solano Trindade, Mestre Assis, Aurino Bonfim
Mestre Bolinha, Conde, Cuti, Bimba, Luíza Mahin
Mandela, Mãe Menininha e o grande Tim
Acan, Polano, Cruz e Souza, Martin Luther King

²⁰⁰ O poema de Solano Trindade “Sou negro” – assim como outros textos importantes do poeta pernambucano, como “Canto dos Palmares” e “Zumbi”, datam do final dos anos 1950 – com o qual Zinho Trindade estabelece um diálogo intertextual está disponível em: <goo.gl/is977r>. Acesso: 06/04/2018. Parece-me importante dizer que ambos os autores visam, a partir de um eu lírico enunciador que questiona e relembra o passado, afirmar orgulhosamente certa ancestralidade, processo de busca que acaba por consolidar uma autoafirmação identitária calcada no combate aos estereótipos e nas histórias inventadas sobre os afrodescendentes no Brasil.

Sou negro até o fim.
 Então, que cor que eu sou?
 Negro.
 E com muito amor
 Negro.
 E o tambor chamou
 Negro.
 E o som é
 Negro.
 Movimento Black Power, Rap, Samba, Funk, Soul
 Grafite, Break, MC, DJ, conhecimento
 Panteras Negras, Pixinguinha, Jackson
Hip Hop, Cultura de Rua é movimento
 Mandigueiro, Guerreiro, Quilombola, Nagô
 Resistência, povo lindo, batuque Banto
 A Justiça Xangô contada pelos Griôs
 Caifazes, Bronx, Harlem, Kingston
 Cartola, Castro Alves, Clementina de Jesus
 Jovelina Pérola Negra, Zé Ketti, Macu,
 Spike Lee, Geraldo Filme, Lia de Itamaracá, Zulu
 Rosa Parks, Garrincha, Bispo Tutu
 Grande Otelo, Mussun, Benê, Chica da Silva
 Kool Herc, Bob Marley, Mercedes Batista
 Margareth Menezes, Ruth de Souza, Nação Cambinda
 E brindamos a vida.
 Então, que cor que eu sou?
 Negro.
 E com muito amor
 Negro.
 E o tambor chamou
 Negro.
 E o som é
 Negro.

Como se pode perceber, Zinho Trindade elabora uma reinterpretação potente de elementos e fatos históricos, visando, de um lado, a revalorização da identidade étnico-racial e, de outro, a filiação a um legado cultural no qual figuram diversas personalidades negras. O texto é repleto de referências, muitas delas desconhecidas por boa parte da academia. Com isso, ele logra recuperar diversos nomes da cultura mundial, sobretudo brasileira, muitos deles esquecidos, outros apenas recentemente inseridos no “cânone”. A estratégia que possibilita essa filiação ao passado é que, para o poeta, essas personalidades fizeram algo semelhante ao que os/as marginais fazem atualmente, a saber: contar suas histórias por si próprios, a partir de uma perspectiva negra e periférica bastante demarcada, de um conjunto de referências que seja próprio desse grupo social, contrapondo-se às dinâmicas que os silenciaram, bem como aos processos históricos e sociais que estigmatizaram seus agentes.

Isso lembra um jargão corrente no movimento negro e nos saraus periféricos de hoje: “nossos passos vêm de longe”, o que insinua que o que se faz hoje nas periferias, em termos de produção literária, não é algo absolutamente novo; nova é, sim, a tentativa de, coletivamente, recuperar o que sempre existiu, mas cujos espaços de expressão e de reconhecimento foram negados ou escondidos. Um poema de Michel Yakini (2012, p.23), chamado “Mapas de asfalto”, estabelece a relação com a ancestralidade a partir de um lugar de resistência na periferia, uma resistência que busca, epistemologicamente, a positivação do negativo:

[...] nos mocambos de hoje
germina a resistência
do amanhã.

em cada quintal
um trançado
autoestima se firma.

no olhar da mulecada
vejo uma trilha
sedenta de História.

é batuque
rodeando as intenções
cravando horizontes.

grafitando nos
muros, poemas
da nossa virada
declamando ação
sacudindo vozes.

na espreita das ruas
ecoam nossas rimas
num versar ritmado de redenção.

Tendo em vista que não houve o devido processo de “reterritorialização” da população negra no Brasil, uma vez que nunca lhe foi permitido recriar seus espaços socioculturais (cf. Eble, 2015), que sempre foram marginalizados – o que destinou suas produções simbólicas ao limbo dos universos artísticos –, a força com que essas vozes literárias têm se estabelecido e os princípios estéticos que têm difundido indicam a tentativa de problematizar, em suas produções, o potencial das periferias enquanto espaços do novo, da transformação e da reinvenção.

O povo preto e periférico, ele sempre se manifestou através da poesia cantada, falada, teatralizada [...]. Então, a gente tem hoje que criar novos caminhos [...]. Ao mesmo tempo, a gente tem que se alimentar das fontes ancestrais, ver as quilombárias, as mocambagens de antes e fazer direito também, porque cada geração tem sua urgência. Cada geração tem sua pipa pra desbicar (Rosa *apud* Hapke et al., 2015, p.92-93).

A periferia é o espaço potencial do novo, segundo o poeta, mas de um novo que se impõe como busca das raízes, reafirmação da ancestralidade e reconhecimento da negritude; um novo que nunca perde de vista o legado de um passado comum, a semente de luta e resistência deixada por tradições seculares. Aqui, trago dois poemas que explicitam essa demanda pelo novo no passado. Primeiro, o poema de Mel Duarte, intitulado “Não desiste!”, de seu livro *Negra Nua Crua* (2016, p.14-15); em um trecho, a poeta e *slammer*, a partir da perspectiva do empoderamento feminino negro, lança imperativos de encorajamento:

Não desiste negra, não desiste!
 Ainda que tentem te calar,
 Por mais que queiram esconder
 Corre em tuas veias a força yorubá
 Axé para que possa prosseguir!
 [...] É preciso lembrar da nossa raiz
 Semente negra de força matriz que brota em riste!
 Mãos calejadas, corpos marcados, sim
 Mas de quem ainda resiste.
 E não desiste negra, não desiste!
 [...] É no teu colo onde tudo principia,
 Somos as herdeiras da mudança de um novo ciclo.

Outro texto que vale a pena ser mencionado em decorrência de sua potência poética chama-se “poemissão”, de Michel Yakini, que pertence ao seu livro *ACorDe um verso* (2012, p.16-17), em que o poeta de Pirituba sugere atitudes “decoloniais” necessárias para que a ancestralidade – baseada no princípio de descendência direta negra – seja readquirida e, enfim, “reterritorializada”. Para tanto, o escritor inventaria alguns elementos comuns ao processo escravocrata no Brasil para, então, reatualizá-los, misturando fatos do período colonial com outros que fazem referência ao presente, como a violência policial:

preciso desenzalar
 a cognição, desacoturnar
 as veredas
 desconhecer as fardas
 e desenquadrar as
 esquinas
 aguçar as teias
 esparramar pigmentos
 plantar nas brechas da carne
 preciso encrespar
 as espirais
 me aquilombar
 na confluência malunga
 me umbigar nos quintais
 como semente forte,
 fecunda

receber passes
 de agrado e segredo
 me nutrir da doçura
 dos grandes pequenos
 preciso amar
 com mais cor,
 escurecer a
 afirmação
 pra firmar os vestígios,
 aquecer os silêncios
 de vida e presença
 aos que hão de vir.

Outra personalidade que gostaria de trazer para esta tese, em função de sua ocorrência em muitas das conversas que mantive com escritores/as marginais, é Lima Barreto, ou Afonso Henriques de Lima Barreto (1881-1922). Sua opção pela *marginália*²⁰¹ e pela independência intelectual, como sugere Patrocínio (2013, p.25), Resende (1983, p.73) e Serrano (2014, p.96), fez com que o autor – hoje, tido como exímio narrador da vida urbana no momento anterior ao modernismo, mas que sofreu ostracismo por parte dos “mandarins da literatura” de seu tempo – optasse por permanecer ligado às camadas populares. Talvez esse seja um dos motivos que fazem dele um dos modelos dos/as marginais e um dos nomes mais citados por autores/as como referência, o que é possível notar em sua inclusão entre os 80 textos de 56 autores editados por Ferréz no suplemento *Caros Amigos/Literatura Marginal*²⁰². Tal fato ratifica a tese de Coutinho (2005, p.156), para quem Barreto teria iniciado, na literatura brasileira, uma nova etapa do realismo – moderna e popular –, na medida em que rompeu com qualquer “intimismo à sombra do poder”, assegurando uma dimensão humanista do labor literário e buscando uma resposta ideológica e esteticamente popular em sua produção. Para outros/as pesquisadores/as, Barreto foi quem inaugurou as bases do “romance social moderno” no país e, ao lado do já citado Luís Gama, consolidou uma tendência de protesto na literatura negra (cf. Brookshaw, 1983).

Outros nomes têm sido listados por escritores/as marginais como ascendentes e, portanto, iniciadores dessa tradição que estou chamando de “dialética da marginalidade”. Em

²⁰¹ Trata-se de um conjunto de trabalhos agrupado por Lima Barreto a partir da ideia de *Marginália*, que se referia, primeiro, a textos dedicados a temáticas e sujeitos marginais, abordados em um tipo de escrita considerado “menor” para a época, ou seja, sem grande apelo editorial (crônicas e notícias, sobretudo) ou sem grande impacto no “cânone”, mediante um método de composição textual que, também ele, consiste de anotações à margem das folhas – método cunhado pelo poeta e ensaísta inglês Samuel Taylor Coleridge (1772-1834), no século XIX.

²⁰² Salom (2014a, p.139) mostra como Ferréz cria para si um “contra-cânone”, ao combinar, indiscriminadamente, referências heterogêneas. Nessa lista, figuram Dostoiévski, Herman Hesse, Lima Barreto, Machado de Assis, Bukowski, Máximo Gorki (o primeiro escritor proletário, para Ferréz), Franz Kafka, João Antônio, Plínio Marcos, Antônio Fraga, Carolina Maria de Jesus, Paulo Lins, Marcelino Freire, Conceição Evaristo etc. O escritor de *Capão Pecado* confirma isso em entrevista concedida a Mário Augusto M. da Silva (cf. Hapke et al., 2015, p.46-48).

uma edição do Sarau do Binho, em 2015, quando questionada sobre suas influências e sobre as vozes femininas que mais lhe serviram de modelo literário, Pilar listou Carolina Maria de Jesus e Maria Firmina dos Reis; sua justificativa na seleção baseou-se na importância que ambas detêm, hoje, nas periferias e na forma como foram hábeis em reportar a realidade de pobreza e do preconceito a partir de uma perspectiva feminina e marginal em seus respectivos períodos.

Maria Firmina dos Reis (1822-1917), que conheci com os/as escritores/s marginais, é tida como a primeira romancista brasileira, cuja obra *Úrsula* (1859 [1988]) manifesta a tentativa de desconstruir uma história literária etnocêntrica, masculina, branca, de meados do século XIX²⁰³. O livro não só é o primeiro romance abolicionista de nossa literatura, mas o primeiro afro-brasileiro, de autoria afrodescendente, a tematizar o/a negro/a desde uma perspectiva envolvida em recuperar a condição do “ser negro/a” no país. Ela foi uma das poucas mulheres alfabetizadas no período; acabou escrevendo bastante para jornais de grande circulação, além de ser considerada a primeira professora efetiva a integrar os quadros do magistério maranhense, função que ocupou até o início de 1881, quando se aposentou e fundou a primeira escola mista e gratuita do país (cf. Morais Filho, 1975).

Mas, além de Maria Firmina dos Reis, seria possível citar outros exemplos, de vida, de trajetória e de obra que acabaram servindo de “antepassados literários” de escritores/as marginais das periferias. Por exemplo, Lino Guedes (1897-1951), filho de ex-escravizados e grande militante do movimento negro, outro menosprezado pela crítica. Aliás, poeta fortemente influenciado pelo romantismo abolicionista de Castro Alves (1847-1871), adotou formas populares, como a redondilha e o cordel, para compor suas obras, mesclando em seu estilo a preocupação social e politicamente engajada com a situação dos afrodescendentes no país, sendo um dos precursores da chamada “negritude” na poesia brasileira. O poema “Novo Rumo”, de *Negro Preto Cor da Noite* (1932 [1938]), é paradigma de seu utopismo racial:

Negro preto cor da noite,
Nunca te esqueças do açoite
Que cruciou tua raça.

Em nome dela somente
Faze com que nossa gente
Um dia gente se faça!

Negro preto, negro preto,
Sê tu um homem direito

²⁰³ Outro escritor que acabei “descobrir” durante o campo, e que não consta do “cânone”, foi Antônio Gonçalves Teixeira e Sousa (1812-1861), autor do primeiro romance brasileiro, *O filho do pescador* (1843 [1977]).

Como um corcel posto a prumo!

É só do teu proceder
Que, por certo, há de nascer
A estrela do novo rumo!²⁰⁴

Já Carolina Maria de Jesus (1914-1977), citada por Vaz e Pilar (e por muitos/as outros/as durante minha pesquisa de campo), foi a primeira mulher negra e favelada a registrar em fragmentos autobiográficos o cotidiano da fome e da escassez em uma das primeiras favelas paulistanas (a Favela do Canindé). Autora do hoje famoso *Quarto de despejo: diário de uma favelada*²⁰⁵, publicado em 1960, ela seria a gênese antecipada e uma das grandes precursoras do paradigma da “dialética da marginalidade”, sugerido pelo já mencionado Rocha (2004), na medida em que conseguiu elaborar, em seus diários, a representação de sua própria realidade.

Sobre São Paulo, dizia essa autora, em uma passagem célebre: “Eu classifico a cidade assim: o palácio é a sala de visita. A prefeitura é a sala de jantar e a cidade é o jardim. E a favela é o quintal onde jogam os lixos [...]. Estou no quarto de despejo, e o que está no quarto de despejo ou queima-se ou joga-se no lixo” (Jesus, 2001, p.28-33). Mais adiante, segue: “Nós somos os pobres, viemos para as margens do rio. As margens do rio são os lugares do lixo e dos marginais. Gente da favela é considerada marginais. Não mais se vê os corvos voando as margens do rio, perto dos lixos. Os homens desempregados substituíram os corvos” (Jesus, 2001, p.45). As margens da cidade são cheias de lixo e corvos. Mas é justamente aí onde ela estabelece seu lugar de enunciação, a fim de observar, relatar e descrever os fatos ao seu redor com uma franqueza, ora perturbadora, ora reconfortante. Ela demonstrou que a forma literária pode, também, ser representativa do espaço periférico, que deve ser compreendido e apresentado não só como área estigmatizada e excluída do planejamento urbano, mas como lugar importante de produção de saberes e discursos²⁰⁶.

²⁰⁴ Texto disponível em: <www.quilombhoje2.com.br/blog/?p=257>. Acesso: 10/10/2015.

²⁰⁵ Seu diário foi traduzido para diversas línguas e se tornou *best-seller* na América do Norte e na Europa. Mas até o caso de Carolina foi controverso em relação às intermediações culturais. Na década de 1960, trabalhando como catadora de papel, saiu do anonimato graças à influência do jornalista Audálio Dantas, que possibilitou a publicação de seu diário. Mário Augusto M. da Silva (2013) coloca em evidência a relação da escritora com coetâneos/as, que se viam engajados/as, de um lado, na consolidação de uma estética literária negra e, de outro, no ativismo – como a Associação Cultural do Negro (ACN). Para isso, ele sugere uma “sociologia da lacuna”, a fim de verificar o processo pelo qual certas figuras trilharam, de modo isolado, caminhos para o protagonismo social, mas ignorando agendas políticas de seus pares mais engajados e organizados – ficando deslocados, “fora de lugar”, para usar a expressão de Schwarz (2009), em relação aos repertórios de enfrentamento manejados por ativistas.

²⁰⁶ Dalcastagnè lembra que, em *Meu estranho diário*, Carolina Maria de Jesus sintetiza a questão da enunciação quando clama por seu direito à expressão: “Hoje eu estou com frio. Frio interno e externo. Eu estava sentada ao sol escrevendo e supliquei, oh meu Deus! preciso de voz” (Jesus *apud* Dalcastagnè, 2002, p.71).

A contribuição de Carolina para a literatura brasileira ainda está para ser medida²⁰⁷. Mas é inegável que seus diários têm servido como fonte de inspiração estética e cultural para muitos/as autores/as marginais. Na segunda antologia organizada por Binho (2015), por exemplo, Pilar publicou um poema que costumava recitar nos saraus, “Sou uma Carolina”, fazendo referência à sua maior influência, de modo a conectar sua trajetória à da escritora²⁰⁸:

Sou uma Carolina
Trabalhei desde menina
Na infância lavei, passei, engraxei...
Filhos dos outros embalei.
Sou negra escritora, que virou notícias nos jornais
Fui do *Quarto de Despejo* aos programas de TV.
Sou uma Carolina
Escrevo desde menina
Meus textos foram rasgados,
E amassados e pisoteados
Foram tantos os beliscões
Pelas bandas lá de Minas
Eu sou de Minas Gerais.
Fugi da casa da patroa
Vassoura não quero ver mais
A caneta é hoje meu troféu
Que borda as palavras no papel
É tudo o que quero dizer.
Sou uma Carolina
Feminina e poesia
A negra escritora que foi
Do *Quarto de Despejo* aos programas na TV [...].

O escritor Luiz Ruffato (2009), há alguns anos, organizou uma antologia de contos sobre a temática do preconceito racial, intitulada *Questão de pele*, da qual participaram célebres escritores/as do movimento negro e do movimento marginal paulistano. No prefácio à obra, chamado “À Flor da Pele”, ele traça uma linhagem literária que vai de Maria Firmina dos Reis, passa por Machado de Assis, Cruz e Souza e Lima Barreto, vindo a desaguar em uma tradição

²⁰⁷ Nunca é demais expor a forma preconceituosa com que certos críticos tratam as experimentações literárias daqueles/as que *a priori* não deveriam compor as estantes de livrarias e bibliotecas. Basta observar as palavras de Ferreira Gullar, que, a respeito do aparecimento de Carolina no cenário público, diz: “Eis porque se publicam hoje livros como o *Diário de uma favelada*, de Carolina Maria de Jesus, e o público os aceita com avidez. Os intelectuais reagem, e naturalmente, porque livros como esses põem à mostra uma literatura sem ‘aura’ e abrem a possibilidade de qualquer pessoa escrever livros” (Gullar, 2002, p.19). Lucena (2009), rebatendo as palavras do poeta, diz que Gullar, assim como muitos/as outros/as diante de novidades estéticas, sentem-se compelidos a se manifestarem, reforçando a assertiva conservadora que compreende uma obra que foge ao “cânone”, como a de Carolina Maria de Jesus, só por sua importância quanto ao que diz e ignoram o trabalho formal e estético (Lucena, 2009, p.88).

²⁰⁸ Inclusive, durante um tempo, Pilar encenou uma performance teatral (monólogo) intitulada *Sou uma Carolina*, em que fazia paralelo entre a sua história de vida e de sua carreira literária com a de Carolina Maria de Jesus.

literária por intermédio da qual negros/as e periféricos/as passaram a tomar a palavra. Essa nova literatura teria como grande nome Carolina Maria de Jesus e seu fenômeno editorial *Quarto de despejo*. Um ponto demarcado pelo organizador é que, a partir da década de 1970, houve um renascimento positivo de movimentos coletivos de valorização da consciência negra, a partir do qual começaram a surgir livros escritos e protagonizados por afrodescendentes²⁰⁹.

Não menos importante, nesse sentido, foram as contribuições do Quilombhoje, uma das mais notórias experiências de literatura negra no país²¹⁰. Fundado em 1980 por Oswaldo de Camargo, Paulo Colina, Cuti e Abelardo Rodrigues, do qual também fizeram parte os/as poetas Carlos Assumpção, Miriam Alves, Ângela Lopes Galvão e Célia Aparecida Pereira, o grupo impulsionou a reflexão e a produção de uma literatura e de uma imprensa autônomas, comprometidas com a valorização da cultura afro-brasileira. Responsável pela publicação dos *Cadernos Negros* (1978-), que reúne textos de afrodescendentes e, hoje, também marginais, revelou inúmeros/as novos/as autores/as, muitas/as presentes na antologia editada por Ruffato.

Então, para além de Carolina Maria de Jesus, pode-se localizar o papel fundamental de outros/s escritores/as negros/s, como membros do grupo Quilombhoje e, também, Solano Trindade, na segunda metade do século XX, em torno de estratégias coletivas de ação cultural e criação estética. Em suas narrativas, esses/as autores/as procuraram questionar a presença negra em periferias, marcando na escrita a violência, o estigma, o racismo e a marginalização.

Como sempre acontece a todo movimento feito por pessoas que estão “à margem”, as críticas vieram aos montes; fomos taxados de bairristas, preconceituosos, limitados e várias outras coisas. Mas continuamos batendo o pé, cultura da periferia feita por gente da periferia [...]. Creio que um grande homem como Solano Trindade ou uma grande mulher como Carolina Maria de Jesus se sentiriam orgulhosos de pegar essa edição nas mãos, pois é pensando neles, e numa quantidade gigantesca de autores marginais injustiçados que ainda temos força para tocar a missão (Ferréz, 2004, p.2).

Mais designadamente, a importância da obra e da trajetória de Solano Trindade entre aqueles/as que atuam nos saraus e integram o movimento marginal é facilmente observável. O

²⁰⁹ A título de exemplo, Ruffato cita importantes projetos: as coletâneas *O carro do êxito* (1972), de Oswaldo de Camargo, *Um negro vai à forra* (1977), de Edilberto Coutinho, *Cauterizai o meu umbigo* (1986), de Eustáquio José Rodrigues, *Santugri* (1988), de Muniz Sodré; os romances *Luanda, Beira, Bahia* (1971), de Adonias Filho, *Os tambores de São Luís* (1975), de Josué Montello, *Crônica dos indomáveis delírios* (1991), de Joel Rufino dos Santos; e a trilogia *A casa da água* (1969), *O rei de Keto* (1980) e *Trono de vidro* (1987), de Antonio Olinto. Mais recentemente, ele localiza novas iniciativas, como *Elegbara* (2005), de Alberto Mussa, *Contos negreiros* (2005), de Marcelino Freire, *20 contos e uns trocados* (2006), de Nei Lopes, e os romances *A noite dos cristais* (2001), de Luís Fulano de Tal, e *Um defeito de cor* (2006), de Ana Maria Gonçalves.

²¹⁰ Para maiores informações sobre o grupo, cf.: Silva (2013), Oliveira (2015) e <goo.gl/M9anqd>. Acesso: 03/02/2015. Vale notar que, após o golpe militar, um longo intervalo se instaurou no associativismo negro, o que fez com que tanto a produção estética quanto o ativismo se mantivessem em surdina, para seu ressurgimento em 1978, com o Movimento Negro Unificado Contra a Discriminação Racial (MNU), o lançamento do primeiro volume dos *Cadernos Negros*, e a fundação do Quilombhoje, que segue atuante junto a coletivos das periferias.

poeta, um dos idealizadores do I Congresso Afro-Brasileiro, de 1934, na cidade de Recife, ao lado de Gilberto Freyre, permanece como um dos ícones do ponto de vista de jovens escritores/as negros/as das periferias. José Carlos Gomes da Silva (2013, p.15) lembra que outro experimento literário, a revista *Becos e Vielas Z/S: voz da periferia*, elaborada por moradores/as da zona sul, via Lei de Incentivo à Cultura, dedicou ao poeta pernambucano importante matéria. Seu poema “Canto aos Palmares” é emblemático do fazer literário dos/as marginais, na medida em que promove o que José Carlos Gomes da Silva (2013) e Zilá Bernd (1992) chamaram de “reversão simbólica” das práticas quilombolas, ao convergir esforços de transformar a prática rebelde e subversiva de segmentos sociais vencidos e humilhados em um fato heroico, triunfalista, ação épica politicamente orientada – algo que Solano fez em vida ao lado de Abdias do Nascimento, ao constituírem o Comitê Democrático Afro-Brasileiro, que se estabeleceu como o braço político do célebre Teatro Experimental do Negro, liderado por Abdias, em 1941.

Aqui, vale notar que a referência a Palmares é quase um lugar comum nas produções poéticas marginais, sobretudo nas performances dentro dos saraus. “Vamos pra Palmares” é um poema com muita potência estética, cuja força se amplifica quando é declamado nos eventos literários das periferias²¹¹. Seu autor, Dugueto Shabazz, agrega um conjunto de elementos que são inerentes à ideia de “reversão simbólica”, proposta em “Canto aos Palmares”, de Solano Trindade²¹² (cf. Silva 2013, p.16). O texto poético de Shabazz tornou-se famoso nos saraus:

Depois que a noite cair e a treva dominar
O cagueta dormir e o sentinela passar
Eu vou de novo fingir, quando o silencio reinar
Então aí vou sorrir, quando o candeeiro apagar

Trincar por cima do pano, pra corrente quebrar
Desmuquifar o aço, faca de cortar jugular
Arrebrantar os grilhão, pro meu sangue circular
Chamar os nego irmão forte pra capoeirar

Vamo rezar um duá, depois do *Salat al-Ichá*
Guardar palavra de Allah, amarrar no patuá

²¹¹ O que parece ocorrer com certos poemas recitados quase de memória por poetas em saraus é a formatação de uma “comunidade narrativa”. Lima (1985) diz que o conhecimento mútuo de narrativas poéticas e o hábito de compartilhá-las entre pares, de recriá-las e performatizá-las de alguma forma faz com que narradores/as e ouvintes, artistas e audiência, em uma unidade interdependente e dinâmica, formem uma comunidade de reconhecimento e afetividade. Ou seja, trata-se de compartilhar experiências e um imaginário comuns por meio do discurso.

²¹² José Carlos G. da Silva (2013, p.16) aproxima a poesia de Solano de recursos estilísticos e políticos usados por Luís Gama. Para acessar o texto de Solano, cf.: <goo.gl/9a8WSc>. Sobre a multiplicidade artística de Solano Trindade em torno da negritude, cf.: <goo.gl/YHLGfo>. Acesso: 03/04/2018. A coletânea *Solano Trindade: o poeta do povo*, editado por Raquel Trindade (1999), e a antologia *Tem gente com fome e outros poemas* (1988) são acompanhadas de comentários de críticos/as, enfatizando a importância da poesia de Solano nos dias de hoje.

Uma estrela e o crescente pra nos guiar
 Vamos sentido oriente, que eu conheço um lugar

Aonde não tem sinhô, aonde não tem sinhá
 E o nego pode comê o que o nego plantar
 Onde morrer é melhor, viver pra paz é lutar
 ‘Conteça o que acontecer, nóiz tamo indo pra lá

Mesmo que eu tenha que cruzar terras e mares
 Eu vou pra Palmares, eu vou pra Palmares
 Mesmo que no caminho me sangrem os calcanhares
 Eu vou pra Palmares, eu vou pra Palmares

Mesmo que os inimigos contra nós sejam milhares
 Eu vou pra Palmares, eu vou pra Palmares
 Enfrento os Borba Gato e os Raposo Tavares
 Eu vou pra Palmares, eu vou pra Palmares

Vamo render o capitão, quebrar a louça do barão
 Sacudir o casarão, despojar os dobrão
 Levar as filhas do sinhô, que vai morrer do coração
 Tocar fogo na capela e no barracão

Vamo de a pé embrenhar, no meio da escuridão
 E quando mata adentrar, onde num entra alazão
 Cor do nego vai camuflar e Allah vai dar proteção
 Mãe natureza ajudará, abrindo ventre e coração

Subir que nem Sucupira e confundir direção
 Sem rastro os astros testemunharão
 Mal da mata vai assolar e causar desolação
 Inimigos no caminho todos sucumbirão

Vamo cantá uma canção, hino de libertação
 Antiga cantiga-mandinga, mantida recordação
 A fé tá no Tessubá, promessa tá no Alcorão
 Faz parte da nossa crença, lutar contra a escravidão

Mesmo que eu tenha que cruzar terras e mares
 Eu vou pra Palmares, eu vou pra Palmares
 Mesmo que no caminho me sangrem os calcanhares
 Eu vou pra Palmares, eu vou pra Palmares

Mesmo que os inimigos contra nós sejam milhares
 Eu vou pra Palmares, eu vou pra Palmares
 Enfrento os Borba Gato e os Raposo Tavares
 Eu vou pra Palmares, eu vou pra Palmares

Mesmo que eu tenha que cruzar terras e mares
 Mesmo que eu tenha que cortar serras e ares
 E que meu sangue regue o chão-solo de nossos lares
 Pois todos quilombolas são nossos familiares

Índios, foras da lei, renegados, populares
 Mal quistos e mal vistos vindos de vários lugares
 Você não tá sozinho porque nós somos seus pares
 No levante contra bandeirantes e militares

E se lealdade ao justo Rei jurares
 E com as próprias mãos paliçadas cavares
 Se por amor à justiça a causa amares
 E por causa da injustiça ao amor armares

Quando rufares tambor, quando tambor rufares
 Que me sangrem os calcanhares, contra nós sejam milhares
 É tempo de defender as nossas raízes milenares
 Se esperamos, vacilamos, vamos todos pra Palmares

Mesmo que eu tenha que cruzar terras e mares
 Eu vou pra Palmares, eu vou pra Palmares
 Mesmo que no caminho me sangrem os calcanhares
 Eu vou pra Palmares, eu vou pra Palmares

Mesmo que os inimigos contra nós sejam milhares
 Eu vou pra Palmares, eu vou pra Palmares
 Enfrento os Borba Gato e os Raposo Tavares
 Eu vou pra Palmares, eu vou pra Palmares²¹³.

Zumbi e o Quilombo dos Palmares representam, para os/as agentes, símbolos de resistência negra no Brasil do século XVII. Mas gostaria de chamar a atenção para outro elemento importante que aparece no poema: a tentativa de empreender a ressignificação de experiências históricas marcantes para a população negra e seus territórios, a partir do ponto de vista daqueles/as que se consideram herdeiros de homens e mulheres escravizados/as e trazidos à força para o país. A referência a Palmares e à fuga remete à luta que, segundo sugere o poeta, segue sendo bandeira dos/as afetados/as pelas violências históricas, “índios” e “foras da lei”, “renegados” e “populares” – aliás, os “malquistos vindos de vários lugares” talvez façam referência ao fluxo de refugiados que, mais recentemente, começou a chegar ao Brasil. De qualquer maneira, a estratégia do poeta é o uso do pronome “nós”, bem como de verbos conjugados na primeira pessoa do plural, que confere potência poética e estimuladora ao convite urgente “Vamos”. Os enfrentamentos do passado (contra os bandeirantes e senhores de engenho) são motes para os conflitos do presente (contra os policiais militares, por exemplo). A periferia é, nesse raciocínio, sugerida como uma nova figuração de quilombo, local de arrebentar grilhões; seus descendentes, como sugere José Carlos Gomes da Silva (2013),

²¹³ Remeto o/a leitor/a não ao texto escrito, mas à sua declamação performática, pois acredito que, caso o contrário, se perderia muito de sua potência poética: <www.youtube.com/watch?v=YCP8CFfQNFU>. Acesso: 11/10/2017.

novos/as quilombolas, herdeiros/as do “projeto Palmares”. Impossível não lembrar de Sérgio Vaz (2008), citado no segundo capítulo desta tese, e sua estratégia de batizar o Sarau da Cooperifa como um “quilombo cultural” contemporâneo.

Segundo Benito Martinez Rodriguez (2003), dos escritos de Luís Gama e Maria Firmina dos Reis, ainda no século XIX, passando por Lima Barreto, Lino Guedes e toda uma tradição forçosamente esquecida do “cânone” literário – incluindo, aqui, a dispersa produção de uma literatura proletária nas décadas iniciais do século XX –, chegando ao trabalho de Carolina Maria de Jesus, Solano Trindade e aos desdobramentos literários dos movimentos populares das periferias desde os anos 1970, esboçam-se percursos que, a despeito das descontinuidades cronológicas e de algumas diferenças quanto aos meios expressivos mobilizados e às temáticas abordadas, sugerem possibilidades de percepção quanto aos desafios comuns que todo esse corpo de escritos formula esteticamente, qual seja: assumir-se enquanto sujeito de seu discurso.

Segundo Dalcastagnè (2008), não foram poucas as vezes em que o silêncio dos/as marginalizados/as emergiu, só que coberto por outras vozes que se sobrepuseram a esse silêncio forçado; são vozes que, de algum modo, buscam falar em nome deles/as, como se fez desde sempre em nossa cultura repleta de epistemicídios. Mas, é importante salientar, o fenômeno da literatura marginal, espelhado em uma tradição negra e periférica, vem tentando quebrar a lógica silenciadora dessa tradição, estabelecendo tensões importantes no campo literário brasileiro: uma tensão cuja potência, acredito, se assenta entre “a ‘autenticidade’ do depoimento e a legitimidade (socialmente construída) da obra de arte literária, entre a voz autoral e a representatividade do grupo [...], entre o elitismo próprio do campo literário e a necessidade de democratização da produção artística” (Dalcastagnè, 2008, p.78).

Em outro momento, Dalcastagnè (2002, p.39) propõe que ler como literatura autores/as como Carolina Maria de Jesus e toda uma “tradição marginal” que a precedeu e que nela se espelhou, bem como a produção textual de escritores/as negros/as e dos/as que vivem nas periferias – cuja base formal é a performance e a oralidade –, colocando-os/as ao lado de Guimarães Rosa e Clarice Lispector, por exemplo, em vez de relegá-los/as ao limbo do “documento histórico”, significa aceitar como legítima e válida sua dicção, seu discurso, seu *eu enunciadador*, vendo-os/as como capazes de criar envolvimento e beleza, por mais que se afaste do padrão estabelecido pelo “cânone” e pelas hierarquias simbólicas de praxe.

Tendo em vista essa tradição literária, de que maneira o projeto estético marginal – fruto de uma atividade artística e de um labor literário que vêm sendo exercidos por agentes, em sua

maioria, submetidos/as a processos de exclusão e marginalização aos quais eles/as se referem em suas próprias obras – lida com o próprio espaço social de onde fala e escreve? E como, a despeito de uma série de constrangimentos de que se tem ciência, tal produção vem promovendo uma espécie de “corpo a corpo com a vida”, preocupando-se com a releitura do cotidiano e a interpretação da experiência local, de modo a falar *da, sobre e para* a periferia? Mais uma vez, trata-se de uma bateria de questões. Gostaria de sintetizá-las melhor na próxima seção e falar um pouco sobre a forma como a literatura marginal foi – e vem sendo – capaz de trazer para o centro de sua produção a própria margem, falando desde a margem e sobre a margem.

3.3. PERIFERIA ENQUANTO REFLEXO TEMÁTICO

3.3.1. Periferia: espaço de criatividade

É revelador que a rubrica “marginal”, tal qual o próprio termo “periférico”, seja, desde o início, reivindicada por escritores/as e agentes que compõem o movimento dos saraus e da literatura marginal. Embora os/as integrantes tenham origem nos mesmos setores aos quais se referem em obras, os bens que colocam em circulação, livros, manifestos, revistas, blogs, são heterogêneos em termos de recursos expressivos, isto é, mesclam linguagens e técnicas variadas, o que não impede que eles/as se reconheçam como parte de um mesmo movimento.

Apesar do discurso periferia/centro dar sinais de esgotamento no debate acadêmico²¹⁴, é preciso analisar a questão também a partir da literatura feita por agentes enunciadore/as que vêm das margens urbanas da cidade. É nessa medida que a maioria das obras produzidas com tal rubrica reivindica, na temática e na linguagem, o local, invisibilizado pelos discursos hegemônicos (cf. Reyes, 2013). Nas palavras de Sérgio Vaz (2011, p.46):

²¹⁴ Isso não quer dizer que não se possa mais operar com o binômio centro-periferia, pois distâncias geográficas ainda existem, hoje mais do que nunca – basta circular pelas bordas da cidade. O que esse debate pauta é que, ao mesmo tempo, o centro não monopoliza mais os cinturões de benesses, assim como a periferia não é mais o local da ausência total. Claro, o centro de São Paulo ainda “oferece uma agitada vida noturna, com inúmeros bares, restaurantes e hotéis; campo aberto para infinitos encontros, onde também se localizam dezenas de creches, postos de saúde, escolas e várias faculdades privadas; além de hospitais [...]. As periferias estão distantes dessas benesses: empregos formais significam horas de ônibus, mais o trajeto a pé e, quando chove, a lama que não pode ser vista no local de emprego. A escola é longe e, à medida que as crianças crescem, distancia-se mais” (Kowarick, 2007, p.183). Ao mesmo tempo, observam-se contrastes que habitam o centro: “na Aurora, a boca do lixo; nas imediações da General Jardim, a boca do luxo [...] ao lado dos concertos da Sala São Paulo, na Júlio Prestes, a desumanidade da cracolândia. O centro é tudo isso e muito mais: é vai-e-vem alucinado, local onde o trabalho informal dos homens-cartazes [...] e dos flanelinhas, junta-se a dezenas de milhares de balconistas, sem mencionar as inúmeras oportunidades do trabalho autônomo permanente ou ocasional. Mas há outras distâncias reais e simbólicas: a da quietude e solidão das periferias, onde [...] não há cinemas e a diversão é a TV” (Kowarick, 2007, p.182).

[...] a periferia nunca esteve tão violenta: pelas manhãs, é comum ver, nos ônibus, homens e mulheres segurando armas de até quatrocentas páginas. Jovens traficando contos; adultos, romances. Os mais desesperados, cheirando crônicas sem parar. Outro dia um cara enrolou um soneto bem na frente da minha ilha²¹⁵.

Ferréz também lança mão de alguns artifícios que permitem a produção de um novo conhecimento e um novo tipo de tratamento da realidade periférica. Exemplo desse deslocamento estético operado pelo escritor é a presença de encartes fotográficos na primeira edição do *Capão Pecado*. Para Patrocínio (2012, p.68), nesses encartes, o/a leitor/a possível da obra tem a oportunidade de travar contato com uma estratégia mimética curiosa:

[Trata-se da] representação imagética do cenário que é apresentado na estrutura do texto. As imagens retratam o cotidiano do bairro dando ênfase ao estado de exclusão social. Uma fotografia em especial merece a nossa atenção. Nela vê-se o autor de braços abertos, com as mãos simulando o cano de uma arma, tendo ao fundo a imagem difusa de sua comunidade. A legenda, tomada igualmente como narrativa paralela ao romance, explicita: “Me tomaram tudo, menos a rua”. A rua torna-se princípio identitário, lugar que não pode ser tomado porque é também discurso de onde nascem as narrativas marginais. O vínculo entre rua e discurso é reafirmado, ou seja, a junção entre território e sujeito apresenta-se como forma de reafirmação da identidade inscrita à margem. O território marginal passa a ser utilizado como referência primeira para o estabelecimento de um discurso centrado na formação da identidade periférica.

Essa auto atribuição classificatória põe em pauta, aliás, a própria posição ocupada pelo/a morador/a das periferias no tecido social urbano, o que se dá pela oposição a um/a “outro/a”, não periférico/a, e também a um “centro”. Põe-se em xeque, assim, o polo negativo do binômio “centro-periferia”, bem como os fatores que demarcam o que é aceito como central e o que é tido como alijado do centro, limítrofe, na medida em que o marginal/periférico passa a ser visto não mais como lugar de carência, ou apenas como o arrabalde distante do centro expandido, mas também, e sobretudo, como portador do novo, da transformação, de uma nova riqueza, de uma potência estética reveladora.

Esses/s autores/as marginais buscam inverter a conotação negativa, estereotipada e por vezes preconceituosa adquirida pelo termo marginal, ressignificando a apropriação indébita e transformando-a em motivo de orgulho. A força do negativo, sua positivação, adquire potência subjetivadora: o sujeito que se autodenomina, que se auto representa, inverte o preconceito que anteriormente o rebaixara. Segundo Penna (2015a, p.62), “marginal não é mais alegoria brasileira, mas máquina de guerra contra o Brasil que o marginalizara e diagnóstico do modo

²¹⁵ Para Reyes (2013, p.33), a escolha estético-política de agentes ao se autodeclararem marginais e periféricos/as sintetiza um artifício irônico aplicado sobre o olhar que o senso comum e a grande mídia lançam sobre o seu espaço, marcando-o como lugar de carência e violência. A declaração “sou marginal” – que também remete à marginalia modernista de Hélio Oiticica –, que autores/as da periferia empregam usualmente, parece ter conotação similar à afirmação de que há, no movimento como um todo, um perigo para o *status quo*, um perigo que não vem representado pela violência das balas, mas pelo olhar artístico, crítico e descentralizado que agora se propõe.

brasileiro de marginalizar”. Allan da Rosa (2005, p.28), no poema “Tabuleiro”, desenha a periferia de São Paulo de modo a reforçar que, a despeito do ambiente opressor, o sujeito marginal e periférico emerge reluzente:

Periferia: vasto tabuleiro podre de pedras reluzentes

Peças que desvirtuam, fintam, se rapelam no mesmo time
Muquiadas, cagüetam, se encolhem na berlinda

Peças que retrucam, inventam métrica,
Tiram prumo no muro do abismo
Cozinham a poeira das paredes,
Se armam com vassouras e metranças e cadernos

Peças de luto: que desacatam cuturnos,
Apavoram biroschas e bacanas, cham sintonias

Peças empetecadas, esfarrapadas, escoraçadas
Vida mais quente que o fogão onde se requenta o meio-fio.

Como afirmou José de Souza Martins (2008, p.62), por meio de certos movimentos culturais de fisionomia descentralizada, a periferia consegue, hoje, construir sua identidade a partir da proclamação de virtudes da condição de morador/a (negro/a, sobretudo, mas, às vezes, migrante, pária, desenraizado/a, sem lugar ou nos interstícios espaciais), que descobre suas singularidades etárias, étnicas e culturais na expressividade de sua cultura. E isso se dá mediante práticas que anunciam a diferença e, mais que isso, o direito à diferença, ao específico, ao singular, ao local. Trata-se, segundo o sociólogo, de um novo tipo de cultura de protesto, capaz de unir fragmentos de uma identidade inconstituída, para dar-lhes cara, voz, sentido.

O mecanismo utilizado por esses/as agentes da cultura periférica, como já me referi anteriormente, é o da posituação do negativo ou, como preferem Silviano Santiago (2004) e Rejane Pivetta de Oliveira (2011), a afirmação cultural dentro mesmo do sistema de exclusão. O poema de Fuzzil (2010) reflete um pouco essa dialética auto afirmativa:

Minha faculdade é a rua!
Formei-me em Letras,
História e Geografia.

Fiz letra de samba,
Fiz letra de *rap*,
Letra de forma,
Letra de mão,
Letra de pixo,
Letra de grafite.

Fiz histórias nas ruas!

Contei histórias de vida,
 Histórias de manos e de minas,
 Histórias do cotidiano...
 Histórias de *miliano*,
 Histórias verídicas.

Andei pelos guetos, pelos becos,
 Observei os terrenos baldios,
 Construí poemas de madeira,
 E barracos de papel.
 Observei arranhas céus
 E córregos poluídos.

Minha faculdade é a rua!
 Formei-me em Letras,
 História e Geografia²¹⁶.

Na intervenção poética de Fuzzil, nota-se um complexo processo de simbolização de uma vida que poderia ser considerada típica para pessoas oriundas e moradoras das periferias. A rua surge como espaço público, local físico-espacial e simbólico de sociabilidades, de convívio e afetividade, local de educação informal e aprendizado. Os cursos de letras, história e geografia tornam-se brinquedos na imaginação do autor, porquanto denotam dois sentidos, um literal e outro conectado ao campo disciplinar. Com isso, ao meu ver, o poeta visa dessacralizar e desmistificar o mundo acadêmico, propondo que o conhecimento pode ser adquirido, também, na rua. Ademais, o universo da cultura popular é trazido para dentro do texto poético, uma vez que as “letras” são de samba e de *rap*, dois estilos que tradicionalmente estão ligados às favelas e às ruas. O processo de alfabetização, por sua vez, entra em cena, começando pela “letra de forma” e passando à “letra de mão”, o que remete à alfabetização tardia do escritor²¹⁷. Mas, o caminho do letramento não segue aquele usual das classes médias, o da educação formal, o da manifestação do discurso em locais tradicionais de produção e reprodução de saber, como a escola; mas o de uma publicização do ato de escrita, atividade que aparece na forma do grafite e do pixo – mais uma vez, a rua e a paisagem urbana são palcos privilegiados pelo autor.

É preciso lembrar do início deste capítulo, onde apresentei citação de Sonia Bischain, na qual a escritora da Brasilândia empreende uma elaboração da memória que está intimamente ligada ao que ela descreve como de “afetividade com o espaço”²¹⁸. O mesmo parece ocorrer

²¹⁶ Poema de Fuzzil, “Faculdade”, está disponível no *blog* do poeta, em: <bit.ly/2KUtXym>. Acesso: 14/10/2014.

²¹⁷ Sobre isso, cf. Anexo 1, onde exponho uma minibiografia dos/as agentes da literatura marginal.

²¹⁸ Veja-se, por exemplo, os romances de Sonia Regina Bischain, sobretudo *Nem tudo é silêncio* (2010) e *Vale dos atalhos* (2013), em que se nota a intenção de problematizar e ficcionalizar um nexos importante de pertencimento e um princípio identitário conectado com o lugar: “Aos poucos, este lugar vai ficando aconchegante, com jeito de

com o texto poético de Fuzzil. A rua adquire centralidade afetiva para a vida do poeta e por isso ela é tão determinante para a sua respectiva simbolização. Trata-se de um espaço urbano em que as “histórias” cotidianas são tecidas, a experiência é transmitida, onde a fala e a vivência ocupam posição central na formação do “eu”, de um indivíduo, segundo o narrador, “miliano”. “Miliano”, aqui, pode tanto ser uma corruptela de malandro e meliante, aquele que vive somente de histórias verídicas, aquele cuja vivência se baseia em pequenas ilegalidades, como também um jargão para “mil anos”, fazendo referência a algo ocorrido muito tempo atrás, tempo que gera saberes, experiências. É por intermédio do manuseio de recursos adquiridos na rua, na “geografia” crua das cidades, nas margens dos espaços ditos institucionalizados – que ficam à margem, ou na margem entre o legal e o ilegal –, que o desenrolar de sua vida se torna possível.

A explicação da necessidade desses atos ilícitos é a própria história de vida da personagem/poeta, muito ligada à paisagem urbana. Mas não se trata de qualquer cidade, e sim de uma cidade repleta de becos e vielas, um espaço urbano forçosamente racializado, como são as periferias de São Paulo, feitas de guetos em que os terrenos baldios, mais que metáforas do vazio e da improdutividade, da ausência, são locais dos possíveis, espaços de criação de poemas de madeira, barracos de papel, onde a literatura acaba sendo possibilitada, ou seja, em que a simbolização e a formalização da vida acaba ocorrendo. Sua literatura é uma escrita essencial, porque textualiza seu espaço de vivência, o cenário e a realidade das periferias e de marginais, os bairros desde onde ele vê os arranha céus, de um lado, e os córregos poluídos, do outro.

O poeta parece sintetizar uma leitura de mundo muito própria dos/as agentes que compõem o movimento marginal, que é justamente o engajamento na/com a cidade, o ato de sair à rua, vivenciá-la, de tornar o espaço público uma escola. Essa afetividade pela rua é algo

morada. Lavei chão, paredes, vidros. Comprei uma lata de tinta branca (gosto de paredes claras, o ambiente fica leve, agradável). Chamei um pintor. Dois dias depois, quando tudo estava pronto, uma rajada de vento entrou pelas janelas, circulou pelos cômodos e saiu pelas portas; tive a sensação de que tudo de ruim que havia foi varrido pelo vento e a casa estava pronta para ser novamente habitada” (Bischain, 2010, p.14). Trata-se de uma parte muito poética e imagética, muito plástica, como suas fotos expostas no início desta tese. O trecho de Sonia aborda a época de quando seu pai parte para o interior, em 2002, e ela se muda para a casa dele, que havia ficado um tempo fechada. Ela já havia morado lá; mas quando volta, era outra casa, outro lugar – ou pelo menos parecia assim. Como o trecho revela, era preciso transformar a casa, porque era difícil habitá-la uma segunda vez. Habitar uma casa que, embora vazia, parecia ser habitada por outras presenças, por outras temporalidades. Trata-se de entrar novamente em um lugar que já não é o mesmo, já não tem as mesmas pessoas, os mesmos objetos, o mesmo tempo. Uma casa que já não é a sua. Uma casa que é um sentimento, uma memória. O trecho não trata só da casa, então, da materialidade de uma construção em um bairro periférico de São Paulo, que é a Brasilândia; mas também de um sentimento e um afeto seus ao reentrar nela anos depois. “Eu tenho muito disso na escrita, eu acho, isso de passar o emocional, a sensação, o afeto que faz a gente ver outra coisa que não só a coisa em si”, me disse na entrevista em 2017 (cf. Apêndice). Por isso, a imagem é importante para seu processo de escrita e a sensibilidade em suas histórias sobre o bairro. Memória, sensibilidade, lugar: tais parecem ser pontos essenciais de sua obra – mas também se fazem presentes em diversas outras produções marginais, como se verá mais adiante.

que já se iniciou com os artistas ligados à cultura *hip hop*, mas também com os grafiteiros, pixadores e demais artistas, *performers* e interventores urbanos²¹⁹. Trata-se de colocar em prática um outro tipo de uso da rua e da cidade, diferente da lógica de mercantilização dos espaços públicos, lógica mais orgânica e baseada no espírito de comunidade e associação, nas relações de afetividade com o lugar, cujo objetivo é o encontro, o entretenimento, a intervenção, às vezes agressiva, que mexem no ritmo corrente da metrópole.

