UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO

FACULDADE DE FILOSOFIA, LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS

PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ANTROPOLOGIA SOCIAL

ÉRICA PEÇANHA DO NASCIMENTO

É tudo nosso!

Produção cultural na periferia paulistana

(versão corrigida)

SÃO PAULO

2011

ÉRICA PEÇANHA DO NASCIMENTO

É tudo nosso!

Produção cultural na periferia paulistana

(versão corrigida)

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo como requisito parcial para a obtenção do título de Doutora em Antropologia Social.

Orientador: Prof. Dr. Júlio Assis Simões

SÃO PAULO

2011

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.

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

N244

Nascimento, Érica Peçanha do
É tudo nosso! Produção cultural na periferia paulistana / Érica Peçanha do Nascimento ; orientador Júlio Assis Simões. - São Paulo, 2011.
213 f.

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

1. Produção cultural. 2. Periferia. 3. Cultura da periferia. 4. Saraus literários. 5. Literatura marginal. I. Simões, Júlio Assis , orient. II. Título.

Nome: Érica Peçanha do Nascimento
Título: É tudo nosso! Produção cultural na periferia paulistana

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo como requisito parcial para a obtenção do título de Doutora em Antropologia Social.

Aprovada em: 23/03/2012.

Banca Examinadora

Prof. Dr.: Júlio Assis Simões (orientador)

Instituição: Universidade de São Paulo

Prof. Dr.: Alexandre Graça Faria

Instituição: Universidade Federal de Juiz de Fora

Prof. Dr.: Heitor Frúgoli Júnior

Instituição: Universidade de São Paulo

Profa. Dra: Marilia Pontes Sposito

Instituição: Universidade de São Paulo

Profa. Dra: Rose Satiko Gitirana Ikiji

Instituição: Universidade de São Paulo

Aos poetas cooperiféricos:

carne e sangue, corpo e alma dos saraus.

Ao meu pai:

porque aqui está um fruto da semente que ele plantou.

AGRADECIMENTOS

A Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo pela bolsa de estudos.

Ao meu orientador, Júlio Assis Simões, pelos dez anos de parceria intelectual.

Aos professores Heitor Frúgoli Jr. e Rose Satiko, pelas críticas e sugestões ao meu Relatório de Qualificação. Ao Heitor agradeço, ainda, pelas aulas preciosas e por ter colaborado com o desenvolvimento do meu mestrado e do livro dele resultante. A Rose sou grata pelos estimulantes diálogos que travamos a partir de algumas leituras comuns.

Aos funcionários do Departamento de Antropologia da USP por todo o auxílio prestado, em especial a Ivanete Ramos e Rose de Oliveira, que sempre dispensaram a mim palavras de incentivo.

Ao Zé, parceiro de mais de uma década, que por amor e companheirismo resistiu a três pesquisas acadêmicas ao meu lado. E ainda me relegou afeto, sossego e estímulo para que eu seguisse em frente.

Aos meus pais, porque carinho, compreensão e madrugadas em claro à espera do meu retorno das atividades de campo também contribuíram para que este doutorado fosse concluído.

Aos muitos familiares – entre irmãos, primos e tios – que, mesmo sem entender os sentidos e utilidades de tantas horas de leituras, atividades de campo e escrita, torceram pelo meu êxito. Em especial, a Nercy e Eliete Reis, pela casa e pelo afeto.

Aos amigos, principalmente aqueles que souberam compreender minha ausência. Maria Carla Corrochano, Mônica Cardim, Camila Neves, Liliane Oliveira, Gebert Aleixo, Rogerio Tozzi, e meus fiéis escudeiros Geraldo Santos e Ronaldo França, foram responsáveis por lampejos de apoio, distração e alegria, cada um à sua maneira e ao seu tempo. E também a Isadora Lins França e Regina Facchini, que, mais do que pesquisadoras que inspiram dedicação e seriedade, são valiosas amigas conquistadas no percurso acadêmico.

Aos incríveis estudiosos da produção cultural periférica que tornaram esta aventura intelectual menos complicada e solitária: Aline Deyques, Antonia Gama, Juliana Balduino, Ingrid Hapke, Lucía Tennina, Mário Medeiros, Numa Ciro e Silvia Ramos. Com Numa e Silvia sempre terei uma dívida pelas acolhidas e preciosos contatos que me possibilitaram. Ao Mário sou grata por todas as oportunidades que tive de compartilhar seu brilhantismo, sagacidade e bom humor. Ingrid e Antonia são força, lealdade, solidariedade e inteligência à flor da pele, e a elas agradeço por representaram o que de mais precioso encontrei nos últimos anos.

A Antonia, Ingrid, Lucía e Mário – um quarteto fantástico – cabe ainda dedicar minha mais sincera gratidão pelos comentários críticos e apoio incondicional que me dispensaram na reta final deste trabalho.

As profissionais que cuidaram da minha mente e do meu corpo nesse processo. Dionéia Tozzi, pela escuta sensível e palavras de encorajamento. Flávia Lourenço, que tem mãos e cremes mágicos, e uma generosidade difícil de se encontrar.

Finalmente, aos que conheci em função do meu universo de pesquisa e aprendi a admirar por suas características pessoais e profissionais: escritores e organizadores de saraus literários que acompanhei em minhas investigações acadêmicas. Com alguns desenvolvi relações de respeito e carinho mútuos, outros deram novos (e bons) sentidos ao que fiz e faço, e a todos sou muito grata: Allan da Rosa, Alessandro Buzo, Cidinha da Silva, Elizandra Souza, Ferréz, Michel Yakini, Nelson Maca, Raquel Almeida, Rodrigo Ciríaco, Sacolinha e Sérgio Vaz.

Aos que tiveram paciência e disponibilidade para me conceder entrevistas e atender minhas demandas de pesquisa: Ana Tomé, Edite Marques da Silva, Eleilson Leite, Elizandra Souza, Genival de Oliveira Gonçalves (GOG), Jairo Periafricania, José Cláudio Rosa (Zé Batidão), Lourival Rodrigues da Silva, Márcio Batista, Michel Yakini, Nelson Maca, Raquel Almeida, Rodrigo Ciríaco, Rose Dorea, Sérgio Vaz e Wesley Nóog. A eles agradeço também pela autorização do uso de seus nomes reais e reprodução de seus depoimentos nesta tese.

Muito especialmente, deixo registrada a minha incomensurável gratidão às lideranças, poetas e espectadores do Sarau da Cooperifa pela oportunidade de acompanhar “de perto e de dentro” o notável trabalho que realizam.

“...Neste instante, neste país cheio de Machados se achando serra elétrica, nós somos a poesia: essa árvore de raízes profundas, regada com a água com que o povo lava o rosto depois do trabalho”.

(“Literatura das ruas”, Sérgio Vaz)

Nascimento, E.P. **É tudo nosso! Produção cultural na periferia paulistana.** 213 f. Tese (Doutorado) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2011.

Resumo: Trata-se de uma etnografia que visa interpretar a produção cultural da periferia paulistana, a partir do trabalho desenvolvido pela Cooperifa (Cooperação Cultural da Periferia) nos anos de 2001 e 2011. Entre outras atividades, este autodenominado movimento cultural promove saraus literários que operam como encontros comunitários e oportunizam novas opções de lazer, produção e participação político-cultural. Nesse sentido, busco apreender os discursos acerca da periferia, tanto no que se refere ao espaço social quanto à sua cultura peculiar, construído pelos protagonistas deste movimento no cenário contemporâneo. Observa-se, assim, um processo de produção cultural em que não somente os produtos e circuitos de consumo periféricos apresentam-se como soluções criativas ao mercado cultural, mas, também, coloca novamente os moradores da periferia no centro da cena pública, a partir da elaboração de uma agenda comum.

Palavras-chave: produção cultural, periferia, cultura da periferia, saraus literários, literatura marginal.

Abstract: This is an ethnography that aims to interpret the cultural production of the suburbs of São Paulo, from the work done by Cooperifa (Cultural Cooperation in the Periphery) between 2001 and 2011. Among other activities, cultural movement that promotes self-styled literary soirees that operate as community meetings and nurture new leisure facilities, production and participation in political and cultural. In this sense, seeking to understand the speeches about the periphery, both in terms of social space as to its peculiar culture, built by the protagonists of this movement in a contemporary setting. There is thus a process of cultural production that not only the consumer products and peripheral circuits are presented as creative solutions to the cultural market, but also raises again the residents of the periphery in the center of the public stage, from the development of a common agenda.

Keywords: cultural production, periphery, culture of the periphery of, literary soirees, marginal literature.

LISTA DE FIGURAS E TABELAS

Figura 1 – Logotipo da Cooperação Cultural da Periferia 65

Figura 2 – Mapa das Subprefeituras e Distritos da Zona Sul 68

Tabela 1 – Indicadores de Cultura 69

Tabela 2 – Melhores e piores distritos segundo situação de vulnerabilidade social 71

Tabela 3 – Indicadores de violência 73

Tabela 4 – Lista de livros lançados no Sarau da Cooperifa (2004-2010) 77

Tabela 5 – Apresentações externas do Sarau da Cooperifa (2003-2010) 81

Tabela 6 – Livros associados à literatura marginal-periférica (1988-2010) 104

Figura 3 – Cartão de visitas do Bar do Zé Batidão (2009) 178

Figura 4 – Organograma do Programa de Cultura e Mobilização Social (2008) 192

SUMÁRIO

Introdução afetiva e metodológica à pesquisa **1**

Capítulo 1 – Noites poéticas em um bar da periferia **19**

Capítulo 2 – A periferia agora frequenta os cadernos de cultura **58**

2.1 "Tipo uma Semana de Arte Moderna da Periferia": os primeiros eventos da Cooperifa 58

2.2 Do Bar do Portuga ao Bar do Bodão: "o boteco é um centro cultural" 60

2.3 "O bar é o único lugar público na periferia": os saraus no Zé Batidão 63

2.4 Cooperifa: um movimento de resistência cultural na periferia 75

2.5 Cooperifa: um quilombo cultural 85

2.6 A "nave-mãe" se reinventa: produtos literários e novos projetos 88

2.7 O bar como lar: a família Cooperifa 93

2.8 A linha de frente do sarau 95

2.9 Depois que os escritores da periferia entraram em cena 101

Capítulo 3 – A periferia unida, no centro de todas as coisas **113**

3.1 O movimento aprende fazendo: a Semana de Arte Moderna da Periferia 114

3.2 A celebração da atuação na Mostra Cultural da Cooperifa 126

3.3 Sobre a Cooperifa, periferia e cultura: reflexões a partir das mostras culturais 158

Capítulo 4 – Dos parceiros que estão juntos pela transformação da periferia **166**

4.1 Zé Batidão: o mecenas da Cooperifa 174

4.2 O ponto de encontro da periferia no centro: o caso da Ação Educativa 181

4.3 Onde o comerciante e a ONG se encontram: parcerias e desdobramentos a partir do Sarau da Cooperifa 195

Considerações finais: o que há de novo na periferia paulistana? **202**

Referências bibliográficas **207**

Anexos

Introdução afetiva e metodológica à pesquisa[1]

A primeira vez que tive contato com os poetas da Cooperifa (Cooperação Cultural da Periferia) foi em julho de 2003, durante o debate "Escrito por nós: literatura marginal", que integrava a programação da 3ª Semana de Cultura Hip Hop, promovida pela ONG Ação Educativa e diversas posses[2] paulistas. Para esse debate foram convidados três autores que integraram as duas edições especiais *Caros Amigos/Literatura Marginal: a cultura da periferia*, organizadas pelo escritor Ferréz e lançadas até então: Preto Ghóez, Ridson Dugueto e Sérgio Vaz. Enquanto os rappers Ghóez e Dugueto comentaram a participação na revista de literatura marginal como primeira oportunidade de publicação deles e de outros sujeitos que vivenciavam situações de marginalidade social, Sérgio, já conhecido pela alcunha *poeta da periferia*[3], utilizou-se do evento para abordar sua carreira literária iniciada nos anos 1980 e a atuação da Cooperifa, que ajudou a fundar no limiar do século XXI. Além disso, Sérgio Vaz divulgou entre os participantes um panfleto que anunciava o "3º Sarau da Cooperifa no Bar do Zé Batidão", a ser realizado em agosto daquele ano, e convidou o poeta cooperiférico Márcio Batista, que estava na plateia, para declamar um poema de autoria própria.

Nunca tinha ouvido falar sobre a produção literária da periferia, tampouco sabia da existência da Cooperifa: autodenominado movimento cultural criado em 2001 e que realiza, desde 2003, saraus literários regulares no Bar do Zé Batidão, localizado na periferia da Zona Sul paulistana. Meu interesse em acompanhar as atividades da Semana de Cultura Hip Hop havia surgido com meu Trabalho de Conclusão de Curso, acerca da relação dos rappers com o mercado fonográfico. Desde então, segui acompanhando as matérias jornalísticas e eventos relacionados a esse tema de estudo, sobretudo a referida Semana, que já na sua primeira edição, realizada em 2001, atraiu a atenção de pesquisadores, imprensa, artistas e ativistas.

---

[1] Faço referência aqui à introdução de *A máquina e a revolta*, clássico da antropologia urbana brasileira escrito por Alba Zaluar, nos anos 1980, no qual a autora descreve a construção do seu objeto de estudo e os meandros que envolveram o seu trabalho de campo também a partir das relações profissionais e afetivas desenvolvidas durante a sua pesquisa.

[2] Cabe lembrar que o termo remete ao fim da escravidão de afrodescendentes nos Estados Unidos, pois estes, ao serem libertos, recebiam um burro e um lote de terras, suas "posses" (Mendonça, 1996). No Brasil, posse serviu para caracterizar a associação de militantes do movimento hip hop interessados no aprimoramento e divulgação das suas expressões artísticas, organização de shows beneficentes em prol de bairros periféricos e discussão das questões raciais e políticas, entre outras atividades (Nascimento, 2009a).

[3] Todas as falas e termos êmicos estão destacados em itálico ao longo do texto.

A Semana de Cultura Hip Hop foi organizada pela ONG Ação Educativa até 2010[4] e configurou-se num ciclo de debates, exposições, exibição de vídeos, workshops e apresentações artísticas que visava trazer a público as principais discussões pertinentes ao movimento. Cada uma das dez edições buscou contemplar questões internas do hip hop (a relação com o mercado cultural, atuação política, etc.) ou que são representativas dos vínculos que alguns dos militantes estabelecem com outros fenômenos sociais e culturais (como as políticas públicas para a população negra e as mulheres, violência policial, acesso à educação, etc.) (Nascimento, 2006, 2009a).

Na edição de 2003, houve debates sobre produção fonográfica, rádios comunitárias, o papel das posses e a relação entre juventude negra e as cotas raciais no ensino universitário. A inclusão de tais temas parecia-me inequívoca, pois se referiam a questões citadas mais frequentemente em reportagens sobre o movimento hip hop e outras atividades organizadas por ativistas que eu acompanhava na época. Desse modo, como pesquisadora recém-interessada no movimento, o que chamava minha atenção era a relação que estava sendo feita entre rap e literatura, bem como as reflexões sobre o consumo de bens culturais e a carência de textos que expressassem a *linguagem da periferia*, entre outros assuntos que deram o tom ao debate dedicado à literatura marginal.

Foi instigada pelas considerações apresentadas em tal debate que busquei conhecer a produção literária que emergia das periferias. Comprei os dois primeiros números da revista *Caros Amigos/Literatura Marginal* e o romance *Capão Pecado*, de Ferréz, escritor bastante citado pelos debatedores que participaram da Semana de Cultura Hip Hop. Havia, nesse momento, uma motivação pessoal em adquirir esses produtos, uma vez que o consumo de literatura faz parte dos meus hábitos de lazer desde a adolescência e me leva a acompanhar os lançamentos do mercado editorial. Ao mesmo tempo, o contato com esses textos e com a biografia dos autores, especialmente pela semelhança com relação às letras e aos letristas de rap, aguçaram em mim novos interesses de pesquisa. Dediquei-me a levantar resenhas, matérias jornalísticas e estudos sobre os produtos literários com a marca da periferia

[4] Em 2011, esse ciclo de atividades passou a ser promovido pelo Fórum de Hip Hop Municipal de São Paulo com apoio da Prefeitura, em cumprimento à lei 14.485/2007, que incorporou a Semana Hip Hop no calendário oficial de datas comemorativas, eventos e feriados do município, e consolidou a legislação anterior nº 13.924/2004, que já instituía a sua realização anual. Para garantir a implementação dessas leis e a efetivação da Semana, militantes envolvidos no Fórum passaram a pressionar o poder público por meio da participação em audiências e comissões municipais, formulação de documentos e envio de mensagens a membros do poder legislativo. Além disso, em parceria com o Programa Ação Na Justiça, da Ação Educativa, entraram com uma representação no Ministério Público do Estado de São Paulo, com pedido de instauração de inquérito civil para averiguação do descumprimento de realização da Semana e de recomendação de rubrica orçamentária específica para sua organização. Ver: http://forumhiphopepoderpublico.blogspot.com

publicados até então. E esse primeiro levantamento de fontes me conduziu a uma aposta acadêmica: havia ali uma novidade estética e política e pouquíssimos artigos que se debruçavam sobre seus rendimentos teóricos e metodológicos. Baseada nessa hipótese, formulei um projeto de pesquisa e ingressei no mestrado para estudar a apropriação da categoria literatura marginal por escritores da periferia.