Entender a importância do espaço para esses/as agentes é entender como a representação ou a “subjativação” do território remete àquilo que Fortuna (2012) chamou, certa feita, de uma geografia emocional que transmite, ao espaço da cidade, uma enorme carga afetiva. É como se o território urbano, enquanto macroestrutura, fosse convertido em micro espaços e passasse, então, a fazer parte efetiva das pessoas que o descrevem, como se passasse, de algum modo, a compor uma casa ou um habitat da experiência urbana subjetiva. O espaço, então, não é só uma materialidade externa e objetiva, palco para a expressão das identidades e para a consolidação das vivências pessoais, mas também território que pode ser internalizado, porquanto envolve complexos processos de subjativação constituídos por novos enclaves e paisagens emocionais, ou seja, processos que impõem um novo regime de interesses, reivindicações, exigências, atuações e intervenções de cada grupo ou agente social (cf. Jameson, 1991; Fortuna, 2012).

Ao que parece, há um forte investimento desses/as novos/as agentes da cultura periférica para trazer para a narrativa o território afetivo da cidade, de subjativá-lo de alguma forma, de “presentificá-lo”, o que traduz uma forma diversa de enunciar a periferia e, por essa via, uma outra forma de auto enunciar-se. Essa estratégia de textualizar a cidade a os/as agentes que a vivem, por assim dizer, seria uma tentativa de representá-la como espaço dos possíveis, já que “estar na margem”, como bem disse bell hooks (1990, p.153), significa ocupar “um lugar de criatividade [...] a partir do qual se constrói um outro sentido do mundo”. Pensar o mundo de outra forma, com base na experiência urbana e na ressignificação de uma história até então excluída das narrativas, é criar uma experiência estética, algo próximo do que artistas do *hip hop* fizeram ao propor o quinto elemento, que é o conhecimento, que, por sua vez, poderia ser traduzido como uma propriedade essencial para a formação identitária, étnica e racial de agentes da literatura marginal, sobretudo em um contexto populacional negro, pobre e periférico.

²¹⁹ Em entrevista que Michel Yakini, cedeu a Lucía Tennina, ele ‘diz: “Como eu não tenho um ensaio sistemático [dos textos para a declamação nos saraus], meu ensaio é na rua. Eu estou andando na rua e, normalmente, repasso as minhas poesias, as que eu já sei, pra que eu não esqueça (Yakini *apud* Hapke et al., 2015, p.345).

3.3.2. Periferia: “presentificando” experiências

Um salto paradigmático em relação ao que Tânia Pellegrini (2005) chamou, certa feita, de “verismo etnográfico” foi dado com *Cidade de Deus*, em que personagens e situações foram extraídas de um mundo ao qual o autor, Paulo Lins, pertencia e do qual queria fazer ouvir a voz. Rocha (2004) trabalhou muito bem esse caso em seu já citado ensaio sobre a “dialética da marginalidade”, bem como o impacto que a obra teve em nossa literatura contemporânea.

O romance, cujo material foi colhido por ocasião de uma pesquisa que a antropóloga carioca Alba Zaluar realizava sobre o circuito do tráfico no Rio de Janeiro – e que viria a ter, no imediato momento de seu lançamento, o incentivo editorial do crítico paulista Roberto Schwarz –, marcou, de fato, o instante em que o/a “marginal” assumiu controle da produção de sua própria imagem, projetando-se como voz orgulhosa e apta a articular uma nova visada sobre as raízes da desigualdade. O livro, lançado em 1997, considerado hoje um dos grandes romances daquela década, reconstrói o universo do conjunto habitacional que dá nome à obra. O escritor, sem querer ser negro ou marginal, pelo menos literariamente, “tem de lidar com o drama de ser os dois, socialmente”; assim o fazendo, foi capaz de compor “um romance impactante sobre diferentes aspectos da desigualdade social no Brasil, com fina criatividade literária que poucos escritores (negros e não negros) jamais tiveram” (Silva, 2013, p.592).

Em 2000, foi a vez de Ferréz (2005a) retratar o cotidiano violento das periferias da zona sul de São Paulo, em seu já mencionado *Capão Pecado*, talvez o romance inaugural da literatura marginal paulistana. Roberto Schwarz (2004, p.19-20), novamente na cena, fez um adendo sobre a emergência do gênero no contexto de formação de novos/as leitores/as e fruidores/as de bens literários, antes apartados/as da esfera de consumo:

Comprei o livro do Ferréz, *Capão Pecado*, e deixei sobre a mesa, lá em casa. A empregada viu e falou: “Doutor, posso pegar?”. Ela levou, leu, três dias depois me disse: “É assim mesmo”. Está acontecendo uma reestruturação de leitores possíveis, porque essa moça agora é uma leitora possível.

Parece, segundo o relato de Schwarz, que não se trata tão e somente de artistas visando inserção ou consagração, mas de fenômenos orgânicos, que desempenham funções significativas na literatura, conectados/as às experiências de sujeitos marginalizados historicamente.

Talvez isso se dê em função do protagonismo dos/as agentes envolvidos/as em um universo de relações específicas, ou seja, na forma como os/as escritores/as, a partir de suas trajetórias, assumem papéis sociais relevantes na paisagem cultural da cidade, fazendo da literatura veículo e ato de denúncia social para leitores/as, em que a questão periférica aparece

como recurso político a ser mobilizado. Isso, ao meu ver, tem contribuído para alterar a imaginação literária da última década, no Brasil, devido ao aumento de complexidade de recursos estilísticos e ao desdobramento de mediações entre organização cultural e forma artística, entre experiência histórico-social e prática literária. Na medida em que os/as escritores/as emergem de um território problemático da geografia da cidade, eles/as vão sendo capazes de reconstituí-lo dentro do espaço narrativo como elemento fundamental no processo de construção identitária, a partir da afirmação do espaço enquanto signo de identificação, facilmente reconhecido por outras pessoas, pares e leitores/as possíveis.

Isso sugere que os/as agentes marginais têm buscado moldar uma tessitura diversa para a cidade, não se revelando condescendentes com a situação posta, ou melhor, não retratando a periferia como local de reconciliação; ao contrário, afirmam a tensão e a contradição presentes na vida urbana, como o faz a poesia “Pendurados”, de Marco Pezão (2013, p.55):

Quem é você, operário
Que antes do clarão do sol espera o buso
Pra te levar enlatado, mordido
Pra mais um dia de trampo
Proporcionar a riqueza do patrão.

Quem é você, irmão
Que cheirando à cachaça
Bafo de rango mal nutrido
Volta nessa lotação
Se entregando
Se encoxando
Querendo um aconchego
Um prato quente
Depois de dar o sangue, que já é pouco
A quem só faz engordar.

Barra, meu chapa
É foda, chegou
Que chances temos
Na aventura da vida?

Quem é da periferia
Tá ao redor feito bigode
Perto da boca, mas sempre por fora.

A condição de trabalhador/a – que mora longe do serviço, logo, longe do centro –, a longa viagem de ônibus de volta para casa – trajeto que ele/a faz, quase sempre, de forma espremida dentro de ônibus, trens e metrô lotados –, toda essa rotina, pontuada algumas vezes pela bebida, pelos desejos de “aventuras na vida”, pela comida e pelo desgaste do dia-a-dia,

estão presentes no texto de Marco Pezão. Essa poesia coloca a cidade e a realidade social das periferias não só como pano de fundo, mas elemento da própria construção literária. E assim o faz pela via do humor, explicitando as contradições da própria realidade. O poema apresenta a tentativa de criar vínculos e identificações com indivíduos que vivem às margens da sociedade, o/a “operário/a”, “irmão” e “irmã”, aquele/a “que é da periferia”, para quem o texto é dirigido.

Helena Silvestre, no documentário *Um Poema para Mercedes*, gravado durante a participação dos saraus na Feira do Livro de Buenos Aires, diz acreditar que o Brasil e os países da América do Sul têm uma série de dilemas, dificuldades, contradições sociais, histórias que nos são comuns, tais como aquelas reportadas por Marco Pezão em seu poema. Essas histórias são compartilhadas pelas pessoas em suas rotinas diárias, na rua, nos bate-papos das calçadas, nos bares e parques da cidade. Mas, para a ativista da zona sul, também há temas que nos são clássicos, e não por isso menos semelhantes: a escravidão, a matança de indígenas, o tema das terras, a questão urbana e da moradia, a violência, a soberania nacional. Trata-se de assuntos que são comuns, inclusive à literatura histórica de muitos países latino americanos:

Se você pegar os grandes escritores argentinos e brasileiros, eles vão expressar essas coisas como elementos comuns e continentais. Agora, essa arte, que está sendo produzida agora [nas periferias], essa arte marginal que está nos saraus e que expressa as contradições urbanas, essa arte metropolitana das periferias, das megalópoles, do monte de gente, do caos, de um desenvolvimento sistêmico que é muito segregatório, que faz com que aquilo que era gueto vire espaço de produção – e que se transforma em referência para as pessoas, que antes era [papel] do centro –, isso, a gente vai ter que construir²²⁰ (Helena Silvestre, 2015).

Abordando violência cotidiana e criação literária, ou melhor, reorganizando a paisagem da cidade nas periferias, mediante a experiência urbana, na produção literária, a partir de uma experiência estética, uma série de poetas vem surgindo, engajados/as e bem-dispostos/as em construir outras perspectivas para interpretar a cidade, suas condições e contradições:

Ladeiras ásperas, esquinas em carne viva
 Coração-tambor onde os caras pálidas não ousam pisar
 Poças acumulando ácidos serenos alaranjados
 E trombetas apocalípticas do fun(k)anhão
 Anunciam ninhadas fiéis emergindo em cânticos evangélicos
 Belezas televisivas e nigerianos de aço
 SP, (S)elva de (P)edras (preciosas)
 E não se engane não, seu moço
 Que por aqui é tudo assim mesmo: esta zona, este alvoroço
 Na virada tem corrida pedestre

²²⁰ A fala de Helena Silvestre, juntamente com os depoimentos de outros integrantes do movimento da literatura marginal, está disponível no já citado *Um poema para Mercedes*, mais designadamente entre os minutos 17:44 e 18:48. O vídeo está disponível em: <www.youtube.com/watch?v=1JErIbNuv2g>. Acesso: 09/01/2018.

Uma tal de São Silvestre, com largada no ano novo
 É desse jeitinho, velozes e furiosos, que a gente corre o ano todo
 Uma lira paulistana endiabrada esquentando a chapa
 Paulicéia Desvairada, Piratininga, pungu, uma pinga
 E a letra fugindo do salão elitista, nua, correndo pra rua
 Baticum. É reza, É gíria [...].

Danziger (2012, p.64-65), em “Eles não usam Black Power”, mostra que as esquinas, os botecos, a rua, as músicas, os eventos frequentes da cidade são questões que atravessam a vida cotidiana de autores/as, bem como sua poesia, cheia de gíria, na forma de reza. A oralidade do poema, pautada pelo ritmo do *rap*, é fundamental, pois finca seu pertencimento em uma forma literária específica (legatária do modernismo, mas fugindo de seus salões elitistas, como diz o autor) e coloca, de novo, a urbe como problema. Nota-se a necessidade de narrar aspectos dessa realidade de modo direto, a fim de criar reconhecimento entre os/as que vivem um mesmo espaço urbano, de “ladeiras ásperas e esquinas em carne viva”. O imaginário que perpassa o texto é notadamente urbano, pois emerge de um território concreto de São Paulo, de onde o escritor retira a matéria bruta para a criação e “o reconstrói, dentro do espaço narrativo, como agente crucial no processo de construção identitária” (Coronel, 2013, p.29), indo na contramão do processo de “desterritorialização”, um dos traços marcantes da narrativa contemporânea²²¹.

Nesse sentido, parece haver, por parte desses/as novos/as escritores/as que despontam na cena literária brasileira, disposição de figurar e representar a realidade social que os/as circunda mediante formas idiossincráticas de expressão, ressignificação, ficcionalização e desestigmatização da realidade periférica. O espaço social, nesse sentido, adquire centralidade literária a ponto de formatar a dimensão temática da proposta estética do movimento marginal. Um excerto de Sérgio Vaz, de sua obra autobiográfica já amplamente citada, é elucidativo, também, em asseverar o papel da experiência urbana nessa nova literatura marginal:

A periferia, [...] lugar de gente trabalhadora e supostamente ninho da violência, como querem as autoridades nos fazer acreditar, ganhava, às custas de sua própria dor e da sua própria geografia, uma [...] poesia das ruas. Uma poesia única, que nasce do mesmo barraco de Carolina de Jesus, que brota da panela vazia, do salário mínimo, do desemprego, de escolas analfabetas, do baculejo na madrugada, da violência que ninguém vê, da corrupção e das casas de alvenaria fincadas nos becos e vielas das favelas das periferias da zona sul. Uma poesia dura, seca, sem papas na língua, ora sem crase, ora sem vírgula, mas ainda assim poesia, com cheiro de pólvora, com gosto de sangue, com o pus da doença sem remédio, com o pé descalço, com medo, com coragem, com arregaço, com melaço da cana, com o cachimbo maldito, mas que caminha com endereço certo: o coração alheio. A poesia tinha ganhado as ruas e nunca mais seria a mesma. A Academia? Que comam brioches! (Vaz, 2008, p.115).

²²¹ A afirmação do espaço entre os/as marginais é signo de identificação, em um contexto em que há predominância de narrativas que se esmeram em problematizar o contrário, ou seja, sua impossibilidade (cf. Tavares, 2001, p.144).

A experiência urbana que acaba por suscitar uma experiência estética revela que as práticas literárias, os modos de organização socioculturais empreendidos por agentes da cultura periférica, os saberes e as próprias expressividades literárias gerados no cerne do movimento marginal não podem, nunca, ser apartadas da presença espacial, da localidade. O poeta e cineasta Akins Kinte, por exemplo, em sua apresentação biográfica, alia trajetória de vida a uma visão bastante particular e metafórica da periferia, dizendo:

Akins Kinte é poetinha sem tempo, remetido ao passado, presente e futuro, nascido no berço do skindô e criado nos terreiros do ziriguiduns. Tem como escola os campos de várzea. O corpo batuca sob a luz da lua e delicia os lábios na menina que traz na pele a mesma cor da noite. Bebe de se embriagar na fonte do samba e na oralidade dos negos velhos; bom com a memória, que é elo na manutenção na casa da ancestralidade [...]. Teu escritório é nas esquinas da vida, de onde silencia tuas mãos e o coração dedilha sempre um verso, seja lá qual for a adversidade da vida²²².

Chama a atenção, novamente, a referência direta e positiva à periferia, à rua, às esquinas, como locais onde se vive e dos quais se erige o *eu enunciador*, ativo com a memória de sua ancestralidade e à vontade com os elementos que os cercam. Ali, estão presentes tradições africanas, oralidade, campos de várzea, bares de samba e uma presença espacial festiva da população negra, que atribui novos significados ao passado, ao presente e ao futuro, nova leitura da história, alterando formas de viver, fazer, de dar significado à cidade e às relações afetivas.

A periferia é lugar de criatividade, protagonismo, sensibilidade, produção. O/a autor/a marginal é objeto e sujeito da escrita que ele/a próprio/a propõe, testemunha de uma experiência e, ao mesmo tempo, “autoridade”, no momento da representação, de uma realidade que aparece na escrita por conta de uma espécie de “presentificação” – mecanismo que transmuta experiência em literalidade²²³, ou seja, que faz a realidade presente no texto. Para utilizar uma formulação de Raymond Williams, analisada por Hoelz e Botelho (2016, p.273), seria possível observar nesse processo um tipo de formalização de um complexo de relações sociais. Para Williams (1977), seguindo uma tradição do marxismo ocidental, a literatura seria um processo de formalização da realidade²²⁴. Ao opor-se à crítica literária convencional, aquela que só se

²²² Este e outros textos do poeta estão disponíveis no *blog*: <akinskinte.blogspot.com.br/>. Acesso: 01/03/2017.

²²³ Afinal, como costuma dizer o escritor Ferréz, “morar dentro do tema é complicado” – afirmação feita em entrevista concedida a um programa de televisão (Resende, 2008, p.35) –, pois a situação remete a paradoxos e armadilhas ao atrelar o local de origem do/a escritor/a a certa literalidade genuína (Ferréz, 2006, contracapa). “Não quero ser cronista do inferno a vida toda. Já moro no tema. Ter de remoer isso é doloroso” (Ferréz, 2012). Sobre a questão de “morar dentro do tema”, cf., também, a entrevista que Ferréz cedeu a Ingrid Hapke (2015, p.275).

²²⁴ Conceição Evaristo elaborou muito bem a forma como esse mecanismo funciona: “Ciente de que a literatura não pode ser considerada como um fiel retrato da sociedade [e da realidade] em que é produzida, não se pode afirmar, entretanto, que o discurso literário nasce e circula imune e impune ao meio em que foi criado. No ato criativo de ‘imitação da vida’, no movimento de discordância e/ou de concordância com a existência que lhe é consentida, ou com aquela que a sua percepção lhe permite alcançar, o escritor acaba por colocar no texto sinais

atém ao cânone e se espanta diante de novidades estéticas, o sociólogo britânico concebe as obras literárias como produtos e produtoras de processos históricos conflituosos, nos quais as próprias formas narrativas são forjadas por relações sociais. “A dualidade usual entre literatura e realidade, cultura e sociedade, eclipsaria sua intrínseca conexão: a literatura é inconcebível sem a realidade que ela produz e reproduz, assim como a sociedade, sem a cultura que define seu modo de vida e formaliza seu complexo de relações” (Hoelz e Botelho, 2016, p.273).

O mecanismo da “presentificação” também traz para o texto experiências diversas de agentes, do passado e do presente, o que fica evidente no uso que fazem de um léxico que inclui termos como “periferia”, “margem”, “gueto”, “viela”, “quilombo”, “favela”, “lutas”, a fim de entender os variados tipos de situações. Nos textos e recitações, metáforas e jogos de linguagem são desfiados pelos/as poetas, o que indica consonância entre eles/as, algo em comum na tentativa de retratar, representar e problematizar sua realidade.

Hoje eu viela
 E ela mudou bastante
 Mesmo ainda sem ladrilhos
 De pedrinha cintilante
 E vi seus filhos
 Como eu antigamente
 Correndo por ela
 Contentes, inocentemente.
 Viela crescendo
 Sempre sendo mãe de mais alguém
 Viela acolhendo
 Os que nada têm, nem a ninguém
 Viela dando abrigo
 Pra sonho de vida melhor
 Na esquina, há perigo
 Mas já viela pior.

Viela desrespeitada
 Como se fosse nada
 Até as tia enquadra
 Só por ser favelada
 Viela discriminada
 Viela calada
 Viela lavada
 De sangue na fita dada.

Viela sem saída
 Ou se acabar no escadão
 Viela encontrando outra

reveladores da constituição de uma sociedade em determinado momento histórico. Sinais esses que, como marcas textuais, podem ser capturados nas linhas e muito também nas entrelinhas dos textos” (Evaristo, 2009, p.19-20).

Aumentando a ocupação
 Viela e a população da favela
 Um mutirão de vela
 Contra a escuridão da cela.

Viela desamparada
 E sem endereço
 Já viela alagada
 Sem manjedoura pra berço
 Viela mal iluminada
 E cheia de lodo
 Viela assustada
 Vendo o bicho passar o rodo.

Viela descalçada
 – Não se pisa sem cuidado
 Pedras rolam, tombo certo
 Ninguém tá desavisado –
 É viela, então, vê direito
 Pisa devagar
 Que o bagulho é daquele jeito.
 Viela em barricada
 Pela morte d’uma filha
 Viela executada
 Por organizada quadrilha
 Viela em chamas
 Debaixo de tiro e gás
 Anciões, bebês, damas
 Sem direito à paz.

Depois disso
 Ainda viela mais forte que antes
 Mesmo com filhos difamados
 Como meliantes
 Viela ser reconstruída
 Pelos vizinhos
 Viela mais unida
 Pois não estamos mais sozinhos.

Viela guardando campana
 De cima da laje
 Viela que na atividade
 Não admite cagoetage
 Viela assediada
 No jornal policial
 Viela interrogada
 Pela seccional.

Viela marginalizada
 Por toda sociedade
 Viela criminalizada

Por ser da comunidade
 Por que ela é perseguida?
 Por que ela é suspeita?
 Será por viver a vida
 Em perspectiva estreita?

Se ela falasse
 Um comício faria
 Talvez assim melhorasse
 A vida na periferia
 Mas o que ela declarar
 Será usado contra ela
 Que não é uma alameda
 É apenas uma viela.

Quando eu a vi
 Não foi amor ao primeiro olhar
 Eu a achava feia
 Constrangedora, vulgar
 Hoje, eu entendo ela
 E a gente que vive nela
 Que como eu não tem vergonha em dizer
 É nós favela!²²⁵

Não há necessidade de explicitar o jogo formal presente nos versos que foram produzidos para o I Festival de Poesia da Cidade de São Paulo, organizado pelo coletivo Correspondência Poética. O vídeo, com a declamação gravada, fala por si próprio. Para além das aliterações, Dugueto Shabazz faz menção ao território de origem e pertencimento, combinando denúncia sobre as condições sociais da população negra e periférica do Brasil com uma abordagem pautada na memória. Viela, claro, alude à rua estreita das periferias das cidades, estigmatizada, desrespeitada pelo senso comum, sem saída, ocupada, escura, desamparada, cheia de lodo, sempre considerada suspeita.

Pode-se dizer que o texto é um olhar voltado para espaços marginalizados de São Paulo, recolhendo memórias, fatos, estigmas e organizando-os. Porém, o que chama mais a atenção no poema “Eu Viela” é o movimento de autoafirmação do espaço, da vida na periferia, da viela de pedrinhas cintilantes, com crianças que correm por ela, contentes; a viela que acolhe os que nada têm, que dá abrigo, que se solidariza. A forma urbana aparece no texto a partir do ritmo e de um movimento de valorização da favela e do grupo que a habita, mais unida que nunca; viela que é comunidade, mais forte que antes; viela que é sempre renovada por vizinhos/as, que a compreendem e não têm vergonha de dizer: “É nós, favela!”.

²²⁵ A declamação de Shabazz de “Eu Viela” está disponível em: <goo.gl/Sxsku4>. Acesso: 11/09/2015.

Artifício semelhante é utilizado por Elizandra Souza (2012, p.95) em seu soneto “Favela, mulher!”, no qual a poeta tenta afirmar a questão do espaço periférico, mas a partir de uma representação que é, ao mesmo tempo, coletiva e feminina:

Favela, mulher corajosa!
Nem criança, nem idosa
Nas mãos, flores e lanças
No olhar, a constante esperança.

Favela, mulher maravilhosa!
Nem arrogante, nem orgulhosa
Muitas vezes, parceira na dança
Outras, solitária nas andanças.

Nas escadarias de tua geografia
Correndo, feito menina
Seu sorriso espada que desafia.

No coração passou parafina
Abraça o caráter que não desfia
Já a face, encharcou de purpurina.

A favela tem gênero, mas não tem idade. É local de esperança; às vezes violenta, com a lança nas mãos, mas outras vezes local de conciliação, com flores e emanando esperança. A favela é uma geografia, às vezes isolada, solitária; outras vezes solidária, unida. Segundo Patrocínio (2013), o labor literário de Shabazz, como também o de Elizandra Souza, é ressonância da dimensão política e territorial formada pelo discurso do *rap* e pelo legado do movimento negro; é a versão escrita e declamada, tornada objeto literário, de uma série de elementos urbanos presentes na realidade de autores/as. A literatura e, em especial, a poesia são utilizadas como veículos para a estruturação de um discurso que recolhe histórias e memórias de uma realidade que é dura, mas repleta de afetividade, e cuja força está na forma, mas também na proposta de denunciar o estado corrente das coisas – com perspectiva histórica do passado, “de antigamente”, mas também com os olhos no presente –, sempre mantendo em vista um horizonte de expectativas e esperanças para o futuro; trata-se, também, de manipular o objeto literário como estratégia de esclarecer os próprios pares e de alertar leitores/as e espectadores/as sobre alguns mecanismos de marginalização, de uma máquina urbana que suga, cada vez mais, os/as jovens negros/as e periféricos/as para as suas engrenagens.

Ademais, há a tentativa de construir uma leitura própria do que seja a cidade no registro poético, o que pode alterar tanto o modo como os/as moradores/as das periferias são rotulados/as, como a maneira como pensam suas identidades coletivas e se relacionam com o

espaço social mais amplo. Os/as escritores/as marginais ilustram suas singularidades e lutas no texto literário, na forma estética, de maneira a tornarem-se protagonistas e operadores/as de suas próprias criações. A despeito do risco em que se incorre quando se universaliza certa categoria, a noção de “periférico” ou de “periferia”, no singular, deve ser lida e interpretada de modo mais amplo do que apenas aquela calcada na delimitação geográfica. O repente de Allan da Rosa (2005, p.47), “RAPente registrado no Jd. Jaqueline”, apresenta a periferia como lugar de criação e tensão, de contradições, do encontro e da disputa, a partir de um exercício inventivo de oralidade, que traz para o texto poético parte da experiência vivida e herdada:

A necessária gambiarra, o truque no precário
Com uma mão de farinha um bolo de aniversário
Barão, quem tá + vazio? Teu coração ou meu armário?
Os ponteiros tic-tac enquadrando no horário
Do vaqueiro no sertão até a extra do operário
Dia a dia de jiló nessa merreca de salário
E a ganância da mansão faz o seu itinerário
A mesma que anuncia e manda no noticiário
Como é fácil pros herdeiros ser universitário
E meu sangue Kaingang, índio incendiário
Angoleiro de quilombo, de mocambo libertário
Na terra a criação, na Bovespa o adversário
Das contas no chão um caxixi ou um chocalho
Um samba na Barra Funda, um répi no Educandário.

No trecho, notam-se várias referências inter e extratextuais. Aponto para a construção de comparativos: de um lado, a gambiarra, o truque no precário, o/a operário/a, a merreca de salário, o sangue indígena caingangue, o quilombo (mais uma vez!), o samba, o *rap*; de outro, o barão, a ganância, a mansão, os/as herdeiros/as, o/a universitário/a, a Bovespa. Trata-se de uma escolha que determina o sentido dos versos, não para omitir violências, mas para expor o tratamento diferenciado dada a cada realidade, bem como para colocar em pauta contradições sociais. Os/as personagens formam o cenário duplo da narrativa, e a estratégia da exposição diferenciada põe em pauta dois mundos dessemelhantes, um com que o/a autor/a simpatiza e outro que ele/a rechaça. A perspectiva social introduzida apresenta uma crítica, que escolhe lado e se fundamenta em um saber popular, criando um tipo de fissura entre polos antagônicos.

De Certeau (2008), quando fala sobre as artes cotidianas do fazer, reúne estratégias informais que novos/as agentes ligados/as a movimentos sociais, sobretudo latino-americanos, vêm utilizando em suas criações simbólicas: entre outras, as táticas culturais, a bricolagem e os relatos de lugar. A literatura marginal talvez deva ser lida, então, não só como gênero que quer conferir um conteúdo ligado à experiência, mas também como movimento, com elementos

específicos sobre a inserção de vozes emudecidas no espaço da narração, que detém táticas de ação, estilos inventivos do fazer e do labor literário e recursos que trazem, para a narrativa poética, a margem urbana, “para lançar luzes sobre os elementos de posituação desses locais” (Patrocínio, 2013, p.190). Isso facilita o diagnóstico das afinidades eletivas que os/as autores/as constituem entre sua produção textual e os bairros periféricos de origem, bem como a função desempenhada nos textos pelo elemento urbano ou o tratamento a ele dispensado.

Os modelos mais tradicionais de crítica literária e cultural de hoje parecem seguir dando sinais de incapacidade quando se propõem a avaliar as inovações trazidas por esse tipo de produção estética. No geral, os/as analistas nem se deram conta de que as obras geradas no seio do movimento marginal exigem o desenvolvimento de novos instrumentos analíticos, não mais a repetição ruidosa de diagnósticos que só querem preservar sua própria compreensão de literatura²²⁶. Segundo a equação de Fernando Pinheiro (2013), muitas vezes, no interior dessa crítica, há a tática de resolver o “incômodo” gerado por algumas manifestações literárias por meio de sua anulação. Mas, o juízo de valor estético moldado em velhos macetes não pode mais ser critério absoluto do valor literário. A produção oriunda das margens da cidade clama por ser lida de modo especial, talvez seguindo a sugestão de Tennina (2014, p.26): “com a velocidade de um alívio, com a voz entrecortada, com o ritmo lento da fala nordestina, com o vai-e-vem da rima de um canto negro, com um meio sorriso que percebe o prazer nos instantes e detalhes, com o apuro de um perigo iminente”, enfim, com o pranto historicamente entalado na garganta que invoca um passado perdido e quase nunca narrado, especialmente desde essa perspectiva. Dizendo de outra forma, é preciso ler a literatura marginal dentro de uma tradição, mas, sobretudo, dentro de seu projeto literário, analisando-a a partir de sua intencionalidade.

Boa parte dos/as escritores/as parece estar orientada por uma experiência – a vida na periferia – que resiste à lógica de erosão dos espaços de criatividade nas cidades. Trata-se de um projeto intelectual, mas que é também político – “dar voz” ao seu grupo social –, na medida em que busca ressignificar a produção artística de setores populares e historicamente

²²⁶ Ver, por exemplo, os trabalhos de Rocha (2004), Dias e Glenadel (2004), Patrocínio (2011) e Dalcastagnè (2002; 2007), que interpelam a crítica tradicional sobre sua incapacidade de dilatar os critérios de análise. Essas questões têm como base a nota de Avelar (2009, p.141), para quem a tentativa de incorporação de narrativas dos “subalternos” ao “cânone” não representou “nem um assassinato de Cervantes e Borges pela barbárie iletrada, como chegaram a lamentar Roberto G. Echevarría e outros expoentes da direita crítica latino-americana, nem um golpe ao poder ‘elitista’ da literatura”. A apreciação crítica de tal produção exige reavaliação de critérios de valorização estética, caso se queira entender e decifrar as possíveis significações e implicações práticas da literatura marginal. Para tanto, como alerta Rogério Silva (2011), é preciso abandonar o hábito da crítica indolente quando estamos ante um fenômeno que desajusta nossos valores e nossas visões de mundo; isto é, precisamos nos destituir de preconceitos e recorrer a outros instrumentais mais condizentes com essa nova manifestação.

desprestigiados. Nesse sentido, creio ser possível identificar esse tipo específico de produção situada como uma espécie de “mutirão”, cujo traço central é o fato de que a voz que fala, escreve, performa e recita representa uma coletividade, passada ou presente, como se observa ao ler a quadra poética de Ni Brisant (2013), intitulada, sintomaticamente, “Sarau”:

Depois que me ouvi nos outros,
Nunca mais falei sozinho.
Meu monólogo é agora
Um diálogo diário²²⁷.

A combinação heteróclita de materiais discursivos e estatutos narrativos, a dimensão coletiva e celebrante da autorrepresentação, seja no plano visual, seja nos inúmeros paratextos justapostos pelos/as escritores/as, enfim, a ansiedade de incluir o maior número possível de polifonias e iconografias do espaço e dos/as agentes dessas comunidades, parecem evocar a ideia de um “mutirão”. Nesse sentido, o objeto literário é menos um empreendimento estético de corte autoral, nos quadros tradicionais da cultura letrada, do que uma espécie de oportunidade para constituir, com os meios e as habilidades disponíveis, uma obra que possa oferecer espaço de (re)elaboração de contra imagens dos sujeitos e de suas formas de relação, efeto e discurso, com respeito às suas representações típicas (Rodriguez, 2003, p.57-58).

Como argumenta Patrocínio (2013, p.146), o discurso dos/as escritores/as marginais passa a apontar, agora, para uma estratégia de autoafirmação propriamente dita, “valorizando o próprio espaço (favela) e seu grupo étnico (negro). Deseja-se, com isto, formar uma nova identidade para um setor representativo da sociedade”. Essa literatura parece ativar outros registros da realidade periférica, uma vez que reproduzem e ressignificam, no plano material e simbólico, espaços, fronteiras, mercados, modos de vida, comportamentos, valores, práticas e linguagens comuns aos indivíduos que habitam territórios marginais, alijados, portanto, tanto da geopolítica urbana como de uma geopolítica de produção literária. Com efeito, ilustram suas singularidades e fortalecem códigos culturais distintivos – com regras próprias de concordância verbal, uso do plural, gírias, neologismos e um léxico bastante idiossincrático –, sempre no intuito de produzir enunciados e comunicar-se com outros/as, em consonância com suas identidades coletivas e vinculando experiência literária com participação comunitária.

Essa experiência de caráter coletivo caracteriza-se por ser comum a quem transmite o enunciado poético – a quem conta e elabora a enunciação – e a quem recebe, escuta a narração

²²⁷ Poema de Ni Brisant, “Sarau”, disponível no livro *Para Brisa* e, também, na página do Facebook dos Poetas Ambulantes: <<https://pt-br.facebook.com/PoetasAmbulantes/posts/157720224387207>>. Acesso: 20/09/15.

e se deixa guiar por ela; e mais, por transmitir saberes tidos como relevantes para a comunidade periférica, um saber localizado, cuja elaboração é central para esse ou aquele agrupamento social, enfim, por causar reflexividade mediante o ato da comunicação²²⁸.

Os espaços urbanos marginais, por sua vez, são transformados em recursos nas ações dos/as agentes, na medida em que manejam palavras, símbolos, gírias e códigos diversos, bem como artefatos que lhes estão disponíveis, para produzir enunciados e comunicar-se com os/as outros/as, a fim de reivindicar espaços de fala, escrita, ação e atuação. A arte torna-se, nessa medida, *práxis*, uma experiência compartilhada, forma de vivenciar, pensar e fazer a cidade. Abre-se, aqui, como bem nota Brandão (2013, p.72), uma via para considerar a literatura simultaneamente como realidade, processo de ficção e movimento do imaginário. É uma realidade, porque produz e consolida relações várias, inclusive urbanas, na forma do texto literário. É, também, o processo por intermédio do qual a realidade social corporifica, se presentifica nas periferias, e que, a partir da indeterminação do imaginário coletivo, faz com que ganhe algum nível de determinação na narrativa. Trata-se, por fim, de um processo que Carlos Cortez Minchillo (2016, p.129) chamou de “tomada simbólica de um território”.

3.3.3. Periferia: produzindo literatura

É difícil dizer o que é literatura marginal e quais as proximidades e distâncias entre a produção literária “instituída” e essa que vem sendo cunhada nas periferias de hoje. A dificuldade decorre do fato de que agentes, interesses e instituições envolvidos/as na constituições de universos literários quase nunca possuem bases comuns a partir das quais possam negociar seus repertórios conceituais de forma consensual. Mas, para avançarmos em algum sentido, eu diria que há, na literatura marginal, certa recusa de um fazer literário considerado “canônico”, institucionalizado, ou seja, há uma negação, ao menos na dimensão do discurso que propõem, de que se estaria jogando o jogo do campo literário instituído, algo que está presente em muitos textos dos/as autores/as e na própria atuação de agentes nos saraus poéticos. Eles/as sentem que o fazer literário de praxe, de algum modo, os/as excluiu do jogo:

²²⁸ Uma equação de Melucci (2001) cabe para definir o tipo de produção que marginais elaboram e propõem. Quando o sociólogo italiano definiu sua noção de “mapa da narrativa”, apontou táticas e recursos que, idealmente, comporiam um enunciado: contar *a si mesmo/a*, para reconstruir uma identidade mediante a reconstrução de um sentido para cada fala, escrita e ação; contar *de si mesmo/a*, a fim de obter reconhecimento diante daqueles/as com os/as quais se interage; contar *os/as* outros/as, construindo uma imagem aproximativa dos/as que não podem falar por si; e contar *aos/as* outros/as, a fim de identificar para quem a narrativa é relevante e para quem ela é destinada.

Eu me identifico com a literatura marginal. Eu acho que eu tô à margem também [...], eu tô à margem do processo, eu tô à margem da mídia, eu tô à margem acadêmica. Eu sou marginal; não por opção, né. [...] Eu acho que eu também [me] defino um pouco como literatura marginal porque eu faço parte dessa marginalidade, marginalidade imposta às pessoas que querem escrever, que não têm títulos acadêmicos, não têm dinheiro para editar, e que podem morrer com vontade de editar um livro, podem morrer com quinhentos poemas sem nunca ter editado um livro, podem morrer Zé sem nunca ter sido um Zé Poeta (Vaz *apud* Hapke et al., 2015, p.181-182).

Então, quando se trata da multiplicidade de formas, estéticas, temas, perspectivas e rotinas de labor literário dessas novas produções, é preciso reconhecer, na heterogeneidade de suas práticas e de suas autodenominações, uma de suas marcas características, pois são vários os tons e os motes aplicados por agentes quando eles/as dizem que estão fazendo uma “nova literatura” ou um “outro tipo de literatura”; sobretudo, são múltiplas as convicções sobre o que é literatura no final das contas. Em texto de crítica cultural, Michel Yakini disse que, hoje, o conceito de literatura se confunde muito com o que se acostumou chamar de “cânone literário”:

São livros endeusados que não dão liga; e nós, mortais leitores, carregamos a culpa grudenta e o castigo por não entender a lei, por vezes cruel e punitiva, desse deus chamado cânone. É a busca sedenta pra se tornar um semideus faz com que escribas, inclusive brazucas, repitam fórmulas narrativas, de linguagem, de personagens e principalmente o clima melancólico-pálido-burguês de sempre; e essa insistência me repele. [...] Uma literatura que não se curva feito um plebeu da Grécia Antiga, ou que se nega a ser escrava do Império Romano, paga o preço imposto pela nobreza editorial e crítica, que elege os iluminados e os pecadores da palavra alheia. [...] No meu caso, sigo como um simples e mortal leitor, que escreve e publica, sem grande distribuição, megafeira, jabá na vitrine, crítica contratada ou dica da semana na telinha, porque não sou santo, dificilmente serei e ainda corro o risco de ser considerado um ateu verbal, um herege, digno de queimar na fogueira eterna do pecado literário²²⁹.

É interessante ler essa reflexão de Yakini²³⁰ lado a lado com o raciocínio de Bourdieu (1989), endossado por Silva (2013, p.326), sobre o sistema intelectual. Segundo o teórico francês, as formas de dizer ou de escrever são regidas pelo o que pode e como pode ser dito,

²²⁹ Texto de crítica intitulado “Um deus chamado cânone”, disponível em: <goo.gl/7nBrBx>. Acesso: 01/02/2017.

²³⁰ Segue no mesmo sentido o jogo de Vaz (2011, p.35-36), quando afirma uma tradição canônica para, depois, negá-la, separando *Literatura* (maiúsculo) de *poesia* (minúsculo), uma excludente, a outra, cidadã: “A Literatura é dama triste que atravessa a rua sem olhar para os pedintes, famintos por conhecimento, que se amontoam nas calçadas frias da senzala moderna chamada periferia. Frequenta os casarões, as bibliotecas inacessíveis ao olho nu e as prateleiras de livrarias que crianças não alcançam com os seus pés descalços. Dentro do livro, ou sob o cárcere do privilégio, ela se deita com Victor Hugo, mas não com *Miseráveis*. Beija a boca de Dante, mas não desce até o *Inferno*. Faz sexo com Cervantes e ri da cara do *Quixote*. É triste, mas essa *Rosa do povo* não floresce no jardim plantado por Drummond. Quanto a nós, *Capitães da areia* amados por Jorge Amado, não restou outra alternativa a não ser criar nosso próprio espaço de morada da poesia. [...] Transformamos o bar do Zé Batidão em um centro cultural. [...] Professores, metalúrgicos, donas de casa, taxistas, vigilantes, bancários, desempregados, aposentados, mecânicos, estudantes, jornalistas, advogados, entre outros, exercem a cidadania pela poesia. Muita gente que nunca havia lido um livro, nunca tinha assistido a uma peça de teatro, ou que nunca tinha feito um poema, começou [...] a se interessar por arte. A Cooperifa é nosso quilombo cultural. [...] Somos o grito de um povo que se recusa a andar de cabeça baixa e se prostrar de joelhos [...]. Somos *Esse punhado de ossos*, de Ivan Junqueira, *Tecendo a manhã*, de João Cabral de Melo Neto. Neste instante, neste país cheio de Machados se achando serra elétrica, nós somos a poesia: árvore de raízes profundas, regada com a água que o povo lava o rosto depois do trabalho”.

histórica e socialmente. Logo, existe uma delimitação clara das possibilidades de atuação dos/as agentes, fazendo com que custe caro qualquer processo mais ousado de heresia e subversão estéticas. Como afirma o sociólogo francês, em um de seus diversos trabalhos sobre o assunto, as obras de arte consideradas legítimas podem exercer uma violência simbólica que as põe ao abrigo da violência necessária, naquele campo específico, no sentido de apreender o interesse expressivo que elas só exprimem sob uma forma que o nega: “a história da arte, da literatura ou da filosofia aí estão para testemunhar a eficácia das estratégias de pôr em forma pelas quais as obras consagradas impõem as normas de sua própria percepção” (Bourdieu, 1989, p.93).

Entretanto, o que observei nestes anos de trabalho de campo é que, ao menos no registro do discurso, os/as autores/as marginais fazem questão de subverter regras estéticas vigentes, obedecendo a critérios de legitimação próprios/as. Critérios esses mais ligados mais à fala coloquial, à oralidade, à performance, à crítica política, social e racial, do que propriamente ao uso “correto”, por assim dizer, da norma culta, às referências ao “cânone” e à utilização da estrutura textual basilar do romance – quer dizer, tempo, espaço, narrador e personagem –, mantendo como eco a voz ritmada e crítica das letras de *rap* ou do cordel, assim como a politização da retórica dos movimentos sociais e culturais ligados a políticas identitárias.

A poesia da periferia tem cheiro, barulho. Quando fala de sangue, você sente o sangue escorrer na página. Quando fala de barulho, você ouve o barulho das pessoas. Então, acho que essa é a diferença dessa literatura e a literatura acadêmica. Não é melhor em hipótese alguma. Ela é diferente por causa disso, [...] ela está mais ligada à vivência, ao linguajar, do que propriamente à forma (Vaz *apud* Hapke et al., 2015, p.272).

É sintomático dessa diferenciação, também, um trecho do espetáculo-livro *Da Cabula*, de Allan da Rosa (2006, p.31), na qual a personagem de Filomena, mulher de 60 anos, e que tardiamente em sua vida decide aprender a ler e a escrever, se pergunta:

– E essas regras humilhando? Vou entender nunca... Só serve pra arrochar com a cabeça da gente. Se escrevo “as faca” não tá na cara que é mais de uma faca? Já tô falando “as”. Mas não, tem que meter um S lá no fim da outra palavra, obrigação de complicar. E as letra?! Tem cada praga indecisa: já viu o H? Tem vez que silencia, fica ali só de enfeite. Outra hora vem e chia. Depois chega rouco. Dobra a língua. Vish... Nem comento do J e do G, do X, do C... Vou tentar não passar do chão da linha, não tremer o lápis.

Sobre o trecho, Patrocínio (2013, p.199) sublinha a habilidade de Allan da Rosa em pôr em relevo a relação de Filomena com a norma escrita, bem como seu sarcasmo, distintivo da personagem. Sua fala, um monólogo em conflito com as regras gramaticais, é elaborada a partir de um exercício pedagógico que não repousa na simples transferência de elementos da oralidade para o texto escrito, mas na formação da voz a partir de sua experiência, uma mulher de 60 anos que, em meio aos primeiros contatos com uma educação formal tardia, deseja expressar-se,

mesmo não detendo todos os recursos necessários para tanto. Filomena da Cabula sintetiza o desejo de assumir um protagonismo no processo de autorrepresentação. Ela é aquela que luta para libertar-se de uma falta, para conquistar o que, para ela, constitui arma ou instrumento de alforria. O choque de saberes e as intempéries que a impedem de continuar na escola são colocados a partir de uma nova compreensão das normas linguísticas.

Luz Ribeiro (2017, p.179-180), em poema inédito publicado na revista *Opiniões*, da Universidade de São Paulo, intitulado “je ne parle pas bien”, acrescenta:

[...] eu tenho uma língua solta
 que não me deixa esquecer
 que cada palavra minha
 é resquício de colonização
 cada verbo que aprendi a conjugar
 foi ensinado com a missão
 de me afastar de quem veio antes

nossas escolas não nos ensinam
 a dar voos, subentendem que nós retintos
 ainda temos grilhões nos pés

este meu português truncado
 faz soar em meus ouvidos
 o lançar dos chicotes
 em costas de couros pretos

[...] cada sílaba separada
 me faz lembrar
 de como fomos e somos segregados

nos encostaram *nas margens*
 devido a uma falsa abolição
 que nos transformou em bordas

[...] e eis que na beira
 da beira, ressurgimos
 reinvenção
 nossa revolução surge
 e urge das nossas bocas
 das falas aprendidas
 que são ensinadas
 e muitas não compreendidas
 um salve, a cada gíria

[...] o que era pra ser arma de colonizador
 está virando revide de ex-colonizado
 estamos aprendendo as suas línguas
 e descolonizando os pensamentos
 estamos reescrevendo o futuro da história

não me peçam pra falar bem
[...] eu não falo bem de nada
do que vocês me ensinaram.

A potência deste poema é imensa. E vários caminhos poderiam ser seguidos. Luz Ribeiro começa a sua intervenção poética fazendo referência a uma língua heterotópica, fora de lugar, rebelde por formação própria, um repositório de memórias traumáticas do período escravocrata, mas, ao mesmo tempo, uma arma epistemológica. Para a poeta, teria havido uma formação linguística específica a seu grupo, formação que carrega uma história de luta, sendo indissociável, portanto, do passado, da ancestralidade. E, assim como a língua, as palavras e seus sentidos carregam resquícios do colonialismo, mas também fragmentos de resiliência. De um lado, Ribeiro alude a um processo de educação informal, praticado nas bordas da história, que deu substância a uma forma linguística muito ligada à oralidade, à vivência, à resistência; de outro, ela critica a educação formal, restritiva, reprodutora de preconceitos linguísticos, na medida em que ela é instituidora de práticas e saberes, uma educação que partiria do pressuposto de que negros/as teriam uma dificuldade crônica de aprender a norma culta em razão de supostos “grilhões nos pés” – que também são de ordem epistemológica.

No entanto, Ribeiro afirma e defende seu português truncado como um documento de cultura e de barbárie, um arquivo do passado de dor, dos chicotes e das sevícias. Por isso, cada sílaba que sai de sua boca é manifestação efetiva da memória colonial; e se há hiatos entre as palavras – o que deixa a fala truncada –, é porque sempre houve segregação social e racial em relação à população negra. A fala que não ganha chancela social é a fala deixada à margem, a fala marginalizada, a fala tolerada, porém nunca legitimada; trata-se de uma língua outra deixada sempre nas bordas normativas da sociedade; uma língua que não fala efetivamente, subalternizada que é; a fala das margens enuncia a si própria, mas não há quem a ouça.

E aí entra a potência do texto poético de Luz Ribeiro, um de meus preferidos. A autora parece reclamar que, mesmo apartada dos locais de produção legítima de fala e de escrita, há de surgir uma fala híbrida, crioula, marginal, reinventada, antropofagizada e antropofagizadora; a fala subalterna, muitas vezes não compreendida, uma vez que ela própria é repleta de gírias, apropriações indevidas e pequenas reinvenções. Isso me fez lembrar de Homi Bhabha (1998) e sua noção de “entre-lugar” ou de “interstício”, esse espaço marginal e fronteiro que pode abrigar uma nova forma de comunicação, nascida dos conflitos políticos e epistêmicos. A língua que habita esse terceiro espaço, esse espaço que é historicamente constituído, fornece terreno para a elaboração de estratégias de subjetivação, que dão vazão a novos signos identitários. O

idioma português, que era para ser uma imposição colonial, acaba transgredindo a própria lógica, mediante um giro de descolonização da língua, um revide do/a ex-colonizado/a; trata-se de uma fala incorporada e aprendida, sim, mas a partir da qual se elabora um contra-uso da língua, uma inversão transgressiva que busca reescrever a história (e, portanto, o passado) com os agenciamentos do presente e a potência do horizonte de expectativas no futuro.

Ademais, é necessário chamar a atenção para a habilidade desses/as escritores/as de colocar em prática o que a linguística chama de “diglossia”, que é a capacidade dos/as agentes não só de utilizarem, mas também de dominarem dois registros linguísticos diferentes, utilizando-os, às vezes, de modo concomitante. Trata-se, segundo Letícia Eble (2012), da norma culta e da norma coloquial atuando no mesmo texto: uma de maior prestígio e aceitabilidade acadêmica, e uma outra que os sócio linguistas acreditam ser a maior vítima de preconceito linguístico; e eles/as sabem fazer uso desses dois registros em contextos comunicativos sociopolíticos e culturais diferenciados. É ilustrativa desse domínio a fala de Renan Inquérito (*apud* C. Toni, 2012, p.6): “Se a história é nossa, deixa que nós escreve, iscrevi, escreve, excreve, escrevi, isvrevi, screv, escrewe...”. Sérgio Vaz atenta, nesse mesmo sentido, para uma característica dos/as escritores/as marginais:

A literatura feita na periferia é uma literatura que não se identifica [com o “cânone”], o nosso linguajar é proposital, é desobediência linguística. Se você nasce preto e pobre, vai sofrer preconceito linguístico, isso vai para o papel, mas quando você lê um texto do cara que nasce na favela, você vai ouvir o tiro²³¹.

O preconceito linguístico está ligado à confusão entre língua e gramática normativa que foi criada no curso da história cultural brasileira (Bagno, 2015). Ele é decorrência e, ao mesmo tempo, ajuda a insuflar vários tipos de preconceitos sócio raciais, alimentando o círculo vicioso da injustiça social. Quando perguntado sobre o que seria uma “boa literatura” e a forma pela qual se manifestaria a “boa literatura marginal”, Dugueto Shabazz respondeu: “é a que passa cheiros, textura, cor, temperatura. Essa que faz você não querer abandonar o livro. Que quando você termina de ler, você se sente um pouco órfão. [...] Eu fiquei assim depois que eu li *Cidade de Deus*, e todos [os livros] do Jorge Amado” (Hapke et al., 2015, p.264). Ferréz, no mesmo tom, quando instado a falar sobre a influência das gírias na qualidade estética de uma obra, diz:

Você escreve com gíria e os críticos falam que é literatura ruim; eles estão errados, porque na periferia a gíria já é uma linguagem, um dialeto. Então, na forma da gente escrever, muitas vezes o narrador é culto, tem que ser culto, mas o personagem não, o personagem fala cru. Assim como o Jorge Amado escreveu as personagens falando

²³¹ Fala disponível em: <goo.gl/cv6SwE>. Acesso: 08/07/2015. Em outro contexto, Sérgio Vaz (2008, p.251) provoca: “Muitos intelectuais nos acusam de assassinar a gramática e sequestrar a crase [...]. Mas esconder e negar a educação por quinhentos anos também não é crime? Menos vírgulas, mais acento, mas ainda assim literatura”.

“baianês”, eu escrevo falando em “favelês”. Isso tem que ser respeitado. Aí, o lado de lá [a academia] tem que aprender a entender o lado daqui [da periferia], que é feito dessa forma de propósito; e a gente sabe o que está fazendo quando escreve “jão”, quando escreve “qual que é”, “né não”, quando escreve junto, mudado. A gente sabe o que faz, e faz de propósito: é um texto feito para ficar mais parecido com a rua mesmo (Ferréz *apud* Hapke et al., 2015, p.266).

Com esse esforço de driblar os preconceitos linguísticos, juntamente com a tentativa de escapar da atribuição imposta pela crítica sobre sua estética e de construir uma imagem de si mesmo enquanto movimento literário, nota-se que certos/as escritores/as ressignificam as conotações possíveis de “literatura” e trazem a produção literária para o âmbito de um direito fundamental, acessível a todos/as. Terry Eagleton (2003) pensou o conceito de literatura como algo dinâmico e “funcional”, nunca essencialista; assim, o que definiria a classificação de um texto como literário estaria mais ligado à maneira como o agrupamento social dentro do qual ele foi gerado entende por “literário” do que propriamente a um critério objetivo e externo de valor estético²³². Ao contrário de muitos/as críticos/as atuais que tentam definir de forma restrita o que é e o que não é literatura, Eagleton (1988; 2003) vai além desse engessamento analítico, dizendo que devemos, isso sim, explicar as produções textuais por elas mesmas, por suas intencionalidades, por seus movimentos internos e pelas articulações que os/as agentes que as protagonizam estabelecem com o entorno social que lhes serve de matéria.

Mas aí poderia surgir a questão quase sempre presente: como, afinal das contas, diferenciar a literatura do universo mais amplo das formas discursivas, como o *rap*, o teatro popular ou a performance poética, por exemplo? Ora, é possível avaliar a “literariedade” – isto é, o que faz de uma determinada manifestação algo pertencente ao universo literário – de uma produção, tanto em razão da tentativa de formalização da realidade, quanto a partir de sua homologia estrutural com o contexto que lhe serve de inspiração, isto é, com o espaço social que a envolve. Para o teórico britânico, definir a “literariedade” de uma expressão artística é ter em mente uma de cinco coisas, ou ao menos alguma combinação seletiva entre elas: o fator literário de uma prática pode ser um trabalho que seja ficcional ou realista; e/ou que comporte uma medida significativa de intuição sobre uma experiência social, em oposição ao relato de verdades instintivamente empíricas e imediatas; e/ou que use a linguagem em um registro figurativo ou autoconsciente, diferente de um memorando, por exemplo; e/ou que não seja pragmático no sentido em que catálogos de compras ou bulas de remédios o são; e/ou que seja altamente valorizado como exemplar de escrita por certo grupo de pessoas (cf. Eagleton, 2012).

²³² Diante disso, Lucena (2009) propõe que a literatura enquanto fenômeno cultural seja parte de um conjunto de saberes, valores e princípios vigentes, que se pode modificar ao longo da história cultural de um país.

Assim como as fotos de Sonia expostas no primeiro capítulo desta tese, as intervenções literárias também escolhem o momento e o instantâneo significativo da realidade para, depois, manipulá-lo no registro estético. Nesse sentido, para o crítico britânico, fazer literatura é transformar ou intensificar a linguagem ordinária, desviando-se, sistemática e voluntariamente, do discurso mais trivial, como aqueles que se têm com o vizinho no portão de casa ou dentro de elevadores. É o que expressa o exercício de Akins Kinte (2017, p.167-168), “Sinestesia Poética”, no qual se lê:

Mesmo que as rádios recusem
e não vire um contágio
que os malandros não usem
em momento ágil
e que eles me acusem
de cópia ou de plágio
te fiz o poema
no meu momento mais frágil.

Mesmo que a mente surte
o que valeu foi, não é vulto
o meu passado não furta
minhas dúvidas, eu sepulto
minha poesia simples e curta
minha arma, meus males insulto
te fiz o poema
teu coração eu consulto.

Fiz antes de raiar o dia
E se disserem pelas ruas:
ah, isso não é poesia!
É namorando a lua
que a inspiração me irradia
te fiz o poema
sem me preocupar com a academia
Que os poetas não declamem
e achem que falta lírio
que os militantes reclamem
enxerguem seco satírio
de amador que me chamem
façam do texto um martírio
te fiz o poema, entre realidade e delírio
[...] Mesmo que os brancos omitam
[...] que os da elite evitem
me calar tentem
que os livros não cite
com seu racismo que atentem
o poema é preto, como ela preta,
lindo e eterno, sentem? [...]

Seguindo o raciocínio do crítico marxista, o que, nesse excerto de Akins, poderia indicar que se estaria na presença de uma matéria literária? Seguindo a equação de Eagleton (2003), simplesmente porque a textura, a forma, o ritmo, a intenção, a ressonância das palavras excedem em abstração, linguagem figurativa e referencial os lugares-comuns. Na representação da ideia pretendida pelo poeta, há desproporção entre os significantes (o modo de se expressar e se referir ao fato poético, ou seja, seu elemento formal) e os significados (aquilo a que se faz referência, o conceito). Para abreviar a discussão, quando o escritor sugere ter composto o poema “namorando a lua”, pois é de lá que sua inspiração irradia, e que ele fez um poema sem se “preocupar com a academia”, por exemplo, é possível ouvir o som e ler a grafia das palavras “namorando” e “academia”. Os elementos formais dessas palavras, o som e a grafia, no entanto, são significantes que não detêm um significado único e absoluto.

Há, nesse sentido, divergência, dissociação, entre o significante e o significado, uma vez que o texto sugere ao/às leitor/as significados mais profundos para as palavras, seja mediante uso da ironia, da metáfora, da paronomásia ou de outras figuras de linguagem manejadas pelo poeta. Ou seja, os conceitos de “namorar” e “academia”, no texto poético – relacionamento interpessoal e instituição de ensino superior, respectivamente –, são deslocados pelo autor e passam a produzir, além do conteúdo convencional, significados outros, implícitos, que são acessíveis àqueles/as que entendem o jogo semântico proposto no poema.

Contudo, há “literariedade”, também, porque há um público consumidor – leitores/as e/ou ouvintes – que recebe o bem simbólico como tal, percebendo nele uma intenção não exclusivamente pragmática: o poema (ou, de uma forma geral, o objeto literário anunciado) é sentido como a manifestação particular e específica de um amplo leque de discursos que poderiam ser proferidos e são, portanto, possíveis.

A literatura que pulsa nas periferias paulistanas e que agita os saraus diariamente vem constituindo uma expressão artística tipicamente performática, musicalizada, oral, política, apresentando o caráter problemático que define sua própria especificidade, a saber: surge e se movimenta em um espaço simbólico no qual vão se embaralhar, sem muitas preocupações com distinções formais ou temáticas, de um lado, uma vontade documental e sua contiguidade com um novo realismo literário – com um intenso trabalho sobre a memória e o testemunho –, e, por outro, a consequente, mas não menos importante, ficcionalização poética de experiências vividas. Gostaria de falar, agora, mesmo que brevemente, desses dois aspectos que julgo serem centrais na produção marginal contemporânea.

O primeiro tem a ver com feitiços extraliterários, por assim dizer. John Beverley (1989; 1993) e Rebecca Atencio (2006) trabalham bem esse aspecto, localizando certa tendência de caráter realista na estética literária, de tornar possível a afirmação dos variados níveis do “eu individual” em uma modalidade coletiva. Há, com isso, o apagamento da autoria no sentido clássico do termo, isto é, o fim da “tirania” do intelectual privilegiado, do “gênio solitário”, senhor de si, que detém a autoridade e a autonomia de emitir a reflexão final sobre determinado recorte de mundo ao/à leitor/a passivo/a. Entra em questão a pluralidade do sujeito que fala e a oralidade da narrativa, a “performatização” do discurso, pois do escrito ou declamado se pode apreender, enquanto texto e fala, enquanto memória coletiva objetificada em palavras, aspectos informativos de denúncia, rastros da dor, da violência. O artifício utilizado, como tentei demonstrar na seção 3.2.2, especialmente com o poema “Chamado”, de Elizandra Souza, e “Vamos pra Palmares”, de Shabazz, é o uso de um “nós” que coaduna, amarra e fortalece sentimentos de coletividade, empatia e pertencimento, a partir do qual o/a leitor/a acaba por se reconhecer no passado e no fato acionado pelo/a autor/a²³³.

Em conferência proferida há trinta anos, João Alexandre Barbosa (1988) explicou que à medida que a experiência literária vai se alargando por meio de outras experiências de cunho social, também vai ficando mais evidente um paradoxo fundamental que constitui o objeto literário: o que se lê no texto é sempre mais do que apenas literatura; ou melhor, entre o que se diz, de onde se diz e o modo pelo qual se diz há um descompasso, uma intenção, um discurso subjacente, algo que serve de gatilho para a existência daquela literatura enquanto tal.

Há pesquisadores/as que acreditam que, no Brasil, a imaginação literária das últimas décadas, ou seja, o discurso literário subjacente, tem sido predominantemente urbana. Segundo Tânia Pellegrini (2014b), a imaginação que vem sendo formatada conjuntamente com alguns processos de cunho social e econômico, consequências da “guetificação” de algumas periferias, propiciou o surgimento de agrupamentos sociais com registros e dicções próprias, híbridas, correspondente à emergência de novas subjetividades nas bordas geográficas e simbólicas da sociedade. A presença do espaço urbano e a vontade de documentar suas dinâmicas culturais, muitas vezes problemáticas, é uma tentativa de conferir maior fidedignidade e inteligibilidade ao que se narra. O recurso utilizado pelos/as agentes parece ser o de introduzir um recurso literário, que é uma visada realista ao relato:

²³³ O mesmo artifício é usado em uma entrevista cedida pela escritora Dinha (2008, p.17), citada por Elisa Lucinda no prefácio à obra *De passagem mas não a passeio*, quando a poeta diz: “Eu escrevo para todas as pessoas, mas escrevo principalmente por mim, e eu sou mais que eu mesma. Sou meus irmãos, a minha comunidade”.

[Essa] tem sido uma estratégia muito usada na ficção brasileira, desde os “regionalistas” ou “sertanistas” da virada do século XIX para o XX, quando já se procurava diminuir a distância estética entre o narrador e a matéria de que se servia. O modernismo retomou a tendência, combinando-a com a fragmentação, num amálgama que aplicou o carimbo da identidade formal ao período. A diferença hoje reside apenas na multiplicidade de “falares” gerada pelas próprias transformações da língua ao longo do tempo, que inclui registros específicos de comunidades pobres, dos becos, morros e calçadas, entremeadas a expressões geradas e divulgadas pela tecnologia e pela cultura industrial, num conjunto a que se pode chamar de polifônico, seja ou não em sentido bakhtiniano (Pellegrini, 2014b, p.13).

Já a ficcionalização poética de experiências é a disposição dessa produção periférica de “fabricar o sensível”, nos termos de Jacques Rancière (2005, p.63), a partir da própria vivência²³⁴, vale dizer, a partir da matéria bruta da experiência, de modo a constituir um mundo de afetos na própria narrativa e, assim, partilhá-lo mediante dois vetores: as ordenações narrativas da ficção e as ordenações da descrição e interpretação de fenômenos do mundo histórico e social. Trata-se da possibilidade estética de conservar – e, portanto, de salvaguardar – os “laivos da vivência”, de modo a transmiti-la de forma afetiva (ficcional ou não) aos que não a viveram, exercício que alimenta um desejo metonímico que há na representação como reapresentação de algum evento, período, situação, cenas que, caso contrário, se perderiam ou não encontrariam saída transmissível (cf. Vecchi, 2010). Daí que a própria noção de “experiência urbana” aparece como um sustentáculo importante desse tipo de manifestação cultural, responsável pelo sentimento de pertencimento de cada um/a dos/as agentes a uma mesma prática artística empreendida nas periferias.

Ora, a literatura marginal deve ser medida não só como experimentação artística que busca conferir um estilo de escrita e de voz a esse espaço geográfico e simbólico que é a periferia, mas também como movimento sociocultural horizontalizado, no sentido de perceber nela elementos culturais, políticos e sociais. Esses elementos indicam, de um lado, a inserção de vozes (ou de polifonias) outrora desapreciadas no campo literário e, de outro, as relações que sua produção e os/as autores/as estabelecem com os bairros periféricos de origem. Segundo Pellegrini (2014), em diálogo com Williams (1977), a proposta de movimentos recentes na literatura, como a do movimento marginal, tem tido força para constituir uma complexa e

²³⁴ Pierre Bourdieu (1996) utilizou do termo “fórmulas geradoras”. A título de referência, em “Flaubert analista de Flaubert”, prólogo de sua obra *As regras da arte*, o sociólogo propôs-se investigar em que medida as estruturas sociais expostas na trama narrativa de Gustave Flaubert (1821-1880), em *A educação sentimental*, de 1869, foram, também, experimentadas pelo próprio literato francês em sua vida, sendo portanto amostras do mundo real do escritor. Essas estruturas, quando mobilizadas a partir da teoria dos campos, teriam sido as “fórmulas geradoras” do romance. Nesse sentido, a hipótese de Bourdieu lida, concomitantemente, com três dimensões relacionadas umas com as outras: a mesma fórmula geradora explicaria a relação de Flaubert com o labor literário, a origem de *A educação sentimental* e a trajetória de vida de seu protagonista. Isso ocorreria porque Flaubert fez em sua obra uma sócio análise de si mesmo a partir das condições sociais que envolveria sua vida e suas experiências.

contínua rede de influências residuais, dominantes e emergentes, o que nos convida a precisar melhor a função que desempenhou a estética de viés realista nesse processo de continuidades, rupturas, influências e distanciamentos. Esse tipo novo de realismo literário, ou de um novo “realismo experimental” (Faria et al., 2015, p.20), convida o/a leitor/a a debruçar-se sobre experiências vividas, mesmo quando construídas ficcionalmente²³⁵. Não se trata mais de simples estruturas de sentimento, mas de uma ideia emergente em vias de consolidação, ancorada em concepções definidas, com embasamento ideológico, proposta estética, saberes embutidos e expressividade política conectados às experiências urbanas de seus agentes.

Por exemplo, quando os/as escritores/as mobilizam algumas categorias “nativas” distintivas, como “do lado de cá da ponte” e “do lado de lá da ponte”, eles/as estão a evocar as pontes Guarapiranga, João Dias e Transamérica, construídas sobre o Rio Pinheiros. As pontes são tomadas como verdadeiros marcos alegóricos e materiais que indicam a separação entre os bairros periféricos e os bairros nobres (ou de classe média), o chamado centro expandido – pois só se tem acesso a eles atravessando as referidas pontes. A mobilização das categorias “do lado de cá” e “do lado de lá” em atos discursivos, segundo Silva (2012a), estrutura em linguagem local a crítica política à segregação urbana, ao projeto urbano que reforça a separação entre os segmentos incluídos e excluídos da cidade. “Do lado de cá da ponte” e “do lado de lá da ponte” são, portanto, categorias que habitam o repertório analítico dos/as agentes que compõem o movimento da literatura marginal e que frequentam os saraus periféricos; são pares de oposição e diferenciação, por meio dos quais os/as jovens se posicionam e se identificam diante da cidade dividida territorialmente. A equação de Silva (2012a, p.48) é bastante clara nesse sentido, ao problematizar a ordenação lógica que agentes operam, o que remeteria às dicotomias clássicas de construção da identidade: identificação/diferença, nós/eles, pertencimento/distanciamentos.

Assim fazendo, os/as poetas buscam valorizar a narração e o tensionamento de situações que os/as acometem dia a dia, pautando problemas sociais, estimulando a criação, o consumo e a difusão literárias nos circuitos mais descentrados da cidade. O famoso poema “Nóis é Ponte”, de Marco Pezão (2013, p.124-125), já recitado em todos os saraus, explicita esse espaço de disputas e confrontos a partir de um chamado:

²³⁵ O que justifica ver “realismo” nessa nova geração de escritores/as? Para Karl Erik Schøllhammer (2009, p.53-54), “ninguém os está comparando estilisticamente aos realistas do passado, pois não há nenhuma volta às técnicas da *verossimilhança descritiva* e da *objetividade narrativa*. O que encontramos nesses novos autores é a vontade ou o projeto explícito de retratar a realidade atual da sociedade brasileira, frequentemente pelos pontos de vista marginais ou periféricos. [...] O novo realismo se expressa pela vontade de relacionar a literatura e a arte com a realidade sociocultural da qual emerge, incorporando-a, esteticamente, dentro da obra e situando a própria produção artística como força transformadora”.

Conjogue esse verbo
 Errada consonância
 Na maneira de dizer
 Nós é Ponte e atravessa qualquer rio.

O nós pra nós
 É singular
 O nós pra nós
 O plural é pessoal
 Nós é Ponte e atravessa qualquer rio

[...] Mostre força
 Encare o real
 Deixe de lado o mau
 Sem ser bom de todo
 Senão o mundo te faz tolo
 E ninguém é biscoito
 Pra se deixar comer.
 Nós é Ponte e atravessa qualquer rio.

Busque outra margem
 Ser esperto não é vadiagem
 [...] Segure o leme, atravesse a ponte.
 Venha, Periferia!
 Nós é Ponte e atravessa qualquer rio.

O texto de Pezão, o “hino dos saraus”, que mantém intertextualidade evidente com o *rap* “Da ponte pra cá”, do grupo paulistano Racionais MC’s, problematiza como os/as agentes da cultura periférica ligados/as à literatura vêm assumindo papéis cada vez mais dinamicamente, papéis em cenários de tensão social no espaço urbano, servindo, ao mesmo tempo, como instrumento político de confronto, em que a trajetória dos/as autores/as funciona como base para interpretar a experiência urbana, que é uma experiência coletiva. A ponte é, ao mesmo tempo, metáfora de encontro e de separação. Trata-se de mais uma estratégia de guerra simbólica, pois, na divisão entre “os/as de cá” e “os/as de lá”, “eles/as” e “nós”, explicita-se a lógica segregacionista que, simbólica e empiricamente, regula a sociedade brasileira e, sobretudo, cidades globais, como São Paulo.

É nesse sentido que o “fazer por nós mesmos/as”, tratado anteriormente, o elogio à autonomia, a ideia de resgate de tradições passadas, a valorização da ancestralidade e da identidade territorial periférica e negra, a denúncia das condições precárias dos serviços e das políticas públicas em geral, o tema do desemprego, da violência e das desigualdades sócio raciais sempre presentes, a dificuldade de mobilidade entre uma região e outra, são temas importantes e “jugulares”, como disse Shabazz, para a literatura marginal. Como lembra De

Tommasi (2013), expressões como “o mundo é diferente da ponte para cá”, ou “periferia é periferia em qualquer lugar”, extraídas das letras dos Racionais MC’s e usadas como jargão nos saraus, são paradigmáticas de uma postura política inédita para um movimento literário: afirmar com orgulho sua condição de “ser marginal” e “ser da periferia”. Nada mais natural do que uma literatura que é pronunciada como marginal e/ou periférica, sem medo de possíveis conotações negativas. Nessa medida, ser ou não ser da periferia é um dado fundamental que legitima não só o lugar de fala e escrita, mas a própria literatura que vem sendo proposta por esses/as agentes.

Por isso, pode-se dizer que a literatura marginal não obedece a determinações exclusivamente literárias – formalísticas e temáticas –, mas também a determinações políticas e sociais; afinal, a principal reivindicação desse conjunto de experiências literárias, que preza um tipo novo de realismo social e “experimental” calcado na questão do espaço urbano, é a de que aos/às excluídos/as cabe falar por si próprios/as; ademais, também lhes cabe a definição quanto aos meios, mecanismos e modos de fazê-lo. Para Regina Dalcastagnè (2007), os/as que estão excluídos/as historicamente do universo do labor literário, pelo domínio precário de certas formas “prestigiadas” de expressão, creem que seriam também incapazes de produzir literatura; porém, são incapazes de produzi-la exatamente porque não a produzem, ou seja, porque a definição mais dominante de literatura exclui suas formas de expressão, na medida em que circunscreve um espaço distinto de manifestação literária, correspondente aos modos de manifestação de alguns grupos, e não de outros. Ao privilegiar uma ideia restrita de literatura, pressupõe-se que, devido à posição que ocupam no campo, determinados/as agentes estejam mais autorizados/as a expressar uma visão do mundo em que seu grupo seja privilegiado como personagem.

Eu diria que tal produção literária parece colocar em tensão o campo literário brasileiro justamente porque passa a tornar evidentes suas falhas, seus limites²³⁶. Talvez a história da literatura brasileira tivesse que começar a ser pensada e analisada por aquilo que ficou de fora, pelas ausências. A literatura marginal e a tradição seletiva que os/as agentes mobilizam aponta para isso: que a história da nossa literatura, assim como a história do país, é uma história da exceção, da exclusão, da violência contra os/as aspirantes à transgressão. Querendo ou não, o

²³⁶ A reflexão de Allan da Rosa, nesse sentido, é bastante eloquente no que tange aos destinos estéticos da literatura marginal, sobretudo quando ele diz, em entrevista a Ingrid Hapke, o seguinte: “[...] estamos preocupados com os rumos do movimento literário, porque acho que a estética fria, a estética vazia, a forma pela forma, realmente é elitista, ela é oca. Mas a estética, em si, ela é política. [...] Acho que a gente só vai se diferenciar mesmo, e entender a cor do nosso movimento, quando a gente perceber que além do ‘por que’ [estamos aqui], ou mesmo antes desse ‘por que’, vem o como [chegamos até aqui], que é o mais importante” (Rosa *apud* Hapke et al., 2015, p.257).

elemento que está de fora deve ser incorporado ao processo de compreensão da cultura nacional. Nessa medida, a literatura marginal desponta, hoje, como uma expressão que emerge de certos grupos de indivíduos que, a despeito de suas posições subalternas, simbólicas e geográficas, e mais, de não determinarem as regras político-culturais legitimadoras (e legitimadas), recusam os/as intermediários/as que sempre os retrataram, encontrando táticas para jogar o jogo com outras regras, às vezes recusando as disposições corriqueiras do mundo literário, outras vezes subvertendo-as para seu próprio benefício.

Como tentei demonstrar neste capítulo, a literatura marginal consolidou-se em São Paulo devido a uma série de características próprias que a diferenciaram de certa tradição, enquanto que a aproximaram de outras, deliberadamente selecionadas pelos/as agentes. Essas características apontam sua proximidade com o/a leitor/a potencial das periferias e sua capacidade de falar sobre determinada realidade social que é familiar a esse/a autor/a e a esse/a leitor/a. Trata-se, então, de ver o mundo pelo ângulo do/a “marginal”, a partir de onde os extremos e as contradições se mostram com mais veemência, tal qual o belo excerto de Allan da Rosa (2011, p.22-24), quando o escritor provoca:

Pra despejar, cuturnos não vacilam. Chutam barrigas de sete meses, descem o reio na pivetada, dão rasteira em muletas. Demolir com gente dentro ou com parques badulaques de estima, pra quem os guarda com cheiro e recordação, não transtorna a cachola que veste o quepe? Ou o peito que se agasalha no colete à prova de balas? Pra despejar, serviços essenciais são tesourados. O cano é seco. Poste sem luz, reintegração de fios. Às vezes, um mandado lambuzado de uísque e chocolate, assinado no tribunal, vem junto com o cassetete e as bombas de efeito imoral. Ou se entrosa com o requinte dos grileiros, que encharcam um gato com querosene, usam o isqueiro e soltam o bichano pelas telhas e barracos de pau e de lona. Incendiário felino, visitando vinte trinta barracos antes de se finar torrado, espalhadas as chamas na junção de madeirite.

Como comentou Alessandro Buzo, em entrevista a mim concedida em abril de 2014, os/as autores/as marginais pretendem, com sua proposta de literatura, escrever “outra história da cultura literária a partir das margens”, ou seja, escrevê-la a contrapelo, para fazer uso da equação benjaminiana. Isso lembra o poema de Luiza Romão, “Revide III - Contrapelos”²³⁷, em que a poeta, ao fazer paródia do ritual de votação do processo de *impeachment* da ex-presidenta Dilma Rousseff, insere uma crítica à história do país, gestada sobre massacres, estupros e privilégios, distanciando-se do grupo típico de deputados ao inserir a palavra “não” no início de cada argumento e finalizar com a revelação de uma história a contrapelo.

²³⁷ Trata-se do projeto “poesia-resistência”, uma parceria entre Piratas Urbanos e Coquetel Motolove. Poema de 2016 de Luiza Romão e vídeo de Sérgio Silva. Disponível em: <goo.gl/WYRM51>. Acesso: 25/02/2018. O texto também está presente no livro mais recente da poeta, *Sangria* (2017), prefaciado por Heloísa Buarque de Hollanda.

Não pelos filhos de registro sem pai
 Nem pelos “ais” das filhas sem paz
 Nem pelas pás
 Que cedo enterram
 Crianças sem-terra
 Vítimas de guerra.

Não pelas mulheres
 Mães solteiras
 Nem pelos jovens
 Sob balas certeiras
 Que trabalham
 De segunda a segunda-feira.

Mas, sim, pela minha família
 Modelo “triunfante”
 Pai, mãe, filhos, amante.

[...] Não por Eldorado
 Pelo massacre dos ribeirinhos
 Por Canudos ou Carajás
 Ou pelo fim da violência
 (Sai polícia militar!).

Mas por Deus
 O branco de longas barbas
 Que investe dinheiro e usa farda
 Ou pela minha esposa-caviar
 Bela, recatada e dor lar.

Não pelo fim da miséria
 Ou qualquer proposta séria
 Pela série de chacinas e repressão.

Não por saúde
 Não por moradia
 Não por educação
 Ou pelos indígenas
 Por vidas mais dignas
 Não, não, não!

Mas pelas insígnias
 Pelo meu povo
 Como se fossem reis
 Armados de corvo.

Mas nós não engrossamos esse molho
 Por isso, abra o olho
 A resistência tá ativa
 O país não vamos perdê-lo
 Somos a história a contrapelo.

É possível reconhecer nessas manifestações literárias e nas estratégias dos/as agentes ao menos um dos postulados levantados pela socióloga francesa Pascale Casanova (2005), quando lançou seu manifesto de conjugação entre estética e política na “república das letras”. A socióloga acredita que certos movimentos, gêneros ou tendências literárias de hoje tendem a deixar suas marcas, umas mais perenes que outras, na medida em que são capazes de questionar e modificar normas estéticas vigentes, bem como a configuração do próprio universo de produção específica no qual estão inseridos; ou seja, na medida em que, pelo menos por um tempo, servem como unidades comparativas dentro de uma cronologia e de um espaço social específicos, como modelo de cotejamento para as produções seguintes.

Tal é o “acontecimento” e a “aventura artística fora do comum” que Roberto Schwarz (1999) fez questão de saudar. Só não diria, rigorosamente, “aventura”, pois essa literatura marginal parece estar criando tensões permanentes no campo literário e forçando a crítica a rever alguns de seus parâmetros, que não podem mais operar com os mesmos elementos analíticos de outrora. Porque não se trata de qualquer literatura. Trata-se de uma literatura que, segundo o poeta Akino Kinte, é a expressão mais franca e realista de um direito de fato; um direito ao reconhecimento de demandas que são históricas, sociais e raciais; um direito que se manifesta na “roda poética da resistência”, por assim dizer. Para finalizar, acredito estarmos diante de uma literatura que é proposta de política de reconhecimento; uma literatura que se faz no próprio caminhar e nas interações afetivas que os/as agentes estabelecem entre si e com a cidade, e que, por isso mesmo, é mais “leal ao povo”, porque “serve de protesto”, com “o verso simples”, o “dedo no gatilho” e alguns “traços de revolta urbana”, “feito um sonho em ebulição”, ou melhor, feito uma “munição pra guerrilha”²³⁸.

²³⁸ Partes do texto “Poemunição”, de Akino Kinte. Cf.: <goo.gl/EUCsK5>. Acesso: 19/06/2017.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

*Busque a outra margem
Ser esperto não é vadiagem
Arco íris e lagoa
Sempre numa boa
Segure este leme
Atravesse a ponte
Venha, Periferia, Venha!
Nóis é Ponte e atravessa qualquer rio!*

Marco Pezão, *Nóis é Ponte*, 2013.

Nesta tese, espero ter descrito e analisado eventos, dinâmicas, histórias, práticas, saberes e processos criativos da maneira mais fiel possível àquilo que os/as agentes me fizeram perceber, sempre prezando o que vi, ouvi, senti, vivenciei e aquilo que me foi dito em conversas, formais e informais. Creio que isso me tenha permitido sistematizar um inventário possível do que vem sendo criado nas periferias (em termos de objetos literários), onde (principalmente em saraus poéticos), por quem (agentes marginais) e de que modo (sob quais condições e arranjos).

De início, a partir dos resultados de uma etnografia feita nos saraus e problematizando alguns aspectos metodológicos e epistemológicos de minha imersão em campo, verifiquei quais dinâmicas fazem com que agentes e coletivos culturais formatem um novo movimento literário. Depois, percorri modelos e tradições que, por um lado, influenciaram a sociogênese dos saraus enquanto espaços vitais da literatura marginal e, por outro, serviram para provocar recusas, dissensões, distanciamentos e resiliências em seu próprio processo formativo. Por fim, examinei como os/as agentes, em suas falas, narrativas e performances poéticas, colocam em tensão as periferias urbanas, espaços a partir dos quais atuam, falam, escrevem e produzem literatura.

Mesmo quando questioneei alguns achados em campo, em nenhum momento abdiquei da imaginação crítica e dos saberes dos/as agentes que protagonizam o universo empírico da pesquisa. Nunca é demais salientar este ponto: o investimento de crítica às categorias teve como desígnio sublinhar como os termos postos em jogo pelos/as autores/as, para expor uma multiplicidade de experiências, políticas identitárias e lutas sociais, podem ser discutíveis, na medida em que, às vezes, encerram pressupostos naturalizados de suas próprias situações. O respeito e, ao mesmo tempo, a problematização de categorias operacionalizadas pelos/as agentes teve como objetivo trazer à tona o que Santos (2002), certa feita, chamou de “sociologia das ausências”²³⁹, cuja intenção é deslocar questões camufladas por trás de suas próprias condições de produção para o “centro” das disputas culturais e políticas atuais e, com efeito, transformar ausências (aquilo que é silenciado, deliberadamente) em presenças constitutivas.

Talvez valha a pena dizer que o produto final desta pesquisa, no limite, acabou ficando na margem de dois campos disciplinares. De um lado, uma sociologia da literatura (ou da

²³⁹ Cf.: Santos e Nunes (2002), onde os autores mostram que o escopo da “sociologia das ausências” é, justamente, auxiliar agentes a identificar processos de silenciamento que impedem as culturas, as experiências, os saberes e as formas de expressão e de resistência de se manifestarem, o que atravanca o exercício pleno das cidadanias culturais.

cultura literária), uma vez que busquei analisar homologias entre criação estética, condições sociais de produção literária, processos de reelaboração de tradições históricas e organização sociocultural. De outro lado, uma sociologia das cidades (ou das periferias urbanas), sobretudo porque, debruçando-me sobre arranjos e redes formatadas por agentes do movimento marginal de São Paulo, procurei verificar em que medida práticas cotidianas e coletivas impulsionadas pelos saraus impactam o uso, a politização e a ressignificação de espaços sociais periféricos.

Margem remete à figura da fronteira, do limiar. Mas estar na margem não constitui exterioridade absoluta. Ao contrário: trata-se de uma presença espacial, ou melhor, de habitar a interface, o interstício, de dois domínios, um que supõe assimilação e outro, exclusão. É estar entre uma coisa e outra, ser e não ser, ao mesmo tempo, ambas as coisas. Estar na margem é possuir a capacidade de legar e rejeitar atributos próprios aos dois domínios em questão, sem, contudo, acorrentar-se integralmente a cada um deles de modo separado. É precisamente a conjunção coordenativa “e” que institui a interface e, com isso, integra os dois lados de uma mesma margem. Como afirmam Neiburg e Waizbort (2006), o “e”, a um só tempo, aparece como elemento chave que separa, diferencia – pois sugere que estamos a tratar de, ao menos, duas valências –, e une, pois indica que essas duas valências, em alguma medida, se articulam, se hibridizam. O “e” que discrimina e amarra desempenha, nesse sentido, a função de *ponte* entre um espaço e outro, o elo do “entre-lugares”. Situar-se na margem, na interface, seguindo esse raciocínio, é estar posicionado em um espaço intermédio, de liame, conflito, cooptação; espaço de nós, fragmentário, às vezes contraditório, porquanto híbrido, impreciso; espaço de disputas, cujo saldo é, ainda, um horizonte de expectativas; enfim, espaço residual dos possíveis, no qual o novo ou, então, a reinvenção e o contra-uso do velho pode emergir.

É possível ler as propostas e dinâmicas do movimento da literatura marginal paulistana de maneira similar. Obviamente, não estou tentando cotejar a condição intermediária simbólica deste estudo com as condições materiais reais de marginalização social às quais os/as agentes que integram o meu campo empírico estão circunscritos/as. Espero que as questões metodológicas e epistemológicas trabalhadas desde o início tenham dado conta desse impasse²⁴⁰. Todavia, o paralelismo me pareceu significativo em termos formais. Os/as integrantes poderão argumentar, e com razão, que estar *na* margem não é sinônimo de ser relegado *à* margem. Mas eu diria que se trata de uma alocação semelhante. Ou seja, estar *na*

²⁴⁰ Afinal, como argumentei no primeiro capítulo, inclusive teoricamente, tenho ocupado posição privilegiada dentro de um campo de relações que, ao estruturar posições hierarquicamente, propaga diferenças, classifica, distingue, aproxima pessoas de certos agrupamentos sociais na mesma medida em que afasta outras – que, vale dizer, sempre se encontraram às margens, ou então nas margens, desse universo socialmente instituído.

margem, dentro de uma interface que medeia dois mundos (o da total assimilação, de um lado, que se contrapõe ao da “exclusão”, de outro), é estar à margem de ambos os mundos quando vistos separadamente; mas, ainda assim, é encontrar-se *nela*, nesse terceiro espaço problematizado por Homi Bhabha (1998), o espaço intermediário e híbrido, marginal e marginalizado, espaço que dialoga com ambos os mundos que os constitui, que os conecta e se relaciona com aspectos próprios de cada um deles.

Estar na margem, ser marginal, é ser *ponte*, como anuncia o poema de Marco Pezão, hoje o hino maior dos saraus e do movimento da literatura marginal: “Nóis é Ponte e atravessa qualquer rio”. Ser marginal é, nessa medida, exercer papel de negociador/a, tradutor/a, aquele/a que, com astúcia, junta termos dissociados, aparentemente ambíguos, para formar uma unidade hipotética, nova, ainda que o processo formativo dessa unidade compreenda conflitos e tensões.

Como supôs Georg Simmel (1996), *ponte* é o que une o que está separado, diferente da *porta*, que separa o que está unido²⁴¹. Creio que o dilema que resta é se será possível evitar o curto-circuito que representa ser *ponte*, isto é, estar comprimido entre espaços díspares – da(s) cultura(s) instituída(s) e da(s) cultura(s) periférica(s) – e, com efeito, estar relegado a uma zona cinzenta, de conflito, ainda que de correlação, junção, interdependência. Dizendo de outro modo, e seguindo as preocupações que também foram elaboradas por Minchillo (2016): é possível, por exemplo, combater as imagens estereotipadas e historicamente instituídas sobre as periferias urbanas sem que se esmoreça a carga reivindicatória dessas polifonias marginais, cujos/as agentes falam, escrevem e atuam a partir de um lugar definido? O movimento poderá manter, por muito mais tempo, o caráter alternativo, autêntico e contra hegemônico de uma literatura produzida *nas* periferias e *para as* periferias, em meio a um campo literário que, dividindo e restringindo, tende a transformar todo o objeto, mesmo os chamados “divergentes”, em *commodities* exóticas do mercado editorial brasileiro?

Seria possível fazer referência à veiculação de saraus, *slams* e agentes na grande mídia (como os casos de Buzo e Vaz), ou ao patrocínio que, às vezes, recebem do poder privado (*slams* no espaço Red Bull, em São Paulo, a relação do Sarau do Binho com o SESC e a parceria

²⁴¹ Simmel (1996, p.10-11), no texto *A ponte e a porta*, de 1909, reconhece a função simbólica da ponte em articular margens: “A imagem do exterior nos confronta com a ambiguidade das coisas que tanto podem se inter-relacionar por associação-dissociação como passar por separadas ou ligadas. [...] As margens do rio não são apenas exteriores uma à outra, mas ‘separadas’; e a noção de separação estaria despojada de sentido se não houvéssimos começado por uni-las, nos nossos pensamentos, nas nossas necessidades, na nossa imaginação. [...] A ponte se torna um valor estético, não somente quando estabelece, nos fatos e para a realização de seus objetivos práticos, uma junção entre termos dissociados, mas também na medida em que a torna imediatamente sensível. Ela oferece ao olhar, ligando as partes da paisagem, o mesmo suporte que oferece ao corpo para satisfazer a realidade da práxis”.

da Cooperifa com o Itaú Cultural, por exemplo) e sua inclusão em eventos de prestígio, como a FLIP, o Salão do Livro de Paris, a Feira de Frankfurt e a Primavera Literária Brasileira (França, Bélgica, Luxemburgo, Alemanha). Minchillo (2016) acredita que parte desse reconhecimento, contraditoriamente, atesta o êxito das performances literárias marginais e, ao mesmo tempo, representa uma ameaça ao complexo de práticas, saberes e valores comunitários que as engendrou.

Eu lembraria que esse impasse é potencializado quando somado à necessidade constante dos/as agentes marginais de recusarem o campo literário e o mercado editorial instituídos da forma em que eles se encontram hoje. No entanto, essa negação aparece mais no registro discursivo do que propriamente na prática, pois, volta e meia, os/as agentes buscam certa inserção institucional. Essa localização do “lado de fora” que, às vezes, busca adentrar espaços reconhecidos de produção cultural e de saberes é ambígua por parte dos/as integrantes do movimento. Há agentes, por exemplo, que rechaçam qualquer parceria com instituições privadas e grandes editoras. Outros/as, não titubeiam em firmar contratos com o poder público e centros culturais de bancos, por exemplo, como já visto nesta tese. Mas essa hesitação/decisão me parece compreensível, afinal, estamos falando de um movimento que é heterogêneo. Para contornar o problema, eu diria que, em função de sua localização *na* margem e *à* margem dos universos instituídos de produção literária, eles/as tendem a atuar de acordo com a conveniência e segundo as circunstâncias de cada momento. Talvez a fala de Allan da Rosa sintetize melhor essa contradição, da qual eles/as têm ciência. Em 2007, quando solicitado a falar sobre a alcunha “marginal”, o poeta diz que o movimento é um pouco evasivo nesse sentido: “a gente tá *na* margem e tá *dentro*, tá ligado? A gente é o umbigo do país” (Rosa *apud* Hapke et al., 2015, p.95, *itálicos meus*).

Nessa medida, vale perguntar: no futuro próximo, seria possível e almejado a integração desses/as escritores/as ao mercado editorial mais tradicional, em um país onde as práticas letradas ainda não se consolidaram entre os extratos mais pobres da população? Tendo em vista que o conjunto de agentes que conforma o movimento marginal é heterogêneo e abarca diversidade ampla de princípios, desejos e investimentos, ainda que se reconheçam como parte integrante de um movimento literário, até que ponto essa “integração” está no horizonte de expectativas dos/as marginais? Não estaria a força do movimento, justamente, em sua existência paralela, *na margem*, ou melhor, em contraposição direta aos mecanismos do campo literário que insiste em excluí-los?

São perguntas cujas respostas ainda não podem ser dadas. Ou, pelo menos, não convém respondê-las. Creio que somente aos/às agentes marginais caberia definir seus caminhos futuros, suas escolhas, os princípios e os fins de suas próprias portas e pontes, para continuar com a metáfora de Simmel. Soma-se a essa inabilidade resolutiva o fato de que se está a tratar de um movimento atual²⁴², não uniforme (como todos os movimentos parecem ser), em pleno curso, cujos desdobramentos restam por ser definidos. E quando não há respostas possíveis, ao alcance das mãos, se deve mudar as perguntas ou, então, dar um passo atrás ou para o lado e alterar a perspectiva analítica a fim de encontrar, ao menos, brechas, em meio ao torvelinho de inquietações que persistem, muitas vezes, duelando contra nossas imaginações sociológicas.

Quando se fala da margem (na margem), a partir daquilo que se encontra no meio e, por isso, por fora de, e conectado com, ao menos dois universos constituintes, deve-se superar dicotomias clássicas. Lehnen (2015), buscando processos híbridos que formam e transformam culturas expressivas de caráter urbano, propõe a ideia de “mapa simbólico” para refletir sobre as poéticas recentes no Brasil e as relações com a experiência estética e urbana dos/as agentes. Tal como os mapas geográficos, o mapa simbólico, composto por diferentes tipos de narrativas – escritas, orais, performáticas –, portaria territórios centrais e suas zonas periféricas, isto é, espaços marginais contendo narrativas excêntricas – situadas fora do centro ou, melhor, de centros diferentes –, que sobrevivem “fora do lugar”, aquém ou além de discursos instituídos. Eu acrescentaria que essas zonas periféricas da cartografia simbólica e afetiva da cidade podem ser usurpadas por discursos instituídos; mas também são capazes de articular os mecanismos de exclusão – inerentes à configuração espacial, sociopolítica e cultural existente – dentro da narrativa e da lógica de atuação dos/as agentes, subvertendo-os, sobretudo quando há espaços de expressão possíveis para pessoas com experiências similares, *às margens* e *nas margens* dos campos instituídos de produção simbólica e seus meios de legitimação. Afinal, é sempre bom frisar o jargão de Sérgio Vaz: “dos becos e vielas há de vir a voz que grita contra o silêncio que nos pune”.

A autenticidade discursiva presente na proposta estética do movimento da literatura marginal decorre, justamente, desse conjunto de experiências sociais, urbanas, históricas e estéticas marginais que possibilita, aos/às agentes, abrir caminho à força e tomar a palavra. Por isso, ao meu ver, esse novo modo de experimentar, olhar, representar e analisar a realidade

²⁴² Pois discutir correntes e obras historicamente próximas de nós exige a recriação dos instrumentos críticos, pois “mirar o presente (não somente o literário) parece ser um exercício particular de olhar míope: distanciar-se de si sem perder de vista, no momento da análise, as contradições que o animam e o angustiam” (Schwarz, 2004, p.8).

social, essa nova forma de viver, sentir e produzir a cidade a partir de suas periferias geográficas e simbólicas (ou melhor, a partir de um suposto centro no interior dessas periferias) e de uma perspectiva epistêmica diversa à que se está habituado (no “mundo universitário” ou beletrista, por exemplo), demanda que se improvise diagnósticos mais arejados para entender os saberes, as práticas e as culturas periféricas. Foi esse exercício que tentei realizar neste estudo.

Para concluir, quero organizar minhas considerações finais em breves apontamentos sobre o movimento da literatura marginal a partir do que foi discutido nos três capítulos da tese.

Antes de tudo, eu diria que a cooperação é o principal método de atuação dos/as agentes. Para trazer a cultura periférica para o “centro” da cena cultural paulistana, para conferir-lhe significado e importância, os/as agentes marginais buscam atuar de forma articulada, a fim de driblar obstáculos e constrangimentos externos a partir de seus arranjos artístico-comunitários, às vezes mediante vínculos com outros coletivos de cultura periférica, outras vezes fazendo a ponte conveniente com entidades privadas ou utilizando políticas públicas institucionalizadas.

O sarau, como espaço privilegiado de práticas literárias nas periferias, constitui núcleo gerador de oportunidades para os/as agentes do movimento marginal²⁴³, pois funciona como catalisador de atividades literárias que existem em seu entorno, possibilitando a emergência de novos/as escritores/as que se reconhecem como integrantes de um só movimento. E ele opera como catalisador, primeiro, porque facilita intervenções artísticas coletivamente orientadas e, segundo, porque proporciona ao público participante a possibilidade do contato direto com a literatura, com o fazer literário, trazendo essa prática para o âmbito dos direitos fundamentais.

Quando se notam novas propostas estéticas e novas formas de sociabilidade ensejadas no interior dessas instâncias de produção, difusão, consumo e legitimação de objetos literários, é possível deduzir que há formas renovadas de representação da realidade sendo praticadas ali. Quando se observa que há uma série de tradições, convenções, experiências estéticas e urbanas, gêneros e estilos literários e outras convenções estéticas sendo apropriadas e ressignificadas por parte dos/as agentes marginais, é possível perceber, ao mesmo tempo, que escritores/as das periferias estão selecionando suas tradições a fim de propor uma identidade literária própria, de modo a distanciarem-se do que, para eles/as, representam formas “elitistas” de pensamento.

²⁴³ O relato de Sonia Regina Bischain, exposto no Apêndice da tese, parece ser concreção desse processo de geração de oportunidades literárias por parte dos saraus, pois sua inserção no universo da produção cultural consolidou-se em razão de seu envolvimento com a literatura marginal, já nos anos 2000, mediante participação ativa em saraus poéticos. Hoje, ela é tida como uma das grandes escritoras em um espaço majoritariamente masculino. Nota-se a mesma lógica nas biografias que compõem o Anexo 1 desta tese, que explicitam a importância de saraus e outros projetos coletivos na trajetória de escritores/as.

Com isso, eles/as se veem capazes de combater estigmas, repertoriar ideias, estruturar sentimentos, catalisar vivências e dinamizar suas práticas e saberes a partir da importância do uso da palavra como forma de transformar seus labores literários em plataformas para um exercício mais efetivo da cidadania cultural.