No mestrado, desenvolvido entre os anos de 2004 e 2006, tomei como ponto de partida as revistas *Caros Amigos/Literatura Marginal* e enfatizei escritores com carreiras diferenciadas que se apropriavam de maneiras distintas da expressão literatura marginal, e elegi como foco as biografias e obras de Sérgio Vaz, Ferréz (Reginaldo Ferreira da Silva) e Sacolinha (Ademiro Alves de Sousa). Com essa escolha, pude me ater também ao ativismo dos escritores da periferia por meio da análise dos projetos de ação cultural que eles idealizaram, a saber: a Cooperifa, o 1daSul e o Literatura no Brasil. Esses diferentes projetos serviram como mote para a discussão das estratégias de circulação, consumo e legitimação da produção literária periférica que sucederam o lançamento das revistas especiais de literatura marginal, do mesmo modo que subsidiaram minhas primeiras reflexões acerca da ideia de cultura da periferia.

Até por conta da então incipiência do movimento de literatura protagonizado por escritores da periferia e, consequentemente, da inexperiência desses autores em lidar com pesquisadores, fui recebida com muita desconfiança e resistência por alguns dos sujeitos que pretendia investigar, especialmente por Ferréz, Sérgio Vaz e os rappers que participaram das revistas *Caros Amigos/Literatura Marginal*. Afora as dúvidas mais corriqueiras sobre os efeitos, sentidos e utilidades de um estudo acadêmico, certos autores dos quais tentei me aproximar questionavam o interesse de uma *estudante da USP* em analisar a literatura marginal-periférica. Alguns deram negativas imediatas às minhas propostas de entrevistas, outros marcaram comigo e não compareceram aos encontros, e um escritor, especificamente, me indagou sobre o valor do cachê que receberia se contribuísse com minha pesquisa.

Menos do que uma antipatia a mim, pude entender, no convívio com os escritores, que se tratava de certa objeção à pesquisa acadêmica, embasada pelo temor de que os produtos e ações dos artistas e ativistas periféricos sejam interpretados sob o signo do exótico e do inferior, ou ainda, *apropriados por estudiosos* que passarão a *falar em nome deles* em publicações e debates públicos. Para alguns, a recusa em contribuir com esse tipo de estudo ou a negociação dos termos de participação e contrapartidas são entendidas até como parte de *uma postura política* frente aos pesquisadores. Mas, especificamente no meu caso, havia também um incômodo pelo fato de se tratar de uma pesquisa de pós-graduação em

Antropologia e não em Letras – que, na percepção de certos autores, é a disciplina que pode lograr reconhecimento à produção literária da periferia por ter uma envergadura centrada nas questões estéticas e menos voltada aos aspectos sociais, históricos ou políticos.

O paradoxo é que meu contato com os escritores periféricos só foi estreitado por conta das próprias especificidades do estudo antropológico: um intenso trabalho de campo e, com ele, muitas trocas e negociações, tal como é recomendável desde os primórdios da tradição etnográfica. Sérgio Vaz, por exemplo, que se esquivou por mais de um ano e meio até conceder-me uma entrevista no mestrado, revelou que ficou sensibilizado com minhas participações nos saraus da Cooperifa e nos eventos que o tinham como convidado, e mesmo com minha persistência para entrevistá-lo. E argumentou que é preciso que os intelectuais estabeleçam contato com sujeitos periféricos e frequentem seus espaços sociais para ter legitimidade para escrever sobre eles.

Embora Sérgio tenha levado em consideração os mais de vinte eventos que eu já tinha acompanhado como pesquisadora até então, considero que parte da legitimidade que obtive deve-se mais ao momento posterior a uma das últimas atividades de campo que realizei para o mestrado, quando fui convidada a acompanhá-lo a um bar, juntamente com outros frequentadores da Cooperifa. No decurso de cinco horas de confraternização, conversas e cervejas, que quase se tornou uma prova de resistência física para mim, o processo de identificação com os meus interlocutores parecia ter se concretizado: em meio às falas sobre amenidades da vida cotidiana, ali me foram revelados conflitos com outros artistas da periferia e participantes dos saraus, críticas à produção cultural periférica, aspirações pessoais e profissionais, entre outras questões de foro íntimo. Como iria perceber algum tempo depois, uma pesquisa etnográfica sobre os cooperiféricos se faz, principalmente, no bar – e não somente no Zé Batidão em noites de sarau.

Minha constante presença em campo, tanto no mestrado quanto no doutorado, mostrou-se fundamental, nesse sentido. Para os sujeitos de minhas pesquisas, mais do que parte de um método, comparecer às atividades por eles desenvolvidas, observá-los, fotografá-los, entrevistá-los, fazer anotações, dialogar sobre os mais variados assuntos e escrever sobre eles tornou-se representativo do respeito e interesse que eu nutria pelas carreiras e produtos dos escritores da periferia. Para mim, a convivência e as parcerias estabelecidas com os pesquisados estavam diretamente ligadas à qualidade dos dados que eu poderia obter, mas nunca se reduziu a isso. Fez parte do meu processo de amadurecimento pessoal e profissional, bem como se configurou num exercício de reflexão sobre o meu papel como antropóloga e os desdobramentos do meu trabalho, para além do campo intelectual.

Essa aproximação do universo da literatura marginal-periférica se fez possível, ao mesmo tempo, por conta de certa leitura da minha biografia. Para muitos escritores e rappers, ser oriunda da periferia e identificada como negra me credenciava a estudá-los, ou ainda, gerava expectativa com relação aos resultados do meu trabalho, uma vez que há similitude em algumas das nossas experiências sociais. Talvez Ferréz tenha tido o comportamento mais emblemático dessa perspectiva: no nosso primeiro contato, perguntou-me em que bairro eu morava e, posteriormente, manifestou sua admiração porque, assim como os escritores que pretendia estudar, eu estava fazendo parte de um meio – a universidade pública – do qual os moradores da periferia são tradicionalmente excluídos.

Pouco antes da defesa da minha dissertação, ingressei no doutorado, motivada não apenas pelo desafio de refletir sobre novos rendimentos teóricos dos dados reunidos anteriormente, como também pelo crescimento do próprio fenômeno que eu observara no mestrado: dezenas de novas publicações de escritores periféricos (inclusive por editoras conceituadas), o grande número de reportagens em periódicos e programas de televisão sobre tais autores e sua atuação, a multiplicação de saraus literários nas periferias paulistanas, a visibilidade, profusão e ampliação da ideia de cultura da periferia, a elaboração de editais públicos específicos para artistas e ativistas moradores de periferias e favelas, entre outros.

Assim, para dar continuidade às discussões realizadas no mestrado, elaborei um projeto de doutorado que toma como gancho o esforço empreendido por moradores da periferia para produzir a própria imagem e cultura e os saraus da Cooperifa como lócus privilegiado para a observação desse processo. No doutorado, iniciado em 2007, a qualidade da minha relação com os poetas da Cooperifa estava bastante modificada. Do mesmo modo que muitos laços de confiança estavam constituídos, esperava-se que a pesquisa pudesse corroborar discursos ou agregar prestígio a eles. Percebi, principalmente nos saraus, que a relação estabelecida com pesquisadores e jornalistas é muitas vezes passional e por isso semelhante a que se constrói com os demais frequentadores e apoiadores, visto que há sempre a expectativa de que possam ser incorporados à *família Cooperifa*.

O processo de realização da minha pesquisa de doutorado coincidiu, ainda, com mudanças na minha relação com outros escritores da periferia. Logo no início, procurei os doze escritores[5] que havia entrevistado no mestrado para entregar uma cópia da dissertação finalizada. Nem todos se interessam em ter esse registro e Ferréz foi o único que leu o texto

[5] Refiro-me a Alessandro Buzo, Allan da Rosa, Claudia Canto, Clóvis Carvalho, Elizandra Souza, Ferréz, Jonilson Montalvão, Lutigarde Oliveira, Dugueto Shabazz, Sacolinha, Santiago Dias e Sérgio Vaz.

prontamente e me procurou para fazer suas críticas[6]. Para minha surpresa, ele havia gostado do resultado do trabalho e me incentivou a publicá-lo, oferecendo-se, inclusive, para intermediar contatos com editoras e escrever o prefácio. O escritor enfatizou que queria participar do livro não só como tema do estudo, mas como sujeito que iria imprimir suas impressões sobre a pesquisa e a pesquisadora, e essa ideia – ainda que pouco usual em publicações acadêmicas – me instigou.

A publicação da dissertação se concretizou em novembro de 2009, sob o título *Vozes marginais na literatura*[7], e contou com prefácio escrito por Ferréz. Para ter subsídios para o seu texto, ele optou por fazer uma longa entrevista comigo, com questões de variadas ordens. Ferréz estava acostumado a me ver em suas palestras e a responder minhas perguntas, porém nunca estabelecemos uma relação pessoal, de modo que as informações que ele tinha a meu respeito reduziam-se à pesquisa que desenvolvi e ao nome do bairro onde eu morava, porque essa foi a primeira pergunta que ele me fez quando eu me apresentei como pesquisadora. Contudo, no prefácio, menos do que sujeito da pesquisa, Ferréz se fez presente como escritor, ao recriar no plano literário aspectos da minha trajetória pessoal e acadêmica.

Se, na minha leitura, o prefácio de Ferréz transformava a mim numa personagem que poderia figurar facilmente em uma de suas ficções literárias e, para meus pares acadêmicos, o texto pouco formal e centrado em algumas de minhas vivências reduzia a qualidade da obra e gerava dúvida sobre as minhas estratégias para aproximar-me dos sujeitos da pesquisa, para os demais escritores e leitores da literatura marginal-periférica, assim como para os frequentadores de saraus, o preâmbulo que trouxe à tona aspectos da minha biografia parecia me transformar em uma pesquisadora uspiana passível de admiração.

Desse modo, ainda que o mestrado tenha sido finalizado em 2006, o lançamento do livro, três anos depois, deu outro estatuto às minhas pesquisas e presença em campo. Primeiramente, porque o suporte físico e as próprias especificidades de circulação do livro estimularam o contato de um público amplo com os resultados do meu estudo. Depois, porque fui convidada a lançá-lo em alguns saraus literários realizados na periferia, inclusive no Sarau

[6] Vale pontuar que o escritor Sacolinha já havia demonstrado seu interesse pelos resultados do meu trabalho ao marcar presença na defesa pública do mestrado, além disso, fez a leitura integral da dissertação em meados de 2008 e me estimulou a publicá-la. No início de 2009, foi Allan da Rosa quem me procurou para fazer algumas considerações sobretudo com relação à formalidade do texto, mas também para solicitar que eu disponibilizasse a dissertação no sítio eletrônico do selo editorial que coordena, a Edições Toró.

[7] O convite para a publicação foi feito pela professora Dra. Heloisa Buarque de Hollanda, com quem estabeleci contato no início de 2008, por intermédio de sua orientanda, a pesquisadora do hip hop e da literatura marginal Numa Ciro. Além de coordenadora do Programa Avançado de Cultura Contemporânea da Universidade Federal do Rio de Janeiro, Heloisa é uma das proprietárias da editora Aeroplano, em nome da qual fez o convite para que eu publicasse minha dissertação, como um dos títulos da Coleção Tramas Urbanas. O livro foi beneficiado, ainda, pelo apoio à publicação concedido pela Fapesp.

da Cooperifa, o que se conformou numa oportunidade de participar dos recitais como autora e fazer uso do microfone para apresentar o meu trabalho, além de me permitir entender um pouco melhor a dinâmica dos lançamentos de livros nesses espaços. Nessas ocasiões, fiz descontos no preço de capa e algumas permutas, vendi fiado inúmeras vezes e recebi até a proposta de trocar um exemplar por DVDs piratas. Posteriormente, a leitura do livro, especialmente do prefácio, fez com que alguns poetas e frequentadores de saraus se interessassem em colaborar com a pesquisa de doutorado e outros passassem a me considerar uma *escritora periférica* ou *marginal*. Mesmo que essas novas situações não dirimissem tensões, conflitos e recusas que ainda enfrentaria na pesquisa de doutorado, foi a partir daí que comecei a ser convidada a opinar sobre originais literários, escrever e revisar textos, participar de eventos organizados pelos próprios escritores e ativistas periféricos e, até mesmo, fundar e coordenar um novo sarau[8].

Nesse sentido, o resultado da investigação aqui apresentada não escapou às próprias idiossincrasias do trabalho de campo: os momentos de reserva, dúvida, simpatia, solidariedade, sucesso, desinteresse, entre tantos, que sempre permeiam as diferentes etapas de uma mesma pesquisa[9]. Considerando desde o período do mestrado, são oito anos de

[8] Creio que esses convites ocorreram menos pela particularidade da minha presença em campo ou das expectativas com relação ao meu papel como intelectual, e mais pela qualidade da relação que desenvolvi e que outros pesquisadores acabam estabelecendo. Para ficar só no universo da literatura marginal-periférica e dos estudiosos com quem tenho proximidade, vale lembrar que Mário Medeiros, que fez doutorado sobre as literaturas negra e periférica, participou como debatedor numa das mostras realizadas pela Cooperifa e foi um dos professores voluntários do curso "Resistência e anunciação: arte e política preta", organizado por Allan da Rosa. Já Lucía Tennina, pesquisadora das obras e saraus literários da periferia, como contrapartida às entrevistas concedidas e em decorrência de sua atuação como professora de literatura brasileira na Universidade de Buenos Aires, traduziu alguns textos de seus sujeitos de pesquisa para o castelhano, como, por exemplo, o romance *Manual prático do ódio*, de Ferréz, e organizou a mostra "Del otro lado del puente: arte de la periferia de San Pablo", que ficou em cartaz por vinte dias na capital portenha. Já Ingrid Hapke, estudiosa alemã da produção literária e dos blogs de escritores periféricos, fez as legendas em alemão do curta-metragem "Curta Saraus", produzido pelo coletivo Arte na Periferia, e contribuiu com a leitura crítica de originais literários.

[9] Obviamente, as negociações e adversidades vivenciadas em campo não são reflexos exclusivos do meu objeto de pesquisa, mas do próprio exercício etnográfico, amplamente discutido por alguns estudiosos, como Geertz (1989[1973], 1997 [1983]), Goldman (2003), Magnani (2002) e Peirano (1995, 2008), assim como por colegas dedicados a outras especialidades antropológicas, como Vianna (2010), para citar uma pesquisadora contemporânea que leva a sério os impactos desse exercício na fatura de um estudo. Muitos dos argumentos desconfiados ou desfavoráveis que ouvi são abordados e problematizados, recorrentemente, em trabalhos acadêmicos voltados para o meio urbano, tais como aqueles que integram as coletâneas organizadas por Cardoso (2000 [1986]) e Velho & Kuschinir (2003), ou que se dedicam aos estudos dos chamados subalternos, como Carvalho (2001). Com relação aos trabalhos sobre ativistas culturais de periferias e favelas, é importante destacar as variadas exigências, trocas e estratégias de convencimento que pesquisadores e pesquisados lançam mão. Como, por exemplo, Antonia Gama Costa (2009), que, em virtude de seu mestrado sobre o núcleo de audiovisual da Cufa (Central Única das Favelas), teve que assinar um "Termo de autorização à pesquisa", formulado pelos seus colaboradores e que delimitava, entre outros aspectos, o material empírico e o espaço físico ao qual ela poderia ter acesso. Ou Ana Lúcia Silva Souza (2011), que mesmo distante das discussões teóricas pós-modernas sobre autoridade e pesquisa, ao enfocar o movimento hip hop como agência de letramento, viu-se provocada a considerar seus interlocutores como coautores de seu estudo, a partir de uma metodologia que pressupunha reciprocidade na coleta e troca de informações, bem como na divulgação dos resultados finais do trabalho.

investimento empírico, documental e bibliográfico sobre literatura e periferia, e seis anos de participação frequente nas atividades realizadas pela Cooperifa, com mais de uma centena de saraus e atividades artístico-culturais observadas dentro e fora do bar do Zé Batidão. Além de acompanhar apresentações artísticas distintas, fiz amigos, tive desentendimentos, mudei o foco da pesquisa pela dificuldade em realizar entrevistas, me emocionei com algumas declamações, exercitei minha paciência para estabelecer relações profissionais, recebi críticas e elogios públicos, colaborei para a realização de algumas atividades e produtos organizados pelos cooperiféricos e demais escritores da periferia.

Nos saraus, pude acompanhar a formação de novas lideranças, parcerias com ONGs nacionais e internacionais, ações conjuntas entre diferentes artistas e ativistas, diversificação das ações da Cooperifa, o desenvolvimento e as mudanças com relação à infraestrutura do bar, frequentadores e dinâmica dos saraus. Também testemunhei performances consagradoras, nervosismo dos poetas antes de suas apresentações, convocação para a participação em eventos culturais e políticos, falas favoráveis e contrárias a candidatos em período eleitoral, declarações de amor públicas, denúncias de casos de racismo, comentários homofóbicos e machistas, casais se formando e outros se desfazendo, vaias ao discurso de uma notória jornalista da televisão, pedidos de autógrafos a figuras famosas, paqueras e discussões entre os poetas. Em conversas informais ou pelos blogs de ativistas periféricos, tomei conhecimento de episódios que não presenciei e que renderam até casamentos simbólicos e dois noivados nos saraus.

Possivelmente, por conta desse acúmulo de dados e emoções, comentou, certa vez, meu orientador: “pode-se dizer que esta é uma pesquisa de longa duração”, levando em conta também os prazos atuais para a conclusão do doutorado. De fato, é preciso considerar que os dados empíricos apresentam-se como principal fonte de análise e inspiração para as reflexões aqui apresentadas. Até por isso, optei por começar apresentando minha experiência de pesquisa – incluindo aí alguns dados biográficos e os diferentes modos como o meu trabalho foi (re)lido pelos pesquisados – a fim de perscrutar o que minha presença em campo, em diferentes etapas, é capaz de apontar sobre meu tema de estudo.

****

Do modo como eu entendo a produção cultural da periferia paulistana, a Cooperifa, como um projeto de ação cultural que busca aliar literatura e participação comunitária, está relacionada a um tipo de atuação comum a maior parte dos quarenta e oito escritores que

participaram dos três números especiais *Caros Amigos/ Literatura Marginal: a cultura da periferia*, lançados nos anos de 2001, 2002 e 2004. Nesse projeto de literatura marginal em revista, que contou com a participação de alguns frequentadores (assíduos ou ocasionais) do Sarau da Cooperifa, os editoriais, os textos e os minicurrículos dos autores apresentados apontavam um conjunto de escritores oriundos das periferias urbanas brasileiras para os quais a associação do termo marginal à literatura remete, igualmente, à situação de marginalidade (social, editorial ou jurídica) vivenciada pelo autor e a uma produção literária que visa expressar o que é peculiar aos espaços tidos como marginais ou marginalizados, principalmente com relação à periferia (como os temas, os problemas, o linguajar, as gírias, os valores, as práticas de certos segmentos populacionais, etc.).

Tomados como objeto da pesquisa de mestrado, intitulada *"Literatura marginal": os escritores da periferia entram em cena,* desenvolvida por mim entre 2004 e 2006 no Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social da USP, esses escritores que residem em bairros da periferia de São Paulo e participaram das revistas *Caros Amigos/Literatura Marginal* foram apreendidos como protagonistas de um importante movimento literário, pois a investigação revelou que a junção das categorias literatura e marginalidade feita por eles encobre mais do que certo perfil sociológico dos autores ou determinado tipo de literatura. Presta-se ao esforço de edificar uma atuação político-cultural e está relacionada às experiências e elaborações compartilhadas sobre marginalidade e periferia, assim como a um vínculo estabelecido entre produção artística e realidade social.

Um dos argumentos desenvolvidos na referida pesquisa é que tais escritores estão orientados pelo projeto intelectual comum de dar voz ao seu grupo social de origem, através de relatos dos problemas que os acomete em textos literários, e de conferir nova significação à periferia por meio da valorização do que seria a cultura singular de tal espaço e de intervenções pragmáticas que visam estimular a produção, o consumo e a circulação de bens culturais. Para ilustrar esse argumento, minha dissertação de mestrado abordou intervenções de três escritores focados pela pesquisa: o autodenominado movimento cultural 1daSul (Somos todos um pela dignidade da Zona Sul), organizado por Ferréz para desenvolver atividades artísticas e bibliotecas comunitárias no distrito do Capão Redondo; o Literatura no Brasil, criado pelo escritor Sacolinha e que teve como propósitos iniciais a divulgação da produção literária de escritores desconhecidos do grande público, bem como a promoção da leitura em bairros periféricos do município de Suzano; e a Cooperifa, que tem como principal atividade a realização de saraus semanais na Zona Sul paulistana.

A análise demonstrou que o 1daSul, o Literatura no Brasil e a Cooperifa tornaram-se instâncias importantes para a circulação e a legitimação da produção literária periférica, do mesmo modo que se fizeram veículos fundamentais para a divulgação e positivação da cultura da periferia, além de agregar nas suas atividades as ideias de autoestima e autogestão. Mais especificamente, verificou-se que esses escritores se veem como representantes autorizados da periferia: consideram que, por seu intermédio, assim como por mediação do hip hop, grupos, coletivos e movimentos se formaram para produzir e reproduzir a própria imagem e cultura.

Esta tese visa ampliar as discussões iniciadas no mestrado e focaliza os produtos e contextos de um sarau literário para refletir sobre os discursos acerca da periferia, tanto no que se refere ao espaço social quanto à sua cultura peculiar. O lócus privilegiado desta investigação é a Cooperifa, que tem como principal atividade a realização de um sarau dedicado à poesia e que reúne semanalmente profissionais ligados ou não a atividades artísticas, assim como diversos autorreferenciados ativistas culturais que nomeiam as intervenções coletivas das quais fazem parte como projetos, movimentos, grupos, coletivos e associações – e que, para efeitos de análise, serão chamados de projetos de ação cultural.

Com isso, pretendo chamar a atenção para dois aspectos que se destacam nessa polissemia de termos usados para nomear intervenções que proliferaram na cena urbana e articulam noções de cultura e política nas produções e atuações que dela derivam. O primeiro deles é que, embora assumam caráter coletivo e indiquem um esforço de construção de um "nós", essas intervenções nascem e ganham visibilidade como projetos pessoais de seus idealizadores e, dessa maneira, estão intrinsecamente ligados às suas biografias, redes de contatos, etc. Em segundo lugar, ainda que se orientem por diferentes discursos, práticas e princípios, voltam-se para pelo menos um dos níveis do sistema de produção cultural: a criação, a circulação ou o consumo.

Tomo como referência, aqui, as acepções do Dicionário Crítico de Política Cultural (Teixeira Coelho, 1997), no qual a ação cultural está descrita como um "conjunto de procedimentos, envolvendo recursos humanos e materiais, que visam pôr em prática os objetivos de uma determinada política cultural" (p. 31), constituindo esta última um "programa de intervenções realizadas pelo Estado, instituições civis, entidades privadas ou grupos comunitários com o objetivo de satisfazer as necessidades culturais da população e promover o desenvolvimento de suas representações simbólicas" (p. 293).

Sendo assim, a ação cultural de produção gera obras culturais ou de arte e tem amadores e profissionais como público. Já a ação cultural de distribuição integra ou gera um novo sistema de circulação para criar condições de exibição pública das obras. A ação cultural de uso ou consumo, por sua vez, permite a fruição das obras, envolvendo desde o entendimento dos seus aspectos formais até a percepção de seus conteúdos sociais e políticos. Por fim, a ação cultural de criação, "ou a ação cultural em si", se estende para além da dimensão física e abrange o desenvolvimento das relações entre as pessoas e uma obra ou de pessoas entre si a partir de obras, a fim de que essas pessoas possam "retirar aquilo que lhes permitirá participar do universo cultural como um todo e aproximarem-se umas das outras por meio da invenção de objetivos comuns" (Teixeira Coelho, 1997, p. 31-32).

É preciso contextualizar que, para além dos projetos de ação cultural ligados à literatura que se desenvolvem no contexto paulistano, diferentes pesquisadores afirmam que, seja por seu impacto político no campo de iniciativas da sociedade civil (Ramos, 2007), seja pela novidade cultural que representam (Hollanda, 2004; Vianna, 2006), os produtos e projetos com a marca da periferia aparecem como grande novidade dos últimos tempos. Como sinalizam diferentes estudos (como Levinson, 2005; Costa, 2009; Cota, 2008; Oliveira, 2007), desde os anos 1990, vê-se, pelas periferias do Brasil, uma intensa movimentação em torno de diferentes expressões artísticas, seguida de políticas públicas específicas que visam dar conta das demandas colocadas por seus protagonistas oriundos de periferias e favelas (Abreu, 2010; Silva, 2007; Vilutis, 2009).

Audiovisual, teatro, dança e música agregam artistas e coletivos originários e atuantes em bairros pobres. No limiar do século XXI, ganham visibilidade os produtos e ações advindos dos guetos, favelas, periferias, baixadas, subúrbios e outros espaços que margeiam centros geográficos e econômicos e recebem nomeações diversas. Favelados, periféricos, suburbanos, marginais e marginalizados, que sempre foram tema ou inspiração de criações artísticas, passam de objetos a sujeitos e esforçam-se para transformar suas próprias experiências em linguagem específica. E tudo aquilo que um dia faltou – acesso, infraestrutura, bens, técnica, dentre outros – torna-se matéria-prima para a estética que está sendo edificada.

Sabe-se, entretanto, que as elaborações de discursos sobre a periferia ou do que seria a sua "cultura" peculiar não são premissas de sujeitos que relacionam seus produtos artísticos a tal espaço, tampouco são produzidas sem que haja conexões com diferentes classes sociais ou representantes ligados ao "centro" (geográfico, de produção cultural, de poder político, etc.). Desde que os artistas e ativistas periféricos ganharam evidência, certa produção televisiva e

cinematográfica, por exemplo, também vem se apropriando da estética, das peculiaridades do cotidiano e dos temas associados às periferias e favelas (como a pobreza, a violência, as práticas sociais, etc.).

Nos anos 1990, os ditos programas policiais, como o Aqui, Agora (SBT, 1991), 190 Urgente (CNT, 1996) e Cidade Alerta (Rede Record, 1998) tiveram como principal matéria-prima os crimes e prisões ocorridos em bairros periféricos, o que ajudava a reforçar a associação estereotipada entre violência e periferia. Recentemente, ainda tendo a violência como pano de fundo dos roteiros, foi a vez dos diretores de cinema investirem nas periferias e nas favelas como temáticas e cenários, como nos casos dos filmes O invasor (Beto Brant, 2001), Cidade de Deus (Fernando Meirelles, 2002) e Antônia (Tata Amaral, 2006) e a sequência Tropa de Elite 1 e 2 (José Padilha, 2007 e 2010).

No início deste novo século, alguns dos programas policiais acima citados ainda são mantidos. Entretanto, passaram a ser veiculados também programas que apostam na periferia como objeto do entretenimento, assim como o seriado Turma do Gueto (Rede Record, 2002), que trazia atores oriundos da periferia como protagonistas e enredos que tematizavam, além da pobreza e da violência, a solidariedade entre os periféricos e as suas estratégias de sobrevivência; e o programa de variedades Central da Periferia (Rede Globo, 2006), que mesclava apresentações musicais de ídolos de massa com reportagens sobre projetos de ação cultural e política organizados nas periferias urbanas de todo o país (como a Cooperifa, que foi um dos temas do primeiro programa exibido). Mais recentemente, em canais públicos, estrearam os programas Manos e Minas (TV Cultura, 2008) e Aglomerado (TVE Brasil, 2011), que têm como foco a abordagem do universo dos jovens de periferia e favelas. Na televisão por assinatura há ainda a série Conexões Urbanas (Multishow, 2008), apresentada por um dos idealizadores do Grupo Cultural Afro Reggae e considerado o braço televisivo do movimento.

Nessa conjuntura de múltiplos discursos sobre a periferia e sua cultura singular, os artistas e ativistas periféricos merecem destaque por serem também atores sociais do espaço e da cultura que estão se esforçando para construir, não se tratando, nesse sentido, apenas da representação de certa realidade concreta, mas do modo como querem se autorrepresentar e situar suas agendas na cena pública. Ou ainda, nos termos de Hall (2003), trata de pensar esses periféricos como “novos sujeitos políticos” que publicizam discursos, demandas e práticas coletivas que estão relacionadas às esferas de produção, circulação e consumo cultural.

Quanto à noção de cultura da periferia que emergiu juntamente com esses diferentes artistas e ativistas, essa pode ser passível de várias versões. Mas, de modo amplo, e conforme apreendido desde a minha pesquisa de mestrado, cultura da periferia pode ser descrita como um conjunto simbólico próprio dos membros das camadas populares que habitam em bairros periféricos quanto a alguns produtos e movimentos artístico-culturais por eles protagonizados. A cultura da periferia seria, então, a junção do modo de vida, comportamentos coletivos, valores, práticas, linguajares e vestimentas dos membros das classes populares situados nos bairros tidos como periféricos. E dela ainda fazem parte manifestações artísticas específicas, como as expressões do hip hop (break, rap e grafite) e a literatura marginal, que reproduziriam tal cultura no plano artístico não apenas por retratarem suas singularidades, mas por serem resultados da manipulação dos códigos culturais periféricos (como a linguagem com regras próprias de concordância verbal e uso do plural, as gírias específicas, os neologismos, etc.).

Por certo, tais elaborações devem ser problematizadas, principalmente porque pressupõem um grau de isolamento muito grande dos moradores das periferias urbanas e implicam aspecto valorativo imbricado na defesa de uma cultura periférica autêntica. Não se pode desconsiderar, entretanto, que qualquer que seja a formulação, a existência de alguma ideia de cultura da periferia, e a articulação de produtos e atuações em torno dela, é parte da estratégia de legitimação de certos artistas e ativistas como representantes da periferia no plano cultural e da positivação de certas identidades coletivas.

Sob certo aspecto, a cultura da periferia pretende ser um registro da vida cotidiana dos bairros populares das grandes cidades que opera num plano de interlocução imaginária com uma “cultura do centro”, de modo a produzir e ressaltar a diferença. Colocar o problema nesses termos, porém, me obriga a prestar atenção a pelo menos duas questões. Em primeiro lugar, que tal registro é uma tradução possível do que seria o “modo de vida das periferias”: não é a única, nem necessariamente a mais abrangente ou capaz de dar conta de todas as complexidades ali vivenciadas. Em segundo lugar, que implica num tipo de consciência de como os moradores da periferia são classificados, o qual acaba se tornando parte daquilo que se deve saber a respeito dessas pessoas e de seu modo de vida. Assim, não se trata tanto de expressar uma realidade dada, mas de produzi-la ativamente. Dessa forma, arrisco a dizer que a noção de cultura da periferia produz mudanças não apenas no modo como seus moradores são rotulados, como também no modo como esses moradores – na posição de artistas e ativistas, mas não apenas esses – pensam a si mesmos e se relacionam com o contexto urbano mais amplo.

Para chegar às conclusões aqui expostas, a pesquisa se apoiou em metodologias qualitativas. Foram realizadas 118 atividades de campo, entre saraus promovidos dentro e fora do Bar do Zé Batidão, debates, encontros literários, lançamentos de livros e mostras artísticas, e 16 entrevistas semiestruturadas e gravadas, com poetas e lideranças ligados ao Sarau da Cooperifa e alguns dos seus apoiadores. As entrevistas somam-se à observação participante como uma ordenação possível e específica de experiências individuais e coletivas e exploram, basicamente, as relações construídas entre as biografias dos atores selecionados e a produção cultural estudada. Minha principal referência para a reconstituição dessas relações partem do momento no qual os sujeitos enfocados por esta pesquisa se empenham em atribuir significado, construir uma lógica e apresentar relações inteligíveis de acontecimentos por eles vivenciados. Estou aceitando, com isso, "o postulado dessa existência narrada", mesmo sabendo que se trata de uma "criação artificial de sentido" (Bourdieu, 1996 [1986], p. 184-185).

De forma complementar, houve o acompanhamento constante dos blogs, sites e páginas em redes de relacionamento virtuais dos participantes do sarau, coletas de depoimentos informais e reflexões construídas a partir da minha participação em dezenas de eventos e produtos organizados pelos sujeitos do escopo da pesquisa, além do uso das 32 atividades de pesquisa e 12 entrevistas realizadas no mestrado. O pilar para o desenvolvimento deste trabalho foi, consequentemente, a etnografia. Ponto de partida e de chegada, a etnografia orientou a observação, seleção, produção e interpretação de fatos, dados e categorias êmicas. Foi, consequentemente, "não apenas um método, mas uma forma de ver e ouvir, uma maneira de interpretar, uma perspectiva analítica, a própria teoria em ação" (Peirano, 2008 [sem paginação]).

O recorte espacial da pesquisa foi o município de São Paulo, sobretudo a Zona Sul, onde está localizado o Bar do Zé Batidão, que abriga os saraus cooperiféricos. E o recorte temporal abarcou os anos de 2001 a 2011, período que contempla o início das atividades da Cooperifa, os eventos já observados na investigação de mestrado, o trabalho de campo para o doutorado, e a sistematização e análise dos dados coletados.

A justificativa para a escolha da Cooperifa como foco das reflexões aqui propostas encontra suporte nas próprias especificidades desse autodenominado movimento cultural. A primeira delas que merece ser realçada é que os saraus promovidos, ainda que privilegiem a poesia, agregam diferentes linguagens artísticas, tais como a música e o cinema. Mais do que isso, esses saraus são espaços para outros artistas e ativistas organizados na periferia divulgarem seus produtos.

Ao longo de dez anos de atuação, a Cooperifa já foi tema de reportagens de emissoras de televisão da rede aberta e de periódicos de grande circulação, e inspirou a promoção de dezenas de saraus, até mesmo fora de São Paulo. E para viabilizar o desenvolvimento de suas ações fora e dentro do Zé Batidão, os poetas cooperiféricos receberam o apoio do comércio do entorno do palco dos saraus, de periódicos como a revista *Caros Amigos* e editoras de prestígio como a Global e a Companhia das Letras, e de organizações nacionais como o Itaú Cultural e a ONG Ação Educativa, e internacionais, como o Centro Cultural da Espanha no Brasil e a Oxfam International.

Um dos pressupostos que orientou a pesquisa foi o entendimento de que a Cooperifa mobiliza duas redes de conexões que ajudam a construir uma ideia sobre cultura da periferia, cujo desdobramento se dá com atores associados a diferentes espaços sociais: uma formada por "centro" e "periferia", manipulada para permitir a viabilidade ou dar visibilidade a produtos e ações; e a outra, composta por artistas originários da periferia, relacionados a diferentes projetos de ação cultural e linguagens artísticas.

Contudo, buscando fugir de associações naturalizadas entre espaço e cultura, a pergunta-chave que conduziu a pesquisa aqui apresentada foi: como e por que projetos de ação cultural, como a Cooperifa, assumiram como principal característica o papel de produtores e amplificadores da cultura da periferia? Como resposta a essa indagação tinha-se como hipótese que a estigmatização como periféricos é o vetor da visibilidade desses projetos e da carreira dos seus protagonistas. Entretanto, percebeu-se, com os dados de campo e as reflexões teóricas que, para além desse argumento, a articulação em torno de elaborações sobre a periferia e sua cultura singular é capaz de revelar um processo específico de produção cultural. Isso porque não somente os produtos e circuitos de consumo periféricos apresentam-se como soluções criativas ao mercado cultural, mas também porque a associação do trabalho desenvolvido ao espaço social da periferia permitiu que fosse elaborada uma agenda comum a diferentes grupos, movimentos, coletivos, associações e artistas da periferia.