Alberto Melucci (1996) conferia aos movimentos sociais e culturais contemporâneos certa aura de sublevação e vanguardismo, porquanto constituiriam sinais de mudança na lógica, nos processos e nas maneiras de conhecer que norteiam as sociedades civis. Esse caráter de “agentes de transformações sociais” e “portadores do novo” se justifica porque tais movimentos “falam antes” e, enquanto “profetas do presente”, instituidores de um direito de sonhar um futuro diferente, anunciam novas configurações possíveis no campo específico do qual fazem parte. O que possuem, contudo, não é a força do aparato político, econômico, ideológico ou midiático, mas, antes, a potência das palavras, da expressividade cultural, o dinamismo de seus enunciados, a energia de seus atos performativos. Sua voz, nessa medida, transcende a particularidade isolada da autoria clássica e fala, também, por um coletivo.

De fato, nota-se uma coletividade implícita na produção literária dos/as marginais. À medida que se remonta ao processo de formação de sua estética, a suas influências e aos seus deslocamentos, tem-se cada vez mais a impressão de uma presença do aspecto coletivo nas obras, tanto no método de composição e na forma a partir da qual a autoria clássica, às vezes, é colocada em xeque, quanto na maneira de abordar problemas urbanos, espaços e personagens – que não mais personificam o herói da épica moderna, mas um tipo ideal pertencente a certa estrutura social específica: os bairros periféricos. Candido (2004) diria que as forças sociais condicionantes sempre acabam por orientar os/as artistas em seus processos criativos, em grau maior ou menor, a depender das circunstâncias políticas e históricas que os/as constroem. Tal característica, segundo ele, obriga certa comunhão de temas, estilos e formas do fazer literário, o que produz um ar que aproxima autores/as, que agem coletivamente, em um nível acima da própria singularidade e das suas eventuais diferenças. É o que nota Rocha (2004), ao corroborar tal equação: o fator que mais diferencia a produção literária contemporânea das periferias daquelas que a antecederam é a articulação de um estrato social que implica a sociedade civil brasileira como um todo, o que explicitaria um potencial totalizante dos/as agentes marginais.

Tal coletividade se expressa nos modos de participação comunitárias, nas intervenções artísticas e na criação de enunciados, algo que permite o manejo de recursos por parte de agentes engajados/as em toda essa movimentação cultural nas periferias. A ideia de recursos, como se viu, refere-se ao acúmulo de ferramentas contra hegemônicas em relação às ideias que vigoram

sobre arte, cultura e literatura, o que beneficia aspectos de desestabilização e/ou alteração de espaços instituídos. A partir de recursos e expedientes variados, os/as envolvidos/as no movimento tendem a coordenar suas ações tomando como referência o conjunto de entendimento mais ou menos convencional sobre o universo no qual atuam, incorporando, mediante um hibridismo cultural ou, como preferem, uma “antropofagia periférica”, muitas vezes, práticas e artefatos comuns ao campo literário instituído; mas, frequentemente, em contraposição a esse campo.

O espaço social ao qual os/as agentes literários/as das periferias pertencem é crucial para suas criações estéticas; e ele pode ser considerado homólogo à posição ocupada, por eles/as, tanto no campo literário instituído quanto em locais de produção “legítima” de saberes. Assim, o lugar a partir de onde falam, escrevem e atuam, bem como as condições sob as quais elaboram e emitem as narrativas, é determinante para a modelagem de conteúdo de seus objetos literários. A valorização do espaço periférico – que é um lugar social de fala, de escrita e de atuação –, juntamente com a afirmação de sua positividade, são fatores que possibilitam políticas de identificação e de reconhecimento. Essas políticas espacializadas são geradas a partir da seleção e reivindicação de histórias, saberes e tradições de resistência passadas, estratégia que permite processos de desconstrução de estigmas, estereótipos e lugares-comuns atualmente existentes.

Assim, a despeito das regras conferidas pelo campo literário instituído (ou hegemônico, ou dominante), os/as autores/as marginais buscam meios, estratégias e mecanismos (sejam eles estilísticos, temáticos ou políticos) “alternativos”, de legitimação da voz de seu grupo social de origem, para a expressão de uma realidade periférica diferente daquela calcada em estereótipos impostos, sugerindo, para tanto, uma disposição heterotópica da literatura marginal.

Michel Foucault (2001) descreveu as heterotopias como espaços sociais e simbólicos que funcionam em condições não hegemônicas, em razão das práticas e dos contra-usos de agentes que buscam subverter as lógicas instituídas. Uma das maiores contribuições do movimento marginal é a criação de condições favoráveis para a emergência de meios de enunciação próprios protagonizados pelos/as agentes que o integram. Não se trata, tão e somente, da habilidade de abrir as próprias portas e construir as pontes apropriadas, mas de atravessá-las. Como resultado, no que diz respeito à criação de objetos literários, parece haver um controle maior da produção da autoimagem e a possibilidade de edição e manipulação do conteúdo das narrativas transmitidas a partir de espaços sociais não hegemônicos de fala, escrita e atuação. Esse domínio, por si só, é um importante elemento da contemporaneidade periférica, a servir de contraponto à invizibilização e ao silenciamento históricos que minorias sócio raciais

sofreram, e vêm sofrendo, por parte de grupos privilegiados da sociedade civil – sobretudo em espaços de debate público e de produção de conhecimento “legítimo”.

Nessa medida, a consolidação da literatura marginal como movimento literário de insuspeita importância em São Paulo – protagonizado por pessoas que são oriundas das periferias, que produzem bens e conhecimentos para serem desfrutados por moradores/as das periferias –, bem como o alastramento dos saraus poéticos como espaços mobilizadores e capazes de promover o encontro de culturas periféricas, é mais um fenômeno que ratifica a emergência de saberes localizados no contexto urbano. Portanto, eu diria, há um espaço periférico que compreende uma episteme marginal, ou seja, um paradigma que estrutura esses saberes situados em uma plataforma comum de ação e reflexão, muito voltada para estratégias de democratização das práticas literárias. A proposta filosófica do movimento parece ser, então, o de conceber um espaço plural e polifônico, tanto para o exercício da cidadania cultural e da literatura enquanto um direito humano e fundamental, quanto para que a criatividade epistemológica dos/as agentes possa ser reconhecida em todo o seu potencial transformador.

REFERÊNCIAS

- ADERALDO, Guilherme. Reinventando a “cidade”: disputas simbólicas em torno da produção e exibição audiovisual de “coletivos culturais” em São Paulo. Tese (Doutorado em Antropologia Social). USP, São Paulo, 2013.
- ADORNO, Theodor. *Textos escolhidos*. São Paulo: Abril Cultural, 1983.
- AGIER, Michel. *Antropologia da cidade: lugares, situações, movimentos*. São Paulo: Terceiro Nome, 2011.
- _____. “Do direito à cidade ao fazer-cidade: o antropólogo, a margem e o centro”. *Mana*, Rio de Janeiro, v. 21, n. 3, p. 483-498, 2015.
- ALBERT, Bruce. “*Postscriptum* – Quando eu é um outro (e vice-versa)”. In: KOPENAWA, Davi & ALBERT, Bruce. *A queda do céu: palavras de um xamã yanomami*. São Paulo: Companhia das Letras, 2015, p. 512-549.
- ALCOFF, Linda Martín. An Epistemology for the Next Revolution. *Transmodernity: Journal of Peripheral Cultural Production of the Luso-Hispanic World*, v. 1, n. 2, p. 67-78, 2011.
- _____. “The Problem of Speaking for Others”. In: ROOF, Judith; WIEGMAN, Robyn (Orgs.) *Who Can Speak? Authority and Critical Identity*. Urbana: University of Illinois Press, 1995, p. 97-119.
- ALMEIDA, Manuel Antônio de. *Memórias de um sargento de milícias*. Cotia: Ateliê, 2011.
- ALMEIDA, Renato Souza de. Cultura de periferia na periferia. *Le Monde Diplomatique* (Brasil), p. 36-37, agosto de 2011. Disponível em: <goo.gl/2n2QUN>. Acesso: 27/01/2016.
- _____. Juventude, direito à cidade e cidadania cultural na periferia de São Paulo. *Revista do Instituto de Estudos Brasileiros*, São Paulo, n. 56, p. 151-172, junho de 2013.
- ALVES, Miriam. *Bará: na trilha do vento*. São Paulo: Ogum's Toques Negros, 2015.
- ALVES, Rôssi. Resistência e empoderamento na literatura urbana carioca. *Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea*, Brasília, n. 49, p. 183-202, outubro de 2016.
- ALVITO, Marcos. Um pandeiro contra a República: João da Baiana batucando na cozinha. *Templo Cultural Delfos*, junho de 2016. Disponível em: <goo.gl/sP77h8>. Acesso: 23/01/2018.
- AMARAL, Aracy. *Artes plásticas na Semana de 22*. São Paulo: Editora 34, 1998.
- ANDERSON, Benedict. *Comunidades imaginadas*. Lisboa: Editora 70, 2005.
- ANDRADE, Mário de. “O Movimento Modernista”. In: *Aspectos da Literatura Brasileira*. São Paulo: Livraria Martins Editora, 1978, p. 231-258.
- _____. *Macunaíma: o herói sem nenhum caráter*. Rio de Janeiro: Agir, 2008.
- ANDRADE, Oswald de. *Manifesto Antropófago e outros textos*. São Paulo: Penguin Classics Companhia das Letras, 2017.
- ANTÔNIO, João. *Abraçado ao meu rancor*. Rio de Janeiro: Guanabara, 1986.
- _____. “Corpo-a-corpo com a Vida”. In: *Malhação do Judas Carioca*. Rio de Janeiro: Civilização Carioca, 1975, p. 141-151.

- ARENDT, Hannah. *A Condição Humana*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2005.
- ARRUDA, Maria Arminda do Nascimento. *Metrópole e cultura: São Paulo no meio século XX*. Bauru: Edusc, 2001.
- ATENCIO, Rebecca. “Dangerous minds: Brazil’s *escritura da exclusão* and *testimonio*”. *Hispania*, v. 89, n. 2, p. 278-288, 2006.
- AVELAR, Idelber. Valor estético e cânone literário: notas sobre um debate de nosso tempo. *Revista Brasileira de Literatura Comparada*, Brasília, n. 15, p. 113-150, 2009.
- AVRITZER, Leonardo. *Sociedade civil e democratização*. Belo Horizonte: Del Rey, 1994.
- BAGNO, Marcos. *Preconceito linguístico: o que é, como se faz*. São Paulo: Loyola, 2015.
- BAHRI, Deepika. Feminismo e/no pós-colonialismo. *Estudos Feministas*, Florianópolis, v. 21, n. 2, p. 659-688, 2013.
- BALBINO, Jéssica. *Pelas Margens: vozes femininas na literatura periférica*. Dissertação (Mestrado em Divulgação Científica e Cultural) – Labjor/IEL/Unicamp, Campinas, 2016.
- BARBOSA, João Alexandre. Leituras: o intervalo da literatura. *Linha D’Água*, São Paulo, n. 5, p. 22-32, 1988.
- BARRETO, Lima. *Marginalia: artigos e crônicas*. São Paulo: Brasiliense, 1956.
- BARROS, Manoel de. *O livro sobre nada*. Rio de Janeiro: Record, 1997.
- BASÍLIO, Ana Luiza & MOREIRA, Jéssica. Saraus das cidades-sede colaboram com a mobilização comunitária. *Porta Aprendiz*, 23 de janeiro de 2014. Disponível em: <goo.gl/iueRys>. Acesso: 29/12/2015.
- BASTIDE, Roger. “Estereótipos de negros através da literatura brasileira”. In: *Estudos Afro-Brasileiros*. São Paulo: Perspectiva, 1973, p. 113-128.
- _____.; FERNANDES, Florestan. *Branços e negros em São Paulo: ensaio sociológico sobre aspectos de formação, manifestações atuais e efeitos do preconceito de cor na sociedade paulistana*. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1955.
- BAUMANN, Shyon. A General Theory of Artistic Legitimation: How Art Worlds are Like Social Movements. *Poetics*, n. 35.1, p. 47-65, 2007.
- BECKER, Howard. “A história de vida e o mosaico científico”. In: *Métodos de pesquisa em ciências sociais*. São Paulo: Hucitec, 1994, p. 101-116.
- _____. Art As Collective Action. *American Sociological Review*, v. 39, n. 6, p. 767-776, 1976.
- _____. *Mundos da Arte*. Lisboa: Livros Horizonte, 2010.
- _____. Novas dicções na sociologia da arte. *Plural*, USP, São Paulo, v. 24.2, p. 200-206, 2017.
- _____.; PESSIN, Alain. A Dialogue on the Ideas of “World” and “Field”. *Sociological Forum*, v. 21, n. 2, p. 275-286, 2006.
- BENEVUTO, Silvana José. *A escrita como arma: uma análise do pensamento social na literatura marginal*. Dissertação (Mestrado em Ciências Sociais), Unesp, Marília, 2010.
- BENTES, Ivana. Redes colaborativas e precariado produtivo. *Periferia*, Rio de Janeiro, v. 1, n. 1, p. 53–61, 2007.
- BERND, Zilá. *Introdução à literatura negra*. São Paulo: Brasiliense, 1988.
- _____. *Poesia negra brasileira – Antologia*. Porto Alegre: IEL & IGEL, 1992.

- BERTELLI, Giordano Barbin. Errâncias racionais: a periferia, o rap e a política. *Sociologias*, Porto Alegre, v. 14, n. 31, p. 214-237, dezembro de 2012.
- _____.; FELTRAN, Gabriel (Orgs.) *Vozes à Margem: periferias, estética e política*. São Carlos: EDUFSCar/CEM, 2017.
- BEVERLEY, John. *Against Literature*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1993.
- _____. The margin at the center: on testimonio. *Modern Fiction Studies*, n. 35.1, p. 11-28, 1989.
- BHABHA, Homi. *O local da cultura*. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 1998.
- BIANCHI, Alvaro. Temas e problemas nos projetos de pesquisa. *Estudos de Sociologia*, Araraquara, v.7, n. 13/14, p. 75-91, 2003.
- BIN, Marco Antônio. As redes de escritura na periferia. Tese (Doutorado em Ciências Sociais), PUC-SP, São Paulo, 2009.
- BINHO. “Campo Limpo: Taboão”. In: BINHO & POETA, Serginho. *Donde Miras: dois poetas e um caminho*. São Paulo: Edições Toró, 2007.
- _____. *Postesia*. São Paulo: Selo Sarau do Binho, 2017.
- _____. *Antologia do Sarau do Binho – vol. 1*. São Paulo: Edições Sarau do Binho, 2013.
- _____. *Antologia do Sarau do Binho – vol. 2*. São Paulo: Edições Sarau do Binho, 2015.
- BISCHAIN, Sonia Regina. *Nem tudo é silêncio*. São Paulo: Edições Poesia na Brasa, 2010.
- _____. *Rua de trás*. São Paulo: Edições Poesia na Brasa, 2009.
- _____. *Vale dos atalhos*. São Paulo: Outra Margem, 2013.
- _____. *Viandante: labirintos entressonhos*. São Paulo: Ciclo Contínuo, 2017.
- _____.; REGICIDA, Avelino & PADOVEZZI, Enver. *Cultura daqui, olhares da Brasa*. São Paulo: Edições Poesia na Brasa, 2015.
- BOITO JR., Armando. *Política Neoliberal e Sindicalismo no Brasil*. São Paulo: Xamã, 1999.
- BONDUKI, Nabil. “Origens do problema da habitação popular em São Paulo: primeiros estudos”. *Espaço & Debates*, São Paulo, n. 2(5), p. 81-111, 1982.
- _____. & ROLNIK, Raquel. *Periferia: ocupação do espaço e reprodução da força de trabalho*. São Paulo: Fundação para a Pesquisa Ambiental, 1979.
- BOSI, Alfredo. “Situação e formas do conto brasileiro contemporâneo”. In: *O conto brasileiro contemporâneo*. São Paulo: Cultrix, 1975, p. 7-22.
- _____. “Sobre Vidas Secas”. In: SCHWARZ, Roberto. *Os Pobres na Literatura Brasileira*. São Paulo: Brasiliense, 1983, p. 149-153.
- BOTELHO, André. A Pequena história da literatura Brasileira: provocação ao modernismo. *Tempo Social*, São Paulo, v. 23, n. 2, p. 135-161, novembro de 2011.
- _____. *De olho em Mário de Andrade: uma descoberta intelectual e sentimental do Brasil*. São Paulo: Claroenigma, 2012.
- BOUSQUAT, Aylene & COHN, Amélia. *Mapa da Juventude da Cidade de São Paulo*. São Paulo: Cedec, 2003.
- BOURDIEU, Pierre. *As Regras da Arte*. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.
- _____. Capital simbólico e classes sociais. *Novos Estudos*, São Paulo, n. 96, p. 105-115, 2013.

- _____. *A Ontologia Política de Martin Heidegger*. Campinas: Papirus, 1989.
- _____. “Espaço social e espaço simbólico”. In: *Razões práticas: sobre a teoria da ação*. Campinas: Papirus, 1996, p. 13-33.
- _____. “Estruturas sociais e estruturas mentais” (Prólogo à *La Noblesse d’État*). *Teoria & Educação*, Porto Alegre, n. 3, p. 113-119, 1991.
- _____. Les conditions sociales de la circulation internationale des idées. *Actes de la recherche en sciences sociales*, Paris, v. 145, n. 5, p. 3-8, 2002.
- _____. “Leitura, leitores, letrados, literatura”. In: *Coisas ditas*. São Paulo: Brasiliense, 1990, p. 134-148.
- _____. *Meditações Pascalianas*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2001.
- _____. *O Senso Prático*. Petrópolis: Vozes, 2009.
- _____. *Pierre Bourdieu avec Löïc Wacquant: réponses*. Paris: Seuil, 1992.
- _____ et al. *A profissão de sociólogo: preliminares epistemológicas*. Petrópolis: Vozes, 1990.
- BOWLER, Anne. “Methodological Dilemma in the Sociology of Art”. In: CRANE, Diana (Org.) *The Sociology of Culture*. Oxford: Blackwell, 1994, p. 247-266.
- BRAGA, Liliane. África em toda parte: cultura negra é o coração das estéticas das periferias. *Pambazuka News*, 29 de novembro de 2013. Disponível em: <goo.gl/GweH6a>. Acesso: 10/11/2017.
- BRANDÃO, Luís Alberto. *Teorias do espaço literário*. São Paulo: Perspectiva, 2013.
- BRANDILEONE, Ana Paula Franco. A literatura marginal e seus mecanismos de consagração e legitimação. *Boitatá*, Londrina, v. 11, p. 128-142, 2016.
- BRENNER, Neil. Theses on Urbanization. *Public Culture*, v. 25(1), p. 85–114, 2013.
- BRITO, Mário da Silva. *História do modernismo brasileiro: antecedentes da Semana de Arte Moderna*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1978.
- BROOKSHAW, David. *Raça e cor na literatura brasileira*. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1983.
- BRUM, Eliane. “Os novos antropófagos”. *Revista Época*, 18 de setembro de 2007. Disponível em: <goo.gl/unxXWm>. Acesso: 10/02/2015.
- BRUNI, José Carlos. Foucault: o silêncio dos sujeitos. *Tempo Social*, USP, São Paulo, v. 1, n. 1, p. 199-207, 1989.
- BURAWOY, Michael. For public sociology. *American Sociological Review*, n. 70/1, p. 4-28, 2005.
- BUZO, Alessandro. *Favela toma conta*. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2008.
- _____. *O trem: baseado em fatos reais*. São Paulo: Scortecci Editora, 2000.
- _____. *O trem: contestando a versão oficial*. São Paulo: Edicom, 2010.
- _____. *Poetas do Sarau Suburbano: ritmo e poesia*. Rio de Janeiro: Ponteio, 2011.
- BÜRGER, Peter. *Teoria da vanguarda*. São Paulo: Cosac Naify, 2008.
- C., Toni. “O hip-hop está morto”: história do hip hop no Brasil. São Paulo: LiteraRUA, 2012.
- CALDEIRA, Teresa. *A política dos outros*. São Paulo: Brasiliense, 1984.

- _____. *Cidade de Muros*. São Paulo: Editora 34 & EDUSP, 2000.
- _____. Social Movements, Cultural Production, and Protests: São Paulo's Shifting Political Landscape. *Current Anthropology*, v. 56, Supplement 11, s/p, October 2015.
- CALVANO, Leonardo. Saga modernista completa 90 anos. *Itaú Cultural*, São Paulo, 2012. Disponível em: <goo.gl/B9a1q1>. Acesso: 12/12/2016.
- CAMARGOS, Márcia. *Villa Kyrial: crônica da Belle Époque paulistana*. São Paulo: Senac, 2000.
- CAMPOS, João Paulo de Freitas. "Boemia artística e paisagem cultural: o ruído vira-lata". In: *III Colóquio ibero-americano de paisagem cultural, patrimônio e projeto*, Belo Horizonte: IEDS; MACPS; IPHAN, 2014.
- CANCLINI, Néstor García. *A socialização da arte: teoria e prática na América Latina*. São Paulo: Cultrix, 1981.
- _____. *Culturas Híbridas*. México: Grijalbo, 2001.
- _____. *Imaginarios urbanos*. Buenos Aires: Eudeba, 1999.
- _____. Quien habla y en qué lugar: sujetos simulados e interculturalidad. *Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea*, Brasília, n. 22, p. 15-37, julho-dezembro, 2003.
- _____. *Todos tienen cultura: ¿quiénes pueden desarrollarla?*. Conferencia para el Seminario sobre Cultura y Desarrollo. Washington: Banco Interamericano de Desarrollo, 2005.
- CANDIDO, Antonio. "A nova narrativa". In: *A educação pela noite e outros ensaios*. São Paulo: Ática, 1987, p. 199-215.
- _____. "A vida ao rés-do-chão". In: *Recortes*. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2004, p. 11-19.
- _____. *O discurso e a cidade*. São Paulo: Duas Cidades, 1993.
- _____. *Iniciação à literatura brasileira*. São Paulo: Humanitas, 1999.
- _____. *Os Parceiros do Rio Bonito: estudo sobre o caipira paulista e a transformação de seus meios de vida*. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2010.
- _____. *Textos de intervenção*. São Paulo: Duas Cidades & Editora 34, 2002.
- _____. *Vários escritos*. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2017.
- _____. *Literatura e sociedade*. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2006.
- CARRIL, Lourdes. *Quilombo, Favela e Periferia*. São Paulo: Annablume & Fapesp, 2006.
- CARVALHO, José Jorge de. O olhar etnográfico e a voz subalterna. *Horizontes Antropológicos*, Porto Alegre, v. 7, n. 15, p. 107-147, 2001.
- CARVALHO, José Murilo de. "Aspectos históricos do pré-modernismo brasileiro". In: *Sobre o pré-modernismo*. Rio de Janeiro: Fundação Casa de Rui Barbosa, 1988, p. 13-21.
- CASANOVA, Pascale. *A República Mundial das Letras*. São Paulo: Estação Liberdade, 2002.
- _____. Literature as a World. *New Left Review*, n. 31, p. 71-90, jan/feb, 2005.
- CASSIRER, Ernst. *La Philosophie des formes symboliques (Vol. I: Le Langage)*. Paris: Editions de Minuit, 1972.
- CASTRO, Silvia Regina Lorenso. De ruas, bodegas e bares: um *contínuum* africano em poéticas transatlânticas periféricas – San Juan, Nova York e São Paulo. Tese (Doutorado em Filosofia), The University of Texas, Austin, 2013.

- _____. Elizandra Souza: escrita periférica em diálogo transatlântico. *Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea*, Brasília, n. 49, p. 51-77, dezembro de 2016.
- CESAR, Ana Cristina. *Escritos no Rio*. Rio de Janeiro: Editora UFRJ/Editora Brasiliense, 1993.
- CHARTIER, Roger. “Formação social e Habitus: uma leitura de Norbert Elias”. In: *A História Cultural: entre práticas e representações*. Lisboa: Difel, 1990, p. 91-119.
- CHAUI, Marilena. *Cidadania cultural e direito à cultura*. São Paulo: Fundação Perseu Abramo, 2006.
- CIRÍACO, Rodrigo. *Pode pá que é nós que tá*. São Paulo: Edições Um Por Todos, 2012.
- CLEMENTE, Claudelir Correa & SILVA, José Carlos Gomes da. Dos quilombos à periferia: reflexões sobre territorialidades e sociabilidades negras urbanas na contemporaneidade. *Crítica & Sociedade*, Uberlândia, v. 4, n. 1, p. 86-106, 2014.
- COELHO, Rogério. A palavrão: atos político-performáticos no Coletivo Sarau de Periferia e Poetry Slam Clube da Luta. Dissertação (Mestrado em Artes), UFMG, Belo Horizonte, 2017.
- COMAROFF, John. The End of Anthropology, Again: On the Future of an In/Discipline. *American Anthropologist*, n. 112(4), p. 524-538, 2010.
- POESIA NA BRASA. *Antologia Poética da Brasa - Vol. IV*. São Paulo: Edições Poesia na Brasa, 2009.
- COLLINS, Patricia Hill. *Black feminist thought*. London & New York: Routledge, 2000.
- _____. Learning from the *outsider within*: the sociological significance of black feminist thought. *Social Problems*, v. 33, n. 6, “Special theory issue”, p. 14-32, Oct.-Dec., 1986.
- CORONEL, Luciana Paiva. “A escrita da cidade partida”: identidade e alteridade em *Capão Pecado*. *Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea*, Brasília, n. 42, p. 29-45, 2013.
- COSTA, Bianca Alves. Poesia e lugar: movimentos literários como possibilidades de democratização do espaço urbano. Dissertação (Mestrado em Geografia), PUC-SP, São Paulo, 2011.
- COUTINHO, Carlos Nelson. *Cultura e Sociedade no Brasil: ensaio sobre ideias e formas*. Rio de Janeiro: DP&A Editora, 2005.
- COUTINHO, Fernanda Maria Abreu. Pierre Bourdieu e a gênese do campo literário. *Revista de Letras*, Fortaleza, v. 1(2), p. 53-59, 2004.
- CUNHA, Euclides da. *Os Sertões*. São Paulo: Brasiliense, 1985.
- CURTA Saraus. Direção: David Alves da Silva. Produção: Alisson da Paz, Daniela Embón, Gil Marçal, Penha Silva. Brasil: 2010. DVD (15 min), son., color.
- D’ALVA, Roberta Estrela. *Teatro hip-hop: a performance poética do ator-MC*. São Paulo: Perspectiva, 2014.
- D’ANDREA, Tiarajú Pablo. A formação dos sujeitos periféricos: cultura e política na periferia de São Paulo. Tese (Doutorado em Sociologia). USP, São Paulo, 2013.
- D’AVILA, Luiz Felipe. *Dona Veridiana: a trajetória de uma dinastia paulista*. São Paulo: A Girafa, 2004.
- DALCASTAGNÈ, Regina. A auto-representação de grupos marginalizados: tensões e estratégias na narrativa contemporânea. *Letras de Hoje*, Porto Alegre, v. 42, p. 18-31, 2007.

- _____. A personagem do romance brasileiro contemporâneo: 1990-2004. *Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea*, Brasília, n. 26, p. 13-71, 2005.
- _____. Lucía Tennina, Mário Medeiros, Érica Peçanha e Ingrid Hapke – *Polifonias marginais*. *Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea*, Brasília, v. 46, p. 295-298, 2016.
- _____. Um território contestado: literatura brasileira contemporânea e as novas vozes sociais. *Iberic@l*, Paris, v. 2, p. 11-15, 2012.
- _____. Uma voz ao sol: representação e legitimidade na narrativa brasileira contemporânea. *Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea*, Brasília, n. 20, p. 33-77, 2002.
- _____. “Vozes nas sombras: representação e legitimidade na narrativa contemporânea”. In: *Ver e imaginar o outro: alteridade, desigualdade, violência na literatura brasileira contemporânea*. Vinhedo: Horizonte, 2008, p. 78-107.
- DAMATTA, Roberto. *A casa e a rua: espaço, cidadania, mulher e morte no Brasil*. Rio de Janeiro: Editora Guanabara, 1987.
- _____. *Carnavais, malandros e heróis: para uma sociologia do dilema brasileiro*. 6ª ed. Rio de Janeiro: Rocco, 1997.
- DANDREY, Patrick (Org.) *Dictionnaire des lettres françaises: le XVIIe siècle*. Paris: Fayard, 1996.
- DANZIGER, Walner. *Ainda cometo um samba*. São Paulo: Edições Incendiárias, 2013.
- _____. “Eles não usam Black Power”. *Rebosteio*, São Paulo, n. 4, s/p, julho de 2012.
- _____. *Giletenamãodomacaco*. São Paulo: Edicon, 2011.
- DAVIS, Mike. *Planeta Favela*. São Paulo: Boitempo, 2006.
- DE CERTEAU, Michel. *A invenção do cotidiano: artes do fazer*. Petrópolis: Vozes, 1995.
- DE TOMMASI, Maria Livia. Culto da performance e performance da cultura: os produtores culturais periféricos e seus múltiplos agenciamentos. *Crítica e Sociedade - Revista de Cultura e Política*, Uberlândia, p. 100-126, maio de 2016.
- _____. Culturas de periferia: entre o mercado, os dispositivos de gestão e o agir político. *Política & Sociedade*, Florianópolis, v. 12, p. 11-34, 2013.
- DELEUZE, Gilles & FOUCAULT, Michel. “Intellectuals and Power: A Conversation Between Michel Foucault and Gilles Deleuze”. In: BOUCHARD, Donald (Org.) *Language, Counter-Memory, Practice*. Ithaca: Cornell University Press, 1977, p. 205-217.
- DIANI, Mario & BISON, Ivano. Organizações, Coalisões e Movimentos. *Revista Brasileira de Ciência Política*, Brasília, n. 3, p. 219-250, janeiro-julho de 2010.
- DIAS, Ângela Maria & GLENADEL, Paula (Orgs.) *Estéticas da crueldade*. Rio de Janeiro: Atlântica, 2004.
- DINHA. *De passagem mas não a passeio*. São Paulo: Global, 2008.
- DOMINGOS, Ricardo Ibrhaim Matos. Mal de Cooperifa: a criação de um arquivo na literatura marginal. *Landa*, Florianópolis, v. 3, p. 129-142, 2015.
- DUARTE, Douglas E. S. Sarau do Binho VIVE! Identidades alteradas e o sarau como processo de identificação periférica. Dissertação (Mestrado em Geografia), USP, São Paulo, 2016.
- DUARTE, Eduardo de Assis. *Literatura, política, identidades: ensaios*. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2005.

- DUARTE, Mel. *Negra Nua Crua*. São Paulo: Ijuma, 2016.
- DUBAR, Claude. Agente, ator, sujeito, autor: do semelhante ao mesmo. *Desigualdade e Diversidade: Revista de Ciências Sociais*, Rio de Janeiro, n. 3, p. 56-69, 2008.
- EAGLETON, Terry. "O que é literatura?". In: *Teoria da Literatura: uma introdução*. São Paulo: Martins Fontes, 2003, p. 1-22.
- _____. *The Event of Literature*. New Haven: Yale University Press, 2012.
- _____. Two Approaches in the Sociology of Literature. *Critical Inquiry*, v. 14, n. 3, p. 469-476, 1988.
- EBLE, Laetícia Jensen. (Auto)biografias urbanas: percursos possíveis pela literatura marginal. *Iberic@l*, Paris, v. 1, n. 2, p. 27-36, 2012.
- _____. *Escrever e inscrever-se na cidade: um estudo sobre literatura e hip-hop*. Tese (Doutorado em Literatura Comparada), UNB, Brasília, 2016.
- _____. Reterritorialização em poemas da literatura marginal/periférica. *Grupo de Estudos em Literatura Brasileira Contemporânea* (Blog do periódico), 24 de outubro de 2015. Disponível em: <goo.gl/s4teYz>. Acesso: 02/12/2017.
- ELIAS, Norbert. *Introdução à sociologia*. Lisboa: Edições 70, 1999.
- _____. *Escritos & Ensaios I: Estado, processo, opinião pública*. Rio de Janeiro: Zahar, 2006.
- _____. *Mozart: sociologia de um gênio*. Rio de Janeiro: Zahar, 1995.
- _____. *O processo civilizador: uma história dos costumes*. Rio de Janeiro: Zahar, 1994.
- ESLAVA, Fernando Villarraga. Literatura Marginal: voz letrada de la periferia. *Hojas Universitarias*, Bogotá, v. 60, p. 77-82, 2008.
- _____. Literatura marginal: o assalto ao poder da escrita. *Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea*, Brasília, n. 24, p. 35-51, 2004.
- _____. "Passeio pelas margens literárias brasileiras: os que não aparecem na foto da crítica acadêmica". In: WEINHART, Marilene et al. (Orgs.) *Ética e estética nos estudos literários*. Curitiba: Editora da UFPR, 2013, p. 207-230.
- ESTIMA, Fernanda. A produção cultural das periferias. *Teoria & Debate*, Fundação Perseu Abramo, n. 97, fevereiro de 2012. Disponível em: <bit.ly/2vYlC95>. Acesso: 14/05/2014.
- EVARISTO, Conceição. *Becos da memória*. Belo Horizonte: Mazza, 2006.
- _____. *Ponciá Vicêncio*. Belo Horizonte: Mazza, 2003.
- _____. "Questão de pele para além da pele". In: RUFFATO, Luiz. *Questão de pele: contos sobre preconceito racial*. Rio de Janeiro: Língua Geral, 2009, p. 19-37.
- FARIA, Alexandre Graça. Ginga e resistência na poesia de Allan da Rosa. *Humanitae*, Recife, v. 1, p. 6-13, 2011.
- _____. et al. (Orgs.) *Modos da Margem: figurações da marginalidade na literatura brasileira*. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2015.
- FAUSTINI, Marcus. Fim do "boom" da periferia. *O Globo*, Rio de Janeiro, 21 de dezembro de 2015. Disponível em: <glo.bo/2JVlLfE>. Acesso: 29/12/2015.
- FAVRET-SAADA, Jeanne. Ser afetado. *Cadernos de Campo*, São Paulo, n. 13, p. 155-161, 2005.

- FELTRAN, Gabriel de Santis. Introdução. *Lua Nova*, São Paulo, n. 79, p. 9-13, 2010.
- _____. Sobre anjos e irmãos: cinquenta anos de expressão política do “crime” numa tradição musical das periferias. *Revista do Instituto de Estudos Brasileiros*, São Paulo, n. 56, p. 43-72, 2013.
- _____. *Vinte anos depois: a construção democrática brasileira vista da periferia de São Paulo*. *Lua Nova*, São Paulo, n. 72, p. 83-114, 2007.
- FERNANDES, Florestan. *A integração do negro na sociedade de classes*. 2 vol. 3ª ed. São Paulo: Ática, 1978.
- _____. *O significado do protesto negro*. São Paulo: Cortez/Autores Associados, 1989.
- FERRÉZ. *Capão Pecado*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2005a.
- _____. *Deus foi almoçar*. São Paulo: Planeta, 2012.
- _____. *Ninguém é Inocente em São Paulo*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2006.
- _____. (Org.) *Caros Amigos/Literatura marginal: a cultura da periferia - I*. São Paulo, 2001.
- _____. (Org.) *Caros Amigos/Literatura marginal: a cultura da periferia - II*. São Paulo, 2002.
- _____. (Org.) *Caros Amigos/Literatura marginal: A cultura da periferia - III*, São Paulo, 2004.
- _____. (Org.) *Literatura marginal: talentos da escrita periférica*. Rio de Janeiro: Agir, 2005b.
- FIX, Mariana & ARANTES, Pedro. São Paulo: Metrôpole-Ornitorrinco. *Correio Cidadania*, n. 383, p. 1-4, fevereiro de 2004. Disponível em: <bit.ly/2HJMHRM>. Acesso: 14/06/2014.
- FOMINAYA, Cristina Flesher. Collective Identity in Social Movements: Central Concepts and Debates. *Sociology Compass*, n. 4, p. 393-404, 2010.
- FONTOURA, Pâmela et al. Sopapo Poético: sarau de poesia negra no extremo sul do Brasil. *Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea*, Brasília, n. 49, p. 153-181, 2016.
- FORTUNA, Carlos. Culturas urbanas e espaços públicos: sobre as cidades e a emergência de um novo paradigma sociológico. *Revista Crítica de Ciências Sociais*, Lisboa, n. 63, p. 123-148, 2002.
- _____. (Micro) territorialidades: metáfora dissidente do social. *Revista Terra Plural*, Ponta Grossa, v. 6, n. 2, p. 199-214, jul/dez de 2012.
- FOUCAULT, Michel. *A ordem do discurso*. São Paulo: Loyola, 2005.
- _____. *Microfísica do poder*. Rio de Janeiro: Graal, 1979.
- _____. “Outros espaços”. In: *Estética: literatura e pintura, música e cinema - Ditos & Escritos III*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2001, p. 411-422.
- FRANCO, Nilton Ferreira. O sarau paulistano na contemporaneidade. Dissertação (Mestrado em Educação, Arte, História e Cultura). Universidade Mackenzie, São Paulo, 2006.
- FRASER, Nancy. *Justice Interruptus: Critical Reflections on the “Postsocialist” Condition*. New York: Routledge, 1997.
- FREDERICO, Celso. Da periferia ao centro: cultura e política em tempos pós-modernos. *Estudos Avançados*, São Paulo, v. 79, p. 239-258, 2013.
- FREIRE, Marcelino. Onde o Tango é Noel. *Ossos do Ofídio*, 24 de abril de 2014. Disponível em: <goo.gl/D3bgVM>. Acesso: 19/12/2015.

- FREITAS, José Henrique. A literatura-terreiro na cena *hip hop* afrobaiana. *A Cor das Letras*, Feira de Santana, v. 1, p. 171-186, 2011.
- FREYRE, Gilberto. *Casa-Grande & Senzala*. Rio de Janeiro: Record, 1988.
- FRÚGOLI JR., Heitor. O urbano em questão na antropologia: interfaces com a sociologia. *Revista de Antropologia*, USP, São Paulo, n. 48(1), p. 133-165, 2005.
- FUZZIL. *Caturra*. São Paulo: Elo da Corrente Edições, 2010.
- GALEANO, Eduardo. *As veias abertas da América Latina*. Rio de Janeiro: Paz & Terra, 1996.
- GEERTZ, Clifford. “Do ponto de vista dos nativos: a natureza do entendimento antropológico”. In: *O saber local: novos ensaios em antropologia interpretativa*. Petrópolis: Vozes, 1997, p. 85-107.
- _____. “Uma descrição densa: por uma teoria interpretativa da cultura”. In: *A interpretação das culturas*. Rio de Janeiro: Zahar, 1978, p. 13-44.
- GIRON, Luís Antônio. Bruta sacudidela nas artes nacionais! *Revista Cult*, São Paulo, n. 55, p. 42-49, fevereiro de 2002. Disponível em: <bit.ly/2raNBO1>. Acesso: 24/09/2015.
- GOFFMAN, Erving. *Forms of Talk*. Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 1981.
- GOLDMAN, Márcio. Os tambores dos mortos e os tambores dos vivos. Etnografia, antropologia e política em Ilhéus, Bahia. *Revista de Antropologia*, São Paulo, n. 46(2), p. 423-444, 2003.
- GOMBRICH, Ernst. *A história da arte*. Rio de Janeiro: LTC, 2013.
- GONÇALVES, Ana Maria. *Um defeito de cor*. Rio de Janeiro: Record, 2014.
- GONZALEZ, Lélia. Racismo e sexismo na cultura brasileira. *Revista Ciências Sociais Hoje*, São Paulo, p. 223-244, 1984.
- GRUNNAGEL, Christian & WIESER, Doris. “Sou um homossexual não praticante”: entrevista com Marcelino Freire. *Estudo de Literatura Brasileira Contemporânea*, Brasília, n. 45, p. 445-462, 2015.
- GUEDES, Lino. *Negro Preto Cor da Noite*. São Paulo: Hendi, 1938.
- GULLAR, Ferreira. *Cultura posta em questão - vanguarda e subdesenvolvimento: ensaios sobre arte*. Rio de Janeiro: José Olympio, 2002.
- GUNUTZMANN, Priscila. Espaços de existência: identidade, poesia e emancipação em um sarau periférico. Tese (Doutorado em Psicologia Social), PUC-SP, São Paulo, 2017.
- HABERMAS, Jurgen. *The Structural Transformation of the Public Sphere*. Cambridge Mass.: The MIT Press, 1989.
- HAPKE, Ingrid; TENNINA, Lucía; SILVA, Mário Augusto Medeiros da; NASCIMENTO, Erica Peçanha do (Orgs.) *Polifonias Marginais*. Rio de Janeiro: Aeroplano Editora, 2015.
- HARAWAY, Donna. Saberes localizados: a questão da ciência para o feminismo e o privilégio da perspectiva parcial. *Cadernos Pagu*, Campinas, n. 5, p. 7-41, 1995.
- HARDING, Sandra. “Existe um método feminista?”. In: BARTRA, Eli (Org.) *Debates en torno a una metodología feminista*. México, D.F.: UNAM Editorial, 1998, p. 9-34.
- _____. *The science question in feminism*. Ithaca: Cornell University Press, 1986.
- HARDMAN, Francisco Foot. “Antigos modernistas”. In: NOVAES, Adauto (Org.) *Tempo e história*. São Paulo: Companhia das Letras, 1996, p. 289-305.

- HARVEY, David. *Condição Pós-Moderna*. São Paulo: Edições Loyola, 2002.
- _____. O direito à cidade. *Lutas Sociais*, São Paulo, n. 29, p. 73-89, jul./dez., 2012.
- HEINICH, Nathalie. *La sociología del arte*. Buenos Aires: Nueva Visión, 2002.
- HOBBSBAWN, Eric J. *História social do jazz*. São Paulo: Paz & Terra, 1989.
- HOELZ, Maurício & BOTELHO, André. Sociologias da literatura: do reflexo à reflexividade. *Tempo Social*, São Paulo, v. 28, n. 3, p. 263-287, dezembro de 2016.
- HOFSTADTER, Dan. *O caso de amor com obra de arte*. Rio de Janeiro: Record, 1997.
- HOLLANDA, Heloísa Buarque de. “Introdução”. In. *Esses poetas: uma antologia dos anos 90*. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2001, p. 9-21.
- _____. Literatura Marginal. *Site da autora: Heloisa Buarque de Hollanda*, 2007. Disponível em: <bit.ly/2wndRd6>. Acesso: 01/05/2015.
- HOLMES, Douglas & MARCUS George. Collaboration today and the re-imagination of the classic scene of fieldwork encounter. *Collaborative Anthropologies*, n.1, p. 81-101, 2008.
- HOLMES, Tori. Reframing the Favela, Remapping the City: Territorial Embeddedness and (Trans) Locality in “Framing Content” on Brazilian Favela Blogs. *Journal of Latin American Cultural Studies*, n. 25(2), p. 297-319, 2016.
- HOLSTON, James. Espaços de cidadania insurgente. *Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional*, Rio de Janeiro, n. 24, p. 243-253, 1996.
- _____. *Insurgent Citizenship*. Princeton: Princeton University Press, 2008.
- _____. The misrule of Law: land and usurpation in Brazil. *Comparative Studies in Society and History*, n. 33(4), p. 695-725, 1991.
- HOMEM, Maria Cecília. *O Palacete Paulistano*. São Paulo: Martins Fontes, 1996.
- hooks, bell. *Yearning: Race, Gender and Cultural Politics*. Boston: South End Press, 1990.
- HUYSSSE, Andreas. *After the great divide: modernism, mass culture, postmodernism*. Bloomington: Indiana University Press, 1986.
- JADHAV, Arun Murlidhar. The Sociology of Literature: A Study of Gatekeepers of Literature. *Golden Research Thoughts*, 3, n. 4, p. 1-4, October 2013.
- JAMESON, Fredric. “Demographies of anonymous”. In: DAVIDSON, Cynthia (Org.) *Anyone*. New York: Rizzolo, 1991, p. 56-57.
- _____. *Pós-modernismo: a lógica cultural do capitalismo tardio*. São Paulo: Ática, 1997.
- JESUS, Carolina Maria de. *Quarto de Despejo: diário de uma favelada*. São Paulo: Ática, 2001.
- JOCENIR. *Diário de um detento: o livro*. São Paulo: Labortexto Editorial, 2001.
- KINTE, Akins. Sinestesia Poética. *Opiniões*, USP, São Paulo, n. 10, p. 165-170, 2017.
- KOWARICK, Lúcio. Áreas centrais de São Paulo: dinamismo econômico, pobreza e políticas. *Lua Nova*, São Paulo, n. 70, p. 171-211, 2007.
- _____. *Escritos urbanos*. São Paulo: Editora 34, 2000.
- _____. *Espoliação urbana*. São Paulo: Paz & Terra, 1979.
- _____. *Viver em risco*. São Paulo: Editora 34, 2009.

- _____. & BONDUKI, Nabil. “Espaço urbano e espaço político”. In: KOWARICK, Lúcio (Orgs.) *As lutas sociais e as cidades*. São Paulo: Paz & Terra, 1994, p. 147-177.
- LACEY, Hugh. *Valores e atividade científica*. São Paulo: Discurso Editorial, 1998.
- LEFEBVRE, Henri. *O direito à cidade*. São Paulo: Centauro, 2001.
- LAFETÁ, João Luís. *1930: a crítica e o modernismo*. São Paulo: Editora 34, 2000.
- LEHNEN, Leila. Apresentação: narrativas fora de lugar. *Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea*, Brasília, n. 45, p. 13-20, jan./jun. 2015.
- LEITE, Antonio Eleilson. Marcos fundamentais da literatura periférica em São Paulo. *Revista de Estudos Culturais*, São Paulo, n. 1, p. 1-20, 2014a.
- _____. Mesmo céu, mesmo CEP: produção literária na periferia de São Paulo. Dissertação (Mestrado em Filosofia), EACH-USP, São Paulo, 2014b.
- LEVY, Jacques. Qual o sentido da geografia cultural?. *Revista do Instituto de Estudos Brasileiro*, São Paulo, n. 61, p. 19-38, 2015.
- LINS, Paulo. *Cidade de Deus: romance*. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.
- LOBATO, Monteiro. “Paranóia ou Mistificação? A propósito da Exposição Malfatti”. In: *Ideias de Jeca Tatu*. São Paulo: Brasiliense, 1959, p. 59-65.
- _____. *Urupês*. São Paulo: Globo, 2012.
- LOPES, Nei & SIMAS, Luiz Antônio. *Dicionário da História Social do Samba*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2015.
- LOW, Setha. “Spatializing Culture: an engaged anthropological approach to space and place”. In: GIESEKING, Jack et al. (Orgs.) *The People, Place and Space Reader*. New York & London: Routledge, 2014, p. 34-39.
- _____; LAWRENCE-ZUÑIGA, Denise (Orgs.) *The Anthropology of space and place: locating culture*. Malden: Blackwell Pub, 2003.
- LÖWY, Michael. *Ideologias e Ciências Sociais*. São Paulo: Cortez, 1995.
- LOZANO, Alberto Arribas. Antropología colaborativa y movimientos sociales: construyendo ensamblajes virtuosos entre sujetos en proceso. *Ankulegi*, n. 19, p. 59-73, 2015.
- LUANDO, Luan. *Rélo – uma cultura erê ditária*. São Paulo: Selo do Sarau do Binho, 2017.
- LUCENA, Bruna. Novas dicções no campo literário brasileiro: Patativa do Assaré e Carolina Maria de Jesus. *Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea*, Brasília, n. 34, p. 73-93, 2009.
- MACEDO, Joaquim Manuel de. *A moreninha*. São Paulo: Ática, 2002.
- MAGALHÃES, Maria Cristina Rios (Org.) *Na sombra da cidade*. São Paulo: Escuta, 1995.
- MAGNANI, José Guilherme Cantor. De perto e de dentro: notas para uma etnografia urbana. *Revista Brasileira de Ciências Sociais*, São Paulo, v. 17, n. 49, p. 11-29, 2002.
- MAINGUENEAU, Dominique. *O contexto da obra literária*. São Paulo: Martins Fontes, 1995.
- MALINOWSKI, Bronislaw. *Argonautas do pacífico ocidental: um relato do empreendimento e da aventura dos nativos nos arquipélagos da Nova Guiné Melanésia*. São Paulo: Abril Cultural, 1976.