Os resultados desta tese compõem uma etnografia no contexto urbano, filiando-se a uma tradição antropológica que compreende a periferia "não apenas como espacialidade específica de segregação social, mas também como um processo inscrito num campo diversificado de representações nativas", seguindo as considerações elaboradas por Heitor Frúgoli Jr. (2005, p.143). Busca-se, entretanto, relacionar esse pressuposto teórico-metodológico às discussões e termos forjados por Stuart Hall (2003) sobre a produção de novas diferenças e sujeitos políticos, no intuito de investigar a periferia "como um processo inscrito em um campo diversificado de discursos".

Partindo da noção de formação discursiva de Foucault (1987), que se refere ao conjunto de regras e práticas que constroem uma versão da realidade por meio representações de objetos e conceitos, além de indicarem o que pode se dizer sobre esses objetos e conceitos num dado momento histórico, a preocupação de Hall (2003) recai sobre o contexto em que os discursos são produzidos, ou seja, os regimes de representação "dentro do qual o discurso adquire significação, se constitui como plausível e assume eficácia prática" (Costa, 2006, p. 86), não interessando o seu teor de verdade.

Considero, portanto, que, ao produzir a própria imagem por meio de produtos artísticos, ou "falar com voz própria", os artistas periféricos, sobretudo aqueles organizados coletivamente, tornam-se sujeitos de discursos sobre periferia e cultura. Isso requer considerar que, se estamos diante de um cenário em que proliferam grupos e movimentos na periferia paulistana, ou mesmo artistas que se apresentam como periféricos, esse também é um momento em que se acirra a disputa pela legitimação daqueles que "falam sobre" e "em nome da periferia". Desse modo, entendo que a periferia pode ser analisada não apenas como espacialidade específica, mas como um processo inscrito num campo diversificado de discursos – acadêmicos, midiáticos e nativos – que agora inclui também uma ideia de cultura singular.

De um lado, a investigação teve em perspectiva parte da reflexão acadêmica acumulada sobre o tema da periferia, especialmente com as produções sociológica e urbanística (Cymbalista, 2006; Frúgoli Jr., 2005, Marques e Bichir 2001; Torres e Oliveira, 2001), visando apreender os processos que culminaram numa dinâmica socioespacial particular. De outro, também investiu nos modelos de análise e de metodologia antropológicos Magnani (2002) e Peirano (1995, 2008), buscando trazer à tona as categorias que dão sentido e orientam as intervenções dos atores privilegiados pela investigação, assim como os contextos que possibilitam sua atuação.

Tem-se como mote para as reflexões aqui propostas os esforços de diferentes projetos de ação cultural para interpretar os mecanismos de marginalidade social e produzir discursos e imagens sobre a periferia, como parte do processo, iniciado nos anos 1990, de estetização das peculiaridades do cotidiano e dos temas associados a tal espaço (como a pobreza, a violência, as práticas sociais, etc.). E como pano de fundo dessa discussão está a elaboração de múltiplos discursos e estéticas sobre a periferia urbana brasileira veiculados por programas televisivos e produções cinematográficas, assim como aqueles construídos por interpretações acadêmicas que explodem dicotomias e homogeneizações das noções de centro e periferia.

Magnani (2006) contribui para essa discussão ao sinalizar que, do mesmo modo que o conceito de cultura, no momento em que estava sendo problematizado pelos antropólogos, passou a ser adotado pelos atores sociais, a noção de periferia vem sendo assumida no discurso de alguns atores com uma conotação positiva, ressaltando o pertencimento. Mais do que isso, estou considerando que, embora no nível conceitual seja possível relativizar o modelo centro-periferia que orientou a parte da produção acadêmica nos anos 1970 e 1980 por conta das condições cada vez mais diversificadas entre os bairros urbanos, não se pode descartar a capacidade interpretativa do termo periferia quando utilizado de modo operacional ou relacional, ou mesmo para orientar certas práticas sociais. Sobretudo porque, no caso do meu objeto de estudo, a apropriação das noções de cultura e periferia "é estratégica para produzir diferenças e deslocar disposições de poder" (Hall, 2003), isto é, para estabelecer novas relações entre cultura e estruturas de poder por meio de pressões e políticas culturais que resultam em novas posições de sujeitos.

Uma das apostas deste trabalho é que há um campo temático pouco explorado e com promissores rendimentos para reflexões que busquem articular cultura e política na cena urbana. O que estou sugerindo aqui é que, tal como a abordagem dos movimentos sociais tornou-se significativa para a compreensão do tema da periferia nos anos 1970 e 1980, especialmente para certa tradição antropológica, a movimentação e a produção cultural empreendida por artistas periféricos podem ser estratégicas para as análises atuais. Pois são esses atores que vêm ganhando novamente centralidade na cena política, apresentando outras questões e demandas que se diferenciam daquelas tidas como tradicionais (como infraestrutura e serviços), reivindicando políticas públicas específicas para a área cultural e estabelecendo conexões tanto entre sujeitos periféricos como também entre estes e representantes dos chamados centros geográfico, político e cultural.

A tese aqui apresentada é um esforço de interpretar a produção cultural da periferia no contexto paulistano, a despeito da sua complexidade e das muitas possibilidades de recorte, e encontra-se dividida em quatro capítulos. No primeiro deles, *Noites poéticas em um bar da periferia*, apresento o meu objeto de estudo por meio da etnografia de um dos saraus realizados no Bar do Zé Batidão, com ênfase no perfil dos participantes, produções e performances poéticas. Tendo como principal aporte o acúmulo de pesquisa de campo, exagero no recurso descritivo para me ater no encadeamento entre falas, gestos, atos e textos que dão especificidade ao sarau cooperiférico. Com isso, além de desvelar o cenário, os atores e a dinâmica dos saraus, busco trazer à tona tanto o que há de regular nesses recitais literários quanto o que é peculiar ao momento histórico apreendido pela pesquisa, tal como a promoção

de mostras coletivas e as parcerias com apoiadores nacionais e internacionais, delineando algumas das questões que serão refletidas ao longo da tese.

No segundo capítulo, *A periferia agora frequenta os cadernos de cultura* debruço-me sobre o histórico de criação e atuação da Cooperifa, desde as primeiras atividades culturais até os encontros poéticos promovidos em diferentes bares. Aqui, tomo como referência os resultados da minha pesquisa anterior (Nascimento, 2006, 2009a) e outros registros produzidos sobre o sarau cooperiférico (Bin, 2009; Franco, 2006; Vaz, 2008) para enforcar como foram sendo edificadas as singularidades desse recital, dos produtos literários e das demais intervenções que ajudaram a dar visibilidade aos seus protagonistas. Apoio-me também nos depoimentos de três lideranças que organizaram esta primeira década de atuação para estabelecer relações entre a ação cultural empreendida pela Cooperifa e o chamado movimento de literatura marginal protagonizado por escritores da periferia no limiar do século XXI.

A periferia unida, no centro de todas as coisas é o terceiro capítulo da tese e se beneficia dos registros de campo e do conteúdo dos debates ocorridos em duas das mostras coletivas realizadas, a Semana de Arte Moderna da Periferia e a 2ª Mostra Cultural da Cooperifa, para refletir sobre a construção de uma agenda comum e a divulgação de certa movimentação cultural que vem sendo desenvolvida desde o final dos anos 1990 nas periferias paulistanas.

No quarto capítulo, intitulado *Dos parceiros que estão juntos pela transformação da periferia*, reconstituo certas relações estabelecidas pela Cooperifa para viabilizar sua ação cultural, com foco nas parcerias construídas com o pequeno comerciante considerado *o mecenas do sarau* e com uma organização da sociedade civil que reinventou sua própria atuação por conta do apoio dado aos artistas-ativistas oriundos da periferia. Assim, viso discutir como as conexões ativas entre representantes do "centro" e da "periferia" permitiram a amplificação da ideia de cultura da periferia e tornaram possíveis algumas intervenções.

Por fim, nas *Considerações finais*, que tem como subtítulo a indagação *O que há de novo na periferia paulistana?*, sintetizo as principais reflexões apresentadas ao longo da tese para colocar meu tema de pesquisa em diálogo com outros aportes empíricos e conceituais sobre a produção cultural e a periferia de São Paulo, num esforço de situar as possíveis contribuições deste trabalho.

Capítulo 1 – Noites poéticas em um bar da periferia

Silêncio aí no fundo. Pessoal, vamos começar? Boa noite a todos! Sejam todos bem-vindos ao sarau da Cooperifa, movimento cultural de periferia para a periferia, e quem mais chegar, que acontece todas as quartas-feiras, aqui no Bar do Zé Batidão. Foi com essas palavras que o poeta Sérgio Vaz deu início a mais um sarau da Cooperação Cultural da Periferia, a Cooperifa, na noite de 19 de novembro de 2008[10]. Sete anos depois do primeiro recital, idealizado e organizado por Sérgio e seu amigo Marco Pezão, centenas de pessoas reuniam-se em um bar na periferia para prestigiar performances artísticas, especialmente as de poetas. Esses saraus literários acontecem regularmente, das 21h às 23h, no Bar do Zé Batidão, localizado na Rua Bartolomeu dos Santos, 797, no bairro de Chácara Santana, distrito do Jardim São Luís, extremo sul paulistano.

O bar está situado próximo ao Largo de Piraporinha, região de boa oferta de ônibus que ligam a Zona Sul ao centro histórico de São Paulo ou às estações de metrô Ana Rosa, Jabaquara e Santa Cruz. Quem chega de ônibus, a partir do referido largo, precisa caminhar pouco menos de 1km até o endereço do sarau e testar seu vigor físico na Rua Amitaba, ladeira íngreme de 150m que dá acesso ao bar. Muitos optam pelo carro. Em noite de sarau é possível observar no entorno do Zé Batidão um grande número de automóveis estacionados, dos modelos populares aos luxuosos, de marcas nacionais a importadas.

O bar tem 170m^2, com cerca de 30% dessa área construída. Nos fundos, à direita de quem o adentra, estão localizados dois banheiros, um masculino e outro feminino; à esquerda, avista-se um pequeno espaço que abriga o balcão de atendimento, as geladeiras que armazenam as bebidas e duas estantes de livros com títulos variados, que conformam uma espécie de biblioteca comunitária dentro do bar. O piso é de azulejo e o salão principal é cercado por dois portões, paredes de meia altura e grades até o teto, bem como por uma escada em cujos degraus inevitavelmente alguns se acomodarão conforme os espaços vão sendo preenchidos. No salão, que é atravessado por uma árvore da espécie Acácia Rosa, estão acomodadas mesas e cadeiras de plástico, dispostas bem próximas umas das outras. É reservado um espaço de pouco mais de 2m^2 para as apresentações, onde ficam também um

[10] Utilizo minhas anotações e o registro audiovisual das falas, performances e participantes deste sarau como referência para a etnografia aqui realizada. Também faço uso de dados coletados em entrevistas e depoimentos, bem como em observações de outros saraus promovidos pela Cooperifa. A descrição da idade dos poetas mencionados, no entanto, está atualizada de acordo com o período em que finalizo a escrita da tese, outubro de 2011.

microfone no pedestal e uma pequena caixa de som. Uma faixa com o logotipo da Cooperifa fica posicionada atrás do microfone, por vezes acompanhada de outra com os dizeres "O silêncio é uma prece". Quando o sarau é realizado em comemoração a alguma data ou atividade especial, pipas, bexigas, quadros, livros ou cartazes com poemas se agregam à decoração original do bar, que é adornado com fotos e reportagens sobre o seu dono, e cartazes sobre eventos locais.

A entrada no Zé Batidão é gratuita, não há cobrança de couvert artístico dos espectadores ou taxa para apresentação dos poetas. Para que os saraus se iniciem, Sérgio Vaz vai ao microfone e pede que o público faça silêncio em consideração aos que irão se apresentar. Autodeclarado pardo, o mineiro Sérgio Vaz tem 47 anos, apenas cinco deles vividos longe das periferias paulistas. Atualmente, mora com mulher e filha no município de Taboão da Serra, próximo ao bar do Zé Batidão. Sérgio cursou o ensino médio, trabalhou no pequeno empório de propriedade do pai, foi ajudante geral numa marcenaria, auxiliar de escritório e de cobrança, vendedor de produtos eletrônicos e assessor parlamentar. Boa parte dessas atividades profissionais foi conciliada com a carreira poética, já que seu primeiro livro foi publicado em 1988. Hoje, o *poeta da periferia*[11] acumula seis obras publicadas, cinco de poesias e uma autobiografia intitulada *Cooperifa: antropofagia periférica.* Destas, apenas duas foram lançadas por editoras comerciais (uma delas como reedição)[12], as demais foram patrocinadas por comerciantes amigos de Sérgio e pelo próprio autor. A possibilidade de se dedicar exclusivamente às atividades culturais (escrevendo poesias, vendendo seus livros e promovendo e participando de eventos) surgiu para Sérgio em 2004, com a projeção do Sarau da Cooperifa e a visibilidade alcançada pelo movimento de literatura marginal-periférica em São Paulo.

Sérgio se reveza com outras lideranças da Cooperifa na tarefa de anunciar os declamadores da noite, mas, como principal mestre de cerimônias do sarau, é ele quem faz as falas de abertura e encerramento, geralmente com desenvoltura e cordialidade: *Saibam que todos são bem-vindos, todos, todos, todos! Gente de todas as cores, todas as dores, de todo*

---

[11] "Poeta da periferia" foi o epíteto conferido por um repórter a Sérgio Vaz em 2000, durante um evento de lançamento da obra *Pensamentos vadios*, na favela da Rocinha, Rio de Janeiro. A partir de então, o título foi assumido com orgulho por Vaz e passou a fazer parte do seu currículo e de cartazes dos eventos dos quais ele participa.

[12] Os três primeiros livros publicados por Vaz foram: *Subindo a ladeira mora a noite* (1988), *A margem do vento* (1991) e *Pensamentos Vadios* (1994 e 1999), todos editados pelo autor. Em 2007, como parte da "Coleção Literatura Periférica", a Global Editora reeditou *Colecionador de pedras*, obra originalmente lançada em 2006. Em 2008, sob a curadoria da professora Heloisa Buarque de Hollanda, a editora Aeroplano publicou a referida autobiografia.

lugar. Mas saibam que o silêncio é uma prece, tem que ter respeito, é festa de favela, tem que saber chegar....

Nas falas de abertura e encerramento dos saraus, Sérgio ora faz menção à favela, ora à quebrada. Porém, o termo periferia é o mais recorrente para ressaltar o pertencimento e destacar o protagonismo dos moradores desse tipo de espaço social na organização da Cooperifa. Ou para distinguir o sarau realizado no Zé Batidão de outros promovidos pela elite econômica e cultural em outro contexto histórico do Brasil[13]. Ainda assim, o tom do discurso é sempre agregador quando se trata de apresentar o Sarau da Cooperifa como atividade cultural que promove a interação entre sujeitos de variados perfis socioeconômicos, moradores de diferentes regiões e espaços sociais. Seja pela propaganda boca a boca, seja pela divulgação em blogs, sites e guias culturais de jornais de grande circulação na cidade, o sarau é frequentado, com ou sem regularidade, por operários, estudantes, donas de casa, professores, motoristas, vendedores, arte-educadores, seguranças, militantes de movimentos sociais, secretárias e desempregados, assim como por empresários, rappers, atores, fotógrafos, jornalistas, músicos, escritores, políticos e intelectuais, dos anônimos àqueles com notoriedade e prestígio. Profissionais ligados a diversas ocupações, tal como gostam de frisar as lideranças cooperiféricas.

Mesmo em épocas de frio, o bar chega a ficar tomado por aproximadamente 200 pessoas, além de algumas dezenas que ficaram do lado de fora, ocupando as calçadas (de onde também é possível ver e ouvir as declamações) ou a pequena praça que faz frente com o Zé Batidão. Em noite de casa cheia, o público pode variar entre 300 e 500 pessoas, de maneira que alguns se acomodam, em pé, na região dos banheiros, no salão dos fundos e nos corredores entre as mesas. Até a mureta que cerca a árvore enraizada no salão central pode servir de assento. Ou mesmo escada que leva à laje do bar, chamada pelos frequentadores do sarau de *área vip* ou *camarote*, pode abrigar cerca de vinte pessoas sentadas. Na laje, que

[13] É preciso pontuar que nunca registrei a menção nominal a nenhum outro sarau ou salão associado às elites culturais ou econômicas. De fato, o que ocorre, recorrentemente, é essa alusão de cunho mais generalizante, creio que para ressaltar a tradição deste tipo de evento cultural no país e contrastá-la com os arranjos atuais elaborados pelos artistas e ativistas da periferia. Nesse sentido, vale considerar que, tal como aponta Marcia Camargos (2000), os saraus tiveram grande importância na história cultural da cidade de São Paulo, entre os anos 1900 e 1930, e podem ser vistos como representativos da chamada Belle Époque paulistana. A referência para as considerações da autora foi o Villa Kyrial, um salão senhorial onde se promoviam saraus literários, audições musicais, banquetes e conferências que aglutinaram artistas, políticos e escritores, considerados representantes da oligarquia paulista e da elite econômica do período. De acordo com Carmargos, o Villa Kyrial foi um núcleo cultural que influenciou todo o cenário artístico por ter se voltado, sobretudo, para o consumo das novidades da cultura parisiense (expressão, na época, do progresso e refinamento em contraposição ao atraso social e cultural brasileiro) e chegou a contar com as participações de personalidades como Lasar Segall, Guilherme de Almeida, Oswald de Andrade e Mário de Andrade.

também abriga sessões de cinema promovidas pela Cooperifa, há apenas uma churrasqueira, uma pia e um pequeno depósito das bebidas e miudezas utilizadas no bar.