- MANI, Lata. Multiple Mediations: Feminist Scholarship in the Age of Multinational Reception. *Feminist Review*, n. 35, p. 24-41, 1990.
- MARCUSE, Herbert. *A Ideologia da Sociedade Industrial. O Homem Unidimensional*. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1973.
- MARICATO, Ermínia. *Brasil, cidades: alternativas para a crise urbana*. São Paulo: Vozes, 2001.
- MARTINS, José de Souza. *A aparição do demônio na fábrica*. São Paulo: Editora 34, 2008.
- MARTINS, Leda Maria. “A oralitura da memória”. In: FONSECA, Maria Nazareth Soares (Org.) *Brasil Afro-Brasileiro*. Belo Horizonte: Autêntica, 2000, p. 63-86.
- MASSEY, Doreen. *For Space*. London: Sage, 2005.
- MATTA, Carmen da. Rio de Janeiro, solo configurador da literatura nacional. *Revista Rio de Janeiro*, UERJ, Rio de Janeiro, v. 10, p. 259-277, 2003.
- MELLO, Luciana de. La periferia del libro. *Página 12*, 8 de junho de 2014. Disponível em: <bit.ly/2JPLAxW>. Acesso: 22/09/2014.
- MELO GOMES, Tiago de. Para além da casa da Tia Ciata: outras experiências no universo cultural carioca, 1830-1930. *Afro-Ásia*, Salvador, n. 30, p. 175-198, 2003.
- MELUCCI, Alberto. *Challenging Codes*. Cambridge: Cambridge University Press, 1996.
- _____. “Su raccontar storie e storie di storie”. In: CHIARETTI, Giuliana; RAMPAZI, Marita; SEBASTIANI, Chiaca (Orgs.) *Conversazioni, Storie, Discorsi: interazioni comunicative tra pubblico e privato*. Roma: Carocci, 2001, p. 123-134.
- _____. The Symbolic Challenge of Contemporary Movements. *Social Research*, n. 52, p. 781–816, 1989.
- MENDES, Luís A. *Memórias de um sobrevivente*. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.
- MIGNOLO, Walter. *Habitar la frontera: sentir y pensar la descolonialidad* (Antologia, 1999-2014). Madrid: Edicions Bellaterra, 2015.
- MILLS, Charles Wright. *A imaginação sociológica*. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1982.
- MINCHILLO, Carlos Cortez. Poesia ao vivo: algumas implicações políticas e estéticas da cena literária nas quebradas de São Paulo. *Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea*, Brasília, n. 49, p. 127-151, 2016.
- MORAES, Rubens Borba de. Recordações de um sobrevivente da Semana de Arte Moderna. *Correio Brasiliense*, 21 de fevereiro de 1970. Disponível em: <goo.gl/8VdKoM>. Acesso: 01/07/2016.
- MORAIS FILHO, José Nascimento. *Maria Firmina dos Reis, fragmentos de uma vida*. São Luís: Governo do Estado do Maranhão, 1975.
- MOURA, Roberto Murcia. *Tia Ciata e a pequena África do Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro: Secretaria Municipal de Cultura, 1995.
- MOURALIS, Bernard. *As contra-literaturas*. Coimbra: Almedina, 1982.
- MUNIZ JR., José & OLIVEIRA, Lucas Amaral de. Literature from the Periphery of São Paulo at the Buenos Aires International Book Fair. *Journal of Arts Management, Law, and Society*, v. 45, p. 119-133, 2015.

- NASCIMENTO, Erica Peçanha do. “Apontamentos sobre estética e política na Semana de Arte Moderna da Periferia”. In: *Anais do XIV Congresso Brasileiro de Sociologia*, Rio de Janeiro. Sociologia: Consensos e Controvérsias, 2009a, p. 1-21.
- _____. É tudo nosso! Produção cultural na periferia paulistana. Tese (Doutorado em Antropologia Social), USP, São Paulo, 2011.
- _____. Literatura marginal: os escritores da periferia entram em cena. Dissertação (Mestrado em Antropologia Social), USP, São Paulo, 2006.
- _____. Por uma interpretação socioantropológica da nova literatura marginal. *Plural*, USP, São Paulo, v. 12, p. 21-46, 2005.
- _____. *Vozes marginais na literatura*. Rio de Janeiro: Aeroplano/ Fapesp, 2009b.
- NEIBURG, Federico & WAIZBORT, Leopoldo. “Apresentação”. ELIAS, Norbert. *Escritos & ensaios I: Estado, processo, opinião pública*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2006, p. 7-20.
- NERUDA, Pablo. *Canto Geral*. São Paulo: Difel, 1984.
- NEVES, Juliana. São Paulo no segundo pós-guerra: imprensa, mercado editorial e o campo da cultura na cidade. *Revista Brasileira de Ciências Sociais*, ANPOCS, São Paulo, v. 26, p. 119-132, 2011.
- NI BRISANT. *Para Brisa*. São Paulo: LiteraRUA, 2013.
- NUNES, João Arriscado. O resgate da epistemologia. *Revista Crítica de Ciências Sociais*, Lisboa, n. 80, p. 45-7, 2008.
- O MENELICK Segundo Ato. *Poetizar a existência e o ser feminino*. São Paulo: Mandelacrew Comunicação e Fotografia, ano II, edição XIII, 2014. Disponível em: <bit.ly/2FV4T6p>. Acesso: 28/08/2015.
- OLIVA-AUGUSTO, Maria Helena. Tempo, memória e identidade: algumas considerações. *Política & Trabalho*, UFPB, João Pessoa, v. 34, p. 41-72, 2011.
- OLIVEIRA, Danilo Júnior de. Direitos culturais e políticas públicas: os marcos normativos do Sistema Nacional da Cultura. Tese (Doutorado em Direito), USP, São Paulo, 2015.
- OLIVEIRA, Francisco de. *Crítica à razão dualista/O ornotorrinco*. São Paulo: Boitempo, 2003.
- OLIVEIRA, Lucas Amaral de. Mário Augusto Medeiros da Silva - A descoberta do insólito: literatura negra e literatura periférica no Brasil (1960-2000). *Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea*, Brasília, n. 45, p. 465-471, 2015.
- _____. Primo Levi e os rumores da memória: limites e desafios na construção do testemunho. Dissertação (Mestrado em Sociologia), USP, São Paulo, 2013.
- _____. Speaking for themselves: observations on a “marginal” tradition in Brazilian Literature. *Brasiliana - Journal for Brazilian Studies*, London, v. 5, n. 1, p. 441-471, jan. 2017.
- OLIVEN, Ruben George. “Marginalidade urbana na América Latina: aspectos econômicos, políticos e culturais”. In: *Urbanização e mudança social no Brasil*. Rio de Janeiro: Centro Edelstein, 2010, p. 34-53.
- ONG, Aihwa. “Anthropology, China and Modernities: The Geopolitics of Cultural Knowledge”. In: MOORE, Henrietta (Org.) *The Future of Anthropological Knowledge*. New York: Routledge, 1996, p. 60-92.
- OTSUKA, Edu T. Espírito rixoso: para uma reinterpretação das “Memórias de um sargento de milícias”. *Revista do Instituto de Estudos Brasileiros*, São Paulo, n. 44, p. 105-124, 2007.

- PADIAL, Diane. "Prefácio". In: BINHO & SOARES, Suzi (Orgs.) *Antologia do Sarau do Binho – Vol. II*. São Paulo: Ciclo Contínuo Editorial, 2015, p. 5-11.
- PAIXAO, Ridson. "Plano Senzala". In: FERRÉZ (Org.) *Literatura Marginal: talentos da escrita periférica*. Rio de Janeiro: Agir, 2005, p. 71-74.
- PARDUE, Derek. Pop Speculation: tracing geography, investment, and identity in Sao Paulo's Hip Hop and open Mic Scenes. *Alternativas*, v. 2, p. 1-23, 2014.
- _____. Reversal of fortunes? São Paulo youth redirect urban development. *Tomo*, UFS, São Cristóvão, n. 21, p. 37-62, 2012.
- _____. "Uma perspectiva marginal". *Contemporânea*, São Carlos, v. 3, n. 2, p. 447-466, 2013.
- _____. & OLIVEIRA, Lucas Amaral de. City as Mobility: The Contribution of Brazilian *Saraus* to Urban Theory. *Vibrant*, Florianópolis, v. 14, n. 3, p. 282-305, 2018.
- PEREIRA, Alexandre Barbosa. "A maior zueira": experiências juvenis na periferia de São Paulo. Tese (Doutorado em Antropologia Social), USP, São Paulo, 2010.
- PARK, Robert Ezra. Human Migration and the Marginal Man. *American Journal of Sociology*, v. 33, n. 6, p. 881-893, 1928.
- PASSIANI, Enio. Páginas recolhidas: cultura impressa, modernismo e protocolos de leitura em São Paulo (1922-1928). Tese (Doutorado em Sociologia), USP, São Paulo, 2007.
- PATROCÍNIO, Paulo Roberto T. A volta da realidade das margens. *Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea*, Brasília, n. 39, p. 57-75, jan./jun., 2012.
- _____. Allan Santos da Rosa: um outro olhar sobre a periferia. *Ipotesi*, Juiz de Fora, v. 15, p. 57-69, 2011.
- _____. *Escritos à margem*. Rio de Janeiro: 7 Letras & FAPERJ, 2013.
- PAULA, Leonora Souza. Literatura Periférica: Challenging São Paulo's Cultural Segregation. *The International Journal of the Constructed Environment*, v. 7, Issue 2, p. 13-24, 2016.
- PEIXOTO, Thiago. *Embrionários versus revolucionários*. São Paulo: Conecta Brasil, 2013.
- PELLEGRINI, Tânia. A outra volta do parafuso: Marcelino Freire. *Brasiliana – Journal for Brazilian Studies*, v. 3, n. 1, p. 4-30, Julho, 2014a.
- _____. As vozes da violência na cultura brasileira contemporânea. *Crítica Marxista*, Rio de Janeiro, v. 12, p. 132-153, 2005.
- _____. Moda importada: introdução do realismo no Brasil. *Itinerários*, Araraquara, n. 39, p. 117-138, jul./dez., 2014b.
- PELLIZZARO, Tiago. Engajamento e utopia na atuação estético-cultural de Alessandro Buzo. Tese (Doutorado em Letras), Centro Universitário Ritter dos Reis, Porto Alegre, 2015.
- PENNA, João Camillo. "Jagunços, topologia, tipologia (Euclides e Rosa)". In: FARIA, Alexandre Graça et al. (Orgs.) *Modos da margem: figurações da marginalidade na literatura brasileira*. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2015a, p. 46-75.
- _____. "Margem entrevista". In: HAPKE, Ingrid et al. (Orgs.) *Polifonias Marginais*. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2015b, p. 13-19.
- PEZÃO, Marco. *Nóis é ponte e atravessa qualquer rio*. São Paulo: Reza Brava, 2013.
- PILLAR, Tula Ferreira. *Palavras Inacadêmicas*. São Paulo: Independente, 2009.
- _____. *Sensualidade de fino trato*. São Paulo: Selo do Sarau do Binho, 2017.

- PINHEIRO FILHO, Fernando Antonio. Para ler Paulo Coelho. *Folha de São Paulo*, 20 de janeiro de 2013, p. 1-5. Disponível em: <bit.ly/2I4UxWN>. Acesso: 20/11/2015.
- PIVETTA, Rejane. Literatura marginal: questionamentos à teoria literária. *Ipotesi*, Juiz de Fora, v. 15, n. 2, p. 31-39, jul./dez., 2011.
- _____; PELLIZZARO, Tiago. Alessandro Buzo e o engajamento literário da periferia. *Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea*, Brasília, n. 41, p. 99-118, jan./jun. 2013.
- _____; _____. Literatura e sarau: implicações políticas. *Abriu*, Barcelona, n. 6, p. 65-83, 2007.
- POETA, Serginho. “Negro, poeta de esquina”. In: BINHO & POETA, Serginho. *Donde Miras: dois poetas e um caminho*. São Paulo: Edições Toró, 2007.
- PROENÇA, Rogerio. Contra-usos e espaço público: notas sobre a construção social dos lugares na Manguetown. *Revista Brasileira de Ciências Sociais*, São Paulo, v. 17, n. 49, p. 115-134, 2002.
- QUEIROZ, Doralice Alves de. Mulheres cordelistas: percepções do universo feminino na Literatura de Cordel. Dissertação (Mestrado em Literatura), UFMG, Belo Horizonte, 2006.
- RAMOS, Graciliano. *Vidas Secas*. Rio de Janeiro: Record, 2013.
- RANCIÈRE, Jacques. *A partilha do sensível: estética e política*. São Paulo: Editora 34, 2005.
- RAP, André du. *Sobrevivente*. São Paulo: Labortexto Editorial, 2002.
- REIS, Maria Firmina dos. *Úrsula*. Rio de Janeiro: Presença/INL, 1988.
- RESENDE, Beatriz. *Contemporâneos: Expressões da Literatura Brasileira no Século XXI*. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2008.
- _____. “Lima Barreto: a opção pela *Marginalia*”. In: SCHWARZ, Roberto. *Os Pobres na literatura brasileira*. São Paulo: Brasiliense, 1983, p. 73-78.
- REY, Pedro B. Fiesta paulista en la Feria del Libro. *La Nación*, 17 de abril de 2014. Disponível em: <bit.ly/2r6ZBQP>. Acesso: 24/04/2014
- REYES, Alejandro. *Vozes do Porão: a literatura periférica/marginal do Brasil*. Rio de Janeiro: Aeroplano & Tramas Urbanas, 2013.
- RIBEIRO, Djamila. *O que é lugar de fala?* Coleção Feminismos Plurais. Belo Horizonte: Letramento/Justificando, 2017.
- RIBEIRO, Luz. je ne parle pas bien. *Opiniões*, São Paulo, n. 10, p. 179-180, 2017.
- ROCHA, João Cezar de Castro. A guerra dos relatos no Brasil contemporâneo. Ou: a “dialética da marginalidade”. *Letras*, Santa Maria, v. 28-29, p. 153-184, 2004.
- _____. “Dialética da marginalidade: caracterização da cultura brasileira contemporânea”. *Caderno Mais! da Folha de São Paulo*, 29 de fevereiro de 2004. Disponível em: <bit.ly/1U90UFI>. Acesso: 24/08/2014.
- _____. Jornalismo cultural: promessas e impasses. *Rascunho*, Curitiba, 02 agosto de 2013. Disponível em: <bit.ly/2HJ14D6>. Acesso: 02/10/2016.
- RODRIGUES, Humberto. *Vidas do Carandiru: histórias reais*. São Paulo: Geração, 2002.
- RODRIGUEZ, Benito M. “Mutirões da palavra”: literatura e vida comunitária nas periferias urbanas. *Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea*, Brasília, n. 22, p. 47-61, 2003.
- ROLNIK, Raquel. Territórios Negros: Etnicidade e Cidade em São Paulo e Rio de Janeiro. *Revista de Estudos Afroasiáticos*, Rio de Janeiro, n. 17, p. 29-41, 1989.

- ROMÃO, Luiza. *Sangria*. São Paulo: Selodoburro, 2017.
- ROSA, Allan da. *Da Cabula: Istória pa tiatru*. São Paulo: Edições Toró, 2006.
- _____. *Morada*. Com fotografias de Guma. São Paulo: Edições Toró, 2011.
- _____. *Vão*. São Paulo: Edições Toró, 2005.
- ROSALDO, Ronaldo. La pertenencia no es un lujo: procesos de ciudadanía cultural dentro de una sociedad multicultural. *Desacatos*, México, D.F., n. 3, s/p, primavera de 2000.
- ROY, Ananya. Civic Governmentality: The Politics of Inclusion in Beirut and Mumbai. *Antipode*, n. 41(1), p. 159-179, 2009.
- RUFFATO, Luiz. “À Flor da Pele”. In: *Questão de Pele*. Rio de Janeiro: Língua Geral, 2009, p. 11-17.
- SACOLINHA. *85 letras e um disparo*. São Paulo. Aeroplano,. 2005.
- SADER, Eder. *Quando novos personagens entraram em cena: experiências, falas e lutas dos trabalhadores da Grande São Paulo, 1970-80*. Rio de Janeiro: Paz & Terra, 1988.
- SAID, Edward. Representing the Colonized: Anthropology's Interlocutors. *Critical Inquiry*, n. 15(2), p. 205-225, 1989.
- SALIBA, Elias T. Nos tempos da Villa Kyrial. *Revista USP*, São Paulo, n. 50, p. 303-307, 2001.
- SALLES, Ecio. A narrativa insurgente do hip-hop. *Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea*, Brasília, n. 24, p. 89-109, julho-dezembro de 2004.
- SALOM, Julio Souto. *Combater a subcidadania disputando o jogo literário: uma contribuição ao estudo da literatura marginal-periférica*. Dissertação (Mestrado em Sociologia), UFRGS, Porto Alegre, 2014a.
- _____. La literatura marginal periférica y el silencio de la crítica. *Revista Chilena de Literatura*, Santiago, n. 88, p. 235-264, 2014b.
- SANTIAGO, Silvano. “A permanência do discurso da tradição no modernismo”. In: *Nas malhas da letra*. São Paulo: Companhia das Letras, 1989, p. 94-123.
- _____. *O cosmopolitismo do pobre*. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2004.
- SANTOS, Boaventura de Sousa. *A Gramática do Tempo: para uma nova cultura política*. São Paulo: Cortez, 2006.
- _____. Para além do pensamento abissal: das linhas globais a uma ecologia de saberes. *Novos Estudos*, São Paulo, n. 79, p. 71-94, 2007.
- _____. Para uma sociologia das ausências e uma sociologia das emergências. *Revista Crítica de Ciências Sociais*, Lisboa, n. 63, p. 237-280, 2002.
- _____. (Org.). *Conhecimento prudente para uma vida decente: "Um discurso sobre as ciências" revisitado*. São Paulo: Cortez, 2004.
- _____; MENESES, Maria Paula. *Epistemologias do Sul*. São Paulo: Cortez, 2010.
- _____; NUNES, João Arriscado. “Para ampliar o cânon do reconhecimento, da diferença e da igualdade”. In: SANTOS, Boaventura de Sousa (Org.) *Reconhecer para Libertar*. Rio de Janeiro: Record, 2002, p. 25-68.
- SANTOS, Milton. *A Natureza do Espaço*. São Paulo: EDUSP, 2004.

- _____. *Por uma outra globalização: do pensamento único à consciência universal*. São Paulo: EDUSP, 2009.
- SCHECHNER, Richard. *Between Theater and Anthropology*. Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 1985.
- SCHERER-WARREN, Ilse. As múltiplas faces da exclusão nas lutas pela cidadania. *Caderno CRH*, Salvador, v. 17, n. 40, p. 55-60. 2004.
- SCHOLLHAMER, Karl. *Ficção brasileira contemporânea*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2009.
- SCHWARTZ, Jorge. *Vanguardas latino-americanas: polêmicas, manifestos e textos críticos*. São Paulo: Iluminuras & EDUSP, 1995.
- SCHWARZ, Roberto. “Apresentação”. In: *Os Pobres na literatura brasileira*. São Paulo: Brasiliense, 1983, p. 7-8.
- _____. “Cidade de Deus”. In: *Sequências Brasileiras*. São Paulo: Companhia das Letras, 1999, p. 163-171.
- _____. “Crítica de intervenção”. *Rodapé: crítica de literatura brasileira contemporânea*, n. 3. São Paulo: Nankin, 2004, p. 13-33.
- _____. “Ideias fora do lugar”. In: *Cultura e Política*. São Paulo: Paz & Terra, 2009, p. 59-83.
- _____. “Pressupostos, salvo engano, de *Dialética da malandragem*”. In: *Que horas são?* São Paulo: Companhia das Letras, 1987, p. 129-155.
- SELIGMANN-SILVA, Márcio. Novos escritos dos cárceres: uma análise de caso - Luiz Alberto Mendes, “Memórias de um Sobrevivente”. *Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea*, Brasília, n. 27, p. 35-58, 2006.
- SENNETT, Richard. *O Declínio do Homem Público: as tiranias da intimidade*. São Paulo: Companhia das Letras, 1988.
- _____. *Together: the rituals, pleasures, and politics of cooperation*. New Haven & London: Yale University Press, 2012.
- SERRANO, Mary Luz Estupiñán. Una escritura propia: Anotaciones sobre literatura marginal en Brasil. *Revista Chilena de Literatura*, Santiago, n. 88, p. 95-111, 2014.
- SEVCENKO, Nicolau. *Literatura como missão: tensões sociais e criação cultural na Primeira República*. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.
- SHABAZZ, Dugueto. *Notícias Jugulares*. São Paulo: Edições Toró, 2006.
- SHAPIRO, Roberta & HEINICH, Nathalie. Quando há artificação? *Sociedade e Estado*, Brasília, v. 28, p. 14-28, 2013.
- SHUSTERMAN, Richard. *Vivendo a arte: o pensamento pragmatista e a estética popular*. São Paulo: Editora 34, 1998.
- SILVA, Cidinha da. *Oh, Margem! Reinventa os Rios*. São Paulo: Selo Povo, 2011.
- SILVA, Fabiana Carneiro da. Maternidade negra em Um defeito de cor: história, corpo e nacionalismo como questões literárias. Tese (Doutorado em Teoria Literária e Literatura Comparada), USP, São Paulo, 2017.
- SILVA, José Carlos Gomes da. Hip-hop e Sarau Vila Fundão: juventude, música e poesia na cidade de São Paulo. *Cadernos de Arte e Antropologia*, Salvador, v. 1, p. 39-54, 2012a.

- _____. Juventude e periferia em cena: dramas e dramatizações da vida urbana nos saraus literários da zona sul de São Paulo. In: *Anais da XXVIII Reunião Brasileira de Antropologia*, São Paulo, v. 1, 2012b, p. 1-22.
- _____. Literatura negra: memória viva. Texto produzido para o curso de extensão Cultura Afro-brasileira: fundamentos para a prática pedagógica, UNIFESP, Unidade Santo Amaro, maio a julho de 2013.
- SILVA, Mário Augusto Medeiros da. *A descoberta do insólito: literatura negra e literatura periférica no Brasil (1960-2000)*. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2013.
- SILVA, Rogério Souza. *Cultura e violência: autores, polêmicas e contribuições da literatura marginal*. São Paulo: Annablume, 2011.
- _____. A periferia pede passagem: trajetória social e intelectual de Mano Brown. Tese (Doutorado em Sociologia), Unicamp, Campinas, 2012.
- SILVA, Simone. As rodas literárias nas décadas de 1920-30: troca e reciprocidade no mundo do livro. Dissertação (Mestrado em Antropologia Social), Museu Nacional, UFRJ, Rio de Janeiro, 2004.
- _____; TENNINA, Lucía. “Literatura Marginal” de las regiones suburbanas de la Ciudad de San Pablo: el nomadismo de la voz. *Ipotesi*, Juiz de Fora, v. 15, n. 2, p. 13-29, 2011.
- SIMIONI, Ana Paula C. Modernismo brasileiro: entre a consagração e a contestação. *Perspective: actualité en histoire de l’art*, Paris, n. 2, p. 1-17, 2013.
- SIMMEL, Georg. A ponte e a porta. *Política & Trabalho*, UFPB, João Pessoa, p. 10-14, 1996.
- _____. O estrangeiro. *Revista Brasileira de Sociologia da Emoção*, UFPB, vol. 4, n. 12, p. 265-271, dezembro de 2005.
- SMITH, Barbara Herrnstein. *Crença e Resistência: a dinâmica da controvérsia intelectual contemporânea*. São Paulo: Editora da Unesp, 2002.
- SMITH, Christen A. A Escrita “Uterina Preta” de Mjiba: Elizandra Souza and the New Black Female Poets of Brazil. *Latin American Cultural Studies*, 24(3), p. 405-441, 2015.
- SOMERS-WILLET, Susan. B. A. *The cultural politics of slam poetry*. Ann Arbor: University of Michigan Press, 2009.
- SORÁ, Gustavo. *Brasilianas: José Olympio e a gênese do mercado editorial brasileiro*. São Paulo: EDUSP, 2010.
- SOUZA, Elizandra. *Águas da Cabaça*. São Paulo: Mjiba, 2012.
- _____; KINTE, Akins. *Punga*. São Paulo: Edições Toró, 2007.
- SOUZA, Vagner. *De Lágrimas, Revides e Futuros*. São Paulo: Edições Incendiárias, 2017.
- SPITZER, Leo. *Vidas de entremeio: assimilação e marginalização na Áustria, no Brasil e na África Ocidental - 1780-1945*. Rio de Janeiro: Editora da UERJ, 2001.
- SPIVAK, Gayatri C. “Can the subaltern speak?”. In: NELSON, Cary & GROSSBERG, Lawrence (Orgs.) *Marxism and the Interpretation of Culture*. Chicago: University of Illinois Press, 1988, p. 271-313.
- STELLA, Marcello Giovanni P. A Batalha da Poesia: o Slam da Guilhermina e os campeonatos de poesia falada em São Paulo. *Ponto Urbe*, São Paulo, n. 17, p. 1-18, 2015.
- STEVENSON, Nick. *Cultural Citizenship: Cosmopolitan Questions*. Maidenhead: Open University Press, 2003.

- STONEQUIST, Everett. The Problem of the Marginal Man. *American Journal of Sociology*, v. 41, n. 1, p. 1-12, 1935.
- STRATHERN, Marilyn. Out of context: the persuasive fictions of anthropology. *Current Anthropology*, n. 28(3), p. 251-281, 1987.
- TAVARES, Vilma Costa. À flor da pele: vida e morte em tempo de tribos. Tese (Doutorado em Letras), PUC-RJ, Rio de Janeiro, 2001.
- TAYLOR, Diana. *The Archive and the Repertoire: Performing Memory in the Americas*. Durham & London: Duke University Press, 2003.
- TEIXEIRA, Ana Lúcia. “Nacionalismo em verso e prosa: a modernidade almejada no contexto do modernismo paulista”. In: EL FAR, Alessandra; BARBOSA, Andréa; AMADEO, Javier (Orgs.) *Ciências Sociais em diálogo - Vol. II*. São Paulo: FAP-Unifesp, 2014, p. 239-266.
- TEIXEIRA E SOUSA, Antônio G. *O filho do pescador*. São Paulo: Melhoramentos, 1977.
- TEIXEIRO, Alva Martínez. A plenitude de um vazio em que a pobreza não é mais paisagem: a periferia em Paulo Lins e Ferréz. *Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea*, Brasília, n. 41, p. 61-86, 2013.
- TELES, Edson. O autoritarismo resistiu ao fim da ditadura. *História Viva*, n. 79, s/p, 2010.
- TELLES, Vera. *A cidade nas fronteiras do legal e ilegal*. Belo Horizonte: Argvmentvn, 2010.
- TENNINA, Lucía. *Cuidado com os poetas! Literatura e periferia na cidade de São Paulo*. Porto Alegre: Zouk, 2017.
- _____. Paratextos y “saraus” de poesía: Mecanismos de legitimación de la escritura y del escritor “periféricos”. *Darandina*, Juiz de Fora, v. 3, n. 2, p. 2-11, 2010.
- _____. Saraus das periferias de São Paulo: poesia entre tragos, silêncios e aplausos. *Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea*, Brasília, n. 42, p. 11-28, jul./dez., 2013.
- _____. (Org.) *Saraus: Movimiento, Literatura, Periferia, São Paulo*. Buenos Aires: Tinta Limón. 2014.
- THOMAZ, Paulo C. Des-reterritorialização: percursos possíveis do romance afro-brasileiro recente. *Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea*, Brasília, n. 45, p. 21-35, 2015.
- TOLEDO, Sarah F. Literatura nas Periferias: estudo antropológico sobre produções literárias na zona sul de São Paulo. Dissertação (Mestrado em Ciências Sociais), Unifesp, Guarulhos, 2014.
- TRINDADE, Raquel (Org.) *Solano Trindade: o poeta do povo*. São Paulo: Editora Cantos e Prantos, 1999.
- TRINDADE, Solano. *Tem gente com fome e outros poemas*. Rio de Janeiro: Secretaria Municipal de Governo & Sindicato dos Escritores do Rio de Janeiro, 1988.
- TRINDADE, Zinho. *Tarja preta*. São Paulo: Maloqueirista, 2010.
- TURNER, Victor. *Dramas, Fields and Metaphors: Symbolic Action in Human Society*. Ithaca & London: Cornell University Press, 1974.
- THIRY-CHERQUES, Hermano Roberto. Bourdieu: a teoria na prática. *Revista de Administração Pública*, Rio de Janeiro, n. 40.1, p. 27-55, 2006.
- UM POEMA para Mercedes. Direção: Peu Pereira. Produção: João Claudio de Sena e Rogério Pixote. Brasil: 2015. DOC (44’31’’), son., color.

- USP 7%. Direção e produção: Bruno Bocchini e Daniel Mello. Brasil: 2015. DOC (14'00''), son., color.
- VANNUCHI, Paulo. Cultura e Direitos Humanos. Material da *II Conferência Nacional de Cultura*, Brasília, 2009. Disponível em: <bit.ly/2r73YdM>. Acesso: 20/12/2017.
- VAZ, Sérgio. “A gente quer que a metáfora se foda”: uma entrevista. *Cisma*, USP, São Paulo, v. 3, n. 5, p. 87-97, 2014.
- _____. *Colecionador de pedras*. São Paulo: Global, 2007.
- _____. *Cooperifa: antropofagia periférica*. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2008.
- _____. *Literatura, pão e poesia*. São Paulo: Global, 2011.
- VECCHI, Roberto. “A memória poética como patrimônio de sofrimento”. In: *Literatura, Interfaces, Fronteiras*. Manaus: Editora da UEAM, 2010, p. 319-338.
- VELLOSO, Mônica Pimenta. *As tradições populares na belle époque carioca*. Rio de Janeiro: Funarte, 1988.
- VIANNA, Hermano. Paradas do Sucesso Periférico. *Sexta Feira*, São Paulo, n. 8, p. 10-15, 2006.
- VIEIRA, Enio. Sentimento da fratura. *Contradições: leituras políticas da cultura*, 29 de setembro de 2014. Disponível em: <goo.gl/tPpfro>. Acesso: 01/12/2017.
- WACQUANT, Loïc. “Gueto, banlieue, favela: ferramentas para se repensar a marginalidade urbana”. In: *Anais do XXV Encontro Anual da Associação Nacional de Pós-Graduação e Pesquisa em Ciências Sociais*, Caxambu, outubro de 2001. Disponível em: <goo.gl/Bf1Qjd>. Acesso: 30/10/2017.
- WALDMAN, Thais. À “frente” da Semana de Arte Moderna: a presença de Graça Aranha e Paulo Prado. *Estudos Históricos*, Rio de Janeiro, v. 23, n. 45, p. 71-94, 2010.
- _____. *Moderno Bandeirante: Paulo Prado entre espaços e tradições*. São Paulo: Alameda Casa Editorial: 2014.
- WILLIAMS, Raymond. Base e superestrutura na teoria cultural marxista. *Revista USP*, São Paulo, n. 65, p. 210-224, 2005.
- _____. *Long revolution*. New York: Columbia University Press, 2000.
- _____. *Marxism and Literature*. Oxford: Oxford University Press, 1977.
- _____. *Cultura e materialismo*. São Paulo: Editora da Unesp, 2011.
- YAKINI, Michel. *ACorDe um Verso*. São Paulo: Elo da Corrente Edições, 2012.
- _____. *Crônicas de um peladeiro*. São Paulo: Elo da Corrente Edições, 2014.
- _____. Um deus chamado cânone. *Palavra Comum*, 06 de junho de 2016. Disponível em: <bit.ly/2w3kNMq>. Acesso: 01/02/2017.
- YOUNG, Iris Marion. *Inclusion and democracy*. Oxford: Oxford University Press, 2000.
- ZIBORDI, Marcos Antonio. Jornalismo alternativo e literatura marginal em *Caros Amigos*. Dissertação (Mestrado em Teoria Literária), UFPR, Curitiba, 2004.
- ZOLBERG, Vera. *Para uma sociologia das artes*. São Paulo: Editora do SENAC, 2006.
- ZUMTHOR, Paul. *Performance, réception, lecture*. Quebec: Le Préambule, 1990.

APÊNDICE

CONVERSA COM SONIA REGINA BISCHAIN

Para estudar os mundos artísticos, em sua heterogeneidade, às vezes, também é preciso seguir, com a maior proximidade possível, os/as agentes envolvidos/as na diversidade de suas interações, intervenções e produções. A partir disso, creio, torna-se mais fácil descrever os deslocamentos ocorridos em seus processos criativos, suas interdependências e suas filiações.

É nesse sentido que, a seguir, exponho uma conversa que tive com a escritora e fotógrafa Sônia Regina Bischain, ocorrida no Centro Cultural da Juventude, na Vila Nova Cachoeirinha, zona norte. Na ocasião, falamos sobre sua trajetória profissional, mas também sobre o contexto político e urbano no qual essa trajetória pôde se desenrolar e chegar a ser o que é. A ideia foi trazer parte de sua biografia e esquadrihar sua produção literária e seus processos criativos a partir do ambiente sociocultural em que se constituiu o fenômeno dos saraus de São Paulo.

Sonia Bischain é autora, até o momento em que escrevo a apresentação desta entrevista, de cinco livros (uma fotorreportagem em coautoria, uma obra poética e três romances), além de várias participações em coletâneas, como visto no decorrer do meu texto e, também, no Anexo 1. Atualmente, ela está finalizando um quarto romance, segundo me informou em abril de 2018.

O antropólogo francês Bruce Albert (2015), certa feita, afirmou que, quando estamos em meio a um contexto em que uma produção escrita é atravessada pelas visadas discursivas cruzadas de autores/as com diferentes perspectivas sociais, diferentes repertórios conceituais e provenientes de diferentes comunidades narrativas, é preciso ter cuidado para não soterrar as falas dos/as agentes, que são protagonistas de sua própria realidade social, em um quadro interpretativo redutor. Este experimento não tem a intenção de entrecortar o relato de Sonia Bischain, personagem central deste texto. Muito pelo contrário. A intenção em apresentar parte de sua trajetória, aqui, em documento complementar à tese, a partir de sua própria perspectiva e de uma maneira que não interrompa a lógica de seu enunciado, é uma estratégia de alargar o entendimento sobre figurações sociais mais amplas por trás do processo de formação de novos/as autores/as marginais no universo de produção literária nas periferias paulistanas.

Desse exemplo individual, que se desenvolveu em um espaço geográfico definido (no caso, o distrito da Brasilândia), e sob influências sociais e culturais demarcadas pela autora, é possível localizar indícios, pistas, sobre a trajetória de outros/as protagonistas do movimento, o que pode ajudar a lançar luzes sobre a história de formação dos saraus em São Paulo e sobre a importância da territorialidade e da memória coletiva nos processos criativos dos/as agentes, algo presente na fala de minha colaboradora, como se verá.

O documento, portanto, complementa o exercício epistemológico da tese, apontado tanto na introdução quanto no primeiro capítulo. De início, combinei uma entrevista formal com Sonia, para a qual acabei elaborando um questionário semiestruturado e levando comigo uma série de trinta perguntas, divididas em cinco blocos, que abordariam temas centrais da tese. Contudo, por sugestão da escritora e pela dinâmica que ela foi impondo no decorrer da conversa, as questões fechadas foram sendo abandonadas e a entrevista acabou se tornando uma conversa mais informal, fluida, espontânea, ao gosto da autora. Na verdade, toda a dinâmica daquela interação “dialógica” acabou por respeitar uma dialética própria: eu alçava alguns tópicos que me pareciam convenientes e a autora, em seguida, discorria por minutos sobre o tema, ditando o caminho a ser percorrido, provocando questões, com pequenas intervenções de minha parte.

A conversa ocorreu em um terraço do CCJ e durou cerca de três horas. Depois, transcrevi a fala, editei-a em um texto corrido, mantendo coerência e coesão internas, e o enviei algumas vezes a Sonia, para eventuais mudanças, subtrações, acréscimos. Quando chegamos, juntos/as, a uma versão do texto editado, fiquei estimulado pela qualidade das informações e pelo saldo dessa experiência colaborativa. Foi quando me encontrei, novamente, com a escritora da Brasilândia para tratarmos da possibilidade de utilizar a conversa em algum artigo escrito em colaboração ou, então, na própria tese, em sua integralidade, sem as eventuais bricolagens que o trabalho acadêmico monográfico costuma improvisar. Então, realizamos os últimos reparos no texto, ajustando informações, acrescentando dados e atribuindo uma forma mais dissertativa à narrativa. A conclusão à qual chegamos é que seria conveniente – para os propósitos desta tese e, também, para todos/as os/s interessados/as em literatura marginal e na história de um bairro periférico durante o regime militar – um texto que fosse, ao mesmo tempo, uma autoanálise da autora sobre sua trajetória e uma reflexão sobre os saraus. Infelizmente, não me foi possível utilizar a conversa, da forma como ela se encontra, no corpo da tese.

De qualquer forma, a fala a seguir foi burilada algumas vezes, por ambas as partes; seu formato, preparado a quatro mãos; e a edição de cada uma das versões do conteúdo foi seguida por debates, o que fez com que novos trechos fossem adicionados à fala e alguns assuntos subtraídos, para evitar repetições. Espero que a narrativa desta conversa, fruto de um encontro e de uma colaboração, explicita parte desse processo colaborativo. Espero, por fim, que ela ajude o/a leitor/a possível desta tese a complementar as informações angariadas durante sua leitura do trabalho e, se for o caso, a completar as lacunas deixadas por inabilidades descritivas, analíticas ou, até mesmo, metodológicas de minha parte.

I. Origens familiares e condições socioeconômicas

Quero começar dizendo que nasci em 1957, aqui na zona norte mesmo, no distrito da Brasilândia. Meus pais moravam bem pertinho de onde acontece, hoje, o Sarau da Brasa, no Goiabeira's Bar. Eles vieram do interior. Meu pai é de uma família espanhola, que veio parar aqui no Brasil em decorrência da Primeira Guerra Mundial. A mãe do meu pai, minha avó, ficou viúva quando ele era bebê, ele tinha apenas 11 dias de existência. E ela tinha 4 filhos. Eles tinham vindo da Espanha e foram morar em Matão. Minha avó nunca aprendeu a ler e a escrever, ela era totalmente analfabeta. Ela tinha sotaque e misturava o espanhol com o português. Eles eram muito pobres. Muito mesmo. Meu pai veio de Matão quando tinha uns 16 ou 17 anos, decidiu vir morar em São Paulo. Veio a irmã dele, minha tia, primeiro, e só depois veio meu pai. Vieram direto para a Brasilândia, em 1949. A Brasilândia tinha uns 2 anos de história apenas. O bairro nasceu em 1947 – na verdade, o primeiro registro de terreno vendido na área data de janeiro de 1947.

A família da minha mãe tem uma história diversa. Foi uma mistura só. A minha bisavó era indígena; ela foi caçada na mata e criada por portugueses. Mas acabou se casando, mais tarde, com um negro, que era recém-liberto. Chamavam ele de Pai-Preto. Ele, na verdade, eu não cheguei a conhecer, pois morreu antes do meu nascimento. Já a minha bisavó eu conheci, me lembro bem dela. Quando ela faleceu, eu tinha uns 8 anos de idade. Me lembro de várias coisas, sobretudo da casa; tenho muitas imagens nas minhas lembranças. A filha dela, que é a minha avó, se casou com um português, o Manoel Rodrigues Soares, o Manezinho, que era uma pessoa difícil, mulherengo e, às vezes, violento. O irmão da minha avó era um garimpeiro, que se tornou alcoólatra. Ele foi garimpeiro em Diamantina, em Minas Gerais, e ao vir para São Paulo se tornou alcoólatra; depois, se livrou da dependência e, no final da vida, teve câncer.

Algumas dessas histórias eu presenciei, outras foram passadas oralmente, por intermédio da minha família. São histórias boas e histórias ruins. O fato é que a gente sempre gostou de sentar e conversar sobre coisas do passado, da vida. Era muito comum acabar a luz quase todos os dias no bairro; então a gente sentava no quintal, todo mundo junto, e contávamos histórias, jogando conversa fora. Acho que isso influenciou meu gosto pela narração e pela questão da memória.

Voltando à história familiar, depois que a família da minha mãe veio parar aqui na Brasilândia, meus pais se casaram e continuaram morando por estes cantos. Quando eu tinha 3 anos, mudamos para a Vila Penteado, que é um bairro aqui do distrito da Brasilândia. Eu nasci por aqui. Depois casei e fui morar a dois quarteirões da casa dos meus pais. Fiquei 26 anos na mesma casa. Meu pai, depois, em 2002, foi para o interior paulista, para Santa Bárbara do Oeste. Daí, em 2002 mesmo, eu fui morar na casa que era dele, na primeira casa, na Vila Penteado, de onde eu havia saído antes de me casar. Eu sou casada há 34 anos. Tenho 3 filhos, o Fernando, a Flávia e o Yan, que têm respectivamente 32, 31 e 25 (em 2017). Meu pai faleceu no início de outubro de 2015,

depois que seus dois irmãos faleceram, um atrás do outro, em questão de semanas. Além disso, eu tive que ficar responsável por uma prima deficiente que ficou órfã. Meu pai não tinha nada, a saúde estava boa, e surgiu uns linfomas na perna.

Quanto à questão da educação, eu sempre estudei em escola pública, na Vila Penteadó. O primário, o ginásio, o ensino médio. Depois, fiz alguns cursos de inglês, no SENAC. Na época que fiz inglês, eu cheguei a dar aulas de português para alguns padres irlandeses que vinham trabalhar nas igrejas em São Paulo. Inclusive, quando eu fui para a Irlanda, em 2012, eu me encontrei com alguns deles. Eu fiz essa viagem a passeio, pela primeira vez; mas ela também foi muito importante culturalmente. Foi uma experiência muito interessante. Entre os anos de 1975 a 1978, eu trabalhava em uma editora, como secretária de um sujeito egípcio. Eu gostava muito de trabalhar com revisão, com fotomontagem, arte final. E isso tudo que aprendi lá eu acabei trazendo para a minha rotina de trabalho na literatura de hoje. Faço muito esse trabalho ainda, sobretudo quando amigos publicam seus livros. Além disso, fiz outros cursos no SENAC, como os módulos de fotografia (laboratório, P&B, oficina de *flash*, estúdio, fotojornalismo, etc.), nos anos 1990. Acho que o SENAC foi minha maior educação formal, digamos assim. Não se tratou de curso superior, mas foi quando segui uma rotina de formação por mais tempo.

A coisa da arte já vem desde cedo na minha vida. Mesmo na época da igreja, quando eu era mais ligada às CEBs (Comunidades Eclesiais de Base), quando era mais atuante, eu participava de uma entidade que cuidava de crianças e adolescentes carentes da região; eu fazia trabalho de base, desenvolvendo atividades artísticas, teatro com as crianças, festas populares, dança na praça, escrevendo e contando histórias para eles, elaborando um jornal interno na entidade, que a gente depois distribuía para as famílias da região. Só de crianças, acho que nós tínhamos umas 540. Tudo aqui da região: Vila Penteadó, Jardim Ana Maria, Jardim Guarani, Parque Belém, Parque Mandi. Ou seja, desenvolvíamos muitas atividades culturais nesses espaços. Eu cheguei a ser diretora dessa entidade, ou melhor, uma das diretoras. Eu fiquei uns 16 anos nesse meio. Daí, quando eu tive o Yan, em 1992, é que realmente eu me afastei. Chamava-se Ação Comunitária Todos os Irmãos – ACTI. Na verdade, ainda existe, e é até maior hoje em dia; mas eu já não sei ao certo o rumo que tomou. Porque a igreja mudou, o bairro mudou, eu mudei.

O que quero dizer com tudo isso é que nada foi repentino na minha vida. Quer dizer, desde muito cedo eu venho buscando, mesmo que sem saber às vezes, fazer coisas ligadas à cultura. Sempre escrevi. Claro, não se tratava de coisas boas. Mas sempre busquei criar coisas para os outros. E pelos outros. Na escola – porque eu escrevia melhor –, sempre andava fazendo as redações para os colegas.

No meu livro *Rua de Trás* (2009) há alguns poemas que são dos anos 1970. São os poucos escritos que sobraram de antes, da minha adolescência. O resto dos textos que eu havia escrito foi perdido ou queimado. Minha mãe, uma vez, fez uma fogueira grande e queimou muitos escritos que eu mantinha guardado, jornais, coisas que eu publicava por

aqui, porque tinha um pessoal da polícia secreta atrás de mim. Uma pena. E por que aconteceu isso? Bom, ao lado do ativismo cultural, eu sempre participei muito de movimentações políticas na minha juventude, em especial aquelas ligadas à Teologia da Libertação e às Comunidades Eclesiais de Base. E esse meu envolvimento, claro, foi mais forte durante a ditadura. Em certa época, percebi que havia um pessoal do DOPS (Departamento de Ordem Política e Social) que me seguia. Aonde quer eu ia, eles estavam. Na época, porque eu fazia um jornalzinho de circulação local aqui na zona norte, acho que eu era mais visada. Eu também trabalhava em uma editora, como disse, que era ligada à Abril Cultural. Ela se chamava Edibolso.

Ali, eu fiquei de 1975 a 1978. Eu tinha muita relação com o que era censurado, ou seja, muita coisa que nos chegava não podia ser publicada por conta dos atos de censura. Como os livros do Millôr Fernandes, por exemplo, que apareciam para a gente. Às vezes contos, piadas. Mas a gente tinha que mandar de volta para que ele pudesse recompor aquele pedaço que foi proibido. Ou seja, a percepção da ditadura no trabalho era muito grande. Às vezes, chegavam, também, livros do Nelson Rodrigues, sobretudo coisas mais “pornográficas”, e essas coisas podiam, elas passavam, enquanto que coisas políticas, não. Nas reuniões, eu conseguia passar meu desconforto em relação a isso aos demais colegas. Acho que esse fato também influenciou um pouco.

Somado a isso, a esse meu aparente desconforto com a censura, eu e mais algumas pessoas fazíamos um trabalho nas ruas com os moradores do bairro, no sentido de conscientização e formação política mesmo. Um trabalho mais de base. Naquele momento, estávamos preocupados em criar comissões de moradores aqui do bairro. Era a época. Isso durou algum tempo, até a entrada dos anos 1980, acredito. Portanto, eu estive muito ligada à militância política dentro das comunidades eclesiais, desde 1972-1973, quando eu ainda estava no colegial. Lá na Escola Estadual João Solimeo, que fica ao lado do Bar do Carlita, antigo espaço do Sarau da Brasa. Havia um grêmio na escola, do qual eu fazia parte; participava da organização de diversas atividades, sobretudo voltadas à arte. Depois é que eu entro na militância na igreja, em 1973.

Por volta de 1975 e 1976, mais ou menos, nós começamos, aqui no bairro, a nos interessar mais diretamente por eleições. Havia todo um debate sobre isso, todo um clima. E, por isso, se falava de partidos. Havia até mesmo alguns candidatos nos nossos bairros. E a gente já começa a se posicionar nesse sentido. No contexto de luta pela anistia, a gente também entrou no debate e foi muito atuante. É nesse contexto que vai surgindo o PT. Na verdade, alguns anos mais tarde, em 1988, eu fui filiada ao PT, por erro deles. Posso contar essa história de forma breve. Embora tenha sempre estado ligada à militância de base, à igreja católica, que era muito forte no partido em seu início, eu nunca tive vontade de me filiar de fato, de militar institucionalmente. Mas em fevereiro de 1980, quando se criou o Partido dos Trabalhadores, eu já preenchi a ficha, porque a gente havia criado um comitê na Brasilândia. E tinha uma coisa que era cada comitê de base ganhava cinco fichas de honra para personalidades ligadas à militância na época. E eu era uma das 5

pessoas. Mas ocorreu um erro, porque quando eu fui votar na convenção do partido em 1982 para governador, na primeira eleição direta do estado, eu não estava filiada. Em 1984, eu fui checar novamente, e nada. O fato é que em 1988, nas eleições municipais, do nada, eu estava filiada ao partido – acho que eu continuo filiada, não tenho certeza, mas não atuo.

Então, creio que foi na campanha da Luiza Erundina, aqui em São Paulo, que alguém achou a minha ficha por lá e decidiu efetuar a minha filiação, sem me consultar, em uma época na qual eu já não tinha muito interesse por isso. Ou seja, a despeito de meu envolvimento, eu não participei dessa filiação, em 1988. Foi obra tardia de alguém lá de dentro. Na época, eu já estava casada, com dois filhos, e minha militância era menor, politicamente falando. Eu já começava a atuar em outras áreas.

II. Influências literárias e centralidade da memória

Esse período foi importante para a minha trajetória pessoal, como mãe, ativista, escritora. Esse contexto político, e mais que isso, a paisagem urbana desses anos da Brasilândia, são centrais em meus livros. Eu fiz questão de trazer a política e a questão do território para dentro do texto. Fiz questão de registrar isso. Acho que é importante transmitir essas questões. Claro, você cria personagens, cria situações, “ficcionaliza” ambientes, supõe trajetórias, mas sempre carregando para a escrita as memórias, aquilo que sabe. A memória é importante em meu processo. Na verdade, é uma intenção de passar essa memória, a história e a política, que é também uma memória subjetiva do bairro, para outras gerações. A memória é central para a minha escrita, eu diria.