Os participantes começam a ocupar o Zé Batidão a partir das 19h, aproveitando-se do tempo para conversar, escrever poemas e preparar as apresentações. A partir das 20h, em noites alternadas, o cantor Wesley Nóog e o violonista Brau Mendonça entretêm o público com som de música brasileira, no estilo voz e violão. Antes, durante e depois dos saraus o consumo de bebidas alcoólicas é intenso, sobretudo cervejas, assim como o de petiscos nordestinos, principalmente o escondidinho de carne seca, purê de batata e mussarela, a especialidade da casa. Vez ou outra aparece algum ambulante na porta do bar para vender doces e salgados. Alguns frequentadores assíduos aproveitam o movimento do sarau para comercializar seus produtos, que inclui bijuterias, camisetas artesanais, CDs e livros.

Dentro e fora do Zé Batidão reúnem-se mulheres, homens, adultos, jovens e crianças, estas últimas, geralmente, parentes ou alunas dos poetas, já que muitos são professores. As vestimentas usadas pelos participantes são do tipo casual (calça jeans, camiseta e tênis), sendo que uns capricham em acessórios para compor um visual mais descolado ou que remetam à estética negra, com o uso do turbante ou estampas com motivos africanos. Alguns homens usam camisetas com nomes de grupos de rap ou de times de futebol de várzea. Muitos poetas chegam ao espaço depois do trabalho, escola ou faculdade, com bolsas e material escolar.

Quase todo mundo que forma a plateia também declama poemas. Poucos estão ali apenas para assistir as apresentações – no geral, os que participam apenas como espectadores são companheiras dos poetas, pesquisadores, fotógrafos e jornalistas. Desde a primeira vez em que estive no sarau, percebi que a maior parte do público era composta por homens adultos. Nesses anos de observação, pude notar que a presença de mulheres continua sendo menor do que a dos homens, mas tem sido crescente a participação delas, principalmente nas comissões que ajudam a organizar outras atividades promovidas pela Cooperifa. O crescimento da participação dos jovens é recente e conferiu ao sarau ares mais fortes de lazer e paquera.

Apesar da expansão recente do público dos saraus, a maior parte dos frequentadores já se conhece e se cumprimenta com beijos e abraços afetuosos. Na perspectiva de muitos dos frequentadores, a Cooperifa é também uma *família*, por conta do sentimento fraternal criado e da rede de sociabilidade desenvolvida a partir desses encontros semanais. Mas quem nunca acompanhou um Sarau da Cooperifa também é recebido com hospitalidade. *Quem está vindo aqui pela primeira vez, por favor, levante a mão?* – pergunta Sérgio logo no início do sarau. *Uma salva de palmas para essas pessoas!*, incita o poeta, a quem os participantes respondem com palmas acaloradas e assovios. *Chega, se não fica parecendo festa de rico!*, sentencia

Vaz, que provoca risadas imediatas na plateia com sua tentativa de diferenciar aquela atividade de outras promovidas e frequentadas predominantemente por membros de camadas abastadas.

Depois da fala de abertura e da saudação aos que estão presentes, o mestre de cerimônias faz uma advertência que pode ser repetida inúmeras vezes ao longo do sarau: *Gente, o silêncio é uma prece mesmo! Se não houver silêncio, qual é a razão do poeta vir até aqui, se ninguém vai ouvir?* Para se apresentar, basta fazer inscrição pessoalmente, antes ou durante o sarau, e aguardar o anúncio da sua vez ao microfone. As únicas regras explicitadas são a preferência dada aos poetas assíduos, em caso de um grande número de interessados em se apresentar, a exigência do silêncio dos espectadores enquanto as declamações estiverem sendo realizadas e os aplausos no momento de anúncio do nome de quem irá se apresentar e ao final de cada apresentação. Sérgio Vaz costuma afirmar que *os aplausos são o cachê dos poetas*, assim como os sorrisos e outras expressões de felicidade ou contentamento do público. Com isso, o foco na poesia é mantido e valoriza-se a participação dos que vão à frente declamar, criando-se um espaço acolhedor para a diversidade de expressões que pode habitar o sarau a cada edição.

Não é uma balada, não é um samba, e apesar de ser legal, é uma festa de poesia, um evento de poesia, e eu digo com todas as letras: é chato, é muito chato!, anuncia Sérgio, na tentativa de reiterar aos presentes os propósitos e a dinâmica do sarau que ajudou a criar, ou mesmo de contestar o sentido de point ou balada cultural que alguns guias impressos e sites culturais possam atribuir às noites poéticas do Zé Batidão. Tal como um apresentador de programa de auditório popular, o poeta faz valer seu carisma e bom humor para provocar reações nos que estão presentes, que prontamente se manifestam com comentários em voz alta, aplausos, assovios ou risadas.

Com ironia e em referência a práticas tradicionalmente associadas aos membros das camadas populares, Sérgio Vaz ainda costuma lembrar à plateia que há outras opções de lazer e consumo cultural que podem servir de opção ao sarau: *Tá passando a novela, depois tem o jogo do Brasil e Portugal, quem quiser pode ir pra casa agora...* A alusão aos programas televisivos é constante. Por vezes, o grande número de pessoas no bar, em noite de sarau, é citado como sinônimo de mudança nas práticas culturais dos moradores da periferia, que ali se materializa na apropriação do gosto pela produção e consumo de literatura. Em outras ocasiões, Sérgio costuma brincar com o fato de que a ampla presença de mulheres no sarau acarretará a redução do número de telespectadoras das novelas veiculadas no horário noturno. Ele também costuma relacionar a participação dos homens à queda de audiência dos jogos de

futebol exibidos pelos canais de televisão, tendo em vista que os saraus acontecem no mesmo dia e horário de algumas partidas profissionais. Assim, hábitos tradicionalmente associados a mulheres e homens da periferia e a um consumo de massa dos produtos televisivos de grande audiência são ironizados, apontando para a construção de uma diversidade de práticas culturais e de lazer de maneira bem-humorada e sem a necessidade de se recorrer a uma postura crítica agressiva, que poderia ser tomada como ofensiva para parte das pessoas que preenchem o espaço do bar.

De fato, o tom positivo das intervenções é uma das marcas do sarau. *Em compensação, quem ficar aqui vai ter uma noite maravilhosa de poesia na periferia de São Paulo*, diz Sérgio, num ímpeto de autoestima e valorização do papel desempenhado pela Cooperifa nesse processo mais geral de reconhecimento de que a periferia seja também um lugar onde se produz e consome "cultura". E com suas especificidades: em um bar, com foco na população de baixa renda e muito mais como um encontro comunitário para troca de ideias e fruição de bens culturais do que como polo de formação de escritores profissionais. Nos saraus, a escrita e a declamação poética são meios de expressão individual e coletiva. Boa parte do que é produzido e performatizado não atrai o interesse e investimentos acadêmicos ou editoriais. É a assiduidade nos saraus que faz com que muitos assumam a identidade e reconheçam-se mutuamente como poetas, ou mais detidamente, como *poetas da Cooperifa*.

No dia 19 de novembro de 2008 havia também razões pontuais para o sarau ser festejado: *Hoje o sarau é um evento da I Mostra Cultural da Cooperifa*, anunciou Sérgio, em referência ao evento que, além do sarau, incluía debates, sessão de cinema, apresentações de danças e peças teatrais, exposição de artes plásticas e shows musicais. O sarau continua sendo a atividade principal, mas os poetas cooperiféricos vêm se esforçando para diversificar suas ações dentro e fora do Zé Batidão e dar visibilidade ao trabalho de outros artistas, coletivos e movimentos culturais associados à periferia. E tal Mostra, que desde então passou a acontecer anualmente em comemoração ao aniversário da Cooperifa, era exemplo disso.

Ao mesmo tempo, aquela quarta-feira antecedia um feriado importante para muitos participantes do sarau: *E amanhã é feriado em São Paulo, Dia da Consciência Negra, quer dizer, todo dia é, mas amanhã é o dia maior de celebrar o grande líder negro do Brasil, Zumbi de Palmares, então o sarau é dedicado a isso*, completou Sérgio Vaz. Os saraus regulares são frequentados por sujeitos de diferentes perfis sociológicos, mas muitos deles estão ligados a movimentos sociais e culturais que privilegiam a questão racial, sendo comum a presença de manifestações e produtos associados à chamada cultura negra, como os raps, os cantos religiosos da umbanda e candomblé, os instrumentos de percussão e a temática da

negritude nas poesias. Do mesmo modo, é frequente a declamação de textos literários ou a citação de escritores negros icônicos, tais como Lima Barreto, Solano Trindade e Carolina de Jesus, e de ativistas como Martin Luther King, Steve Biko, Malcom X, Fela Kuti e Luiza Mahin. O próprio Sérgio Vaz costuma definir o sarau como *quilombo cultural*, ideia que se difundiu com força entre os demais cooperiféricos[14].

Esse sarau especial serviu para divulgar toda a programação da Mostra Cultural da Cooperifa. Mas os saraus semanais servem, igualmente, à divulgação de debates sobre assuntos de interesse geral (como a reforma da previdência, a luta por moradias, eleições públicas, etc.), pautas de movimentos sociais (dos sem-teto, sem-terra, por educação, etc.) ou até como espaço para denúncias de casos de racismo e maus tratos a presidiários e jovens infratores. Não raro, o pequeno muro que separa o banheiro feminino do salão central do Zé Batidão fica repleto de folders e panfletos informativos de atividades culturais e políticas, e os saraus são utilizados para sua distribuição.

O microfone também é utilizado para saudar nominalmente amigos das lideranças, organizações da sociedade civil, caravanas de escolas ou alguma personalidade notória que esteja no sarau. Do mesmo modo, é usado para agradecer publicamente alguns apoiadores que viabilizam atividades promovidas pela Cooperifa, ainda que os saraus aconteçam regularmente sem financiamento ou vínculo com instituições. O comerciante José Cláudio Rosa, o Zé Batidão, é tido como *o mecenas do sarau* porque cede seu bar para que as apresentações aconteçam. O Instituto Itaú Cultural, que fomenta e difunde manifestações artísticas, já patrocinou dois produtos: o livro *O rastilho da pólvora: antologia poética da Cooperifa*, em 2004, e o CD de poesias "Sarau da Cooperifa", em 2006, além de ter apoiado a *Revista Cooperifa*, lançada em 2011. Essa revista teve como fonte de financiamento principal a Secretaria Municipal de Cultura de São Paulo, por meio do Programa para a Valorização das Iniciativas Culturais (VAI)[15].

---

[14] Para Mário Medeiros da Silva (2011) a referência a ícones da literatura e do protesto social negros e a associação entre periferia e quilombo são alguns dos nexos de sentido que ajudam a aproximar as ideias de literatura negra e literatura periférica. Um dos argumentos deste pesquisador é que, inclusive, a literatura periférica está mais relacionada à condição historicamente marginal dos escritores e intelectuais negros do que aos chamados poetas marginais dos anos 1970, especialmente porque a imprensa, a literatura e o teatro de negros brasileiros devem ser observados como produções sistemicamente marginais, dada a "participação desigual e subalternizada no sistema social e literário, em sua forma produtiva (no que tange aos recursos), distributiva (enquanto acesso a um público) e de consumo (referente à recepção) dessas manifestações em seus respectivos sistemas culturais de atuação" (p. 51).

[15] O VAI foi instituído por uma lei municipal de 2003, durante a gestão de Marta Suplicy, com a finalidade de apoiar financeiramente, por meio de subsídio, atividades artístico-culturais, principalmente de jovens de baixa renda e de regiões do município desprovidas de recursos e equipamentos culturais. Para outras informações, ver: http://www.programavai.blogspot.com

Para a realização dos debates e apresentações artísticas da I Mostra Cultural da Cooperifa, os diretores da Casa de Cultura do M'Boi Mirim e dos CEUs (Centro Educacional Unificado) Casablanca e Campo Limpo cederam sua infraestrutura. O SESC Santo Amaro, que desenvolve políticas culturais na Zona Sul de São Paulo, forneceu o palco e equipamentos para shows. A Global Editora, pela qual Sérgio Vaz publicou um dos seus livros, patrocinou algumas atividades. A ONG Ação Educativa, que atua nas áreas de educação, juventude e cultura, tem sido parceira regular desde 2007, por meio da publicação de livros de poetas cooperiféricos, auxílio na organização das mostras culturais e outras ações que dão visibilidade ao trabalho da Cooperifa. Foi por intermédio desta ONG que a Cooperifa passou a contar com apoio financeiro de organizações internacionais, mais especificamente o Centro Cultural da Espanha e Oxfam International[16].

Eu queria agradecer os nossos patrocinadores [...] A gente não conseguiu tirar dinheiro de ninguém daqui, só do SESC, da Ação Educativa e da Global... [risos] *e nós estamos nos especializando em tirar dinheiro dos gringos...* O público acha graça do modo como Sérgio Vaz agradece às instituições que apoiaram a realização da Mostra e aplaude cada um dos apoiadores que é citado nominalmente no sarau, ora por educação, ora por reconhecimento. Porém, se entusiasma mesmo quando o poeta pronuncia mais uma frase que sugere representação positiva da periferia, em substituição a outras que só a associavam à falta e precariedade, e em contraposição a outros espaços onde supostamente estão a acontecer situações de violência física e simbólica: *Nesta noite, exatamente nesta noite, enquanto no Brasil aí afora tem criança trabalhando em usina de carvão, serviço escravo, enquanto na Palestina estão morrendo na guerra, o melhor lugar do mundo é aqui e agora!*. Muitos aplausos e assovios animam o bar do Zé Batidão. Os gritos de *Uh, Cooperifa! Uh, Cooperifa!* são entoados em uníssono e só cessam quando o público recebe outro estímulo a sua autoestima.

Povo lindo!, Sérgio diz e se afasta do microfone, num indicativo para que todos repitam em voz alta a frase que acabaram de ouvir. O público atende e repete com ânimo, mas não a contento do poeta, que reclama: *Tá fraco! Tá parecendo a festa da Hebe, já falei, nós somos diferentes... é outra pegada, nós somos da periferia*. Novamente, o poeta convida o público a reproduzir, em coro: *Povo lindo!*, e logo depois: *Povo inteligente!*. Ao final dessas

[16] A Oxfam International foi fundada em 1995, na Grã-Bretanha, para combater a pobreza e a injustiça social e, atualmente, congrega 14 organizações que atuam em mais de 100 países. Suas ações incluem parcerias com a sociedade civil, ajudas emergenciais a países acometidos por catástrofes e guerras, desenvolvimento de pesquisa, etc. (www.oxfam.org). Já o Centro Cultural da Espanha é uma unidade da Agência Espanhola de Cooperação Internacional para o Desenvolvimento (Aecid), que desde 1988 atua na luta contra a pobreza por meio de projetos de incentivo à cultura como mote do desenvolvimento.

reproduções, os espectadores aplaudem, assoviam, bradam o nome da Cooperifa. Quando a empolgação de todos parece atingir seu ápice, Sérgio determina: *É tudo nosso! É tudo nosso! É tudo nosso!* A abertura do Sarau da Cooperifa está completa. Iniciam-se as declamações. Em mais uma noite poética, em um bar, na periferia de São Paulo.

****

Acomodada em uma das mesas bem à frente do microfone está Edite Marques da Silva, sempre acompanhada de sua irmã, Izabel. As duas senhoras autodeclaradas negras, na casa dos 60 anos, são presença garantida no Sarau da Cooperifa, desde 2006. Aposentadas, elas moram juntas, vão ao tai chi chuan e participam de um grupo de dança para a terceira idade. Não frequentam nenhum outro sarau, nem têm o hábito de ir ao teatro, ao cinema ou a shows musicais. Chegam ao Zé Batidão pouco antes de o sarau começar e vão embora logo após seu término. As duas moram juntas, bem próximas ao bar, no Parque Figueira Grande. Têm um combinado com um motorista de táxi da região para levá-las e buscá-las todas as quartas-feiras, cinco reais na ida, mais cinco na volta. Dona Isabel nunca declamou, considera-se muito tímida, apesar do incentivo da irmã. De todo modo, gosta de ir ao sarau e ouvir as poesias que são declamadas, independente de ir fazer companhia a Edite.

Com vocês, Dona Edite, a nossa rainha, apresenta Sérgio Vaz. Durante alguns anos, ela era a primeira a ser chamada, hoje reveza-se com algum outro *poeta da comunidade* como primeira atração. E quando não é anunciada com o epíteto conferido pelo próprio Sérgio, logo alguém do público a chama de *rainha* ou *diva*. Com ajuda para chegar e se posicionar diante do microfone, Dona Edite, como é conhecida, fixa seu olhar no horizonte e acomoda os braços esticados ao longo do corpo. Faz questão de apresentar o título do poema e seu autor. Para a noite de 19 de novembro de 2008, escolheu “Vozes D’África”, de Castro Alves, mas também gosta muito de declamar as letras das músicas interpretadas por Maria Bethânia, e as poesias de Cora Coralina e dos cooperiféricos Sérgio Vaz e Márcio Batista.

Os barulhos de motos, carros e ônibus que passam em frente ao Zé Batidão nunca alteram o tom da sua voz nem tiram sua concentração. Dona Edite não movimenta muito o corpo durante as declamações, gesticula poucas vezes os braços e mãos para dar ênfase a algum trecho do poema. Prefere os textos longos, aos quais dá interpretação marcante. A reação do público é sempre de entusiasmo. Ela se afasta do microfone e pende a cabeça em sinal de agradecimento ao final de sua apresentação. Espera até que alguma liderança da

Cooperifa a conduza de volta ao seu lugar. É deficiente visual há trinta anos e hoje enxerga apenas alguns focos de luz.

Edite, ensino fundamental completo, saiu do interior de Minas Gerais no final da adolescência para tentar a vida em São Paulo, e aqui trabalhou na linha de produção, almoxarifado e escritório de indústrias. Mas a perda da visão, em decorrência de um deslocamento de retina e sucessivas retinopatias agravadas pelo diabetes, acarretou sua aposentadoria por invalidez aos 40 anos e uma tristeza profunda por conta da sensação de improdutividade e de dependência externa que a deficiência lhe impunha. Após um longo período de depressão e isolamento, crises nervosas, atendimento psicoterapêutico e muita medicação, Edite decidiu retomar o convívio social. Passou a frequentar a biblioteca da Fundação Dorina Nowill[17], bem como as atividades de expressão corporal oferecidas pela Casa de Cultura do M'Boi Mirim, onde ouviu falar do sarau cooperiférico pela primeira vez, logo depois de declamar um poema que havia decorado especialmente para uma festa de encerramento das aulas de tai chi chuan.

Chegou ao Sarau da Cooperifa em 2006. No início, não comparecia com regularidade. Achava que os outros declamavam muito bem e que não estava à altura dos demais poetas, mas começou a receber sucessivos elogios, embora recitasse sempre a única poesia que tinha decorado. Ao tomar gosto por sua participação e perceber-se valorizada, decidiu que precisava diversificar suas apresentações. Uma sobrinha passou a ajudá-la, lendo poesias em voz alta e gravando as preferidas de Edite em fita cassete para que ela pudesse decorá-las, com o auxílio do seu walkman. Às vezes, à noite, Edite cria algumas poesias, mas as deixa registradas somente em sua mente, sem a ambição de publicá-las. Até por isso não se considera escritora, ainda que ostente com orgulho o título de *poeta da Cooperifa*.

O poema "Vozes D'África" faz parte da dezena de textos decorados por Dona Edite. Mas não é o único de autoria de Castro Alves a fazer sucesso no sarau. Os fragmentos de "O navio negreiro" são declamados frequentemente, principalmente por Helber Ladislau, de 31 anos. Raras foram as vezes em que o presenciei declamar outro texto, embora ele também escreva. Mais incomuns ainda foram as ocasiões em que Helber não foi ovacionado por essa sua performance. Negro, com tom escuro de pele[18], alto, com voz potente e porte físico

[17] A Fundação Dorina Nowill para Cegos é uma organização sem fins lucrativos e de caráter filantrópico com sede na cidade de São Paulo. Atua há 65 anos para a inclusão de pessoas com deficiência visual, tanto por meio da produção e distribuição gratuita de livros em braile, falados e digitais, como por serviços especializados nas áreas de educação e saúde aos deficientes e seus familiares. Ver: http://www.fundacaodorina.org

[18] Julgo importante ressaltar algumas características físicas, a partir de minha observação, tendo em vista que elas, em especial tonalidade de pele e a textura do cabelo, sempre foram usadas como quesitos fenotípicos

condizente com sua profissão de segurança, Helber ouviu falar do sarau em um jogo de basquete com colegas em Taboão da Serra, município próximo a Zona Sul paulistana onde foram realizados os primeiros recitais. Ele se tornou tão conhecido pela declamação de "O navio negreiro" que busca inovar em sua apresentação. Ora o declama em parceria com outro poeta cooperiférico, ora o faz acompanhado por instrumentos de percussão ou vocalizes. Por vezes, usa o microfone e o espaço destinado às apresentações, em outras, anda por todo o bar sem auxílio algum para ampliar sua voz.

Para apresentar o próximo poeta, Rosilene da Costa Dorea, conhecida como Rose Dorea, 38 anos, vai à primeira vez ao microfone e saúda a todos com um educado "*Boa noite!*". Moradora de Taboão da Serra, frequentadora desde o primeiro ano, ela se tornou uma das lideranças e mestre de cerimônias do sarau. Seu visual chama atenção: pode ser mais despojado, com calça legging e camisas customizadas com o nome da Cooperifa, ou no estilo alfaiataria, mas sempre com sapatos de salto plataforma ou algum adereço nos cabelos, que às vezes usa trançados, às vezes alisados. Rose é acolhedora e simpática com todos, distribui beijos e abraços sem economia. Expansiva, fala alto e gesticula bastante, apesar de suas declamações serem contidas. Alta, com o corpo robusto, negra (*com muito orgulho*, como afirma), é uma mulher de presença forte no sarau. Eleita a *musa da Cooperifa* por Sérgio Vaz, é ela quem puxa as palmas para ditar o ritmo de um rap ou alguma coreografia para acompanhar apresentações musicais.

Cooperifa até a medula e no *estilo mãezona*, como gosta de frisar, é ela também quem dá bronca em quem estiver atrapalhando o andamento do sarau, pede mais aplausos e exige silêncio. Rose não esconde a feição de tédio ou braveza quando alguém prolonga sua apresentação com falas e poemas muito extensos. Assumidamente tensa, ansiosa e cheia de expectativas com a realização de cada sarau, Rose anuncia o próximo poeta com simplicidade: *com vocês, José Neto*. O público aplaude educadamente e ela reclama: *A casa tá cheia, vamos fazer barulho!*

José Neto caminha do fundo do bar, sem pressa, até o local de apresentação. Morador do entorno do Zé Batidão e poeta amador há vinte anos, é frequentador assíduo, mas não exclusivo do recital cooperiférico. Participa também do Sarau do Binho, que acontece às segundas-feiras, no bairro do Campo Limpo. Ainda assim, suas poesias integraram dois dos

---

importantes para classificação racial ou mesmo como suportes simbólicos da identidade negra no Brasil. Obviamente, os aspectos que cercam a identidade racial são muito mais abrangentes e complexos do que isso (ver, por exemplo, Gomes, 2006). Mas creio que aí há uma pista importante para pensar expressões da identidade negra que aparecem no sarau e como elas são significativas para as relações construídas entre negritude e periferia, ou mais especificamente, entre literatura negra e literatura periférica, e cultura negra e cultura periférica.

produtos lançados pela Cooperifa: um CD de poesias e uma antologia literária. Vez ou outra declama poemas de outros autores, mas privilegia os que são de sua autoria, alguns deles bastante conhecidos do público que frequenta o Zé Batidão, tal como “Sou da periferia”, que ele recitou no sarau especial durante a Mostra.

> Sou da periferia, e daí?
> Minhas mãos, meus olhos, meu corpo
> têm a sua história, têm a minha raiz
>
> Sou da periferia, e daí?
> Tenho por direito, o direito de ser feliz.
> Ir e vir, sorrir e sonhar,
> compor versos, apagar o sangue,
> limpar as cicatrizes.
>
> Sou da periferia, e daí?
> Tô de braços abertos na hora do pranto
> Divido a minha metade do pão,
> Sou teu irmão, se precisar de acalanto
>
> Sou da periferia, e daí?
> Sou a mãe da madrugada,
> sou o filho na balada,
> sou o negro, sou o branco,
> sou da viela, sou da quebrada
> sou o espírito que está aqui,
> sou o espírito de zumbi
> sou da periferia, e daí?

Como tantos outros que são publicizados apenas em saraus de periferia, esse poema já teve trechos alterado algumas vezes, mas em todas as versões é possível verificar uma possível síntese do arquétipo de morador da periferia que os diferentes projetos de ação cultural periféricos produziram. A expressão “sou da periferia, e daí?”, ao mesmo tempo que surge para enfatizar os sentimentos de pertença e orgulho, situa uma provocação por meio da indagação, que, por sua vez, é reforçada por sua presença no título e repetição ao longo do texto. Ainda que o eu-lírico se coloque em primeira pessoa, há no poema a construção de uma voz coletiva, já que se trata de um sujeito genérico, que se confunde com o próprio espaço social e que não se constrange ou se envergonha por isso. Sujeito este que é portador de outras demandas para além de bens e serviços, e que encontra na produção poética a possibilidade de apagar um passado violento, de derramamento de sangue da população local. No poema, fala-se de uma periferia que deixa marcas em diferentes partes do corpo (como as mãos e os olhos) e dialoga com corpos múltiplos, de negros e brancos. E que também demanda o direito à felicidade a partir da circulação de sua população por diferentes espaços e da possibilidade de

lançar-se à imaginação e ao desfrute dos sorrisos. Nesse arquétipo, cabe ainda a referência a certa solidariedade, de compartilhamento de comidas e abraços, a depender da necessidade.

De estatura baixa, careca, tez clara e traços físicos que remetem a afro-descendência, José Neto declama seu pertencimento positivo à periferia de maneira pausada, apenas movimentando a cabeça de um lado para o outro para contemplar todos que estão presentes. Alguns frequentadores fazem coro a cada "e daí" declamado. Após o "obrigado", dito invariavelmente ao final de cada apresentação, José Neto se retira sob fortes aplausos.

Entra em cena mais um dos poetas que atua como mestre de cerimônias do sarau. O pernambucano José Sales de Azevedo Filho, 30 anos, escreve poemas, raps e funks desde a adolescência, mas até começar a frequentar o Sarau da Cooperifa, em 2005, não encontrava espaço para expor seus textos. Numa roda de amigos rappers, ouviu falar que próximo de sua casa acontecia um sarau de poesia. A princípio, imaginou ser num *barzinho bonitinho, com cadeiras envernizadas e com frequentadores vestidos a rigor*[19]. Ficou surpreso ao saber que outros rappers também participavam e decidiu conhecer. Foi cinco vezes até tomar coragem para recitar. Sales, como é chamado, assegura ter encontrado ali um valor para os seus escritos e novas amizades para sua vida. No sarau conheceu Renata, com quem se casou em 2008, sob as bênçãos de Zé Batidão, e dos poetas cooperiféricos Sérgio Vaz, Márcio Batista e Cocão como padrinhos. O casal já tem uma filha de dois anos, que assiste aos saraus no colo dos pais.

Sales faz parte da *linha de frente* da Cooperifa, como define Sérgio Vaz. Motorista autônomo, coloca sempre sua perua kombi à disposição para fazer os carretos necessários. O trabalho à noite o impede de participar de todos os saraus. Porém, quando há eventos especiais, ele tenta estar disponível para pendurar faixas e colar cartazes pelas ruas para fazer divulgação, e carregar mesas e cadeiras para arrumar o Zé Batidão. Tem comportamento mais reservado e sério, em comparação com outras lideranças da Cooperifa, mas sempre demonstra descontração quando está diante do microfone fazendo as vezes de apresentador: *Agora com vocês, Elizandra, uma salva de palmas!*

Até chegar ao microfone, Elizandra Souza distribui sorrisos e cumprimentos aos que estão ao seu redor. É bastante popular na Cooperifa, embora também o seja em outros saraus que frequenta sem muita regularidade e em eventos culturais que envolvem a participação de

[19] Como declara no documentário sobre o Sarau da Cooperifa intitulado "Povo lindo, povo inteligente", lançado em 2008. Esse registro audiovisual enfoca o cotidiano de seis poetas cooperiféricos (Sérgio Vaz, Márcio Batista, Jairo, Sales, Casulo e Rose Dorea) e a participação destes em diferentes saraus no bar do Zé Batidão. O documentário tem 50 minutos de duração e foi roteirizado por Sérgio Gagliardi e dirigido por Mauricio Falcão, da DGT Filmes.

artistas periféricos. Jornalista recém-formada, trabalha na ONG Ação Educativa desde o início da faculdade, na pauta e redação da *Agenda Cultural da Periferia*, guia de periodicidade mensal e distribuição em toda a região metropolitana de São Paulo. Nos recitais do Zé Batidão, Elizandra estabeleceu a maior parte das suas atuais relações de amizade, bem como o contato que lhe rendeu o emprego com o qual se sustenta.

A jovem de 29 anos é paulista de nascimento, mas baiana por escolha e consideração ao longo período em que viveu no município interiorano de Nova Soure. Conserva até certo sotaque e pronúncia peculiar de algumas palavras, tal como outros nascidos na Bahia. *Adepta do hip hop*, como gosta de dizer, ela busca no movimento algumas referências para suas produções literárias, assim como nas suas vivências e relações construídas a partir das identidades de negra, mulher e nordestina. Moradora do Jardim Noronha, também na Zona Sul, ela é uma das poucas participantes do sarau que investe profissionalmente na carreira literária. Prefere ser chamada de *poeta* – sem a flexão de gênero – porque considera que ainda está aprendendo a produzir prosa. Publicou um livro de poemas em parceria com Akins Kinté, além de ter participado de seis antologias literárias e da revista *Caros Amigos/Literatura Marginal – ato 3* com o poema "Sou seu HIV", que a projetou em 2004 e foi o escolhido para sua performance no sarau:

> Divirta-se!
> No seu momento de distração,
> Transcendência, gozo e alucinação.
> Sutilmente penetro na sua fortaleza
> Injeto meu vírus.
> Aí, que beleza!
> Demoro um tempo para ser percebida
> Quando perceber, já estou acabando com sua vida
> Vou acabando com sua imunidade
> Como corda, vou amarrando seus braços
> Deixando-te sem mobilidade
> Seus glóbulos brancos, vou matando sem piedade
> Sou poeta destruidora de alienação
> Saudando minha ancestralidade
> Combatente, militante, contra a padronização.
> Onde diz que a loira é bonita
> E que o feio está em mim
> Enganou-se, pois sou descendente de Zumbi
> Resistente que nem Anastácia
> Liderança feito Dandara
> Posso organizar um esquadrão
> De talentos marginalizados, assim como Luiza Mahin
> Na revolta do Malês sou linha de frente
> Posso me incorporar com marinheiro
> Dominando as náuticas, João Cândido, guerreiro
> Ainda continuamos nos porões
> Lixo, esgoto, escravidão e senzala

São heranças que nos foram deixadas
Iguais a mim existem vários na missão
organizando-se, se armando de informação.
Para vocês somos algo negativo
Como o vírus do HIV no organismo
A cada dia vamos nos fortificando e se proliferando
Somos veneno e não temos antídoto
Espalharemos a destruição
Destruiremos essa herança escravocrata
Estrutura capitalista, racista, exploradora, deturpada.
Ah! Se achar que acabou se prepare.
Pois agora irá ouvir o que nos tem fortificado
Foi o sequestro que me trouxe a esse continente
A condição desumana que fui transportada junto aos dejetos
Os estupros, como se eu fosse um animal
Os ferrões no meu corpo simbolizando que agora eu era o seu objeto
Seu brinquedo vivo, de certo
Sou nascida de sangue, suor e lágrimas
Acuada, desprotegida como rato na frente de um gato
Minha religião foi amaldiçoada, e a sua dizia que eu não tinha alma
Dominaram minha língua e impuseram a de vocês
Como se a minha nada representasse
Meus seios cheios de leite por seus filhos eram sugados
Enquanto os meus bebês morriam de fome e maus tratos
E assim fui nutrida com a ajuda dos orixás
Resisti até aqui, século XXI
Sendo que na minha casa falta pão
Na infância faltaram-me os brinquedos para a diversão
Fui alimentada pelo descaso
Pela fome, pela negação de oportunidades
Sem políticas públicas, sem escola, sem faculdade
Hoje quero reparação, mesmo que não apague as chicotadas
Quero vida decente para as futuras gerações
Sei que vocês continuam se achando superiores
Mas não se esqueça que sou HIV
Estou entrando devagarinho e levarei aos poucos
Tudo que nos foi roubado.

Elizandra é sempre contida em suas performances. No máximo, anda de um lado para o outro no pequeno espaço do bar destinado às apresentações e declama sem microfone. Mantém a fisionomia séria, como quem pede para que prestem atenção no que está sendo dito. “Sou seu HIV” é, possivelmente, seu texto mais conhecido, e chega a ser considerado *um clássico* por quem acompanha a carreira dos autores periféricos, por isso Elizandra costuma ser muito aplaudida quando o declama, tal como ocorreu naquele sarau especial. Escrito no início de sua trajetória, o poema carrega algumas das características que marcaram os primeiros textos da chamada literatura marginal produzida pelos escritores da periferia: a escrita em primeira pessoa, o cunho biográfico, a referência a personagens negros e populares

icônicos de certos movimentos sociais e o tom de protesto, além de algumas construções que destoam da norma gramatical tida como culta.

No rodízio de apresentadores do recital, surge Márcio Batista. Nascido em Minas Gerais, ele migrou com a família para São Paulo aos seis anos e mudou-se para uma casa localizada em frente ao bar que hoje abriga o Zé Batidão. Márcio morou ali até se casar, quando adulto, mas sua mãe ainda reside nesta mesma casa e ele continua a morar na região. É amigo de Sérgio Vaz desde a adolescência e juntos chegaram a formar um grupo de música brasileira nos anos 1980. A carreira musical do grupo prosperou apenas durante a participação em alguns festivais escolares, mas o interesse comum pela literatura levaria Márcio e Sérgio a unirem-se novamente na liderança da Cooperifa. Márcio está sempre presente nas atividades cooperiféricas e participa ativamente das decisões, sejam elas referentes aos saraus, mostras coletivas ou produtos a serem lançados. Simpático e de sorriso fácil, gosta de qualificar os poetas que vão se apresentar com termos como *guerreiro(a)*, *prata da casa* ou *poeta da comunidade*. Ele também recorre a frases e variações no tom de voz para incitar os ânimos e a autoestima dos espectadores do sarau: *Firmeza, firmeza! O baguio tá louco! Vem aí mais um guerreiro bom: Rodrigo Ciríaco*.