Acho que meu maior modelo nesse sentido é o Érico Veríssimo. O segundo livro que li na vida, e que eu me lembro – acho que eu tinha uns 11 anos –, foi um livro dele. Me marcou muito. A obra foi *Olhai os Lírios do Campo*, de 1938. O primeiro havia sido uma obra do José Mauro de Vasconcelos, um escritor carioca, *O Palácio Japonês*, de 1969. Só mais tarde que eu iria ler *Meu Pé de Laranja Lima*, que é o mais famoso do José Mauro. Me lembro muito bem disso. Essa é a memória dos primeiros livros lidos. Então, eu adorei o Érico Veríssimo naquela época, mesmo sem entendê-lo bem. Perto das coisas que líamos na escola, tipo Camilo Castelo Branco, que era uma desgraceira, eu amei o Érico. Quando eu era novinha, comecei a correr atrás de tudo do Érico. Hoje, acho que eu tenho quase tudo dele. E uma coisa foi levando à outra, um livro a outro, o que me fez chegar até *O Tempo e o Vento*, uma linda série literária escrita em uma década. Naqueles anos, a obra vinha em 7 livros. Acredito que eu tenha lido essa série inteira umas 3 vezes. É o autor que mais trabalha a memória, ao meu ver. E eu li a obra em 3 momentos muito diferentes da minha vida. A primeira vez, na década de 1970, em 1972, mais precisamente. A metade das coisas eu não entendi. Por quê? Bom, a gente estava sob ditadura; e nomes de pessoas que apareciam no livro eu nunca tinha ouvido falar antes.

Quando eu reli a obra, já na década de 1980, no fim do regime autoritário, eu pensei: “Caramba! É isso. O cara está falando de personalidades históricas importantes”. Depois, quando eu li de novo a obra, já nos anos 1990, fui descobrindo coisas novas, novas personagens, entendendo melhor. Provavelmente, se eu leio de novo hoje o livro, vou descobrir coisas novas. Um livro funciona dessa forma para mim.

Portanto, em relação às influências, não sei se Érico Veríssimo pode ser tido como a maior influência em termos de estética literária; mas é o cara que eu mais li. Há outras pessoas, em especial ligadas à tradição mais humanista, que mesclam história e documentarismo, aquelas que criam ficção a partir de dados históricos, e que também me foram bastante relevantes. Posso citar como referência o Antonio Callado (sobretudo, *Quarup*), o João Ubaldo Ribeiro. Li bastante, também, o Eduardo Galeano e a Lygia Fagundes Telles (adoro *As Meninas!*). Fui fã do Henfil, li tudo que ele produziu. O Leon Uris e o Morris West, que são *best-sellers*, são referências para mim porque ele sempre fizeram uma boa pesquisa histórica sobre outros povos, sempre tentaram abordar questões políticas.

A escrita para mim é um processo: você cria uma família, personagens, situações fictícias, mas faz uma relação entre aquilo que foi criado com dados de pesquisa histórica e com o que você conhece, também. Isso aproxima o livro, a literatura em geral, do leitor; isso desperta seu interesse. Ao mesmo tempo, isso não impede de você criar vários atalhos, com mitologias, lendas, crenças populares, como acontece no meu livro *Vale dos Atalhos* (2013). Na verdade, eu acho que fiz isso em todos os meus livros, principalmente os romances, eu inventei várias coisas. E não é por isso que minha literatura é uma coisa inventada, totalmente. É uma ficção plausível. As situações podem ser reais. Podem ter acontecido ou não. É, de certo modo, um realismo, mas onde a memória ocupa um papel central. Em relação à questão urbana, à territorialidade, ela é essencial também, como você disse. Como dizemos por aqui, nós que estamos “do lado de cá do rio” não somos inseridos na história oficial, na literatura oficial. Nesse sentido, eu me sinto um pouco na obrigação de falar daqui para mim mesma, por mim mesma. Isso é muito importante.

No final de 1976, quando eu trabalhava na Edibolso, um dos últimos livros que fizemos foi uma edição de bolso do *Quarto de Despejo*. Foi aí que eu conheci a Carolina Maria de Jesus, uma influência pra mim. Ela já tinha certo reconhecimento na época. Acho que ela lançou a primeira edição desse livro em 1960; depois, ele foi super traduzido. Ela foi lá na editora para cuidar da edição. Então, eu tive o privilégio de conhecê-la pessoalmente. Só que ela morreu quatro meses depois que o contrato do livro foi assinado, em 1977. Não sei se ela conseguiu ver o relançamento dessa edição de seus diários. Tudo isso pra falar que eu pensei bastante nela na escrita do *Viandante - Labirintos entressonhos* (2017). É uma influência para mim. Especialmente sua obra *Diário de Bitita*, publicado postumamente. É um livro muito lindo, forte. Ela fala da vida de personalidades políticas como se fossem íntimas. De 1923, de 1930, não importa. Não sei se as datas são acuradas. Parece que ela teve algum problema com as datas. Mas o método é impressionante. Eu fico encantada com esse método do diário. Ela situa o leitor em uma época distante, com

familiaridade, citando nomes históricos, situações, fatos. Esse livro da Carolina me encorajou a escrever coisas do presente, citar fatos cujo desfecho ainda não ocorreu. Isso é complicado, é escorregadio, é perigoso, eu sei. Pois pode chegar alguém e contestar e desmentir sua leitura de mundo. Afinal, vivemos em uma realidade onde todo mundo entende tudo, todo mundo sabe sobre tudo, por causa da internet; onde todo mundo se sente autorizado e confortável para falar sobre qualquer coisa.

III. Questão urbana e militância política

No início, esse bairro era algo lindo, parecido com o interior, com árvores frutíferas, rios, lagoas. Quando eu era criança, a gente saía andando por aí para pegar fruta, ameixa sobretudo, e também para ir nadar no rio, que era bem limpo. Daí, veio a urbanização com tudo, e vieram as pessoas, que passaram a ocupar a serra, matar os animais. Havia muitos macacos por aqui, muitos pássaros que você não vê hoje em dia, que não se escuta mais. Era muito comum ver cobra rastejando por aqui, me lembro bem disso. Então, essa mudança que o bairro sofreu e a qual vivenciei está toda na minha obra. Não tem como fugir disso. Quando o bairro começa a mudar, quando o fluxo migratório aumenta bruscamente em São Paulo, acho que no final dos 1970 e no início dos 1980, quando eu já estava envolvida com o trabalho de base que a igreja fazia, o bairro sentiu muito. Nessa época, também passamos a nos envolver muito com os novos moradores, que estavam a formar comissões de bairro. Porque os bairros aqui eram cheios de novos loteamentos, principalmente de nordestinos recém-chegados; e esses loteamentos não tinham esgoto, água encanada, luz elétrica, não tinham escola, posto de saúde, hospital, linhas de ônibus, nada. Ou seja, havia gente que vivia em um estado de grande precarização.

Por isso, na época, nós nos envolvemos muito com as comissões de moradores e de mulheres para reivindicar essas coisas que deveriam ser consideradas básicas. Havia uma organização local muito forte. E conseguimos, por exemplo, anistia para os terrenos clandestinos do Parque Belém, onde nós trabalhávamos em uma paróquia. Nessa época, teve a famosa “Pancadaria do Ó”, dia 21 de junho de 1980, que foi algo que marcou o distrito da Freguesia do Ó. Foi contra o governo de integração do governador biônico Paulo Maluf. Ele promovia um tipo de gabinete itinerante. Certa vez ele começou a visitar alguns bairros periféricos para fazer demagogia; ele aparecia dizendo que ia atender todas as demandas dos moradores. Então, a gente criou uma comissão local, que era composta por representantes de muitas vilas e bairros daqui do distrito; e fizemos uma lista de coisas que queríamos: um pronto socorro, uma creche e um posto de saúde, pelo menos, além de linhas de ônibus, porque não havia linhas em alguns bairros. Não me lembro de tudo, mas era basicamente isso. Então, o Maluf decidiu ir falar na sede da Administração Regional, que era próxima ao largo do antigo Cine Clipper – agora é Subprefeitura, e fica

aqui na Vila Nova Cachoeirinha. Ele levou sua comitiva, um grupo de arruaceiros, um monte de gente que ele contratou já para causar conflito e confusão, um ônibus cheio. Daí ele começou a bater no pessoal que fazia manifestação pacífica, em pessoas ligadas à igreja, que estavam reivindicando aquela lista de coisas fundamentais. Rolou uma pancadaria do pessoal do Maluf e da polícia militar (o serviço secreto da PM, na verdade) que estava com ele.

Mas a gente não deu sossego depois. Criamos, logo após o ocorrido, uma Comissão Especial de Inquérito (CEI) para investigar, e saiu até em jornal no exterior. Lembro que, na época, estava rolando uma peça de Chico Buarque e Ruy Guerra, *Calabar*. Eu fui assistir. Tinha uma cena, que é quando o Mauricio de Nassau, que foi o governador do “Brasil holandês”, lá no Nordeste, inaugurou uma ponte, acho que no Recife. Na peça, quando ele sobe no palco, o pessoal começa a vaiá-lo. E era o povo da Freguesia do Ó, da Brasilândia, relacionando o personagem ao Maluf e aquela ponte pernambucana à ponte da Freguesia. Ou seja, a “Pancadaria do Ó” virou uma referência até mesmo cultural para a população da zona norte. Muito em função disso, conseguimos uma série de coisas que reivindicávamos: um Posto de Saúde na Vila Penteado, um Pronto Socorro na Avenida João Paulo I, uma creche, que fica atrás do posto de saúde; também conseguimos a linha Guarani, que provavelmente é uma que você já pegou (o ônibus não chegava até o morro, o povo tinha que subir tudo a pé), assim como a linha Jardim Vila Teresinha.

Mais para frente, em 1990 ou 1991, por conta da luta das mulheres da Vila Penteado, nós conseguimos o Hospital da Vila Penteado, que, na verdade, não fica na Vila Penteado, mas no bairro do Piqueri. Isso foi fruto do embate das mulheres entre o final dos anos 1980 e começo dos 1990. A Erundina cedeu o terreno, que era da prefeitura, e o governo estadual construiu o hospital. O pessoal quis mudar o nome, porque levava o nome da Vila Penteado, mas ficava na Freguesia. Mas não aconteceu, porque ele foi fruto da luta dos moradores do bairro da Vila Penteado. E por conta do quebra pau com o pessoal do Maluf, nós conseguimos que colocassem o nome do Pronto Socorro Municipal que havíamos conquistado de “21 de Junho”, em homenagem àquele fatídico dia.

Certa vez, notamos que no pronto socorro tinha uma placa: “Pronto Socorro Freguesia do Ó”. O pessoal que conhecia a luta, reclamou, manifestou e conseguiu reverter; de imediato, colocaram a placa de volta com o “21 de Junho”. Hoje estão lá as duas placas, para que todas as pessoas conheçam, inclusive, a história da tentativa de troca dos nomes.

IV. O processo de escrita e a fotografia enquanto recurso

Em meus livros, as coisas não aparecem de forma linear. Quase nunca. Porque a memória nunca é linear, é um mosaico. Eu nunca tive a intenção de seguir uma linha cronológica coesa e reta em minhas narrativas, porque esse é o papel do documentário, não da

literatura. E há um processo de criação, ficcional, que é grande. Ou seja, não se sabe o que pode existir de fato e o que não existe de forma nenhuma. A única verdade, para mim, é a perspectiva feminina. Eu sou uma mulher, escrevo a partir dessa posição, das mulheres. Mas como você comentou, há outros dois elementos que sempre estiveram presentes em minhas preocupações literárias: pessoas envolvidas em enfrentamentos contra a ditadura e a questão do local em que vivo desde sempre.

Escrever um livro, para mim, é respeitar um processo criativo que é próprio, muito particular. Eu fico um ano, mais ou menos, anotando tudo que me vem à cabeça sobre o tema que eu escolhi para a narrativa, sem preocupações com a linearidade, com a forma, com a gramática, nada, apenas seguindo o fluxo da criatividade e da imaginação. Depois, eu vejo pra que serve tudo o que tá escrito lá, vou burilando, vou exercitando, vou laborando o texto. É uma experiência literária. Eu sempre falo que antes de acabar um livro eu já começo outro, porque o resto de um assunto, de uma ideia, vira o princípio de outra. A sobra de um material é, no final das contas, o alicerce de um novo livro. Escrever é um labor contínuo, em que o livro aparece como um recorte, como um pedaço de um trabalho mais amplo. Lógico que há a moldagem, a forma, as mudanças e deslocamentos de caminhos que a gente sempre faz. Mas é um recorte sobre um trabalho que é um só: a literatura. A ideia e os assuntos de cada livro são diferentes, claro. Mas a intenção e o projeto me parecem um só. Há o preenchimento da forma, a carne, que eu tiro da minha experiência, das coisas que vi e ouvi, das coisas que estão em minha memória e na memória de outras pessoas, na família, na memória do bairro, no imaginário social, coisas que são transmitidas a mim. E eu vou catando essas coisas e preenchendo as minhas obras, cuja forma já está de antemão sendo criada.

Acho que é o mesmo que eu faço com meu trabalho fotográfico. Quando eu fiz um curso de fotografia no SENAC Lapa Scipião (eu fui da primeira turma), entre 1995 e 1996, havia um método, um exercício de trabalho: sair pelas ruas da cidade fotografando o que te tocava como pessoa. Era tudo analógico naquela época. Depois, a gente revelava as fotos e fazia uma exposição do material fotografado e selecionado. O interessante é que não havia foto igual. Por mais que as pessoas tirassem fotos do mesmo local, da mesma paisagem, do mesmo objeto, não saía na foto revelada a mesma imagem, de forma nenhuma. Cada um fazia de um jeito diferente, de um ângulo diferente, de uma cor diferente, com uma exposição diferente, um estourava e o outro deixava a foto mais escura, enfim. É como uma assinatura. Então, acho que o processo de criação literária funciona mais ou menos da mesma forma. Não há como uma obra, por mais que trate de tema já trabalhado, saia da mesma forma. Porque ambos os trabalhos dependem muito da perspectiva, da posição, do olhar, da vivência, das escolhas daquele que atua como narrador, daquele que escreve ou que fotografa. O olhar é sempre um outro. Nos cursos de escrita e de fotografia, em ambos, não se ensina como escrever ou como fotografar; ensinam-se técnicas, macetes.

Tudo pra dizer que minha formação como fotógrafa, que eu já comentei, influenciou na minha escrita diretamente. Na verdade, não a fotografia, em si, mas o negócio da imagem. Antes de fazer o curso, eu pintava, desde criança, com nanquim, colagens, tinta acrílica, óleo. Eu não era tão boa, mas gostava. Ou seja, a imagem sempre teve uma centralidade na minha vida. Acho que eu substituí um pouco o gosto pela pintura pelo gosto pela fotografia. Para mim, sempre tratou de algo similar: imagem, cor, sombra. Exemplo disso são as capas dos meus livros. Não é que eu não goste de ceder o espaço a outros artistas, a outras pessoas que eu conheço. Mas, para mim, a elaboração de um livro vem junto com criação da imagem que vai na capa. Vem tudo junto. Tudo é parte do mesmo processo. A imagem e as palavras dialogam em meu processo de escrita. É difícil explicar isso.

Vou citar um exemplo. No livro *Vale dos Atalhos* (2013), eu criei a composição imagética de uma semente caindo. Por quê? Porque na minha cabeça era algo que dialogava com a essência do tema narrado. Ao final do livro, o personagem derruba a semente de jatobá, uma das últimas coisas que acontecem na narrativa. O trecho é este: “Eu me sinto cansado, muito cansado, meu corpo está pesado. Um gavião, majestoso, voa em minha direção. Sinto medo. Assustado e paralisado, não consigo me mover. Meu olhar está fixo no gavião que se aproxima... seu olhar fixo em mim parece me hipnotizar, e ele está cada vez mais próximo. Como um facho de fogo, o brilho de seu olhar ultrapassa meu corpo de penas coloridas, alcança minha alma. Meu corpo fica muito leve, flutuo... deixo cair a semente de jatobá que carregava presa ao meu bico. Já não tenho medo. A dor desaparece. Um clarão cai sobre mim, sua luz policromática me ilumina, meu corpo brilha, danço no meio da luz, o fogo é a luz”. Acho que aí tem algo de importante; é uma metáfora da obra. Quando você termina de ler o livro e olha, de novo, para a capa, você terá uma experiência sensorial diferente daquela que você teve no início da leitura, quando comprou o livro, quando se sentou para começar a lê-lo. A expectativa era uma, mas agora que você leu a obra e olhou a capa você sente de forma diversa a expectativa que teve antes.

Em relação ao *Nem tudo é silêncio* (2010), sempre que alguém morre está chovendo. Você notou isso? A única vez que não chove é quando Antônio, marido da Iara, falece. Ela fala algo do tipo: “Antônio, meu companheiro de mais de trinta anos, foi embora antes das coisas ruins começarem a acontecer. Um dia, o coração dele resolveu parar, acho que cansado de tanto trabalhar. [...] Uma noite Antônio foi dormir e não acordou. Nessa noite não choveu, Antônio foi embora quietinho e enganou o tempo”. É por isso que não chove. Ele enganou a chuva. Acho que essa é uma metáfora plástica. A da chuva. A chuva que Iara assiste pela janela. Por isso é que o livro leva essa capa. A janela com gotas. Então, eu fui pensando nas personagens, na história, nas metáforas que eu usei e, ao mesmo tempo, elaborando o tema da capa. É um processo contínuo.

O *Viandante - Labirintos entressonhos* (2017) segue a lógica. É uma fotomontagem, uma foto minha com desenho. Quando eu estava escrevendo o livro, fui caçar uma imagem que eu tinha em meus arquivos e que pudesse traduzir pelo menos um pouco a experiência que eu estava tendo na escritura do livro. Daí, achei uma foto de uma gruta, acho que foi

tirada em São Tomé das Letras, em Minas Gerais. Mas eu pensei que só a foto, sem ninguém, não servia. Estava vazia. Arranjei uma imagem que eu tive que montar, pra não dar a impressão que ela estivesse flutuando. Enfim, é um processo sempre conjunto.

E aqui já podemos fazer um gancho para voltar a falar da questão do local. Nesse último livro, por exemplo, o *Viandante*, há muito mais referência ao local do que os outros. E, ao mesmo tempo, tem muita coisa política, que eu nem sei se combina muito com a narrativa. Foi meu primeiro exercício misturando coisas do presente na narrativa memorialista, de viés mais histórico. Vamos ver como será a recepção. Basicamente, a ideia do livro é um triângulo: a cidade de São Paulo, o Nordeste e o Norte. Trato muito da questão de uma mobilidade forçada que o povo do Nordeste, historicamente, vivenciou. Primeiro, indo para o Norte, nos ciclos da borracha; depois vindo para o Sudeste, sobretudo para a capital paulista, para construir a cidade. E isso por meio de várias temporalidades. É uma história, ou são várias histórias que estão todas ligadas umas às outras. E isso é complicado. Porque como você pula no tempo, vai e volta, você corre riscos absurdos, de não ligar personagens e de não costurar direito os assuntos. Então, no processo de escrita, a leitura do próprio texto é fundamental. Você lê e relê uma centena de vezes o mesmo trecho antes de chegar a um modelo viável. Isto é, o trabalho de revisão, e até mesmo de edição, é tão importante quanto o de criação. A pesquisa também é importante. Há muita pesquisa em todos os meus livros, sobretudo nesse último. Porque há temas políticos e históricos os quais eu não vivi diretamente. Mas também porque há detalhes. E os detalhes são importantes.

Exemplo da centralidade que os detalhes têm é um dos personagens que está no Norte e vira colhedor de castanhas. Os catadores têm que pegar os cocos e as castanhas estão lá dentro, certo? Eu tinha escrito em uma das primeiras versões que ele pegava os cocos e os levava para uma vila, quebrava e, então, só depois de retirar as castanhas, ele as vendia. Mas descobri que ninguém faz isso. Porque fica pesado. No mesmo local em que ele colhe o coco, ele deve quebrá-lo e retirar a castanha, para depois levar só as castanhas para onde quer que seja. É o modo de operar desse pessoal. E do início não sabia disso. Escrever é aprender coisas que não se sabia. Mas quando você inventa muito sobre coisas que não sabe bem, você corre o risco de dizer alguns absurdos. Por isso a pesquisa é importante.

V. Labor literário e métodos de colaboração

Para além dos meus livros, que são autorais, eu participo de processos editoriais de outros amigos e conhecidos. Nossa literatura é muito colaborativa, eu acredito. Já participei como fotógrafa, como revisora, como responsável pela arte final de vários projetos.

Os livros do Michel Yakini, por exemplo, fui eu quem fez a arte final. Nas *Crônicas de um Peladeiro*, eu fiz a arte e todas as fotos. Os desenhos também foram feitos por mim.

No *Acorde um verso*, eu fiz a capa, a revisão e dei algumas opiniões internas. O livro da Raquel Almeida, o *Sagrado Sopro*, eu fiz o trabalho de editoração e escrevi a orelha. Duas das antologias do Coletivo Perifatividade fui eu quem fez a editoração, a revisão, ilustrações internas, arte final; e dois que eles fizeram sobre as escolas eu também participei, sendo que um deles eu fiz a capa.

No livro *Ainda cometo um samba*, do amigo escritor e sambista Walner Danziger, eu escrevi o texto da contracapa – isso tem se repetido algumas vezes. Os livros do Fuzzil também tiveram participações minhas, sendo que eu fiz os três livros dele, capa, editoração, desenhos, arte final. Da Regina Tieko, fundadora do Coletivo Encontro de Utopias, que também é um sarau, um dos livros dela, eu que fiz a parte interna, a editoração e a revisão. Eu não lembro de todas as minhas participações. As antologias do Sarau da Brasa, eu fiz todas as quatro. Inclusive, em todas essas obras há textos e fotos minhas, sendo que eu participo com três poemas e um conto. O livro de Carlos Assumpção, o grande poeta negro, também: a Carolzinha Teixeira fez a capa, o desenho da capa, e eu fiz a parte interna, de editoração.

Ou seja, é comum esse trabalho cooperativo, colaborativo, de intercâmbio, trocas, ajuda mútua. Pelo menos é o que eu noto. Isso tem marcado a nossa literatura. É a nossa marca. Acho que isso ocorre pois é difícil para nós, da periferia, publicar um livro com pouca grana, sem incentivos financeiros, sem políticas públicas fortes voltadas à literatura. Então, esse recurso da troca, da reciprocidade, é necessário e algo prevalecente por aqui. Ainda mais nesse momento em que estamos vivendo, de cortes na área da cultura.

Então, a lógica para driblar as dificuldades é exatamente esta: um amigo faz a revisão, o outro faz a capa, um terceiro a arte final, daí você entra em contato com algum conhecido que tem uma editora independente que pode publicar o livro de modo mais barato. Enfim, tem havido muita colaboração, sim. A gente que é da periferia consegue se virar, arrumar amigos que fazem preços melhores, que tornam mais acessível o processo editorial. A gente sempre fez isso. Porque a publicação de um livro, a impressão, em particular, é um procedimento muito caro, cujo retorno é quase nulo.

VI. Vínculos institucionais e políticas públicas

Eu faço parte do Coletivo Cultural Poesia na Brasa. Alguns dos artistas do bairro, que participaram do início do coletivo, tinham um grêmio estudantil na Escola Estadual Professor Jair Toledo Xavier, aqui da Brasilândia. E eles tinham um jornalzinho de circulação interna, mais local. Eles eram amigos da minha filha, a Flávia. Eu lembro que eu os ajudei com o jornal, digitando textos, diagramando, etc. Depois, esse pessoal conheceu o Vagner Souza e o Cleiton João, que são do Projeto Espremedor. E a rede foi se criando e se ampliando com essa molecada, que tinha naquela época 16-17 anos.

Juntos, eles criaram, também, um *fanzine*. Outros tinham um grupo de teatro lá na Brasilândia, e se integraram.

Daí eu comecei a emprestar livro quando esses jovens começaram a se interessar por literatura. Uma coisa foi puxando a outra. Quando acabaram o ensino médio, cada um seguiu para um canto, um foi pra Franca, para estudar na UNESP, outros para Londrina, para estudar na UEL. Claro, saíram daqui aqueles que conseguiram fazer educação superior. O que é meio raro. Quando eles retornaram dos estudos, esse pessoal conheceu o Sarau da Cooperifa e o Sarau do Binho, que foram os pioneiros e são ainda os modelos de outros saraus da cidade, por assim dizer. Esses saraus foram e são ainda muito importantes – no começo, teve muita gente que foi fundamental para o nascimento do movimento, como o Ferréz, o Vaz, o Binho. Daí os jovens daqui pensaram que daria para fazer um sarau pela zona norte, aqui na região da Brasilândia. Porque mais que isso não dava pra fazer, pois ninguém tinha muito dinheiro, não tinha lugar disponível, não tinha ajuda. Mas foi assim que nasceu o Sarau da Brasa.

Explico isso melhor, porque acho importante falar da influência dos saraus no movimento da literatura marginal, espelhada na história que sei do Sarau da Brasa. Para mim, tudo começou bem antes, já no final da década de 1980 e início dos 1990, com o movimento hip-hop. O hip-hop foi o primeiro movimento cultural a dar voz às periferias, tão esquecidas pelos órgãos públicos, em especial nas grandes cidades. Mas outra influência foi, sem dúvida, a escrita e a estética que Ferréz começou a propor, com o lançamento da revista *Caros Amigos – Literatura Marginal* (Atos I, II e III) e o seu livro de maior sucesso, *Capão Pecado*. O que aconteceu, depois, no caso do Sarau da Brasa, foi que aqueles jovens que haviam retornado de seus estudos, em contato com essa literatura e com esse rico ambiente de cultura periférica, e desejosos de organizar na Brasilândia algum evento cultural do tipo, fizeram uma visita a um sarau promovido pelo Ferréz, nos anos 2000, no Capão Redondo. Lá, eles ficaram sabendo do Sarau do Binho e do Sarau da Cooperifa, que visitaram logo em seguida, em 2007. Ao observar que esses dois saraus eram realizados em um bar (e na periferia, como sabemos, o que não faltam são bares), perceberam que seria possível realizar um sarau também aqui no distrito da Brasilândia.

O que empolgou esses jovens, então, foi constatar que, em um sarau, toda a forma de arte é possível: cabem poemas, manifestos, músicas (samba, hip-hop, maracatu, MPB, forró, etc.), teatro, performance, dança; aliás, cabe tudo isso junto e misturado. E, mais importante, cabem todos os estilos de literatura: negra, nordestina, periférica. Acredito que por ser um local onde todos são aceitos e toda arte é respeitada, onde a periferia tem voz, onde a história de cada um pode ser contada em primeira pessoa, onde a linguagem é compreendida por todos, de forma direta, onde as questões políticas e urbanas, de interesse da população, podem ser debatidas livremente, enfim, onde as pessoas podem não só falar, mas também serem ouvidas, os saraus se multiplicaram rapidamente por toda a periferia. E deixaram bem claro que não dependem, necessariamente, de verbas para que possam existir. Nesse sentido, os pioneiros, o Sarau do Binho e a Cooperifa, foram

os que mais influenciaram na ampliação desse grande e importante movimento, que logo alcançou muitos bairros e outras cidades e estados do Brasil. E eles tem uma importância direta para o surgimento da Brasa.

O primeiro Sarau da Brasa ocorreu em 5 de julho de 2008. Eles começaram fazendo dois por mês. Me chamaram no início, para ajudar, para participar do processo de organização; mas, por algum motivo, eu não pude participar das duas primeiras edições. Só comecei a ajudar na terceira edição do sarau, em agosto de 2008. Na ocasião, eu levei uma poesia minha, que eu tinha escrito especialmente para o evento, e já declamei logo na primeira vez. Fui no terceiro sarau e não parei mais de ir.

E eu sempre fazia o seguinte: antes de cada edição, eu escrevia um texto para ler publicamente no sarau. Então, eu posso afirmar que o sarau me motivou a escrever mais, me incentivou a ler aquilo que eu escrevia, a tirar da cabeça e da gaveta a literatura que tinha dentro de mim. Na verdade, me incentivou a tirar da gaveta coisas que eu escondia. E também a me expressar melhor. Sempre chegava com texto novo. Adquiri disciplina no processo de escrita. Enfim, acho que o sarau me motivou de muitas formas, porque você passa a ter para quem mostrar, e você cria coragem para fazer isso.

Assim que eu comecei a ir ao sarau e a participar mais ativamente de sua realização, esses jovens me chamaram para fazer parte do coletivo. Eu sempre fui a mais velha do grupo. Eles começaram com vinte e poucos anos, eram amigos da minha filha. Mas, mesmo assim, eu entrei no coletivo logo de início e com tudo. Já no começo do projeto nós tentamos uma política pública, o Programa VAI (Programa para a Valorização de Iniciativas Culturais), da prefeitura municipal. E eu era a única pessoa do coletivo, que tinha acabado de nascer, que sabia mexer com livros.

Então, nós conseguimos o financiamento de cara. O *Rua de Trás* (2009), por exemplo, que é um livro de poemas, foi o primeiro projeto editado pelo Sarau da Brasa, mediante auxílio financeiro do VAI. Fizemos 500 exemplares nessa primeira edição, que era meio a meio: metade do livro era meu e metade da escritora Bárbara Lopes – como aquele livro do Akins Kinte com a Elizandra Souza, o *Punga*. Já a segunda edição foi uma publicação independente minha. No dia do lançamento da primeira edição, eu fiz uma mostra fotográfica que expusemos no sarau. O livro saiu em junho de 2009, quase um ano depois da fundação do Coletivo Cultural Poesia na Brasa. Na época, nós tínhamos acabado de sair do Bar do Cardoso, onde ficamos por uns 10 ou 11 meses, e estávamos começando as atividades no Bar do Carlita, espaço onde ficamos cerca de 7 anos – de onde tivemos que sair, também, porque o pessoal começou a demolir tudo por causa do metrô, que está parado, sem verba e sem ninguém trabalhando lá. Hoje, nós estamos no Goiabeira's Bar.

Nós pegamos duas vezes o VAI I, que é o limite que cada coletivo podia pegar. Nós ganhamos em 2009 (projeto de 2008) e 2010 (projeto de 2009). E com esses dois VAI, nós publicamos no total 8 livros, inclusive o *Nem tudo é silêncio* (2010). E eu, como

escritora, peguei um VAI II, em 2015, para fazer um livro de fotografias, *Cultura daqui, olhares da Brasa*, junto com Avelino Regicida e Enver Padovezzi, artistas daqui, em novembro de 2015. Neste ano (de 2017), eu mandei e acabei não entrando. As portas estão fechando, pelo que tenho percebido. Mas o Sarau da Brasa também entrou no Veia e Ventania, outra política pública, para fazer saraus nas escolas, junto com outros coletivos – acho que isso foi em 2011. Eu participei do Veia e Ventania em 2015, também, quando atuamos o ano inteiro na Biblioteca Pública Afonso Schmidt, na Vila Cruz das Almas, zona norte. A gente fazia o Literatura Andante, que era um grupo de escritores que misturava a arte do palhaço e a literatura, sempre voltado para as crianças.

Portanto, a minha atuação, a minha trajetória mais recente como escritora, está muito próxima do movimento dos saraus de São Paulo, sobretudo do Sarau da Brasa. Também sou próxima do Sarau Elo da Corrente, que participo com alguma frequência. Antes, enquanto coletivo, nós visitávamos muitos outros saraus pela cidade; mas os eventos começaram a crescer muito, e hoje fica difícil conhecer todos eles. Além do fato de que um fica muito longe do outro, as distâncias são grandes nesta cidade. Mas mesmo assim nós, às vezes, vamos. Agora, nós aproveitamos mais as datas especiais dos coletivos, um lançamento, um aniversário, para fazer as visitas. Por exemplo, recentemente, fomos ao Sarau do Binho para lançar o livro do Vagner Souza. Lançar um livro lá é importante. Fui também umas duas vezes no Sarau Encontro das Utopias. Nós temos muita relação com o Sarau Perifatividade também, desde o seu início.

Acho que essa circulação ajuda na divulgação das obras. É uma maneira de divulgar, de difundir nossa produção. Nesse sentido, eu acredito que, com os saraus, em um país em que se lê pouco e se compra pouco livro como o nosso, a gente conseguiu ampliar bastante o público leitor, sobretudo um público que vive nas periferias. Muitos professores aqui da periferia acabam levando nossas obras para dentro da sala de aula, debatendo com os alunos textos que produzimos, o que incentiva os alunos a participarem dos saraus. Acho que tudo se encaixa em um ciclo.

Por exemplo, nós sempre estamos fazendo muitos saraus em escolas públicas. É um projeto de atuação do Coletivo Cultural Poesia na Brasa. Dos nossos livros que foram lançados pelo VAI, 30% de cada tiragem foi distribuída nas escolas daqui da região. Acho que isso faz alguma diferença, ou pelo menos eu tendo a acreditar que isso possa ter um impacto importante no bairro. Porque o aluno percebe que os escritores daqui estão falando para eles, do local onde eles moram, das coisas que eles podem vivenciar no dia a dia, de temas que eles se interessam. A literatura marginal, nesse sentido, cria leitores. E só depois disso ela cria escritores. E eu acho que uma última etapa desse processo é a criação de declamadores, de pessoas que se acham incentivadas a tornar públicos seus escritos a uma audiência diversa, através da performance.

A expectativa de publicar um livro, a possibilidade de torna-lo real, foi responsabilidade dos saraus. Eles criaram um ambiente propício para que isso pudesse acontecer. Então,

uma grande coisa que o sarau fez foi tornar isso palpável, para pessoas que, inicialmente, não tinham pretensões de se tornarem escritores. Ou seja, para mim, o sarau mudou a vida de muita gente, queira ou não queira, dando inclusive esperança a essas pessoas. Aqui na periferia, quais eram as expectativas de vida de uma pessoa que gostava de literatura? Era terminar a escola, e olha lá. Porque é sempre necessário trabalhar. Às vezes, não dá para conciliar as duas coisas. O sujeito se vê obrigado a escolher um caminho. A maioria das pessoas daqui é pobre, sem muitos recursos financeiros, sem muitas oportunidades. E mais que isso: nunca somos, digamos, socorridos pelas já escassas políticas públicas, como muita gente gosta de afirmar. Então, muita gente que passou a participar dos saraus, dos eventos organizados pelos saraus, conseguiu dar um salto qualitativo na vida. É difícil explicar. Mas muita gente adquiriu esperança, metas, vontade.

Particularmente, o sarau está me dando bastante visibilidade, sobretudo nos últimos anos. Era algo que eu não tinha, que eu acreditava que nunca teria. Antes, as pessoas só me contatavam por causa da fotografia. Agora, porque estou vendendo alguns livros nos saraus e sendo convidada para eventos, eles me ligam por causa da literatura. Exemplo disso é a Feira do Livro do CCJ. Os organizadores me ligaram, convidando para lançar meu novo livro lá. Ou o pessoal ligado aos professores Regina Dalcastagnè e Paulo César Thomaz, da Universidade de Brasília, que quer que eu vá participar de um debate na Sorbonne, lá em Paris, em outubro de 2017. Estou pensando nisso. Não sei ainda²⁴⁴.

²⁴⁴ De fato, Sonia Bischain viajou a França, e sua participação no seminário literário foi um sucesso. Tratou-se de *L'attente/En attente: figurations du contemporain*, evento ocorrido na Université Paris-Sorbonne, em 6-7 de outubro de 2017, e organizado pelos professores José Leonardo Tonus e Ricardo Barberena. Em Paris, a escritora concedeu uma série de entrevistas a pesquisadores/as internacionais e focou suas falas e intervenções, segundo me informou posteriormente, em abril de 2018, na problemática da ditadura civil-militar nas periferias de São Paulo, algo presente em seu romance *Nem tudo é silêncio*, que conta a história de quatro gerações de mulheres que testemunharam a formação da Brasilândia. Nada diferente da conversa que tivemos, portanto, em junho de 2017. Segundo informou em entrevista à *Agência Mural*, publicada na *Folha de São Paulo*, os livros sobre a ditadura, na verdade, “foram escritos por intelectuais de classe média. Eu acabei sendo convidada para contar a vida de pessoas comuns [e das periferias] que também foram atingidas”. Cf.: <goo.gl/HYJr6F>. Acesso: 20/01/2017.

ANEXOS

ANEXO 1. AGENTES E COLETIVOS

As breves biografias de agentes e saraus periféricos expostos logo abaixo têm a intenção de revelar que, em meio a tantas variáveis que compõem a complexa trama da cena literária marginal de São Paulo, às quais tentei explicitar em meu texto, há um perfil cultural mais ou menos comum que circunda os/as escritores/as e seus projetos. Esse perfil, que poderia ser definido como característico ou típico, ao meu ver, vem sendo desenhado à medida que os/as agentes que integram o movimento marginal passam a operacionalizar recursos materiais e simbólicos – que foram adquiridos por intermédio de sua atuação coletiva dentro e em torno de projetos culturais, saraus e *slams* dos quais participam e integram – em conformidade com o próprio labor profissional.

Ainda que tenha tentado equilibrar a quantidade de entradas, nas biografias individuais e sociais escolhidas, entre homens e mulheres, é de se notar prevalência maior do gênero masculino dentro do movimento da literatura marginal e dos saraus, o que reflete, em alguma medida, uma princípio vigente, também, no campo literário brasileiro como um todo.

Vale ressaltar, de antemão, que se trata de um recorte limitado, pois as biografias eleitas se referem a poucos/s agentes envolvidos/as no movimento, apenas àqueles/as que foram referidos em meu texto. Muitas personagens, na verdade a grande maioria delas, ficaram de fora, assim como muitos saraus, *slams* e outros coletivos e atividades literárias espalhadas pela cidade. Não é necessário dizer que seria tarefa impossível reconstruir todos/as os/as protagonistas, os espaços e as nuances dessa robusta cena literária. Apresento, portanto, as pessoas com as quais eu mantive mais contato durante estes anos de pesquisa e os projetos com os quais eu mais me familiarizei no período do trabalho de campo.

As biografias estão em ordem alfabética, primeiro listando as trajetórias individuais e, depois, os coletivos. De modo geral, elas buscam dar conta de informações que me pareceram importantes para complementar as reflexões da tese sobre redes de cooperação que são postas em prática pelos/as integrantes do movimento marginal. O foco é, sobretudo, na região geográfica de atuação, no ano de nascimento, nos principais livros publicados, na participação em coletâneas e no pertencimento institucional a projetos, coletivos e eventos literários.

AKINS KINTE é Fábio Monteiro Pereira. Nasceu em 1984, na Brasilândia, zona norte da capital. É conhecido no movimento negro, na literatura marginal e nos saraus em função de seus textos eróticos e de teor político-racial. Autor de obras poéticas, entre as quais se destacam *Punga* (Edições Toró, 2007), coautoria com Elizandra Souza, *InCorPoros: nuances de libido* (Ciclo Contínuo, 2011), coautoria com Nina Silva, *Pretumel de Chama e Gozo: Antologia da poesia erótica negro-brasileira* (Ciclo Contínuo, 2015), organizada junto com o poeta Cuti, e *Muzimba* (Independente, 2016), trabalho autoral acompanhado de CD com arranjos de Tico Pro. No cinema, realizou *Vaguei nos livros e me sujei com a merda toda* (2007), *Várzea: a bola rolada na beira do coração* (2010) e *Zeca: o poeta da Casa Verde* (2011). Venceu o 1º Festival de Poesia de São Paulo, em outubro de 2014, no Centro Cultural São Paulo, com o poema “Duro não é o cabelo”. Organiza o Sarau no Kintal, que ocorre, mensalmente, na casa da família Kintê, na Vila Ramos, zona norte. Publica seus textos, sobretudo, em: <akinskinthe.blogspot.com.br/> e, também, <omenelick2ato.com/poesia/akins-kinte-poesia-erotica>. Acesso: 01/03/17.

ALESSANDRO BUZO nasceu em 1972. É um escritor, produtor, apresentador e cineasta do Itaim Paulista, zona leste da capital. Fundador e organizador do Suburbano Convicto Produções, bem como do sarau e da livraria de mesmo nome. Iniciou sua carreira literária com *O Trem - Baseado em Fatos Reais* (Scortecci, 2000). Lançou uma série de livros, em que se destacam: *Suburbano Convicto: o cotidiano do Itaim Paulista* (Edicon, 2004) e *Guerreira* (Global, 2007). No cinema, dirigiu o filme *Profissão MC* (2006). Foi criador e colunista do “Boletim do Kaos”, que difunde periodicamente informações sobre cultura periférica, e curador do projeto *Pelas Periferias do Brasil* (coletânea anual do Suburbano Convicto Edições, já em sua 6ª edição). Integrou o programa “Manos e Minas”, da TV Cultura, com o quadro *Buzão*. De 2011 a 2014, colaborou com o SPTV da Rede Globo com o quadro “SP Cultura”. Escreveu uma autobiografia intitulada *Favela Toma Conta* (Aeroplano, 2008). Cf.: <buzo10.blogspot.com.br>. Acesso: 01/12/16.

ALLAN SANTOS DA ROSA é natural de São Paulo, onde nasceu em 1976. Já trabalhou de feirante, *office-boy*, operário e vendedor de bens alimentícios. Formado em História, possui mestrado em Educação, ambos pela Universidade de São Paulo, com dissertação sobre oralidade e escrita afro-brasileiras na pedagogia voltadas para a Educação de Jovens e Adultos. Em 2015, criou as

Edições Toró, que impulsionou as publicações marginais como um todo, selo pelo qual também publicou suas obras *Vão* (2005), *Da Cabula* (2006), *Morada* (2007), coautoria com o fotógrafo Guma, e *A Calimba e a Flauta* (2012), coautoria com Priscilla Preta. Nesse ínterim, lançou, também, *Zagaia* (Editora DCL, 2007). Seu último livro de contos, *Reza de mãe*, foi lançado, em 2016, pela inovadora editora paulistana Nós. Em 2017, pela mesma editora, publicou *Zumbi Assombra Quem?*, obra infanto-juvenil que concorreu ao Jabuti em 2018, na qual discute questões de raça e ancestralidade africanas. Cf.: <<https://bit.ly/2POpyy0>>. Acesso: 19/06/17.

ANDRIO CANDIDO nasceu em 1986. É ator, escritor e produtor das periferias da zona leste de São Paulo. Nos palcos desde 2002 – quando venceu o Festival de Teatro de Caraguatatuba como melhor ator –, trabalhou em diversas séries televisivas (*Turma do Gueto*, *Carandiru: outras histórias*, *Antônias*, *Telecurso 2000*, etc.) e filmes (*Boleiros 2*, de Ugo Giorgetti, e *Os 12 Trabalhos*, de Ricardo Elias). Passou a compor a cena cultural periférica quando conheceu os saraus e, mais acintosamente, quando fundou o Coletivo Cultural Marginaliaria, em 2010. Em 2013, escreveu o roteiro de um longa-metragem colaborativo *Um Salve Doutor*, junto à Rede de Coletivos Culturais da Zona Leste de São Paulo, com auxílio do Programa VAI, o que lhe rendeu o prêmio de melhor roteiro no 6º Festival CiviFilmes. Em 2014, fundou com Rafael Carnevalli e Lucas Afonso o Coletivo Filhos de Ururaí, que realiza intervenções poéticas em trens e metrô da capital e os posta nas redes sociais. Recentemente, lançou seu primeiro livro, *Dente de Leão* (LiteraRua, 2017). Cf.: <andriocandido.blogspot.com.br>. Acesso: 30/12/17.

BINHO, nome artístico do poeta Robinson de Oliveira Padial, nasceu em Taboão da Serra, Região Metropolitana de São Paulo, em 1964. Há mais de vinte anos, é ativista cultural do Campo Limpo, zona sul. Em 2004, criou o famoso Sarau do Binho que, até 2012, ocorria em um bar de sua propriedade – que foi obrigado a fechar devido a complicações com a gestão do ex-prefeito Gilberto Kassab. Publicou *Postesia* (Independente, 1999), republicado, em 2017, pelo Selo do Sarau do Binho, e *Donde Miras: dois poetas e um caminho* (Edições Toró, 2007), coautoria com Serginho Poeta. Foi idealizador do Projeto Postesia (poesia nos postes, de 1997), embrião do sarau, da Expedição Donde Miras – “caminhada cultural” pela América Latina –, que realizou saraus durante viagens a pé pelo país, da Bicicloteca, que distribui livros pelas periferias, da Brechoteca, biblioteca popular de estímulo à escrita e leitura entre público infantil e infanto-juvenil, da distribuição de livros no Terminal Campo Limpo e pontos de ônibus (Livro no Ponto), entre outros projetos. Cf.: <bit.ly/2HIzR7G>. Acesso: 10/12/17.

CARLOS ASSUMPCÃO nasceu na cidade de Tietê, São Paulo, em 1927. Referência na literatura negra brasileira, já participou de diversas publicações e antologias, em especial de edições dos *Cadernos Negros*, do Coletivo Quilombhoje Literatura. Sua obra mais importante *Protesto: poemas* (Sociedade Impressora Pannartz, 1982), já na sua quarta edição, apresenta o poema “Protesto”, para muitos o hino nacional do negro, que foi posteriormente incluído em diversas antologias internacionais. Foi frequentador assíduo da importante Associação Cultural do Negro (ACN), em São Paulo, sobretudo nos anos 1950, onde se encontrava com ativistas da extinta Frente Negra Brasileira e com escritores/as e intelectuais de grande importância, como Solano Trindade, Aristides Barbosa, Miriam Alves e Oswaldo de Camargo. Em 1958, por ocasião do 70º aniversário da Abolição, recebeu o título de Personalidade Negra, conferido pela ACN. Lançou, em 1998, o CD *Quilombo de Palavras*, em parceria com o poeta Cuti. Atualmente, é membro da Academia Francana de Letras e participante do Sarau da Brasa. Cf.: <goo.gl/DNYHws> e <carlosdeassumpcaopoeta.blogspot.com.br>. Acesso: 29/11/2017.

CAROLINA PEIXOTO é poeta, pedagoga e agente cultural. Nasceu em 1988, em São Paulo. Entrou para o cenário da literatura marginal, em 2012, quando começou a escrever poesias e frequentar saraus, motivada pela mãe, romancista, e pelo irmão, poeta. Participou da realização de eventos literários na décima edição da FLIP, e é uma das organizadoras do Slam do Treze, que acontece mensalmente nas imediações do Metrô Largo Treze, zona sul. É cofundadora do Slam das Minas, batalha de poesias para mulheres, e integrante do Coletivo Poetas Ambulantes. É autora dos livros *Bola, Lápis e Papel* (Conecta Brasil, 2013), *Dez Luas* (Independente, 2017) e teve seus poemas publicados nas antologias *Uma Vez Poetas Ambulantes* (Conecta Brasil, 2014), *Sobrenome Liberdade: antes de ser um manifesto* (Sobrenome Liberdade Edições, 2013), *Poetas do Sarau Suburbano Convicto - vol.2* (Edicon, 2013) e *DoBurro* (Selo do Burro, 2012). Posta suas produções em: <dispersoemversos.blogspot.com.br>. Acesso: 10/11/17.

CIDINHA DA SILVA é uma escritora e historiadora mineira preocupada em seus escritos e intervenções públicas com problemas relacionados à condição da mulher negra na sociedade brasileira. Publicou, entre outros títulos, *Oh, Margem! Reinventa os Rios* (Selo Povo, 2011), *Racismo no Brasil e afetos correlatos* (Conversê, 2013) e organizou *Africanidades e relações raciais: insumos para políticas públicas na área do livro, leitura, literatura e bibliotecas no Brasil* (Fundação Cultural Palmares, 2014). Foi fundadora do Instituto Kuanza, em 2005, além de ter sido gestora da Fundação Cultural Palmares. Além disso, atua como cronista em diversos

espaços virtuais, escrevendo e publicando, regularmente, em sua *fanpage* e em seu *blog*. Cf., em especial: <cidinhadasilva.blogspot.com.br/>. Acesso: 09/06/17.

CONCEIÇÃO EVARISTO é uma escritora negra de projeção internacional. Nasceu em 1946, na favela de Pendura Saia, Belo Horizonte. Segunda de nove irmãos, filha de lavadeira, é doutora em literatura comparada pela Universidade Federal Fluminense. Publicou seu primeiro poema em 1990, no décimo terceiro volume dos *Cadernos Negros*, editado pelo Quilombhoje. Estreou com *Ponciá Vicêncio* (Maza, 2003), lançado também nos Estados Unidos, na França e no México. Publicou, posteriormente, *Becos da Memória* (Maza, 2006), *Poemas da recordação e outros movimentos* (Nandyala, 2008), *Insubmissas lágrimas de mulheres* (Nandyala, 2011) e *Olhos d'água* (Pallas, 2014), obra com a qual consagrou-se vencedora do Jabuti na categoria contos, em 2015. Recentemente, lançou *Histórias de leves enganos e parecenças* (Malê, 2016). No mesmo ano, na Flip, em Paraty, confrontou publicamente o curador Paulo Werneck acerca da falta de negros na programação. Hoje, é tida como uma das grandes referências dos autores das periferias de São Paulo. Cf.: <goo.gl/WNLQcM> e <goo.gl/xvXukt>. Acesso: 31/12/17.