Autodeclarado negro e branco[20], mas socialmente reconhecido como branco, 30 anos, filho de pequenos comerciantes da Zona Leste, Rodrigo Ciríaco é graduado e licenciado em História pela Universidade de São Paulo. Ouviu falar do Sarau da Cooperifa quando trabalhava em um projeto social para a população em situação de rua, por meio da poetisa Pillar, que participou assiduamente durante alguns anos dos recitais cooperiféricos. Assim, desde 2005, frequenta regularmente o sarau, que ele caracteriza como *a mais ativa Academia*

[20] Rodrigo declarou em entrevista a mim concedida em 15 de julho de 2011 que a definição de sua identidade racial sempre foi conflituosa porque, entre outros aspectos, é filho de mãe branca e pai negro, segundo sua classificação. Ele afirma que, embora algumas de suas características físicas (como tom de pele, formato de nariz e boca e textura de cabelo) o façam ser reconhecido como branco, também se *sente negro*, não apenas em função de sua descendência, mas pela sua participação em movimentos culturais periféricos: *Eu acho que sou negro, eu sou branco, mas acho que sou negro também, né? Uma porque é uma coisa que eu banco também um pouco desse orgulho de ser negro [...]E, também, assim da minha família, até dos meus irmãos eu sou o mais branquelo, porque, assim, meu pai é negro, né, entre aspas, assim, ele é mais moreno do que eu, mas meu pai é negro. A minha vó é negra e minha mãe é branca, e aí eu puxei mais a minha mãe [...] Eu entendo a questão importante de autoafirmar a questão da raça negra e tal, mas tem uma coisa que eu gosto, assim, de falar: meu, eu gostaria de ver como raça humana, sabe? Eu sei que é uma visão romântica de ver isso na prática, socialmente, no cotidiano isso não existe [...]Então, enquanto utopia eu gostaria de ter isso, mas eu não tenho nenhum problema de hoje em dia falar, porque até hoje em dia eu me sinto negro também, né, pela... Eu acho que eu já tenho a minha pouca história, eu acho que eu já tenho uma certa... não é a melhor palavra, entre aspas, aí, "autoridade" pra também falar isso. Pelo movimento que eu faço, pelas ideias que eu expresso, por aquilo que eu defendo, né, porque eu dizer que sou negro pode ter uma questão de sentimento também, né, de me sentir e de querer fazer parte, de não aceitar o racismo, de divulgar a cultura negra e de querer estudar um pouco sobre as questões que envolvem essa temática e tal.*

de Letras de São Paulo[21]. Rodrigo mora no bairro do Ipiranga e é professor da rede pública de ensino. Ele leva para os seus alunos do ensino fundamental a vivência literária apreendida na Cooperifa. Na escola onde leciona, coordena um grupo de teatro e promove encontros com escritores periféricos. Desde 2010, organiza também um recital mensal, chamado Sarau dos Mesquiteiros, em referência ao nome da escola onde leciona e ao famoso romance de Alexandre Dumas[22]. O trabalho como professor também interfere na sua produção literária. Seu único livro autoral publicado, *Te pego lá fora*, reúne contos inspirados no seu cotidiano escolar. E um deles, "A placa", Rodrigo escolheu para apresentar no sarau. Nele é possível identificar duas das características mais marcantes da produção do jovem escritor que tem predileção pelos contos: a referência literal a situações vivenciadas e a narrativa rítmica com frases curtas e poucos sinais de pontuação. Com o livro em punho, ele encara a plateia e inicia a leitura:

> A minha aluna virou uma Placa. Há três meses ela deixou de vir à escola por isso: virou uma Placa. E não uma placa qualquer, de trânsito, que ninguém respeita. Ela virou uma Placa publicitária. Agora tem uniforme, endereço e identidade. Não fica mais à margem. Fica na porta dos shoppings, concessionárias e futuros edifícios, se auto-promovendo: A Placa. Com pernas.
> A minha aluna virou uma Placa. Ela diz sentir muito orgulho da empresa em que trabalha. Construtora. Grande. Bem conceituada. Vende casas de alto padrão, para pessoas de bem, alto poder aquisitivo. Luxo. Seus condomínios têm quadra de tênis, piscinas, bancos; centro de compras particular, segurança e conforto. Diz que a tendência do futuro são os ricos não saírem mais de suas caixas, seus bunkers. Para eles tudo será Prime, Van Gogh. Personalité.
> A minha aluna virou uma Placa. Aconteceu na porta da escola. Um homem parou o carro importado, abaixou o vidro e disse: - Você leva jeito para Placa. Um cara branco, alto, malhado; peito raspado, gel e gravata. Big boss. Ele não perguntou idade, se tinha experiência ou carteira registrada. Pediu apenas para tirar o óculos, soltar o cabelo. Pronto. Bonita. Está contratada.
> A minha aluna virou uma Placa. Ela diz que trabalha numa empresa ética, séria. Não registram, mas pagam todos os impostos. Todo final do dia ela recebe o seu salário. E vai embora pra casa. A empresa só fez uma exigência: que deixasse a escola. Questão de escolha. O trabalho é das nove da manhã as sete da noite. Segunda a domingo. E sempre há um novo bico. Setor imobiliário em expansão. As propostas estão em expansão. Eles precisam de Placas. Ela já é uma Placa. Quem precisa de estudo?
> A minha aluna virou uma Placa. Outro dia, pura sorte, eu a encontrei. Andando sozinha, pela noite, voltava do serviço. Descaracterizada. Não parecia ser a menina frágil da sexta série que até outro dia eu conheci. A menina tímida que sonhava em ser modelo, e só estudava. Falei: - E aí? Você precisa voltar pra escola. Ela respondeu, em tom de deboche: Eu não! Já tinha uma profissão. Tinha seu próprio dinheiro, ajudava a mãe em casa.

[21] Tal como está descrito no breve release que integra o primeiro livro de Rodrigo Ciríaco, publicado pela Edições Toró em 2008.

[22] Refiro-me ao romance *Os três mosqueteiros* e à Escola Estadual Jornalista Francisco Mesquita.

> Responsável, não precisava mais de conselhos, não precisava de mais ninguém. Só do big boss, o chefinho. Aquele que lhe deu valor. Deu emprego, deu presentes, prometeu castelos. O único que não lhe fez se sentir mais como uma qualquer. A transformou numa Placa.
> Uma Placa-viva.

Mesmo sendo longa, a performance de Rodrigo agrada e ele recebe muitos aplausos. O conto é lido com voz firme, empostada para ser ouvida mesmo sem o microfone. As expressões faciais variadas conferem a seriedade, a ironia e a indignação que cada trecho do texto sugere. Rodrigo sempre interpreta os textos, em poesia ou prosa, mesmo aqueles que não são de sua autoria. Nesse sentido, mais do que poeta, considera-se um *intérprete de poesia*. Os anos de teatro amador, praticado na adolescência, lhe ajudam a controlar a ansiedade no momento das declamações e possibilitam certa consciência corporal e bom repertório de gestos. Ele revela que é, na verdade, *um ator frustrado*, por isso se esforça para ir além da leitura e dar carga dramática aos textos. De todo modo, considera que a prática da declamação, ali, no *Maracanã da poesia*, também contribui para que os poetas aprendam a se preparar para o momento de sua participação: na escolha do texto que dialogue com as outras apresentações no contexto do sarau, na preocupação com o gestual e com o vestuário para dar mais impacto à performance e na construção de um repertório de textos para serem declamados.

Com o fim da apresentação de Rodrigo, Luciman Maria de Sousa assume o microfone. Ela é conhecida no sarau como Lu Sousa ou Professora Lu, por conta das aulas de matemática que leciona para os alunos do ensino fundamental da rede pública. Chegou à Cooperifa em 2004 e hoje é responsável por anotar os nomes dos interessados em declamar, além de atuar como mestre de cerimônias. Branca, olhos verdes, cabelos claros e de baixa estatura, também chama atenção pela beleza e tom de voz sedutor. Tem 50 anos e escreve poesias desde os 15. Não tem nenhum livro publicado, mas sempre declama textos autorais, que reúne em grande número. Seus poemas centram-se no universo feminino, pois gosta de abordar o cotidiano das mulheres, seus desejos, emoções e relacionamentos. Com sorriso fácil, ela se mostra simpática ao convocar os poetas: *Boa noite! Vou chamar para vocês o Tubarão... pela primeira vez no sarau...*

Tubarão Dulixo é a alcunha de Jeferson dos Santos, 37 anos, autodeclarado branco. Depois de dispensado do ramo da construção civil, formou-se como técnico em meio ambiente e passou a realizar oficinas de produção artística com materiais reciclados, que ele mesmo coleta pelas ruas e transforma em telas, brinquedos e objetos de decoração. Ele morava na Baixada Santista quando ouviu falar dos saraus da Cooperifa em um vídeo de rap

disponibilizado na internet. Mas sua produção escrita foi iniciada nos anos 1990, época em que se engajou no movimento punk e passou a publicar o fanzine “Acorde e Discorde”, sobre assuntos que lhe causavam indignação. Posteriormente, envolveu-se com o hip hop, mais precisamente com o rap, e por conta disso, travou contato com ativistas da periferia ligados a diversas linguagens artísticas. Ficou sabendo dos saraus que aconteciam em São Paulo e escolheu o da Cooperifa para visitar, tanto pela proximidade da região onde morava quanto pela fama desse sarau. Na noite de 19 de novembro de 2008, Tubarão fazia sua estreia nos saraus paulistanos. Vestido no estilo hip hop, com calças e camisas largas, usando boné e tênis, ele chegou com certa timidez ao espaço das declamações e buscou ser cordial: *Boa noite, Cooperifa! Vou chegando devagar da Baixada Santista, na maior humildade, na maior satisfação, na paz. Um abraço, Sérgio Vaz, faz muito tempo que eu queria vir aqui, agora chegou a hora. É nóis, tiozão!*. Na sequência, iniciou a leitura de um texto de sua autoria:

> Tô chegando agora
> Porque pra jogar bola
> Eu fugi da escola
> Descendo pelas ruas da Baixada
> No meu dia a dia, só correria
> Sabe qual que é?
> Vejo estampado em vários rostos a agonia
> De Josés e Marias
> Que já não vivem, apenas sobrevivem
> Essa poluição caótica embaça a minha ótica
> Fico confuso, perco o fuso, mas eu não fujo, muito menos me entrego a esse jogo sujo
> O que eles querem, todos nós, não só eu, já sei
> Querem enganar a quem?
> Tudo dentro da lei
> O povo dominado sempre dizendo amém, amém
> Eu e vocês sigamos fora disso...

Tubarão se confunde com um trecho e pede *perdão* aos presentes. Aparenta nervosismo e pigarreia, na tentativa de melhorar o volume de sua voz, que sai baixo na maior parte de sua performance. Suas mãos chegam a tremular enquanto seguram a folha de caderno que registra o texto que está sendo declamado. Mexe no boné e coça a cabeça, gestos que lhe ajudam a retomar sua declamação:

> ... Sigo fora disso tudo
> Pois quero ir além
> Não vou pisar na cabeça de ninguém
> Por meia dúzia de notas de cem
> O globo tá inchado
> O clima tá alterado
> Destruição na Amazônia e no Cerrado
> Nas grandes cidades, todos amontoados
> Até pra respirar já tá ficando embaçado
> Corrupção, meu parceiro, continua rolando solta no Senado

Cambada de safado,
Onde o imperialismo, com seu capitalismo, prega o consumismo
Levando o meu povo, direto pro abismo
Isso sim é terrorismo
Se duvidas, proponho a todos vocês, liguem a TV e irão perceber
O que o sistema tem pra nos oferecer
A fórmula da felicidade estão de vender
Nos impondo que o importante é ter, sempre ter mais
E não ser
Compre, compre! pois isso sim é crescer
É assim que nos forçam viver
Sem cultura e uma boa leitura,
Contando as horas até chegar a formatura
Mas nos sobram viatura, tortura, resquício de ditadura
Mais de quinhentos anos de vida dura
Por isso não caia nessa armadilha, parceiro,
Faça você mesmo a sua trilha
Não fortaleça o sistema, corra por sua família
Vivendo entre os porcos sem comer da lavagem
Esse é o desafio não só da minha
Mas da nossa passagem.

O texto de estreia de Tubarão é bastante representativo do tipo de produção literária que predomina no sarau, especialmente no caso dos chamados poetas cooperiféricos, que não se dedicam profissionalmente à literatura e inspiram-se, recorrentemente, em temas como seu próprio cotidiano, afirmação da negritude e protestos de variadas ordens (contra os políticos, sobretudo) – ainda que também haja espaço para a abordagem de questões abstratas (amor, dor, solidariedade, compaixão, etc.). O que prevalece nos saraus são as construções textuais que, para o leitor de trajetória letrada e habituado aos textos canônicos, colocam foco na temática e não na forma, ou ainda, despontam como "rimas elementares, alheias às complexidades da tradição poética ao qual todo poeta será contrastado"[23].

Ao fim de sua apresentação, Tubarão sinaliza à plateia que o texto se encerrou com um *agradecido*. Recebe muitas palmas e esboça um sorriso. Aquele seria um dos muitos saraus que iria frequentar, não somente no bar do Zé Batidão. Tubarão tornou-se presença constante em eventos realizados por ativistas periféricos, especialmente os promovidos pelo escritor Alessandro Buzo. Em 2010, Tubarão passou a morar com a namorada no bairro da Pompéia, na Zona Oeste paulistana. E recebeu o convite para atuar como gerente da livraria especializada em literatura marginal e hip hop que Buzo mantém há quatro anos e que, atualmente, está localizada no bairro do Bixiga, região central de São Paulo. Tubarão só

[23] Utilizo aqui uma observação feita pelo crítico Manuel da Costa Pinto ao comentar, de maneira geral e bastante breve, os poemas apresentados na antologia do Sarau da Cooperifa. Cf. "Denúncia, redenção e vingança". *Folha de S. Paulo.* 12 ago. 2006. Disponível em: http://www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrad/ fq1208200611.htm, acesso em fevereiro de 2011.

deixou esse emprego no início de 2011, quando foi contratado para trabalhar como arte-educador do Projeto Arte na Casa que a ONG Ação Educativa desenvolve na Fundação Casa[24].

Já Jairo Rodrigues Barbosa, 45 anos, conheceu a Cooperifa em meados de 2003, mas sua primeira participação em recitais ocorreu num sarau promovido por Robinson Padial, o Binho[25], no mesmo ano. Quando Jairo chegou ao Zé Batidão em certa quarta-feira à noite, encantou-se com o fato de as pessoas estarem no bar para expor seus escritos e prestigiar outros moradores da periferia que tinham alguma produção artística a revelar. Em pouco tempo, ele também passou a escrever e declamar seus próprios poemas. Por conta da assiduidade nos saraus cooperiféricos, Jairo se aproximou do hip hop e formou seu próprio grupo de rap, o "Periafricania", juntamente com outros frequentadores. Ele também afirma que foi o contato travado com ativistas do movimento negro e as poesias de teor racial presentes no sarau que o fizeram assumir a identidade de negro, questão que sempre o confundiu por conta do fato de ter mãe branca e pai negro e possuir tez clara. Os cabelos crespos, Jairo conserva, na maior parte do tempo, no estilo Black Power. Suas vestimentas usuais incluem calças e camisetas largas e tênis. Quando era taxista, profissão que exerceu por oito anos, até 2008, Jairo costumava vestir-se com roupas de alfaiataria. Mas depois que foi convidado a integrar a equipe de educadores do Projeto Arte na Casa, ministrando oficinas de literatura e rap, adotou o estilo hip hop também no vestuário.

Jairo não demorou a se tornar uma liderança na Cooperifa, dado que encontrou nas ações culturais ali promovidas a possibilidade de um novo rumo na sua vida pessoal. Repensou seus hábitos de lazer, interesses de estudo, objetivos profissionais e engajou-se, com afinco, em todas as atividades promovidas pelos cooperiféricos. Comunicativo, bem-humorado e simpático, ele também faz as vezes de mestre de cerimônias do sarau: *Com vocês, Casulo! Pode aplaudir, pode fazer barulho...*

---

[24] A Fundação Centro de Atendimento Socioeducativo ao Adolescente (CASA) é uma instituição vinculada à Secretaria de Estado da Justiça e da Defesa da Cidadania, que aplica medidas socioeducativas a jovens de 12 a 21 anos em sistema de privação de liberdade no estado de São Paulo.

[25] Binho é poeta, artista plástico e agitador cultural de longa data. Nos anos 1990, promovia a chamada "Noite da Vela", considerada por ele um embrião dos saraus de periferia, porque reunia, no bar de sua propriedade, interessados em ouvir música a luz de velas e onde, esporadicamente, se recitava poesias. Binho também criou o "Postesia", que consistia em espalhar pelos postes da Zona Sul cartazes com poemas produzidos por artistas da região. Em 2003, montou outro bar no bairro de Campo Limpo e passou a promover saraus regulares, às segundas-feiras, a partir das 22h. Pela proximidade geográfica, muitos dos poetas cooperiféricos também participam do Sarau do Binho e vice-versa (Bin, 2009). Embora também ocorra num bar, o Sarau do Binho difere de muitos saraus que acontecem nas periferias: não tem hora para acabar, não privilegia nenhuma linguagem artística, não impõe regras para apresentação ou o silêncio entre os espectadores.