CUTI é o pseudônimo artístico de Luiz Silva, nascido na cidade de Ourinhos, São Paulo, em 1951. Tido como um dos maiores poetas da literatura negra nacional, também tem vasta produção ensaística e na dramaturgia. Graduado em Letras pela Universidade de São Paulo, em 1980, obteve os títulos de mestre em Teoria da Literatura (1999) e doutor em Literatura Brasileira (2005), ambos pela Universidade de Campinas. Em 1978, foi um dos criadores do periódico *Jornegro* e da série de antologias *Cadernos Negros*, além de participar da fundação do importante coletivo Quilombhoje, no qual se manteve até 1994. Entre outros títulos, já publicou *Flash crioulo sobre o sangue e o sonho* (Mazza Edições, 1987), *Moreninho, Neguinho, Pretinho* (Terceira Margem, 2009), *Poemaryprosa* (Mazza Edições, 2009) e *Quem tem medo da palavra negro* (Mazza Edições, 2012). Cf.: <www.cuticom.br>. Acesso: 31/12/17.

DANIEL MARQUES DA SILVA (1989-2017) nasceu em São Paulo, onde vivia, no bairro do Itaim Paulista, zona leste. Era agente cultural, ator, dançarino, jongueiro e percussionista de maracatu. Tinha uma pesquisa de criação voltada à arte do Brincante – artistas populares que misturam teatro, dança e música – nas periferias paulistanas. Foi um dos fundadores e organizadores do Sarau O que dizem os Umbigos?, em 2009, e durante algum tempo foi integrante do Fórum de Cultura da Zona Leste, espaço que vem debatendo, desde o início de 2013, políticas públicas para as periferias. Cf.: <goo.gl/MeEVy7> e <goo.gl/mq3yXM>. Acesso: 25/05/15.

DANIEL MINCHONI nasceu em São Paulo, em 1980. É poeta, performer, grafiteiro, editor e idealizador de eventos literários. Iniciou sua carreira poética em 1998, quando passou a compor a Sociedade dos Poetas Vivos e Afins, em Natal, no Rio Grande do Norte – cidade na qual viveu por dez anos. É fundador da Editora Jovens Escribas e dos selos Maus Costumes e Do Burro. Em São Paulo, criou o Sarau do Burro e iniciou o projeto “Cabaret Revoltaire” – inspirado no famoso Cabaret Voltaire. Desde maio de 2011, apresenta o Menor Slam do Mundo, cujo desafio é apresentar-se em até 10 segundos. Das suas produções, destacam-se *Escolha o título* (Jovens Escribas, 2006), coautoria com Eveline Gomes, *Ex-porro, poema sugo* (Selo do Burro, 2014) e *Rosário de boatos ou trancelim de outros* (Selo do Burro, 2016), bem como as coletâneas *DoBurro* (Selo do Burro, 2011) e *Asfalto* (Iara, 2011). Em 2014, compôs o funk “Literatura Ostentação”. Cf.: <bit.ly/2rjMYIF> e <bit.ly/2FwIL37>. Acesso: 12/10/17.

DÉBORA GARCIA nasceu na zona leste de São Paulo, em 1983. É poetisa, cantora, atriz, gestora cultural e assistente social formada pela Universidade Estadual Paulista. Atua, desde 2009, na Associação Cultural Literatura no Brasil, coletivo criado pelo escritor Sacolinha na cidade de Suzano, entidade a qual presidiu entre 2012 e 2014. Trabalhou durante oito anos no CRAS (Centro de Referência de Assistência Social), também em Suzano. Hoje, continua no serviço social, mas trabalha no sistema judiciário atendendo mulheres vítimas de violência. Já publicou seus textos em muitas antologias voltadas à literatura negra e marginal. É autora de *Coroações: aurora de poemas* (Independente, 2014), com apoio técnico do Quilombhoje Literatura e da Associação Cultural Literatura no Brasil, idealizadora do Sarau das Pretas e colunista do Brasil de Fato. Cf.: <deboragarcia.blogspot.com.br> e <goo.gl/bDBqFk>. Acesso: 11/12/2017.

DIANE PADIAL é psicóloga, articuladora e produtora cultural. Ainda que escreva textos poéticos e participe ativamente de saraus – já publicou, por exemplo, na *Coletânea do Sarau do Binho* (Selo Sarau do Binho, 2013) –, atua mais na área de elaboração, produção, planejamento e execução de projetos sócio educativos e oficinas culturais na zona sul de São Paulo e nas áreas de incentivo à leitura. É membro do Sarau do Binho, do projeto “Donde Miras: Caminhada Cultural pela América Latina”, da Mostra Cultural de Paraisópolis e idealizadora e diretora da importante Feira Literária da Zona Sul (FELIZS). É irmã de Robinson Padial, o Binho, cunhada de Suzi Soares e esposa de Serginho Poeta. Cf.: <goo.gl/dbyPcT>. Acesso: 10/10/2017.

DINHA é a poeta Maria Nilda de Carvalho Mota, moradora do Parque Bristol, distrito do Sacomã, zona sudeste de São Paulo. Nasceu em 1978, em Milagres, Ceará, e migrou para São

Paulo um ano depois, junto com os pais e sete irmãos. É graduada em Letras pela USP, mestra e doutoranda em Estudos Comparados pela mesma instituição e professora da rede pública. Foi uma das protagonistas da ocupação Maloca Espaço Cultural; atua no Sarau Perifatividade e criou o selo Me Parió Revolução, em parceria com Sandrinha Alberti e Lindalva Oliveira. Publicou *De passagem mas não a passeio* (Global, 2008), *Onde escondemos o ouro* (Me Parió Revolução, 2014) e *Zero a zero: 15 poemas contra o genocídio da população negra* (Edições Sarau Perifatividade, 2015). Cf.: <bit.ly/2r8LaLU> e <bit.ly/2I5RUUu>. Acesso: 19/12/17.

DUGUETO SHABAZZ é Sharif Abdull Al Hakim, nome adotado por Ridson Mariano da Paixão após sua conversão ao islamismo, em 2005. Nasceu em 1984, em São Paulo. Muçulmano, negro, da periferia, Shabazz é uma das vozes mais contundentes do movimento marginal – além de escritor e compositor, é um MC com bastante influência no universo do *hip hop*. Já esteve na Venezuela, em Cuba e na França, onde conviveu com jovens muçulmanos dos subúrbios parisienses, em 2005, ano do levante nos *banlieues*. Foi educador da Fundação Casa, atuou em colaboração com GOG, Z'África Brasil, Clã Nordestino, entre outros coletivos, e teve uma experiência como ator no Núcleo Bartolomeu de Depoimentos. Publicou *Notícias Jugulares* (Edições Toró, 2006) e é autor e interprete do famoso poema-hino “Vamos Pra Palmares”. Cf.: <www.facebook.com/duguetoshabazz/> e <goo.gl/NNgijvn>. Acesso: 16/08/16.

ELIZANDRA SOUZA nasceu no Jardim Iporanga, da zona sul de São Paulo, em 1983. É escritora, apresentadora, produtora e jornalista. Depois de morar por 11 anos na cidade de Nova Soure, na Bahia, de volta à cidade natal, em 1996, conheceu a cena *hip hop* e os saraus poéticos. Foi editora do fanzine *Mjiba* (2001-2005) e poeta da Cooperifa. Publicou *Punga* (Edições Toró, 2007), coautoria com Akins Kinte. Colaborou em antologias dos *Cadernos Negros*, *Elo da Corrente*, *Negrafias* e outras tantas publicações independentes. Em 2012, lançou *Águas da Cabaça* – com ilustrações de Salamanda Gonçalves e Renata Felinto, obra que faz parte do projeto ‘Mjiba (Jovens Mulheres Negras em Ação) –, contemplado pelo VAI. No ano seguinte, editou a antologia poética *Pretextos de mulheres negras* (Mjiba, 2013), com textos de 22 escritoras. Participou do Festival Internacional de Poesia de Havana, em 2016, e outros eventos internacionais. Realiza oficinas de escrita e leitura, tendo sido redatora da Agenda Cultural da Periferia, da ONG Ação Educativa, locutora da Rádio Heliópolis e integrante do Sarau das Pretas. Cf., também: <mjiba.blogspot.com.br> e <goo.gl/i23TTm>. Acesso: 12/02/16.

EMERSON ALCALDE nasceu em 1982, em Itaquaquecetuba. Ainda criança, com o falecimento do pai, um migrante paraense, mudou-se com a mãe para o bairro de Cangaíba, zona leste de São Paulo. Atualmente, é ator, poeta, produtor e um dos primeiros slammers do Brasil. Criador e mestre de cerimônias (MC) do Slam da Guilhermina, curador e integrante do SÓFÁLÁ, Slam do Red Bull Station, participou de diversas coletâneas, sendo autor de três livros: *(A) Massa* (Edicon, 2011), *O boneco do Marquinho* (Edicon, 2012) e *O vendedor de travesseiros* (Edições Maloqueiristas, 2015). Organizou *Cultura Z/L – Rede de Coletivos de Ermelino Matarazzo* (Edicon, 2013), contemplado pelo VAI, e *Slam da Guilhermina – um ponto zero* (Edicon, 2014). Já se apresentou na FLIP, FLUPP, Bienal do Livro de São Paulo e em eventos fora do país (Venezuela, Argentina, Canadá, Trinidad e Tobago, França). Em 2014, foi vice-campeão do mundo de *slam*, em Paris. Cf.: <emersonalcalde.blogspot.com.br>. Acesso: 01/02/16.

ESMERALDA DO CARMO ORTIZ nasceu em 1979, no bairro de Vila Penteado, zona norte de São Paulo. Ex-moradora de rua, catadora de lixo e dependente química, atualmente é escritora, compositora, cantora e jornalista. Depois de trabalhar em ONGs ligadas à população em situação de rua, conheceu o jornalista Gilberto Dimenstein, que a auxiliou com sua obra autobiográfica *Esmeralda: por que não dancei* (Senac/Ática, 2000). A obra é considerada uma das precursoras da literatura marginal, e narra o cotidiano da escritora nas ruas do centro de São Paulo, entre 1989 e 1998, bem como sua relação com o crack e suas passagens pela antiga Febem, atual Fundação Casa. Também publicou *Diário da Rua* (Salamandra, 2003) e, em 2015, lançou o CD *Guerreira*, com sambas autorais. Cf.: <goo.gl/uPfp2f>. Acesso: 03/01/2017.

FERRÉZ é o nome artístico de Reginaldo Ferreira da Silva, híbrido de Virgulino Ferreira e Zumbi dos Palmares, segundo o autor. Nasceu no Grajaú, zona sul, em 1975. É romancista, contista, cronista, letrista, agitador cultural e poeta da literatura das periferias paulistanas, tendo sido um dos pioneiros a definir esse tipo de produção como marginal. Já publicou diversos livros, dentre eles *Fortaleza da Desilusão* (Independente, 1997), sua estreia, *Capão Pecado* (Labortexto, 2000), obra pela qual alcançou visibilidade, *Manual Prático do Ódio* (Planeta, 2003), *Ninguém é inocente em São Paulo* (Objetiva, 2006), *Deus foi almoçar* (Planeta, 2011), *Os ricos também morrem* (Planeta, 2015), entre outros. É fundador da 1DaSul, entidade que promove ações na região do Capão Redondo. Idealizou e organizou a revista *Caros Amigos – Literatura Marginal: a cultura da periferia*, a coletânea *Literatura Marginal: talentos da escrita periférica* (Agir, 2005), o Selo Povo e o Selo Literatura Marginal. Dirigiu um quadro no “Manos e Minas”, da TV Cultura, chamado “Interferência”, no qual entrevistava

personagens artísticas, da cultura periférica. Há uma interessante entrevista com o escritor disponível no jornal *El País*: <bit.ly/1P3pxiz>. Acesso: 19/12/16.

FUZZIL é pseudônimo de Levi de Souza, nascido no Capão Redondo, zona sul de São Paulo, em 1976. Começou sua trajetória no *rap*, ainda na década de 1990, mas foi nos anos 2000 que, por meio da influência dos saraus, que passou a integrar também o movimento da literatura marginal. Foi alfabetizado pela irmã com 17 anos. Na juventude, trabalhou como manobrista, serralheiro, segurança, vendedor de bebidas em estádios de futebol, ajudante de pedreiro, auxiliar da Prefeitura de São Paulo e assistente administrativo na Fundação Cafu e na Fundação Casa (distrito de Raposo Tavares). É autor de três títulos até então: *Um Presente para o Gueto* (Edições Toró, 2007), *Caturra* (Elo da Corrente Edições, 2010) e *Céu de Agosto* (Academia Periférica de Letras, 2013). Foi idealizador do Coletivo e Sarau Magoma, no Parque Fernanda, zona sul, e dirigiu o curta *Valo Velho Direto*, em 2012. É fundador da grife “Deeanto”, que trabalha com a temática afro, e criador da Editora A.P.L - Academia Periférica de Letras. Cf.: <www.literaturaperiferica.com/fuzzil>. Acesso: 18/09/17.

HELENA SILVESTRE nasceu em agosto de 1984, em Mauá. É escritora, ativista, compositora, produtora cultural e arte-educadora. Já atuou em diversas iniciativas fomentando coletivos de mulheres e organizando atividades culturais e formativas em comunidades periféricas e coletivos culturais que buscam promover o acesso à arte em suas respectivas comunidades. Atualmente, é integrante do Sarau do Binho, por onde já publicou textos em antologias. É, também, ativista do movimento Luta Popular e uma das organizadoras do Sarau Candeeiro e da Escola Popular de Política. Cf.: <bit.ly/2HFXORI> e <bit.ly/2I0QHy3>. Acesso: 18/09/17.

JENYFFER NASCIMENTO nasceu em Paulista, Pernambuco, em 1984. Iniciou sua relação com a literatura ainda na adolescência em razão de sua afinidade com a cultura *hip hop*. Em 2007, passou a frequentar os saraus paulistanos da zona sul, o que a motivou a produzir e performar seus próprios textos poéticos. Já possui textos publicados em duas antologias importantes do movimento: *Pretextos de Mulheres Negras* (Mjiba, 2013) e *Antologia do Sarau do Binho* (Selo Sarau do Binho, 2013). Atualmente, além de escritora, é militante feminista, educadora e artista visual. Vive no Jardim Ibirapuera, zona sul de São Paulo. É autora de *Terra Fértil* (Mjiba, 2014), que contou com a organização de Carmen Faustino e Elizandra Souza, projeto gráfico de Nina Vieira e ilustração de Lucimara Penaforte. Cf.: <goo.gl/N1vTcF>. Acesso: 01/01/2018.

LEWS BARBOSA nasceu em 1973 em São Paulo. É rapper e poeta desde 1989. Um dos fundadores do grupo Potencial 3, compôs músicas de sucesso no cenário nacional, como “Mano de Fé” e “Carrapato”. Em 2003, lançou o primeiro álbum solo, *Cachorro Magro*, seguido pelo disco *A evolução foi criada para a criação evoluir*, de 2012. Atualmente, realiza um trabalho artístico que envolve a oralidade e a musicalidade na literatura, incorporando influências de contação de histórias, poesia performática (*Spoken Word*), teatro, folclore e vários elementos do universo lúdico mediante seu trabalho com a banda Lews Barbosa & ErêDitários. É idealizador do projeto Slam do Grito, realizado no bairro do Ipiranga, e da Roda de Ogó, roda lúdica/ancestral de manifestação da oralidade. Em 2012, consagrou-se campeão do Slam-SP e, por isso, participou, em junho de 2013, da Copa do Mundo de Poesia, em Paris. Publica seus textos no blog *Brisas Lewsianas*. Cf.: <brisaslewsianas.wordpress.com>. Acesso: 03/01/2018.

LUAN LUANDO é Luan de Jesus, nascido em 1988, em Osasco, mas criado em Taboão da Serra, próximo à região do Campo Limpo, zona sul de São Paulo. É poeta, ator e articulador cultural. Estudou teatro na Escola Municipal Paulo Freire, participou do Grupo Clariô de Teatro, fez parte da fundação do Coletivo Luta Popular, militou pelo movimento de moradia e formou-se palhaço pela Escola de Doutores da Alegria, na ONG Arrastão. Desde o início de sua carreira literária, tem atuado junto ao Sarau do Binho e ao Sarau da Vila Fundão, mas é personagem que circula constantemente por muitos saraus da capital paulista, contribuindo, inclusive, para a formação de novos coletivos literários, como o Sarau a Voz do Povo, que acontece também na zona sul. Publicou o livro *Manda Busca* (Independente, 2011), a partir de um projeto coletivo do qual participaram, entre outros, Carolina Teixeira (ilustração), Katia P. Leão (diagramação), o Banco Comunitário União Sampaio (financiamento) e a Agência Solano Trindade (estratégia e estrutura de produção e divulgação). Recentemente, lançou *Rélo* (Selo Sarau do Binho, 2017). Cf.: <goo.gl/DMhUKC> e <goo.gl/61EW8t>. Acesso: 08/01/2018.

LUIZA SOUSA ROMÃO nasceu em 1992, em Ribeirão Preto, São Paulo. É poeta, atriz, arte-educadora e performer. Já publicou *Coquetel Motolove* (Selo do Burro, 2014), livro de estreia, e participou de inúmeros saraus/slams, tendo se consagrado campeã do Slam do Treze, Slam da Guilhermina e vice-campeã nacional do Slam-BR. Nos últimos anos, tem se destacado em razão de seus vídeos-poemas de forte conteúdo político e identitário que posta nas redes sociais. É atriz convidada do Núcleo Bartolomeu de Depoimentos e integrante do Coletivo Literatura Ostentação, junto com Daniel Minchoni e Renan Inquérito. Recém publicou *Sangria* (Selo do

Burro, 2017), com prefácio de Heloisa Buarque de Hollanda. Sobre o livro, cf.: Escaleira (2017). Sobre a poeta, cf.: <goo.gl/enEa8N> e também <goo.gl/jhQ3Gx>. Acesso: 19/12/17.

LUZ RIBEIRO, ou Lu'z Ribeiro, é o nome artístico de Luciana Aline Aparecida Ribeiro da Silva, mulher, negra, nascida e criada nas periferias da zona sul de São Paulo. Atriz e pedagoga de formação, atua como escritora, dançarina e performer. Já se consagrou campeã do Slam da Roça, realizado em Franco da Rocha, e do Menor Slam do Mundo. Em 2016, venceu o Slam-BR (Campeonato Brasileiro de Poesia Falada), o que lhe possibilitou representar o Brasil na Slam Nation et Coupe Du Monde, em Paris, no ano seguinte. Além de ter participação de diversas antologias de saraus e *slams*, em 2013, teve seu primeiro livro autoral publicado, *eterno contínuo* (Selo do Burro, 2013); lançou, também, *estanca e espanca* (Quirino, 2017), no “Quilombo urbano e cultural” Aparenta Luzia. É integrante do Coletivo Poetas Ambulantes e, junto com Thiago Peixoto, é criadora do Slam do Treze, que acontece na região do Largo Treze de Maio, Santo Amaro, zona sul paulistana. Cf.: <www.facebook.com/luzribeiropoesia/>. Há uma entrevista interessante com a poeta em: <goo.gl/gEkpSj>. Acesso: 18/12/17.

MARCELINO FREIRE é um escritor nascido na cidade de Sertânia, no interior pernambucano, mas radicado em São Paulo desde 1991. Em 2002, idealizou e editou a Coleção 5 Minutinhos, inaugurando o selo eraOdito editOra. É um dos editores da PS:SP, revista de prosa lançada em maio de 2003, e um dos contistas em destaque nas antologias *Geração 90: manuscritos de computador* (Boitempo, 2001) e *Os Transgressores* (Boitempo, 2003), ambas organizadas pelo crítico Nelson de Oliveira. Já publicou, entre outros títulos, *Angu de Sangue* (Ateliê Editorial, 2000), *Contos Negreiros* (Record, 2005), *Rasif: mar que arreventa* (Edith, 2010) e *Nossos ossos* (Record, 2013). É criador e organizador, desde 2006, da Balada Literária, que movimenta, anualmente, a cena literária de São Paulo, com autores nacionais e internacionais. Participante ativo dos saraus paulistanos, sobretudo do Sarau A Pleno Pulmões, Sarau da Cooperifa e Sarau do Binho, já recebeu o Prêmio Machado de Assis, em 2014, na categoria romance, pela obra *Nossos Ossos*, o Prêmio Jabuti, em 2006, na categoria contos, pela obra *Contos Negreiros*, no qual foi também finalista, em 2014, na categoria romance, por *Nossos Ossos*. Publica com frequência em seu blog: <marcelinofreire.wordpress.com>. Acesso: 05/09/2017.

MARCO PEZÃO é Marco Antonio Iadocicco, nascido na Vila Sônia, zona sul de São Paulo, em 1951. É poeta, agitador cultural e criador, ao lado de Sérgio Vaz, do Sarau da Cooperifa. Como repórter fotográfico e cronista do *Jornal Atual*, de Taboão da Serra, escreve a coluna “Tá na

várzea, tá com nós!”). É editor do blog “Futebolando” e organizador do Sarau A Plenos Pulmões (Casa das Rosas) e do I Love Laje (em Campo Limpo). Em 2011, coordenou o Mapa da Poesia de São Paulo, a fim de conhecer e mapear os saraus periféricos da cidade. Lançou o livro *Nóis é ponte e atravessa qualquer rio* (Reza Brava, 2013), coordenada e prefaciada pelo escritor Marcelino Freire, título de seu poema mais conhecido (tido como o “hino dos saraus”). Cf., também: <goo.gl/n5t21d> e <www.youtube.com/watch?v=dVyvhICsHyg>. Acesso: 18/09/16.

MARIANA FELIX SANTOS nasceu em São Paulo, em 1985. Poeta, cronista e slammer, é ativista cultural do Movimento Aliança da Praça (M.A.P.), coletivo que realiza atividades culturais na Praça do Forró, no distrito de São Miguel Paulista, extrema zona leste da capital. Participa, também, do Sarau O que dizem os Umbigos?, do Slam da Guilhermina, do Slam da Resistência, do Slam do Grito, do Slam do Corre e do Zap! Slam, por onde se consagrou campeã em março de 2016. Possui dois livros publicados *Mania* (Independente, 2016) e *Vício* (Independente, 2017). Além de ser apresentadora no programa “Além da Poesia”, da TVT, faz parte do coletivo Prosa Poética, que discute literatura através de seu canal no Youtube. Organiza seus textos no blog: <bit.ly/2jgiGf1>. Cf.: <goo.gl/oGKz96>. Acesso: 01/12/2017.

MEL DUARTE, poeta, slammer e produtora cultural, nasceu em 1989, no bairro do Jabaquara, São Paulo. Atua com literatura marginal desde 2006, quando conheceu o Sarau na Brasa e o Sarau Suburbano Convicto. Teve seus poemas publicados em mais de uma dezena de coletâneas e antologias. Atualmente, integra o Coletivo Poetas Ambulantes e é uma das organizadoras da batalha de poesias voltada às mulheres, o Slam das Minas. Foi produtora do projeto Pimp My Carroça, ao lado do grafiteiro Mundano, destacando-se, também, em uma série de trabalhos fotográficos e campanhas de marketing. Em 2016, Mel Duarte foi uma das grandes destaques do Festival Literário Internacional de Paraty (FLIP), em sarau de abertura. Já venceu o Rio Poetry Slam, na Flup (Feira Literária das Periferias), no mesmo ano, após competir com poetas de 15 países. Possui duas obras publicadas: *Fragmentos Dispersos* (Na Função, 2013) e *Negra Nua Crua* (Ijumba, 2016). Em 2017, foi a representante nacional no 1º Festival Literário de Luanda, Angola. Cf.: <www.melduarte poesia.com.br> e <bit.ly/2r8xLni>. Acesso: 18/12/17.

MICHEL YAKINI é Michel da Silva Ceriaco Almeida. Nascido em 1981, em São Paulo, é poeta, produtor, contista e colunista do jornal *Brasil de Fato* e da revista *Palavra Comum* (Galícia-Espanha). É cofundador, com Raquel Almeida, do Coletivo Literário Elo da Corrente, que atua como editora, biblioteca comunitária e sarau em Pirituba, na zona noroeste de São Paulo. Em

sua trajetória, carrega atividades relacionadas à cultura negra e periférica, à arte-educação e à escrita criativa. Já lançou *Desencontros* (Câmera Brasileira de Jovens Escritores, 2007), *Acorde um verso* (Elo da Corrente Edições, 2012) e *Crônicas de um Peladeiro* (Elo da Corrente Edições, 2014), além de ter participado de diversas publicações coletivas (por exemplo, as diversas antologias do Sarau da Brasa, do Sarau da Ademar, do Sarau Elo da Corrente, do Sarau Perifatividade, do Sarau dos Mesquiteiros, de Cadernos Negros, Negrafias, etc.). Já participou de muitos eventos literários na Argentina, México, Cuba, França, Alemanha, Espanha, Chile e Paraguai. Cf.: <www.michelyakini.com/> e <goo.gl/owXSx5>. Acesso: 16/06/17.

MIRIAM ALVES é poeta, prosadora e ativista cultural. Nasceu em São Paulo, em 1952, e é um dos grandes nomes da literatura negra brasileira na atualidade. Publicou *Momentos de busca* (Independente, 1983), *Estrelas nos dedos* (Independente, 1985), o espetáculo *Terramara* (Independente, 1988), em coautoria com Arnaldo Xavier e Cuti. Lançou a coletânea de ensaios *Brasilafro autorrevelado* (Nandyala, 2010), a obra de contos *Mulher Mat(r)iz* (Nandyala, 2011) e o romance *Bará: na trilha do vento* (Ogum's, 2015). Integrou o movimento Quilombhoje Literatura (1980-1989) e foi escritora visitante na Universidade do Novo México, em 2010, participando de debates sobre literatura afro-brasileira e feminina nas Universidades do Texas, Tennessee e Illinois. Publica poemas nos Cadernos Negros desde 1982, e já foi traduzida em diversas antologias internacionais – *Black Notebooks: Contemporary Afro-Brazilian Literary Movement* (EUA), *Moving beyond boundaries: International dimension of Black women's writing* (Inglaterra) e *Schwarze poesie* (Alemanha). Uma biografia da autora pode ser encontrada em: <www.elfikurten.com.br/2016/06/miriam-alves.html>. Acesso: 07/06/17.

MIRTA PORTILLO é uma poetisa cubana. Suas histórias focam em mitologias iorubá e em tradições caribenhas. Ela esteve no Brasil, em 2015, para turnê de lançamento de *Una mujer como yo* (Avangi Cultural & Elo da Corrente Edições, 2015), edição bilíngue dedicada a mulheres latino-americanas. Ela se apresentou em vários espaços e saraus, sobretudo no Sarau Elo da Corrente e no Sesc Santana. Cf.: <mirtaportillo.blogspot.com.br>. Acesso: 16/12/17

NI BRISANT é Nivaldo Brito dos Santos, nascido em 1985, em Acajutiba, Bahia. Começou sua carreira literária em São Paulo, em 2004. É um dos criadores Movimento Cultural Sobrenome Liberdade, do sarau homônimo, e cofundador, com Victor Rodrigues, do Coletivo Literário Ninguém Lê. Já publicou: *Tratado sobre o coração das coisas ditas* (LiteraRUA, 2013), *Para Brisa* (LiteraRUA, 2013), *Se eu tivesse meu próprio dicionário* (LiteraRUA, 2014), o áudio-

livro *Algodão de Fogo* (2015), produzido na Associação de Arte e Cultura Periferia Invisível, e *A revolução dos feios* (Selo Povo, 2017). Declamador de talento, divulga suas performances em: <www.youtube.com/user/NiBrisant> e <nibrisant.blogspot.com.br>. Acesso: 19/12/17.

PAULO LINS nasceu em 1958, na cidade do Rio de Janeiro. É um escritor brasileiro que ganhou destaque com a publicação da badalada obra *Cidade de Deus* (Companhia das Letras, 1997), que posteriormente, em 2002, acabou inspirando um filme de mesmo nome dirigido por Fernando Meirelles e codirigido por Kátia Lund. Ele próprio morador da favela carioca homônima começou sua carreira como poeta ainda nos anos 1980, influenciado por concretistas e marginais, como integrante do grupo Cooperativa de Poetas, por onde publicou seu primeiro livro: *Sobre o sol* (Ed. UFRJ, 1986). Atualmente, é tido por críticos/as e pelos/as agentes que compõem o movimento da literatura marginal das periferias como uma grande referência, junto com Carolina Maria de Jesus, Solano Trindade, João Antônio, Marcelino Freire e Conceição Evaristo. Mais recentemente, publicou *Desde que o samba é samba* (Companhia das Letras, 2012). Cf.: <bit.ly/2w2MsNI>. Acesso: 19/12/17.

QUEILA RODRIGUES é atriz e arte-educadora, formada em História, organizadora do “sarau dos umbigos”, além de integrante da Rede Livre Leste, do Fórum de Cultura da Zona Leste e grupo de coco Semente Crioula. Cf.: <visoesdeumolharmiope.blogspot.com.br>. Acesso: 19/12/17.

RAQUEL ALMEIDA é poeta, rapper, escritora, arte-educadora e produtora cultural. Foi cofundadora do Coletivo Literário Elo da Corrente e do Coletivo Cultural “Esperança Garcia”, movimento que congrega poetisas e ativistas mulheres ligadas aos saraus periféricos de São Paulo e interessadas em promover encontros e cursos de formação ligados a questões de gênero, saúde, estética e produção cultural das mulheres negras e moradoras das periferias. É autora de *Sagrado Sopro: do solo que renasço* (Elo da Corrente Edições, 2014) e *Duas Gerações Sobrevivendo no Gueto* (Elo da Corrente Edições, 2008), coautoria com Soninha M.A.Z.O. Para acompanhar seu trabalho, cf.: <rakaalmeida.blogspot.com.br>. Acesso: 08/06/17.

RAQUEL TRINDADE (1936-2018) nasceu em Recife e foi criada no Rio de Janeiro. Foi escritora, artista plástica, coreógrafa, ativista da cultura negra e pesquisadora do folclore brasileiro. Filha do grande poeta negro Solano Trindade, costumava viver em Embu das Artes desde os anos 1960, onde fundou, em 1975, o Teatro Popular Solano Trindade e a Nação Kambinda de Maracatu. Em 1966, criou, ao lado dos escultores Ranulfo Lira e Chico Rosa, o movimento de

Artes da Praça da República, em São Paulo. Era avó do escritor marginal Zinho Trindade. Autora de *Embu: Aldeia de M'Boy* (Noovha América Editora, 2003), especialista em transmissão oral do conhecimento (*griot*, guardiã de saberes), realizava oficinas por todo o país até que, em abril de 2018, veio a falecer. Cf.: <bit.ly/2HZOvqk>. Acesso: 02/01/2018.

RENAN INQUÉRITO nasceu Renan Lelis Gomes, em 1984, no bairro do Jardim Peri, zona norte de São Paulo, e foi criado na Favela do Flamengo. É MC, poeta, compositor, geógrafo e arte-educador, criador do Parada Poética, em 2013, junto com o fotógrafo Marcio Salata, sarau que ocorre na Estação Ferroviária da cidade de Nova Odessa, região metropolitana de Campinas – que lhe rendeu o prêmio Circulação e Difusão Literária do Ministério da Cultura, de 2015. No final da década de 1990, montou o grupo de rap Inquérito (grupo que possui vários discos gravados e parcerias com Arnaldo Antunes, Emicida, Ellen Oléria, Tulipa Ruiz, entre outras figuras). Como poeta, publicou *Poucas Palavras* (LiteraRUA, 2011) e *Poesia Pra Encher a Laje* (LiteraRUA, 2016), além de participar de várias antologias, como *Suburbano Convicto: Pelas Periferias do Brasil* (Suburbano Convicto Edições, 2007), *Poetas do Sarau Suburbano* (Edicon, 2011) e *Saraus: Movimiento, Literatura, Periferia, São Paulo* (Tinta Limón, 2014). Cf.: <souinquerito.com.br/bio/> e <goo.gl/d2AQMZ>. Acesso: 09/01/2018.

ROBERTA ESTRELA D'ALVA é natural de Diadema, onde nasceu em 1978. É atriz, MC, diretora teatral, ativista da cultura periférica, pesquisadora, apresentadora e slammer. Junto com Claudia Schapira, Eugênio Lima e Luaa Gabanini, fundou a primeira companhia de “teatro hip-hop” do Brasil, o Núcleo Bartolomeu de Depoimentos. É, também, membro-fundadora da Frente 3 de Fevereiro, que desenvolve ações simbólicas, produção de livros, documentários e investigações colaborativas acerca do racismo na sociedade brasileira. Idealizadora do ZAP! Zona autônoma da Palavra, primeiro *poetry slam* brasileiro, foi finalista da Copa do Mundo de Poesia, em 2011, em Paris, conquistando o terceiro lugar da competição. É curadora do Rio Poetry Slam, que acontece anualmente na FLUP- Festa Literária das Periferias, no Rio de Janeiro, e coordenadora do Slam-SP e do Slam-BR (respectivamente, campeonatos estadual e nacional). Foi vencedora do Prêmio Shell de melhor atriz, em 2012, pela sua atuação no espetáculo *Orfeu Mestiço: Uma Hip-Hópera Brasileira*. Recentemente, publicou seu primeiro livro *Teatro Hip-Hop, a performance poética do ator-MC* (Perspectiva, 2014). Junto com a documentarista Tatiana Lohmann, dirigiu o filme *SLAM: Voz de Levante*, documentário que registra a chegada dos slams ao Brasil e as experiências de pioneiros nos EUA e na França. É a atual apresentadora do programa “Manos e Minas”, da TV Cultura. Cf.: <goo.gl/An66MU>. Acesso: 05/09/17.

RODRIGO CIRÍACO nasceu na zona leste de São Paulo, em 1981. Graduado em História pela Universidade de São Paulo, leciona atualmente na Escola Estadual Francisco Mesquita, na Vila Cisner, bairro do distrito de Ermelino Matarazzo, também na zona leste, onde organiza o Sarau dos Mesquiteiros. Foi poeta da Cooperifa e, em 2008, publicou seu primeiro livro, *Te pego lá fora* (Edições Toró, 2008), contemplado pelo VAI. Sua segunda obra, *100 mágoas* (Um por Todos, 2011), teve prefácio de Marcelino Freire e orelha da antropóloga Érica do Nascimento. Em 2016, teve sua obra-protesto *Vendo Pó...esia* lançada pela editora Nós. Compôs a obra *Je Suis Favela* (Anacoana, 2011), lançada na França, e já foi convidado para participar de diversos eventos literários internacionais, na Alemanha, Inglaterra, Itália, França, Argentina, Chile. Cf.: <efeito-colateral.blogspot.com.br/> e <goo.gl/vdjRmc>. Acesso: 12/11/16.

RUIVO LOPES é Fernando Lopes, nascido em Santos. Poeta, educador e ativista pelo direito à cultura e à literatura, é pesquisador da transversalidade entre arte, educação e direitos humanos. Integrante do movimento da literatura marginal, é organizador do Sarau Perifatividade e do Sarau da Resistência e Sarau da Ocupa, além de circular por outros saraus da cidade. Tem seus textos publicados em antologias literárias da cena independente, além de manter um site sobre “poéticas políticas” das periferias. Cf.: <ruivolopes.blogspot.com.br>. Acesso: 11/01/2017.

SACOLINHA é Ademiro Alves de Sousa, nascido em 1983, em São Paulo, onde passou parte da sua infância, no bairro de Itaquera, zona leste. Posteriormente, muda-se para a cidade de Suzano, na RMSP, onde reside até hoje. Já trabalhou de entregador de panfletos em faróis, cobrador de lotação no metrô e empacotador de mercadorias em supermercado, até seu envolvimento com a cultura periférica, em 2002, via uma rádio comunitária. Em 2003, foi premiado no 2º Concurso “ARTEZ”, com o conto urbano “Um dia comum”. Trabalhou na secretaria de cultura do município de Suzano por oito anos (2005 à 2012), onde desenvolveu centenas de projetos de incentivo à leitura e de divulgação dos novos/as escritores/as, com destaque para o 1º Salão Internacional do Livro de Suzano. É idealizador e organizador da Associação Cultural Literatura no Brasil e da revista Travessia Literária. Entre romances, contos e poemas, já publicou *Graduado em marginalidade* (Scortecci, 2005), *85 letras e um disparo* (Ilustra/Global, 2006), *Estação terminal* (Nankin, 2010), *Peripécias de minha infância* (Nankin, 2010), *Manteiga de cacau* (Ilustra, 2012) e *Como a água do rio* (Aeroplano, 2013). Cf.: <literaturanobrasil.blogspot.com.br> e <goo.gl/h3mZqg>. Acesso: 28/11/2017.

SAMARA SILVA DE OLIVEIRA é formada pela SP Escola de Teatro. Além de atuar como contadora de histórias, poetiza, performer, cantora e compositora, é fundadora e produtora do Sarau O que dizem os Umbigos?. Publicou na *Antologia do Sarau O que dizem os Umbigos?!!* (Independente, 2013). Cf.: <bit.ly/2KjDOx7> e <bit.ly/2jeXjuo>. Acesso: 02/01/14.

SÉRGIO VAZ nasceu em 1964, em Ladainha, Minas Gerais. Sua primeira obra é *Subindo a ladeira mora a noite* (Independente, 1988). Publicou, posteriormente, *A margem do vento* (Independente, 1991) e *Pensamentos vadios* (Independente, 1994). É um dos criadores da Cooperifa (Cooperativa Cultura da Periferia), junto com Marco Pezão, que funciona como sarau desde 2001, e um dos grandes nomes da literatura marginal. Promove eventos literários e pedagógicos semanais na zona sul, motivo pelo qual ganhou diversos prêmios e foi agraciado pela revista Época como um dos 100 brasileiros mais influentes de 2009. Promoveu, em 2007, a Semana de Arte da Periferia, inspirada na Semana de Arte Moderna, de 1922. Lançou *Colecionador de Pedras* (Global, 2007), *Literatura, pão e poesia* (Global, 2011) e *Flores de Alvenaria* (Global, 2016). Cf.: <coleccionadordepedras1.blogspot.com.br>. Acesso: 18/02/17.

SERGINHO POETA é Sergio Luís Lima de Oliveira, nascido em 1970, na Favela Cachoeirinha, zona norte de São Paulo. Recitou seu primeiro poema na Comunidade Samba da Vela, em Santo Amaro, zona sul, onde se tornou o Serginho Poeta. Atualmente, vive no Parque Santo Antônio, próximo ao Capão Redondo, e é integrante do Sarau do Binho. Publicou, junto com Binho, *Donde Miras* (Eloísa Cartonera, 2014), pela cooperativa de edições artesanais argentinas. Cf.: <www.perfilnet.com.br/serginhopoeta/biografia.html> e <goo.gl/4CxsAq>. Acesso: 18/01/16.

SONIA REGINA BISCHAIN nasceu em São Paulo, em 1957. Mora, hoje, na Vila Penteadado, região da Brasilândia, zona norte da capital. É fotógrafa, designer gráfico, poeta e romancista. É uma das coordenadoras do Coletivo Cultural Poesia na Brasa, desde 2008, e colabora, regularmente, com o Coletivo Literário Elo da Corrente. Publicou seu primeiro livro de poemas intitulado *Rua de trás* (Independente, 2009), com a 2ª edição ampliada em 2015. No ano seguinte, lançou o romance *Nem tudo é silêncio* (Poesia na Brasa Edições, 2010). Em 2013, publicou o segundo romance, *Vale dos Atalhos*, pela Editora Sundermann. É coautora, junto com Avelino Regicida e Enver Padovezzi, do livro de fotografias *Cultura daqui, olhares da Brasa* (Independente, 2015). Em 10 de junho de 2017, Sonia lançou o seu terceiro romance, *Viandante: labirintos entressonhos* (Ciclo Contínuo Editorial, 2017), na edição de junho do Sarau na Brasa. Também

colabora com projetos gráficos e revisões de muitas publicações marginais. Cf.: <www.e-centrica.org/sonia-bischain/> e <www.avangicultural.com/soniabischain>. Acesso: 01/12/16.

SUZI DE AGUIAR SOARES nasceu na zona sul de São Paulo, em 1966. É educadora, produtora e agente cultural, provavelmente uma das pessoas mais centrais na construção e na continuidade do movimento da literatura marginal e dos saraus na capital paulista. Ainda que atue longe dos holofotes, trata-se de uma figura respeitável, inclusive na gestão de artistas da periferia, em procedimentos administrativos, financeiros e logístico de vários coletivos literários da cidade, sendo a pessoa que está por trás de muitas das investidas do Sarau do Binho e de seus projetos paralelos na arrecadação de recursos para eventos e atividades culturais, nas parcerias, viagens, bem como na confecção de projetos para editais. Sobre uma interessante análise de trajetória afetiva e profissional, cf. a tese de doutorado de Priscila Gunutzmann (2017, p.118-134).

THATA ALVES é Thyaneddy Alves, escritora e produtora cultural nascida em São Paulo, em 1992. Autodidata e artista multimídia, transita entre vídeo, performances e literatura. É a precursora do Sarau da Ponte Pra Cá, do Campo Limpo, zona sul, e membro do coletivo Sarau das Pretas, que difunde poesia, música e o resgate da ancestralidade negra. Além de sua atuação pelos saraus paulistanos, publicou, de maneira independente, pelo selo Academia Periférica de Letras (A.P.L), do escritor Fuzzil, seu primeiro livro autoral de poesia marginal, intitulado *Em Reticências* (APL, 2016). Inspirou uma coleção de roupas da marca Tendência Urbana e teve o rosto estampado em várias peças da grife. Além disso, participa de espaços de discussão em parceria com os coletivos Praçarau, Fala Guerreira, Casa de Cultura Candearte e Cantinho de Integração de Todas as Artes (CITA). Cf.: <www.thataalvespoetisa.com>. Acesso: 25/12/2017.

THIAGO DE FREITAS PEIXOTO é irmão mais velho de Carolina Peixoto. Comunicólogo, poeta, agitador cultural, nascido e criado na zona sul de São Paulo, onde nasceu, em 1986. Integrante do Coletivo Poetas Ambulantes e cofundador do Slam do Treze, junto com Lu'z Ribeiro. Publicou *Embrionários versos revolucionários* (Conecta Brasil, 2013), obra onde expõe 70 poemas, divididos em três capítulos: “Revolucione sua mente”, “Revolucione seu coração” e “Revolucione seu mundo”. Lançou, também, *Passageiro da Linha Tênu* (Conecta Brasil, 2015). Em 2012, foi campeão do Slam da Guilhermina e, em 2013, do famoso ZAP! Slam. Cf.: <dispersoemversos.blogspot.com.br> e <goo.gl/8TZpsL>. Acesso: 19/12/17.

TULA PILAR FERREIRA nasceu em Leopoldina, estado de Minas Gerais, em 1970. Define-se como guerreira da vida, “mãe de três filhos, poetisa, 29 anos para sempre”. No final da adolescência migrou para São Paulo, onde começou a trabalhar como empregada doméstica. Atualmente, é poeta e atriz, frequentadora do Sarau do Binho, e organizadora do próprio sarau, Cadin de Coisa, em que mistura culinária mineira e matéria literária junto com os filhos, também poetas. Já jogou na copa do mundo de futebol de rua, na África do Sul, foi para a Feira Internacional do Livro de Buenos Aires, e auxilia na venda da *Revista Ocas*, cujos lucros são revertidos a pessoas em situação de rua e vulnerabilidade social. Está envolvida em diversos trabalhos relacionados à literatura, performances teatrais e danças de matriz africana. Seus textos estão publicados em várias antologias de coletivos e saraus de São Paulo. É autora de *Palavras Inacadêmicas* (2009), edição artesanal. No III Festival Literário da Zona Sul, lançou *Sensualidade de Fino Trato* (Selo Sarau do Binho, 2017). Cf.: <goo.gl/Njd7Yy>. Para uma análise de trajetória de Pilar, cf., também: Gunutzmann (2017, p.164-192). Acesso: 18/12/17.

VAGNER SOUZA nasceu em São Paulo, em 1985. É poeta e produtor cultural do distrito da Brasilândia. Em 2008, ajudou a criar o Coletivo Poesia na Brasa, do qual faz parte até hoje. Seus textos foram publicados em uma série de coletâneas de saraus paulistanos. Seu primeiro livro autoral publicado, *De Lágrimas, Revides e Futuros* (Edições Incendiárias, 2016), teve ampla divulgação em eventos literários, sobretudo no Elo da Corrente, no Sarau na Brasa e no Sarau do Binho. Cf.: <www.facebook.com/profile.php?id=1746118132>. Acesso: 19/10/17.

VICTOR RODRIGUES nasceu em São Paulo, em junho de 1990. É poeta, escritor e idealizador do Projeto Praga, um conceito de ocupação de espaços que circula por diversos locais com atividades e intervenções culturais, como o Sarau da Praga e o “Ninguém Lê”. Por intermédio de seus projetos literários, busca espalhar a “praga da palavra”, tanto em espaços reais como virtuais. Já trabalhou em diversos coletivos, como no Sarau dos Mesquiteiros, na ONG Ação Educativa, no Mundo em Foco e na AlfaSol. Suas publicações incluem *Praga de Poeta* (Edição Maloqueirista, 2012), *Sinceros Insultos* (Edição Maloqueirista, 2013), *Aprender Menino* (Edição Maloqueirista, 2014) e *Versos para aumentar o mundo* (Selodoburro, 2015). É muito atuante em vídeos-poemas. Cf.: <bit.ly/2jmQUh2> e <bit.ly/2jl7zkX>. Acesso: 19/10/17

WALNER DANZIGER nasceu em 1969, no bairro de Jabaquara, zona sul de São Paulo. É escritor de destaque na cena dos saraus e, também, diretor teatral – tem ampla produção dramatúrgica ligada ao teatro popular –, dramaturgo no Coletivo Malungos de Pedra, escritor marginal e

editor do selo Edições Incendiárias. *E No Meio de Tudo Havia a Folia* foi uma das obras contempladas com o Prêmio de Dramaturgia Brasil em Cena – do CCBB –, no Rio de Janeiro, em 2007. Lançou, entre outros títulos, a obra de contos *Giletenamãodomacaco* (Edicon, 2010), os romances *Ainda cometo um samba* (Edições Incendiárias, 2014) e *Não acorde o cão durante o pesadelo* (Edições Incendiárias, 2017). Cf.: <bit.ly/2HYUITv>. Acesso: 01/04/17.

ZINHO TRINDADE é o pseudônimo de Ayrton Félix Olinto de Souza. Poeta, ator e MC, nasceu em Embu das Artes, em maio de 1973, e atualmente participa e organiza muitos eventos culturais na periferia de São Paulo. Criador do Sarau da Kambinda, em Embu, Zinho é neto de Raquel Trindade, importante personalidade artística da cidade, e bisneto do poeta Solano Trindade (1908-1974) – o qual, além de ter recebido o epíteto de “poeta do povo”, é considerado sinônimo de resistência e luta, sendo também referenciado como “avô do rap” (cf. Eble, 2016). Publicou o livro *Tarja Preta* (Edições Maloqueiristas, 2010), além de ter participado de muitas coletâneas de saraus brasileiros. Cf.: <goo.gl/Fbz7fC>. Acesso: 25/11/2017.

COLETIVO FILHOS DE URURAI nasceu em São Miguel Paulista, em 2014, e desde então vem realizando intervenções urbanas e poéticas, sobretudo no transporte público da região leste da cidade de São Paulo. O grupo, composto pelos poetas Andrio Candido, Rafael Carnevalli e Lucas Afonso, apresenta-se nos vagões declamando poesias e interagindo com os/as passageiros/as do metrô e dos trens da CPTM. Cf.: <goo.gl/s8GVkh>. Acesso: 10/09/2016.

COLETIVO POETAS AMBULANTES é um projeto literário composto por seis poetas das periferias paulistanas, que se identificam por meio da rubrica “marginal”: Carolina Peixoto, Jefferson Santana, Luz Ribeiro, Mariane Staphanato, Mel Duarte e Thiago Peixoto. O grupo surgiu em 2012 e conta com o apoio regular de diversos/as outros/as artistas, como, por exemplo, o do escritor, ator e dramaturgo Beto Belinatti, que dirigiu artisticamente o grupo no ano de 2017. Sobre o coletivo, cf.: <poetas-ambulantes.blogspot.com.br>. Acesso: 12/12/17.

COLETIVO POETAS DO TIETÊ é um grupo que se formou em 2008, a partir da troca de ideias entre os poetas Marcelo Ferrari e Renato Silva. A partir disso, foram se integrando ao coletivo Karla Jacobina, André Dias, Paulo D'Auria, Caranguejúnior, Rogério Santos, Marcelo Tadeu e

outros/as. O coletivo trabalha com temas urbanos, realizando intervenções públicas e organizando saraus de rua. Consideram-se “piratas da cultura paulistana”. Já participaram do Programa Veia e Ventania: Literatura Periférica nas Bibliotecas Públicas Municipais. Realizam o Sarau Asas Abertas, organizado junto a pessoas em situação de privação de liberdade – no Sistema Penitenciário e nas Fundações Casas. Outra marca do grupo são os vídeos-poemas ou performances poéticas postados no YouTube, com declamações às margens do Tamanduateí, na Ponte das Bandeiras, dentro do Museu da Língua Portuguesa, etc. Para além disso, possuem um selo, o Edições do Tietê, que divulga projetos e autores/as marginais, uma revista mensal, a Poesia Sem Medo, e realizam alguns projetos, como o Projeto Livrar, que distribui poemas e livros de bicicleta pelas ruas da cidade, o Projeto Ocupaz, que organiza saraus e oficinas literárias, entre muitos outros. Cf.: <poetasdotiete.blogspot.com.br>. Acesso: 19/02/2017.

COOPERIFA foi fundada por Sérgio Vaz e Marco Pezão e é tida como pioneira, responsável por cunhar e popularizar o termo “sarau” no repertório de agentes que, hoje, integram o movimento marginal. O sarau nasceu em outubro de 2000, a partir de encontros informais de escritores/as da região do Taboão da Serra e das imediações do Jardim São Luís, zona sul de São Paulo. Nos últimos anos, sob coordenação de Vaz, tem atraído grande e diversificado público, o que a fez entrar para o circuito artístico-turístico da cidade. Cf.: <goo.gl/Da4NMN>. Acesso: 10/05/17.

MENOR SLAM DO MUNDO é uma batalha de curta duração de poesias autorais performadas em até 10 segundos, exigindo síntese e criatividade dos/as participantes para expressarem ideias. Organizada pelo escritor e performer Daniel Minchoni, o evento ocorre na Biblioteca Pública Municipal Alceu Amoroso Lima, em Pinheiros. No mesmo encontro, ocorre ainda o Minimenor Slam do Mundo, com poemas de até 3 segundos, e o Nano Slam (1 segundo, cronometrado). Sobre o coletivo, cf.: <goo.gl/jwbrB4> e <vimeo.com/user6206732>. Acesso: 08/10/2016.

NÚCLEO BARTOLOMEU DE DEPOIMENTOS define-se como um coletivo de “Teatro Hip-Hop”, formado por Claudia Schapira, Eugênio Lima, Luaa Gabanini e Roberta Estrela D’Alva. Fundado em 1999, tem centrado suas pesquisas no diálogo entre o teatro épico (do dramaturgo alemão Bertolt Brecht) e a cultura hip-hop (nascida nos anos 1970, no Bronx, em Nova York). A oralidade, a música e a poesia são fios condutores da companhia. Ao longo dos anos, o Núcleo criou dezenas de espetáculos, intervenções urbanas, projetos audiovisuais e participou dos principais festivais de teatro brasileiros. Além das peças, o coletivo continua a realizar encontros de dramaturgia entre autores/as e atores/as (DCC) e, mensalmente, um campeonato

de poesias (*poetry slam*), o ZAP! Zona Autônoma da Palavra, considerado o primeiro *slam* do Brasil. Cf.: <nucleobartolomeu.com.br> e <goo.gl/w64EiL>. Acesso: 12/04/2017.

SARAU ELO DA CORRENTE é de Pirituba, zona noroeste da capital, e existe desde junho de 2007. Seu eixo de atuação é a difusão da cultura periférica, nordestina e negra. O sarau ocorre no Bar do Santista. Do encontro, desdobram-se outras atividades, oficinas, festas e reuniões no Espaço Cultural Elo da Corrente, junto com a manutenção de uma biblioteca comunitária, espetáculos poéticos e performáticos, *blogs* e a editora Elo da Corrente Edições. O objetivo do coletivo é construir referências positivas sobre o bairro, abrindo espaço para a livre expressão de ideias, a criação literária e o registro de práticas artísticas. Como coletivo, o Elo já foi premiado por instâncias de consagração do universo da literatura marginal, como o Prêmio Cooperifa – “Sancho Pança da Periferia”, em 2008, o Prêmio Cultura *Hip Hop* – “Edição Preto Ghoéz” (Categoria Conexões), em 2010 (Minc), o Prêmio Literatura de Cordel – “Edição Patativa do Assaré” (Categoria Edição), em 2010 (Minc), e o Selo de Reconhecimento Cultura Viva, de 2010 (Minc). Cf. <elo-da-corrente.blogspot.com.br>. Acesso: 29/10/16.

SARAU DAS PRETAS é um projeto artístico-literário itinerante que surgiu no ano de 2016, protagonizado por mulheres negras atuantes no cenário da cultura periférica de São Paulo. São integrantes do movimento as escritoras Débora Garcia, Elizandra Souza, Jô Freitas, Taissol Ziggy e Thata Alves, que a cada edição do evento propõem reflexões sobre gênero, feminino, feminismos, cultura e ancestralidade negras. Cf.: <goo.gl/Bp54Se>. Acesso: 01/12/2017.

SARAU DO BINHO foi fundado em 2004 por Robinson de Oliveira Padial (o Binho) e Suzi de Aguiar Soares, sua esposa, e funciona como sarau desde 2004, ainda que o projeto já existisse, desde meados dos anos 1990, como “Noite da Vela”. Desde 2012, vem acontecendo no Espaço Clariô de Teatro, nos limites territoriais de Taboão da Serra, na Região Metropolitana de São Paulo, e o bairro do Campo Limpo, zona sul da capital. Hoje, é um dos mais importantes da cidade, reunindo poetas, músicos/as e artistas em geral das periferias paulistanas, tornando-se um marco no calendário cultural de São Paulo. Cf.: <goo.gl/8cPYW9>. Acesso: 01/01/2016. A recente pesquisa de Gunutzmann (2017) faz uma análise importante desse espaço cultural, trazendo para o texto a trajetória de personagens centrais do movimento da literatura marginal.

SARAU DOS MESQUITEIROS surgiu em 2009, como desdobramento de um trabalho realizado, desde 2006, por Rodrigo Ciríaco. Ocorre todo o último sábado de cada mês, na E.E. Jornalista

Francisco Mesquita, em Ermelino Matarazzo, zona leste. Primeiro sarau realizado dentro de uma escola pública, é composto por jovens, com foco na literatura marginal. Como resultado do trabalho pedagógico, várias outras ações paralelas são praticadas: oficinas semanais de prosa e poesia, encontros culturais, publicações, concursos literários e bolsas de estudos para jovens que desejam ser escritores/as. Cf.: <mesquiteiros.blogspot.com.br/>. Acesso: 12/05/15.

SARAU O QUE DIZEM OS UMBIGOS? surgiu de conversas sobre a importância de atividades culturais permanentes na Casa de Cultura do Itaim Paulista, zona leste da cidade de São Paulo. Iniciou suas atividades em 15 de agosto de 2009, com auxílio e influência do escritor Sacolinha e seu projeto Pavio da Cultura, da cidade de Suzano. Como afirmaram os/as idealizadores/as, em 2014, Daniel Marques, Samara Oliveira e Queila Rodrigues, o sarau não é apenas literário, mas um espaço aberto a todos os tipos de manifestações artísticas, apresentações de dança, música, intervenções, poesia falada, contação de histórias, teatro, exposições de artes plásticas e artesanatos. Em 2013, publicou sua primeira antologia, organizada de forma independente por Daniel Marques, Samara Oliveira e Queila Rodrigues, projeto gráfico de Ebbios e prefácio de Akira Yamazaki, histórico agitador cultural da zona leste – o livro foi lançado com apoio do Programa VAI. Cf., também: <oquedizemosumbigos.blogspot.com.br/>. Acesso: 04/01/17.

SARAU PERIFATIVIDADE é formado por um grupo de poetas, educadores/as e produtores/as da região do Fundão do Ipiranga, zona sul. Atuante desde 2008, descende do Núcleo Poder e Revolução, que ocorria no Maloca Espaço Cultural. Depois, suas atividades passaram para o Bar da Dona Maria, Jardim Clímax, até se estabelecer no Bar do Boné, Vila das Mercês. Além de sarau, realiza eventos no CEU Parque Bristol e nas favelas do Fundão. Em 2011, apreciado com o VAI, o coletivo lançou sua primeira obra: *Antologia: Coletivo Perifatividade*, com 36 autores e um CD com poetas locais. Em 2012, lançou *Antologia & Coletânea*, com 42 autores e o livro desenvolvido junto com o EJA das Escolas Municipais Olavo Fontoura (Jd. Clímax) e Gonzaguinha (Heliópolis), *Perifatividade nas Escolas*. Em 2013, integrou o Veia e Ventania. Em 2016, lançou o documentário e livro *Perifatividade nas Escolas: a poética dos Direitos Humanos*, com um material extra intitulado *Perifatividade nas escolas ocupadas*, contendo escritos de estudantes secundaristas das E.E. Diadema e E.E. Raul Fonseca, além da *Antologia e Coletânea Perifatividade - vol. III*. No mesmo ano, o sarau foi contemplado com o primeiro edital do “Fomento à Cultura de Periferia”, sancionada pelo ex-prefeito de São Paulo, Fernando Haddad, em 2016. Cf.: <bit.ly/2vXdDJI>. Acesso: 03/01/2018.

SARAU POESIA NA BRASA nasceu em julho de 2008, seguindo o exemplo de outros coletivos literários e saraus (como o Sarau da Cooperifa, o Sarau do Binho e o Sarau Elo da Corrente). Constitui-se como movimento cultural “da periferia para a periferia”, como salientam os/as organizadores/as. O objetivo do grupo é produzir e divulgar arte e saberes sobre bairros periféricos de São Paulo. Em função disso, o sarau está aberto a todos/as aqueles/as que queiram compartilhar e produzir literatura, ampliar seu imaginário cultural nas bordas geográficas da cidade ou, apenas, discutir “cultura periférica”. No início, ocorria no Bar do Cardoso; depois, no Bar do Carlita, quando teve que ceder espaço para a construção de uma estação de metrô, ainda não finalizada; nos dias de hoje, o sarau ocorre no Goiabeira’s Bar, localizado na Rua Joaquim Ferreira da Rocha. Cf.: <brasasarau.blogspot.com.br/p/fotos.html>. Acesso: 12/01/16.

SARAU SOBRENOME LIBERDADE acontece no Relicário Rock Bar, no bairro de Jordanópolis, Grajaú, zona sul da capital. Fundado em 2012 pelo escritor Ni Brisant e organizado por poetas da região, o coletivo define-se como movimento cultural que busca dar espaço de voz, de partilha, de empoderamento e de resistência a artistas da cena independente e periférica da cidade. Em suas atividades, privilegiam o lançamento de livros e coletâneas com o selo do coletivo, bem como de discos e zines, além de deixar o microfone aberto aos/às participantes. A ideia é que durante a realização de cada evento ele seja um espaço democrático de expressão cultural: <goo.gl/7yZBth> e <www.facebook.com/sobrenomeliberdade/>. Acesso: 01/08/2017.

SARAU SUBURBANO CONVICTO foi criado em 2010, em um momento em que o escritor Alessandro Buzo estava envolvido com uma série de debates envolvendo artistas do Itaim Paulista e no Bixiga. Os saraus já tinham se multiplicado pela cidade, na época, sendo que em todos os dias da semana, exceto na terça-feira, era possível encontrar um evento de grande expressão nas periferias. Por isso, Buzo aceitou o desafio proposto por alguns de seus/suas colaboradores/as de organizar um sarau na terça-feira, com regularidade quinzenal, intercalando as duas sedes, no Itaim Paulista e no Bixiga (naquela época, recentemente inaugurada). Para tanto, ele chamou para os primeiros eventos artistas do Sarau da Brasa (Vagner Souza) e do Sarau Elo da Corrente (Michel Yakini), além de ter convidado para dividir a organização do sarau o artista plástico, escritor e rapper da Baixada Santista Tubarão DuLixo, alcunha de Jeferson dos Santos, que, então, participava do já famoso Sarau da Cooperifa. Em pouco tempo, Buzo suspendeu as atividades da zona leste por falta de apoiadores/as e, definitivamente, transferiu o seu sarau para a região central, alterando sua regularidade e passando a realizá-lo todas as terças-feiras na nova Livraria Suburbano Convicto, na Rua 13 de Maio, número 70, no

segundo andar de um prédio transversalmente grafitado na região do Bixiga. A livraria, palco do sarau, foi criada em 2007, no Itaim Paulista, em uma garagem na Rua Nogueira Vioti, travessa da Rua Barão de Alagoas. Hoje, mesmo operando no centro desde 2010, ela continua sendo visitada quase que totalmente por moradores/as das periferias que trabalham nas regiões centrais. Cf.: Buzo (2008), Pellizzaro (2015) e <goo.gl/1bZp7S>. Acesso: 01/05/2017.

SLAM DA GUILHERMINA ocorre na Estação Guilhermina-Esperança, zona leste. É o 2º Poetry Slam brasileiro, evento que reúne, mensalmente, cerca de trezentas pessoas em uma praça (ou “arena”) a céu aberto, na Vila Guilhermina, desde fevereiro de 2012. O evento segue o cânone dos *slams* mundiais: o/a poeta deve ter três poesias autorais que durem no máximo três minutos; não é possível usar adereços, figurinos e acompanhamento musical; no caso de empate, os/as poetas performam outros textos até o desempate; os/as cinco jurados/as eleitos/as pela audiência analisam os/as poetas a partir do que observam e definem suas notas de 0 a 10, excluídas a menor e a maior; de todas as edições sai um/a vencedor/a, sendo que cada vencedor/a se encontra na final do ano; a/o campeã/o irá disputar o consagrado Slam-BR, que dá vaga à Copa do Mundo de Paris. O coletivo, que já lançou diversas coletâneas, é formado pelos/as poetas Emerson Alcalde, Uilian Chapéu, Cristina Assunção e Rodrigo Motta. Já foram contemplados/as pelo Programa VAI, em 2013, pelo ProAC-Saraus, da Secretaria de Estado da Cultura, em 2014, e ganharam a menção honrosa do Prêmio Milton Santos da Câmara dos Vereadores de São Paulo. Cf.: <goo.gl/cxYM94>. Acesso: 01/11/2017.

SLAM DO TREZE ocorre na plataforma do Terminal Santo Amaro “Metrô Largo Treze”, zona sul. Nos moldes de outros eventos, como o Zap! Slam, o Slam da Guilhermina, o Menor Slam do Mundo e o Slam do Grito, o coletivo, fundado por Luz Ribeiro e Thiago Peixoto, organiza suas atividades na última segunda-feira de cada mês. Em cada edição, há artistas convidado/as, lançando livros, divulgando CDs ou estreando projetos culturais. Trata-se, segundo os/as organizadores/as, da celebração em torno da oralidade e da performance, uma competição entre poetas com textos autorais, em que está em jogo o texto, a declamação e a performance corporal. Cf.: <www.facebook.com/SlamDo13/>. Acesso: 04/01/2018.

ANEXO 2. MAPA DE INSTÂNCIAS

O mapa abaixo ajuda a ter uma ideia panorâmica e a dimensionar melhor a questão da localidade de saraus e *slams* de São Paulo, dando indício do processo de descentralização da produção literária na cidade, ao qual me referi ao longo de toda a tese. A ideia em apresentar o mapa é apenas ilustrar como parte das atividades literárias contemporâneas em São Paulo estão sendo celebradas e discutidas, hoje, também, em espaços geograficamente periféricos.

Mapa – Alguns saraus e *slams* de São Paulo a partir das Zonas Homogêneas de Lazer

Fonte: Elaboração própria a partir do “Mapa da Juventude”, de Bousquat e Cohn (2003).

Os saraus indicados e numerados no mapa são:

1. Sarau do Binho, no Campo Limpo (fronteira com Taboão da Serra)
2. Cooperifa, no Jardim São Luís
3. Poesia na Brasa, na Brasilândia
4. Elo da Corrente, em Pirituba
5. Sarau dos Mesquiteiros, em Ermelino Matarazzo
6. O que dizem os Umbigos, no Itaim Paulista
7. Suburbano Convicto, no bairro do Bixiga, em Bela Vista
8. Sarau Perifatividade, no Fundão da Ipiranga, em Sacomã
9. Praçarau, no Capão Redondo
10. Sarau no Kintal, na Freguesia do Ó
11. Sarau A Voz do Povo, no Campo Limpo
12. Sarau Preto no Branco, na região de São Mateus
13. Sarau do Grajaú, no próprio Grajaú
14. Comunidade Cultural Quilombaque, em Perus
15. Movimento Aliança da Praça (M.A.P), em São Miguel Paulista
16. Sobrenome Liberdade, na Cidade Dutra
17. Slam da Guilhermina, nos arredores da estação Guilhermina-Esperança, na Penha
18. Slam da Ponta, em Itaquera
19. Slam do Treze, na região do Largo do Treze, no distrito de Campo Grande
20. Sarau da Ademar, na Cidade Ademar
21. Sarau dos Filhos de Ururaí, no Jardim Helena.

Os distritos foram classificados do melhor para o pior no quesito “acesso ao consumo cultural e ao lazer”, a partir do qual foi possível identificar cinco zonas homogêneas (ZH), que diferem umas das outras segundo as condições de vida e o modo como os/as moradores/as utilizam o espaço e os equipamentos urbanos.

A ZH1 é a que reúne os distritos com melhores condições; a ZH5, os distritos com as piores. Os saraus se acham, majoritariamente, nas ZH4 e ZH5 estabelecidas pelo estudo, que seguiu a divisão em regiões distritais conforme a definição da Lei nº 10.932, de 15/01/1991, e da Lei nº 11.220, de 25/05/1992, da seguinte maneira:

- ZH1, azul, com 12 distritos no total: Jardim Paulista, Moema, Pinheiros, Itaim Bibi, Consolação, Alto de Pinheiros, Lapa, Perdizes, Vila Mariana, Santo Amaro, Tatuapé e Mooca.
- ZH2, verde, com 21 distritos: Saúde, Barra Funda, Sé, Campo Belo, Santa Cecília, Morumbi, Butantã, Bela Vista, República, Vila Guilherme, Água Rasa, Santana, Vila Leopoldina, Liberdade, Belém, Pari, Carrão, Tucuruvi, Campo Grande, Ipiranga e Cambuci.
- ZH3, lilás, com 22 distritos: Mandaqui, Penha, Cursino, Brás, Vila Matilde, Bom Retiro, Jaguará, Vila Prudente, Vila Sônia, Vila Formosa, Socorro, Freguesia do Ó, Casa Verde, São Lucas, São Domingos, Limão, Aricanduva, Jaguaré, Pirituba, Jabaquara, Ponte Rasa e Rio Pequeno.
- ZH4, amarela, com 23 distritos: Cangaíba, Sacomã, Artur Alvim, Tremembé, Vila Maria, Vila Andrade, Ermelino Matarazzo, Cidade Líder, Vila Medeiros, Itaquera, São Mateus, São Miguel Paulista, Raposo Tavares, Jaçanã, Vila Jacuí, Cidade Dutra, Campo Limpo, Parque do Carmo, José Bonifácio, Jaraguá, Vila Curuçá, Sapopemba e Perus.
- ZH5, rosa, com 18 distritos: Jardim São Luis, Marsilac, Anhanguera, Itaim Paulista, São Rafael, Cachoeirinha, Guaianases, Lajeado, Cidade Ademar, Jardim Helena, Capão Redondo, Pedreira, Brasilândia, Iguatemi, Cidade Tiradentes, Jardim Ângela, Grajaú e Parelheiros.

ANEXO 3. SOCIOGRAMA DE RELAÇÕES

O sociograma simplificado apresentado abaixo pode ajudar o/a leitor/a interessado/a a visualizar algumas relações de pertencimentos e filiações institucionais, assim como uma rede possível que conecta os/as agentes entre si e aos coletivos dos quais eles/as fazem parte. A rede foi montada apenas como finalidade ilustrativa, e por isso não compõe o corpo da tese. Nesse sentido, não há pretensões de aprofundamento analítico.

A ideia é explicitar relações objetivas entre os/as agentes e os coletivos que não ficaram claras no texto central de tese, tampouco nas biografias apresentadas no Anexo 1. O sociograma é, assim, uma amostra de alguns dos coletivos mencionados no corpo do texto (identificados pelos quadrados vermelhos) e de certos/as agentes-chaves que os compõem (círculos azuis) e que foram, ocasionalmente, citados/as na tese. Trata-se de personagens e agrupamentos com os/as quais eu interagi de alguma forma durante a realização do meu trabalho de campo. Saliento que muitos/as ficaram de fora dessa composição, obviamente, sobretudo em razão do recorte empírico que fui obrigado a realizar ou, então, por não ter tido a oportunidade de falar com eles/as pessoalmente para alçar informações sobre suas respectivas filiações.

Sociograma – Relações de pertencimentos institucionais de agentes do campo

Fonte: Dados produzidos pelo autor, em 2017.

ANEXO 4. MANIFESTOS MARGINAIS

I. Nosso Manifesto: A Elite Treme

A elite encontra-se nos grandes centros comerciais, rodeada pelas periferias que ela própria inventou. A periferia se arma e apavora a elite central.

Nas guerras das armas, os ricos reprimem os favelados com a força do Estado através da polícia.

Mas agora é diferente, a periferia se arma de outra forma. Agora o armamento é o conhecimento, a munição é o livro e os disparos vêm das letras.

Então a gente quebra as muralhas do acesso e parte para o ataque.

Invadimos as bibliotecas, as universidades, todos os espaços em que conseguimos arrumar munição (informação).

Os irmãos que foram se armar já estão de volta preparando a transformação.

Mas não queremos falar para os acadêmicos; mas sim para a dona Maria e o seu José, pois eles querem se informar.

E a periferia dispara. Um, dois, três, quatro livros publicados. A elite treme. Agora favelado escreve livro, conta a história e a realidade da favela que a elite nunca soube, ou nunca quis, contar direito.

Os exércitos de sedentos por conhecimento estão espalhados dentro dos centros culturais e bibliotecas da periferia.

A elite treme. Agora, ela não vai mais poder falar o que quiser no jornal ou na novela, porque os periféricos vão questionar.

O conhecimento trouxe a reflexão e a reflexão trouxe a ação; e agora a revolta está preparada. E a elite treme.

Não queremos mais seu tênis, seus celulares. Não queremos mais ser mão de obra barata, nem consumidores que não questionam a propaganda. Queremos conhecimento e transformações nas relações sociais. A elite treme.

Agora não mais enquadrados madames no farol, e sim queremos ter os mesmos direitos dessas madames. E é por isso que a elite TEME.

II. Manifesto Periférico: Pela Lei de Fomento à Periferia

Pra entender os escritos e as vozes do lado de cá, é preciso entender o que vemos como periferia. Periferia é espaço urbano geograficamente identificável, abrigo de classes trabalhadoras, da maioria da população negra, indígenas urbanos e imigrantes, cujos traços culturais são entoados pela heterogeneidade resultante do encontro (nem sempre pacífico) dessa convivência multicultural atravessada pela desigualdade. Periferia, não por acaso, substantivo feminino, no qual se inscreve a história corrente de inúmeras mulheres. Museu sem teto ou paredes, bolsões de expressões ancestrais, tradicionais e experimentações inovadoras, cuja geografia é território, marca identitária e, também, espaço de exclusão econômica, com excesso de polícia e ausência de políticas públicas que procurem agir na resolução das consequências de um processo histórico de brutalidades sociais, desigualdades e injusta distribuição de riquezas.

O termo periferia convocado neste manifesto representa um ato político. Assumi-la como marca identitária significa evidenciar as disparidades sociais, econômicas, geográficas e culturais historicamente impostas, assim como, nesse contexto, considerar a desproporção de verbas públicas destinadas à produção cultural das quebradas. Reconhecer a capacidade de sua população em mediar as contradições por meio da produção cultural e da elaboração cotidiana de mecanismos que garantam a sobrevivência coletiva, é compreender este território periférico como lugar de resistência política. Ainda que as periferias tenham características específicas entre si, a unidade está aí: relacionam-se com a questão urbana em posição de desvantagem política, visto que historicamente os olhos das políticas públicas buscaram privilegiar investimentos nas áreas centrais da cidade, estimulando, mesmo que não intencionalmente, novas lógicas de convivência, sociabilidade e manifestações culturais nos territórios periféricos.

O que buscamos é reparação histórica, é inverter a lógica do mercado. Fundamentados no ponto de vista de quem vive e produz cultura nesse lugar, e por entender a tirania do processo de mercantilização que a tudo padroniza e homogeneiza - que busca transformar em mercadoria toda a produção humana e que, portanto, exerce forte pressão às manifestações culturais nas quebradas para que se transformem em produtos à venda -, reivindicamos do Estado sua contraparte, assegurando políticas públicas que viabilizem nossas práticas artísticas não baseadas no lucro e na exploração; que existam mecanismos de fomento onde a gratuidade seja garantida, a auto sustentabilidade econômica não seja uma meta, a subjetividade não seja tornada mercadoria e que as nossas produções não estejam reféns de um gosto universalizado, tampouco nossas particularidades simbólicas sejam catalogadas como moeda de troca.

O governo do Estado, há cerca de duas décadas, é pautado por políticas neoliberais, sem política pública voltada para grupos culturais ligados a movimentos sociais. Na cidade de São Paulo, embora exista políticas mais arejadas e com maior diálogo com os movimentos, ainda há muito por fazer e avançar. Nossa contribuição parte da premissa de que a discussão sobre financiamento direto, garantido em lei, e descentralização de verbas é necessária e se faz urgente. Defendemos que estados e municípios parem de despejar milhões, fruto de arrecadações dos cidadãos, para pagamento de juros das dívidas – que representa, hoje, 13% do orçamento do município, em detrimento do investimento de apenas 0,7% na cultura (situação repetida nas esferas estaduais e também federal). Essa política de irresponsabilidade social engessa todos os governos, independentemente da coloração partidária e desconsidera a maior parte da população, a população periférica, produtora das riquezas com a força de seu trabalho e, ao mesmo tempo, distanciada do usufruto desta produção. Enquanto sujeitos periféricos residentes e atuantes às margens, propomos e defendemos a criação de uma Lei de Fomento à Periferia, capaz de estruturar econômica e poeticamente as coletividades das quebradas.

O que é a Lei de Fomento? É uma política de investimento direto, estruturada em lei e com dotação orçamentária própria, cuja iniciativa potencialize a capacidade criativa e a articulação de coletivos periféricos, levando em conta sua pluralidade materializada em poéticas diversas.

A que(m) se destina? É direcionada à produção cultural periférica, cujo protagonismo é o de coletivos culturais com atividades continuadas.

O que apoia? Fomentará pesquisas, criação, formação, difusão e manutenção das atividades artístico-culturais, assim como manutenção dos espaços públicos ociosos por estes coletivos, ocupados e geridos com garantia de autonomia política e administrativa.

No que difere de outras leis e editais? Diferente de outras iniciativas também importantes como o VAI II e os Pontos de Cultura, por contemplar não somente sedes “pontos específicos” e por dispor de maior aporte econômico às parcelas contempladas. A Lei de Fomento à Periferia cobre uma lacuna que inviabiliza os saltos poéticos a que estamos inscritos.

Ou seja, trata-se de uma política pública proposta e produzida por agentes culturais periféricos, de modo a distanciar-se da lógica mercantilista, do caráter eventual das ações culturais e da competitividade desigual dos editais, considerando a cultura direito humano, garantindo a descentralização dos recursos e a produção cultural autônoma, singular e continuada, orientada pelas relações estabelecidas por/entre agentes culturais e suas comunidades. É nós por nós!

III. Manifesto “Periferias contra o golpe”: por uma real democracia

Nós, moradoras e moradores das periferias, que nunca dormimos enquanto o gigante acordava, estamos aqui pra mandar um salve bem sonoro aos fascistas: somos contra mais um golpe que está em curso e que nos atinge diretamente!

Nós, que não defendemos e continuamos apontando as contradições do governo petista, que nos concedeu apenas migalhas enquanto se aliou com quem nos explora. Nós, que também nos negamos a caminhar lado a lado de quem representa a Casa Grande.

Nós, periféricas e periféricos, que estamos na luta não é de hoje. Nós, descendentes de Dandara e Zumbi, sobreviventes do massacre de nossos antepassados negros e indígenas, filhas e filhos do Nordeste, das mãos que construíram as grandes metrópoles e criaram os filhos dos senhores.

Nós, que estamos à margem da margem dos direitos sociais: educação, moradia, cultura, saúde. Nós, que integramos movimentos antes mesmo do nascimento de qualquer partido político na luta pelo básico: luz instalada, água encanada, rua asfaltada e criança matriculada na escola.

Nós, que enchemos laje em mutirão pra garantir nosso teto e conquistar um pedaço de chão, sem acesso à terra tomada por latifundiários e especuladores. Nós, que sacolejamos por três, quatro horas por dia, espremidos no vagão, busão, lotação, enfrentando grandes distâncias entre nossas casas aos centros econômicos, aos centros de lazer, aos centros do mundo.

Nós, que resistimos a cada dia com a arte da “gambiarra” - criatividade e solidariedade. Nós, que fazemos teatro na represa, cinema na garagem e poesia no ponto de ônibus. Nós, que adoecemos e padecemos em prontos-socorros e hospitais sem maca, sem médico, sem remédio.

Nós, que fortalecemos nossa fé em dias melhores com os irmãos na missa, no culto, no terreiro, com ou sem deus no coração, coerentes na nossa “caminhança”. Nós, domésticas, agora com carteira assinada. Nós, camelôs e marreteiros, que trabalhamos sol a sol para tirar nosso sustento. Nós, trabalhadoras e trabalhadores, que continuamos com os mais baixos salários e sentimos na pele a crise econômica, o desemprego e a inflação.

Nós, que entramos em universidades nos últimos anos, com pé na porta, cabeça erguida, orgulho no peito e perspectivas no horizonte. Nós, que ocupamos escolas sem merenda ou estrutura para ensinar e aprender. Nós, professoras e professores, que cremos na educação pública e falamos, sim, de gênero, sexualidade, história africana e história indígena - ainda que tentem nos impedir.

Nós, que somos apontados como problema da sociedade, presas e presos aos 18, 16, 12 anos, como querem os deputados. Nós, cujos direitos continuam sendo violados pelo Estado, levamos

tapa do bandeirante fardado, condenados sem ser julgados, encarcerados, esquecidos, quando não assassinados - e ainda dizem: “menos um bandido”.

Nós, mulheres pretas da mais barata carne do mercado, que sofremos a violência doméstica, trabalhista, obstétrica e judicial, e choramos por filhos e filhas tombados pelo agente do Estado. Nós, gays, lésbicas, bissexuais, travestis, homens e mulheres trans, que enfrentamos a violência e invisibilidade, e não aceitamos que nos coloquem de volta no armário.

Nós, que não aceitamos nossa história contada por uma mídia que não nos representa e lutamos pelo direito à comunicação. Nós, que estamos construindo, com nossa própria voz, a nossas próprias narrativas: poesia falada, cantada, escrita. Nós, que sempre estivemos nas ruas, nas redes, nas câmaras, na cola dos politiqueiros de plantão, e que agora somos taxados de terroristas por causa de nossas lutas. Nós, que aprendemos a fazer até leis para continuar lutando por nossos direitos. Nós, que garantimos, a duras penas, o mínimo de escuta em espaços de poder, não aceitamos dar nem um passo atrás.

Nós, de várias periferias, nos manifestamos contra o golpe contra o governo federal promovido por políticos conservadores, empresários sem compromisso popular e pela mídia manipuladora.

Não compactuamos com quem vai às ruas de camisa amarela com um discurso de ódio, fascista, argumentando o justo “combate à corrupção”, mas motivado por interesses privados. Não compactuamos com quem defende a quebra da legalidade para beneficiar a parcela abonada da população, em troca do enfraquecimento do Estado Democrático de Direito pelo qual nós, dos movimentos sociais periféricos, lutamos ontem, hoje e continuaremos lutando amanhã.

Nós, que sabemos que a democracia só será efetiva com a ampliação de direitos e conquistas de nosso povo preto, periférico e pobre, a partir da esquerda e de baixo pra cima. Nós, que conquistamos só uma parte do que sonhamos e temos direito, não admitimos retrocesso.

Reivindicamos o respeito à soberania das urnas e a manutenção do Estado Democrático de Direito. Reivindicamos as ruas enquanto espaço de diálogo, debate e fazer político, mas nunca como território do ódio. Reivindicamos nossa liberdade de expressão, seja ela ideológica, política ou religiosa. Reivindicamos a desmilitarização das polícias, da política e da vida social. Reivindicamos o avanço das políticas públicas, dos direitos civis e sociais.

Não vai ter golpe. Não vai ter luto. Haverá luta!

Coletivos culturais, ativistas e moradores das periferias de São Paulo, 2016.

IV. Manifesto “Existe Diálogo em SP: Saraus”

Caro Juca!

Primeiramente, queremos saudar o Dia Mundial do *Hip Hop*, comemorado hoje, como primeiro movimento cultural e artístico marcadamente jovem e negro que, a partir das periferias de São Paulo, arrebatou as periferias de todo o Brasil; hoje, o movimento é apoiado por milhares de manos e manas que falam com a própria voz.

Ainda vivemos numa cidade repleta de contradições. A cultura e suas mil e uma linguagens artísticas têm cada vez mais assumido um compromisso em transformar para melhor esta cidade incrível.

São Paulo concentra a maior riqueza do país e, ao mesmo tempo, é muito desigual: dos cerca de doze milhões de habitantes, quase nove milhões vivem nas periferias da cidade. Enquanto que, no centro, onde está o marco zero da cidade, do alto da riqueza, é possível avistar também muita pobreza. O que não é possível é ficar indiferente a essas desigualdades que atingem a todos e todas, mas de forma diferente. E aqui é importante destacar a violência policial que impede que jovens negros, pobres e das periferias tenham o direito de atingir uma vida adulta assegurada por direitos, inclusive o do protagonismo. Violência que tem exposto, também, as jovens e as mulheres a situações de abandono e risco.

É nesse contexto e com profundo desejo de transformação que viemos, aqui, para este primeiro Diálogo Saraus propor:

- 1) Que a Secretaria Municipal de Cultura (SMC) reconheça a contribuição que os Saraus Periféricos vem promovendo há pouco mais de uma década na cena cultural e artística da cidade de São Paulo (SP) e que tal reconhecimento seja efetivado nas políticas de fomento, recursos, incentivos, premiações, etc.
- 2) Que, através da SMC, os Saraus possam dialogar também com as secretarias de Educação e Direitos Humanos, numa lógica intersetorial, uma vez que além da dimensão cultural, os saraus, na sua transversalidade, também colaboram para a formação educativa e promoção de direitos.
- 3) Ampliação do Programa “Literatura Periférica: Veia e Ventania nas bibliotecas de São Paulo”, bem como a inserção dos saraus como atividades nas escolas públicas, CEUs, bibliotecas comunitárias e pontos de leitura, formais e não-formais.

- 4) Contratação de novos profissionais para as bibliotecas, não apenas bibliotecários, com formação continuada e capacitação transversal para as equipes.
- 5) Criação de um programa de aquisição de livros produzidos pela Literatura Periférica (para além das cotas do VAI), como as antologias de saraus, inserindo a Literatura Periférica como uma vertente de interesse público, bem como a circulação dos autores e das autoras para apresentar seus processos criativos.
- 6) Fomento à produção independente feita pelos coletivos de saraus: livros, vídeos, e outras atividades que dialoguem com a literatura.
- 7) Que os coletivos possam oferecer, também, formação cultural para a comunidade nos equipamentos públicos em forma de cursos, oficinas, palestras, etc.
- 8) Implantação do PMLL-Plano Municipal do Livro e da Leitura na atual gestão com a realização de leituras descentralizadas em espaços formais (CEUs e bibliotecas públicas) e não-formais (saraus, espaços e bibliotecas comunitárias na periferia).
- 9) Criação de convênios entre saraus e programas educativos, como MOVA, EJA e Educação Popular.
- 10) Criação de uma Cartografia Cultural das Periferias, com versão impressa e divulgação mensal, no formato de um guia, e também digital, por meio de uma plataforma de cadastro aberto e colaborativo.

Nesta ocasião, não poderíamos deixar de reivindicar, também, que se abra um diálogo imediato com os coletivos e participantes dos espaços culturais ocupados por grupos que exercem um papel de ponto cultural, sobretudo nas periferias da cidade.

Uma cidade com contradições proporcionais da dimensão de São Paulo precisa de um orçamento para investimentos à altura dos desafios para enfrentar as desigualdades. E aqui destacamos a necessidade de, no mínimo, 2% para a Secretaria Municipal de Cultura cumprir sua missão de promover políticas públicas culturais mais inclusivas.

Transformar a cidade de São Paulo numa cidade mais justa e igualitária só é possível se o poder público fizer a opção de assumir para si essa tarefa também!

Carta direcionada ao Secretário de Cultura de São Paulo, Juca Ferreira, com propostas de Políticas Públicas Culturais voltadas à Periferia, assinada por vários coletivos e saraus, 2013.

V. Manifesto da Antropofagia Periférica

A periferia nos une pelo amor, pela dor e pela cor.

Dos becos e vielas, há de vir a voz que grita contra o silêncio que nos pune. Eis que surge das ladeiras um povo lindo e inteligente galopando contra o passado. A favor de um futuro limpo, para todos os brasileiros.

A favor de um subúrbio que clama por arte e cultura, e por universidade para a diversidade. Agogôs e tamborins acompanhados de violinos, só depois da aula.

Contra a arte patrocinada pelos que corrompem a liberdade de opção. Contra a arte fabricada para destruir o senso crítico, a emoção e a sensibilidade que nasce da múltipla escolha.

A arte que liberta não pode vir da mão que escraviza.

A favor do batuque da cozinha que nasce na cozinha e sinhá não quer. Da poesia periférica que brota na porta do bar. Do teatro que não vem do “ter ou não ter...”. Do cinema real que transmite ilusão. Das artes plásticas que, de tão concretas, querem substituir os barracos de madeiras. Da dança que desafoga no lago dos cisnes. Da música que não embala os adormecidos. Da literatura das ruas despertando nas calçadas.

A periferia unida, no centro de todas as coisas. Contra o racismo, a intolerância e as injustiças sociais das quais a arte vigente não fala. Contra o artista surdo-mudo e a letra que não fala.

É preciso sugar da arte um novo tipo de artista: o artista-cidadão. Aquele que na sua arte não revoluciona o mundo, mas também não compactua com a mediocridade que imbeciliza um povo desprovido de oportunidades. Um artista a serviço da comunidade, do país. Que, armado da verdade, por si, só exercita a revolução.

Contra a arte domingueira que defeca em nossa sala e nos hipnotiza no colo da poltrona. Contra a barbárie que é a falta de bibliotecas, cinemas, museus, teatros e espaços para o acesso à produção cultural. Contra reis e rainhas do castelo globalizado e quadril avantajado. Contra o capital que ignora o interior a favor do exterior. Miami pra eles? “Me ame pra nós!”. Contra os carrascos e as vítimas do sistema. Contra os covardes e eruditos de aquário. Contra o artista serviçal e escravo da vaidade. Contra os vampiros das verbas públicas e da arte privada.

A arte que liberta não pode vir da mão que escraviza. Por uma periferia que nos une pelo amor, pela dor e pela cor. É tudo nosso!

Sérgio Vaz, 2007.

VI. Manifesto de Abertura: Literatura Marginal

O significado do que colocamos em suas mãos, hoje, é nada mais do que a realização de um sonho que, infelizmente, não foi vivido por centenas de escritores marginalizados deste país.

Ao contrário do bandeirante, que avançou com as mãos sujas de sangue sobre nosso território e arrancou a fé verdadeira, doutrinando nossos antepassados índios; e ao contrário dos senhores das casas-grandes, que escravizaram nossos irmãos africanos e tentaram dominar e apagar toda a cultura de um povo massacrado, mas não derrotado.

Uma coisa é certa, queimaram nossos documentos, mentiram sobre nossa história, mataram nossos antepassados. Outra coisa também é certa, mentirão no futuro, esconderão e queimarão tudo que prove que um dia a classe menos beneficiada com o dinheiro fez arte.

Jogando contra a massificação que domina e aliena cada vez mais os assim chamados por eles de “excluídos sociais”, e para nos certificar de que o povo da periferia/favela/gueto tenha sua colocação na história e não fique mais quinhentos anos jogado no limbo cultural de um país que tem nojo de sua própria cultura, a *Caros Amigos/Literatura Marginal* vem para representar a cultura autêntica de um povo composto de minorias, mas em seu todo uma maioria. E temos muito a proteger e a mostrar: temos nosso próprio vocabulário que é muito precioso, principalmente num país colonizado até os dias de hoje, onde a maioria não tem representatividade cultural e social.

Como João Antônio andou pelas ruas de São Paulo e Rio de Janeiro sem ser valorizado, hoje ele se faz presente aqui, e temos a honra de citá-lo como a mídia o eternizou, um autor de “literatura marginal”. Também citamos a batalha da vida de Máximo Gorki, um dos primeiros escritores proletários. Mas não podemos esquecer, também, de Plínio Marcos, que vendia seus livros no centro da cidade e que levou o título de autor marginal e terminou escrevendo dezenas de obras, como *Dois perdidos numa noite suja* e *Querô*, para ficar só em dois.

Fazemos uma pergunta: quem neste país se lembra da literatura de cordel? Que traz a pura essência de um povo totalmente marginalizado, mas que sempre insistiu em provar que a imaginação não tem fronteira? A literatura de cordel, que cem anos completou, é literatura marginal, pois à margem esteve e está, num lugar onde se gosta de trabalhar com referências estrangeiras. Mas estamos na área, e já somos vários, e estamos lutando pelo espaço para que no futuro os autores do gueto sejam também lembrados e eternizados.

Neste primeiro ato, mostramos as várias faces da caneta que se manifesta na favela, pra representar o grito do verdadeiro povo brasileiro: Sérgio Vaz, Erton Moraes, Jocenir, Paulo Lins, Atrês, Cascão, Ferréz, Garret, Edson Veóca, Alssandro Buzo estão na área.

E, como já é de praxe, aqui vai um recado pro sistema:

“Evitem certos tipos, certos ambientes. Evitem a fala do povo, que vocês nem sabem onde mora e como. Não reportem povo, que ele fede. Não contem vidas, paixões violentas. Não se metam com o restolho que vocês não vêem humanidade ali. Que vocês não percebem vida ali. E vocês não sabem escrever essas coisas. Não podem sentir certas emoções, como o ouvido humano não percebe ultrassons”. (João Antonio, trecho de *Abraçado em meu rancor*).

Ferréz, 2001.

VII. Terrorismo Literário

Mó satisfação em agredir os inimigos novamente, voltando com muito mais gente e com grande prazer de apresentar novos talentos da escrita periférica.

Um destaque que tenho que dar, aqui, é pra Dona Laura, que é moradora da Colônia Z3 de pescadores que fica em Pelotas, no Rio Grande do Sul. Fui lá e tive a honra de conhecê-la. E ficará para sempre em minha tão entulhada memória o dia em que ela chegou no meu ouvido e falou: “Prazer em conhecer! Eu sou Literatura Marginal, pois fui muito marginalizada na minha vida”.

Depois do lançamento, foram muitos os eventos que realizamos sobre o tema Literaturas Marginais.

Mas como sempre todos falam tudo e não dizem nada, vamos dar uma explicada. A revista é feita para e por pessoas que foram postas à margem da sociedade.

Ganhamos até prêmios, como o da A.P.C.A. (Academia Paulista de Críticos de Arte), com o melhor projeto especial do ano. Muitas são as perguntas, e pouco o espaço para respostas. Um exemplo para se guardar é o de Kafka. A crítica convencionou que aquela era uma literatura menor. Ou seja, literatura feita pela minoria dos judeus em Praga, numa língua maior, o alemão.

A Literatura Marginal, sempre é bom frisar, é uma literatura feita por minorias, sejam elas raciais ou socioeconômicas. Literatura feita à margem dos núcleos centrais do saber e da grande cultura nacional, ou seja, os de grande poder aquisitivo.

Temos, assim, duas pessoas pelas quais eu particularmente sou fã, e não estou sozinho na admiração. Estou falando de Plínio Marcos e João Antonio, como autores marginais, ou seja, à

margem do sistema, já que falavam de um outro lugar, com uma voz que se articulava a partir de uma outra subjetividade (tá vendo, quem disse que maloqueiro não tem cultura?).

Também não vamos nos esquecer que, em São Paulo, no gueto da Boca do Lixo, e no Rio de Janeiro, nas rebarbas da geração Paissandu e do elitismo étílico de Ipanema, se fazia um certo cinema marginal, na periferia dos grupos de vanguarda do cinema novo.

Desse tempo, também é o manifesto “Seja Marginal, Seja Herói”, de Helio Oiticica.

Hoje, não somos uma literatura menor, nem nos deixemos taxar assim. Somos uma literatura maior, feita por maiorias, numa linguagem maior, pois temos as raízes e as mantemos.

Não vou apresentar os convidados um a um, porque eles falarão por si mesmos. É só questão de ler e verificar.

Afinal, um dia o povo ia ter que se valorizar. Então aqui estamos nós nas linhas da cultura, chegando devagar, sem querer agredir ninguém, mas também não aceitando desaforo nem compactuando com a hipocrisia alheia. Bom, vamos deixar de ladainha e na bola de meia tocar o barco.

Paz a quem merece.

Ferréz, 2002.

VIII. Contestação

Firmeza total, cá estamos de novo no jogo. Demorou, mas o Ato III está lançado. Gostaria de agradecer muito todas as cartas e e-mails que recebemos durante o ano de 2003. A força de vocês é muito importante.

Dessa vez, escolher os textos foi um trabalho muito mais difícil, pois o nível dos autores só sobe a cada edição. Como sempre acontece a todo movimento feito por pessoas que estão “à margem”, as críticas vieram aos montes também: fomos taxados de bairristas, de preconceituosos, de limitados e de várias outras coisas. Mas continuamos batendo o pé: cultura da periferia feita por gente da periferia e ponto final. Quem quiser, que faça o seu, afinal, quantas coleções são montadas todos os meses e nenhum dos nossos é incluído? A missão que todo movimento tem não é de excluir, mas sim de garantir nossa cultura. Então fica assim. Aqui é o espaço dos ditos excluídos, que na verdade somam quase toda a essência do gueto.

Nessa edição, volta o escritor do Itaim, o Alessandro Buzo, que tanto barulho fez. Trouxemos, também, a nossa mais ilustre autora da Literatura Marginal, Dona Laura, lá da Colônia Z-3. E os manos do hip-hop positivo, Ridson Paixão e o baiano Gato Preto. Além de Clóvis de Carvalho e Jonilson, também da primeira edição. Recrutamos o poeta e rapper Atrês para fortificar as linhas de combate.

Aconteceu muita coisa desde o Ato II, e uma delas foi a apresentação de novos autores. Nesse número, trazemos o grande poeta Santiago Dias, e viveremos uma noite com Neuzinha, com o olhar de Tico, além da neurose de Duda e um dia comum na vida de Sacola.

Da parte do hip-hop, tentamos trazer o Dexter, do grupo 509-E, e o irmão tentou mandar o texto, mas devido a dificuldades do sistema prisional em que se encontra não foi possível. Vai ficar para a próxima. Estaremos esperando, parceiro.

Já o GOG, o poeta do *rap*, nos traz duas letras épicas: “Brasil com P”, parte 1 e parte 2.

Cumprimos uma difícil missão e trouxemos um texto inédito do Eduardo, do Facção Central, para provar que existe muita vida inteligente no *rap* nacional.

Também contamos com “Nóis”, feita pela Cernov, e “A soma do que somos”, do maranhense, mas já residente em São Paulo, Preto Ghóez. Ainda temos uma carta na manga com Allan Santos da Rosa, Lutigarde Oliveira, Maurício Marques e Elizandra Souza, que completam o time da cultura da periferia Ato III.

Muitas foram as madrugadas para se finalizar essa edição, mas creio que um grande homem como Solano Trindade, ou uma grande mulher como Carolina Maria de Jesus, se sentiriam orgulhosos de pegar essa edição nas mãos, pois é pensando neles, e numa quantidade gigantesca de autores marginais injustiçados deste país, que ainda temos força para tocar a missão.

Irmãos, somos nós na fita, ou melhor... nós nos livros, pois a palavra que mais admiro é a “contestação”. Temos que ter o poder de duvidar, de retrucar, de refazer e recriar. Um parceiro me disse estes dias que a parada da Literatura Marginal é a revolução sem o r. Então, meus queridos, vamos evoluir, e que cada talento que está no gueto não seja algemado um dia, e sim tenha estudado na melhor universidade do país, pois a cultura é nossa, e a estrutura da Casa Amarela só reforça. Ainda contamos com o dom de ter toda a essência.

O padrão deles (leia-se, sistema) já está montado, defendem suas vidinhas banais com tudo que podem; escrevem sua história elitizada e perpetuam a miséria geral. Mas os loucos, aqui, querem fazer parte da história também. E a literatura da margem toma fôlego a cada ano para se tornar um grande mar. Aos que acreditaram na ideia de que existe uma cultura que está construindo, estamos aí, fortificando a desobediência, fazendo arte dentro da carência, e mais uma vez provando, para quem duvidou, que não precisamos de cultura na periferia, precisamos de cultura de periferia. A questão agora é que terão que surgir muitos iguais ao Rui Barbosa para dar conta de sumir com tudo o que estamos fazendo. A revolução será silenciosa e determinada, como ler um livro à luz de velas em plena madrugada. Salve, salve!