Sob muitos aplausos, Casulo chega até o microfone. O apelido, que se tornou nome artístico, foi dado por conta da touca que Gilmar Ribeiro dos Santos usa para proteger seus dreadlocks durante o trabalho como funileiro e pintor de carros. Ele nasceu na Bahia e migrou para São Paulo nos anos 1990, para morar na periferia da Zona Sul paulistana. Tem 36 anos e há seis participa da Cooperifa. Casado, costuma ir aos saraus, vez ou outra, com os dois filhos, ambos pré-adolescentes. Sempre descontraído, é bastante popular no Zé Batidão. Do seu trabalho, ele retira sucatas de automóveis para fazer esculturas. Por isso, considera-se também artista plástico e chegou a expor um conjunto de peças, nomeado "Metal-morfose", na Semana de Arte Moderna da Periferia, em 2007, e na II Mostra Cultural da Cooperifa, em 2009. Os textos que Casulo produz desde antes de frequentar o sarau já foram publicados na revista e no CD de poesias da Cooperifa.

Em 2009, seus escritos também foram reunidos no livro *Dos olhos pra fora mora a liberdade*, lançado pelo próprio autor e patrocinado pela ONG Ação Educativa. No livro há alguns poemas, narrativas breves e textos que fazem jus à definição que o próprio autor confere à sua produção: *são registros de seus pensamentos em papel*[26]. Pensamentos ou reflexões sobre a vida, relacionamentos amorosos, filhos, família, mulheres, natureza, arte, negritude, entre outros. Naquela noite, Casulo declamou "Manuseio", um dos textos que integra seu livro, como se fosse um canto. E dançou levantando os pés, no compasso de um reggae imaginário:

> Zumbizando eu vou, Zumbizando eu vou, vou tocando o meu tambor...
> Zumbizando eu vou, Zumbizando eu vou, pro meu santo protetor...
> As notas musicais podem até sumir, se espalhar pelo ar, morrer
> Ecoando o nego toca pra outra nota nascer, e novamente no espaço se perder
> e se achar nos dedos negros, no Tá-Tum do tambor,
> provando que samba, reggae, jazz e blues têm digitais da cor...
>
> Se não dão ouvidos pros meus ritmos, saco do meu berimbau e no campo da capoeira, gingo sobre a cruz pra ser testemunha dos maracatus,
> porque sei que couro curtido e esticado no tronco oco da árvore faz crioulo chorar no tom, com saudade de Mãe África, e em dialeto e batuque invoca os orixás em nome de Oxalá para nos abençoar
>
> Zumbizando eu vou, Zumbizando eu vou, vou tocando o meu tambor...
> Zumbizando eu vou, Zumbizando eu vou, pro meu santo protetor...

[26] Tal como Casulo expõe no já referido documentário sobre o Sarau da Cooperifa, "Povo lindo, povo inteligente".

Em alguns momentos do sarau, os burburinhos e conversas paralelas destoam da prece pelo silêncio. As lideranças encaram os mais agitados, solicitam que fiquem quietos, interrompem as apresentações ou pedem para que os poetas aguardem que os ruídos se cessem para iniciar suas declamações. Sérgio Vaz, Márcio Batista, Rose Dorea, Lu Sousa, Sales e Jairo também se mobilizam para solicitar apresentações mais breves, para que todos os inscritos tenham a oportunidade de se apresentar. Os mestres de cerimônias usam o microfone, do mesmo modo, para convocar interessados em participar de outras ações promovidas pela Cooperifa, como os saraus nas escolas, ou eventos que a tenham como convidada, tais como as apresentações em equipamentos culturais públicos e privados.

Outro que integra esse time que está na linha de frente da Cooperifa é Ed Mauro de Almeida, 31 anos, seis deles dedicados ao sarau. Conhecido como Cocão, ele sempre chega muito antes de os saraus se iniciarem no Zé Batidão. E todas as quartas-feiras está lá. Ajuda a arrumar as mesas e cadeiras, testa o microfone e a caixa de som, recepciona os poetas e espectadores, chama a atenção daqueles que estão fazendo barulho durante o sarau e fica próximo ao espaço reservado às apresentações junto às outras lideranças da Cooperifa. Atua poucas vezes como mestre de cerimônias, prefere ficar na *produção*, como carinhosamente nomeia os preparativos para o bom desenvolvimento do sarau. Cocão tem em Sérgio Vaz um ídolo, a quem chama de *bruxo*, tamanha sua admiração pelas ideias que o *poeta da periferia* consegue materializar. Cocão trabalhava na linha de produção de indústria química, mas abandonou esse posto no início de 2011 para dedicar-se profissionalmente ao rap. Formou o grupo "Versão Popular" com amigos em 1999 e, atualmente, todos frequentam o sarau, principalmente Preto Will, que também ajuda na organização de algumas atividades. No final de 2010, o grupo lançou seu primeiro CD, "Quem viu, viu", do qual Cocão escolheu a letra "No deserto" para declamar no sarau que integrava a Mostra.

> Hey!
> Num deserto sem água
> Num deserto são mágoas
> São os mesmos motivos
> Transformados em traumas
> Se o camelo é de ferro
> O sultão tem o berro
> Olhares no andar
> Quem vem lá? Eu não erro!
> A vingança é a praga
> Não tem gênio, não tem fada
> Os bacanas têm tudo
> Se sentindo no nada
> Agonia secular
> O que será? Eu não sei

Enquanto os monstros de areia
Escorpião quer ser rei
Viajando nas miragens
Multidão e sol quente
Tenebroso ou não
O que virá pela frente?
Eu? Eu vejo crentes e ateus
Super-homens, plebeus
Quem ao certo será
O porta-voz de um Deus?
Fariseus e faraós
O sheik tem a voz
Diz ser soberano
Num poder sobre nós
E nós? Nunca se entregar
Já dizia o marajá
Já não acreditar
Traído no habitat
Mentes vaidosas
Sempre cabulosas
Damas não são damas
Quando, enfim, desprezam rosas
De olho no plaquê
Desprezo pro buquê
Querem homens suicidas
Eu vou falar o quê?
Judeus e coreanos
Testam seus dialetos
São planos e planos
Pirâmides de concreto
Tectel na bermuda
Com as praias não se iluda
Pro Tio Sam é desespero
E as torres descem mudas
Virou poesia
Poeira em Nova Iorque
AR-15 aponte
E o mesmo vive em choque
Espelho, espelho meu
Me diga quem sou eu?
Um franco a lutar
Ou um fraco que perdeu
Num deserto triste
Eu vejo quem persiste
Sempre o mesmo povo
As margens que assistem
Destruição a cores
De um lado vivem horrores
São morros e mortes
Sem cortes, são as dores
Faces da Babilônia
Mil noites de insônia
Seu João já não dorme
Já nem come e nem sonha
Sofrimento no Saara

As doenças que não saram
As pegadas na areia
Que um verme deixou falhas
Falhas de um trapaceiro
Por dinheiro compra o pódio
Tem um traidor de Audi
E um traído no ódio
Nos agitos, no Egito, tem um lance em alta
São crianças no lança
No agitando das latas
Cachorro nas lixeiras
Transitando nas biqueiras
No vai e vem,
Mais de cem... brincadeira...
Demônios na garoa
E nóis na tempestade
No brilho e no breu
Nos acasos da cidade
Hey, cidadão, mantenha a mente sã
Mantenha os olhos abertos
São anos e anos
Na escuridão do deserto

Cocão declama sua letra de rap como se estivesse num show, cantando. Mas deixa de lado o microfone. Anda de um lado para o outro e mobiliza um repertório gestual típicos dos rappers. Às vezes, fecha o punho e levanta o braço direito, imitando o gesto que marcou o movimento dos Panteras Negras norte-americanos. Encara alguns espectadores, dá passos quase robóticos, sempre com o semblante mais sério ou expressões faciais agressivas. O vestuário no estilo hip hop complementa a estética, como se "corpo e fisionomia expressassem, em sintonia, o mesmo teor de revolta contido nas palavras que são proferidas em ritmo acelerado[27]". Quando termina, é recompensado com aplausos entusiasmados e muitos assovios. Recebe abraços de outras lideranças da Cooperifa, em cumprimento por sua performance.

O também rapper Sales volta ao microfone para anunciar o próximo declamador da noite: Allan da Rosa. Figura ímpar na cena da literatura marginal-periférica, ele é dono de um vocabulário muito particular, que mistura gírias da periferia, expressões regionais do nordeste brasileiro, neologismos e termos originários de dialetos africanos. O andar e o uso do corpo em suas performances artísticas carregam a malemolência dos dez anos dedicados à capoeira de angola. Aos 36 anos, Allan é Mestre em Educação, graduado e licenciado em História pela Universidade de São Paulo. Publicou um livro de poesias, um de dramaturgia e um cordel, além de ter participado de dezenas de antologias literárias. Sua trajetória pelo mercado de

[27] Patrocínio (2008, [sem paginação]). Disponível em:http://www.abralic.org.br/anais/cong2008/AnaisOnline/simposios/pdf/ 005/PAULO_PATROCINIO.pdf, acesso em fevereiro de 2011.

trabalho também é extensa: foi office-boy, operário industrial, vendedor autônomo, dançarino, produtor de exposições. Cresceu em Americanópolis, bairro da Zona Sul paulistana, morou no Conjunto Residencial da USP e, atualmente, reside na divisa de São Paulo com o município de Taboão da Serra.

Na casa onde Allan mora, uma espécie de república de artistas e ativistas da periferia, funciona a sede da Edições Toró, selo editorial criado e gerido por Allan e seus amigos desde setembro de 2005. A Toró publicou títulos majoritariamente de autores que moram e atuam nas periferias, dentre os quais vários poetas cooperiféricos[28]. Sua proposta editorial baseia-se na afirmação de uma literatura que está além da palavra escrita, por isso a predominância de autores forjados nos saraus de periferia e no movimento hip hop, além da preocupação com o projeto gráfico dos livros, de caráter artesanal. Boa parte das publicações lançadas pela Toró foram viabilizadas pelo patrocínio de uma organização não-governamental (Ação Educativa) e por um mecanismo público de incentivo financeiro a projetos culturais de jovens de baixa renda (Programa VAI). Desde 2004, Allan frequenta o Sarau da Cooperifa, *onde mora o tição, a ciência, o sereno e a gana da poesia*, como ele mesmo define. Mas também é assíduo do Sarau do Binho e circula por vários outros saraus de periferia. Assim, esses recitais são terrenos férteis para o poeta-editor encontrar os potenciais autores a serem publicados, bem como para organizar lançamentos e vender os livros, já que o circuito de distribuição e comercialização privilegia o espaço social da periferia .

Allan não era o único escritor identificado com a literatura marginal presente naquele sarau. Sacolinha, nome artístico de Ademiro Alves, também estava lá para dar *um abraço de Suzano* [município onde mora] *a todos os poetas da Cooperifa*. Sacolinha, 28 anos e quatro livros lançados, declamou um conto de sua autoria, mas horas antes, havia participado de um dos debates que integravam a Mostra, intitulado "Existe uma escrita periférica?". Embora resida a cerca de 62km do sarau, o Zé Batidão é parada obrigatória para o lançamento dos seus livros ou divulgação dos produtos e ações da Associação Literatura no Brasil, da qual faz parte. E não apenas o recital cooperiférico, que o inspirou a organizar dois saraus regulares em Suzano (o Pavio da Cultura e o LiteraturaNossa). À ocasião da publicação dos seus dois mais recentes trabalhos, *Estação Terminal* e *Peripécias de minha infância*, Sacolinha

[28] Como o próprio Allan da Rosa, que já lançou dois livros pela Toró, e Silvio Diogo, Akins Kinte, Elizandra Souza, Ridson Dugueto, Fuzzil, Dinha, Rodrigo Ciríaco, Daniel Fagundes e André Pereira.

organizou quarenta eventos de lançamento, majoritariamente nos recitais promovidos em bairros de periferia[29].

Outro escritor profissional que estava presente e declamou no sarau foi Marcelino Freire, um autor de prestígio na seara literária recente. Marcelino frequenta esporadicamente os saraus, mas é considerado um *amigo da Cooperifa*, nas palavras das lideranças. Está sempre disponível para divulgar os trabalhos dos cooperiféricos, os convida para participar de eventos literários que organiza e aceita todos os chamados para integrar as ações desenvolvidas pela Cooperifa, como o fez nas três mostras culturais organizadas pela cooperativa, atuando como debatedor ou mediador dos eventos propostos. Marcelino Freire ouviu falar da Cooperifa pela primeira vez em 2006, mesmo ano em que seu livro de contos *Cantos Negreiros* foi contemplado com o Jabuti[30]. Desse premiado livro, o pernambucano Marcelino escolheu "Trabalhadores do Brasil" para declamar no sarau – texto que recita com frequência e que é bastante conhecido do público que frequenta o Zé Batidão:

> Enquanto Zumbi trabalha cortando cana na zona da mata pernambu-CANA
> Olorô-Quê vende carne de segunda... a segunda ninguém vive aqui com a bunda preta pra cima.
> Tá me ouvindo bem?
> Enquanto a gente dança no bi-co-da- garra-finha
> Odé trabalha de segurança pega ladrão que não respeita quem ganha o pão que o Tição amassou honestamente
> Enquanto Obatalá faz serviço pra muita gente que não levanta um saco de cimento
> Tá me ouvindo bem?
> Enquanto Olorum trabalha como cobrador de ônibus naquele tran-se... naquele transe infernal de trânsito
> Ossonhe sonha com um novo amor pra ganhar 1 passe ou 2 na praça turbulenta do Pelô, fazendo sexo oral anal seja lá com quem for.
> Tá me ouvindo bem?
> Enquanto Rainha Quelé limpa fossa de banheiro Sambon-go BUN-go na lama e isso parece que dá grana porque o povo se junta e aplaude Sambongo na merda pulando de cima da ponte.
> Tá me ouvindo bem?
> Hein... hein... hein... seu bran-co-sa-fa-do?
> Ninguém aqui é escravo de ninguém!

"Tá me ouvindo bem?", acentua Marcelino em sua interpretação, fazendo-se ouvir e juntando-se a dezenas de outras vozes que falam em alto e bom som no reduto poético em que, paradoxalmente, *o silêncio é uma prece.* Marcelino Freire é também conhecido como um

[29] Sacolinha foi um dos autores enfocados em minha dissertação de mestrado. Para mais informações sobre seu percurso literário e características de sua produção ou atuação cultural, ver Nascimento (2006, 2009a).

[30] O Prêmio Jabuti é conferido anualmente pela Câmara Brasileira do Livro desde 1959 a autores cujas obras se destacaram em categorias diversas, como ciências humanas, romance, literatura infantil, poesia, crônicas e contos, entre outros. É tido pelo mercado editorial e especialistas como um dos mais importantes e prestigiosos prêmios do país (www.cbl.org.br).

autor voltado para as tensões do Brasil contemporâneo, cuja literatura se debruça sobre os marginais e marginalizados[31]. No texto escolhido para o sarau, a rítmica da narrativa, a linguagem popular e direta, o conto que também é canto na definição do próprio escritor, a referência à negritude e às religiões afro-brasileiras, o jogo entre o explorador e o explorado soma-se a carga dramática empreendida pelo autor-ator, contribuindo para que Marcelino agrade em sua performance e seja recompensado com manifestações eufóricas da plateia ao final.

Depois de Marcelino, seu conterrâneo, Lu Sousa volta à cena para declamar um poema de sua autoria. Apresentada por Márcio Batista como *uma grande guerreira da Cooperifa* e recebida com muitos aplausos, Lu se acomoda diante do microfone. Seus gestos são bem contidos, apenas movimenta seu corpo de um lado para o outro para direcionar seu olhar a espectadores posicionados em diferentes cantos do bar. A declamação é pausada, a fala é quase melancólica e sua feição é mais sóbria do que quando ela está diante do microfone para anunciar outros poetas. Possivelmente, Lu Sousa seja a poetisa cooperiférica com maior produção autoral ainda inédita em livro. E também a mulher que mais aborda questões abstratas ou associadas ao universo feminino em seus textos. No texto recitado, "Lembro de tudo para trás", o mote é um relacionamento amoroso, tema recorrente em sua produção:

> Lembro de tudo para trás
> Quando cada encontro casual pra mim era máximo
> Lembro do teu sorriso calculado e teu olhar acanhado
> Lembro de quanto me fazia feliz
>
> Lembro de anos atrás
> Quando cada olhar teu fazia meu coração disparar
> Lembro do teu sorriso encabulado, do teu olhar interessado
> Lembro de quanto me fazia feliz
>
> Lembro de meses atrás
> Quando o reencontro entrelaçou nossas vidas
> Lembro do teu sorriso afetuoso, do teu olhar atencioso
> Lembro de quanto me fez feliz
>
> Lembro de dias atrás
> Quando cada minuto que eu contava pra te ver
> Sentia meu corpo estremecer
> Lembro do teu sorriso envolvente, do teu olhar atraente
> Lembro de quanto me fez feliz
>
> Lembro de horas atrás
> Quando fizemos amor com toda paixão do mundo
> Lembro do teu sorriso satisfeito, do teu olhar gozador

[31] Cf. Teixeira, Eduardo de Araújo. "Marcelino Freire: entre o rap e o repente". In Miranda et al. *Protocolos críticos.* São Paulo, Iluminuras/Itaú Cultural, 2008.

Lembro de quanto me fez feliz
Agora eu já não me lembro mais
Que um dia eu fui tão feliz

Outra liderança da Cooperifa dirige-se ao espaço das declamações, desta vez para recitar um texto de sua autoria. Quando Rose Dorea é chamada, é difícil não haver elogios públicos das lideranças ou de algum espectador, o que prontamente é respondido com um sorriso largo e agradecimentos da *musa*. Naquela noite, ouviu-se um *linda*, seguido de *guerreira* vindo da plateia, logo que Rose foi anunciada. Ela se posicionou e abriu a pasta que guarda seus poemas. Feita de cartolina e decorada com flores e o símbolo da Cooperifa, a pasta é companheira de Rose em todos os recitais, já que ela tem certa dificuldade de decorar os textos que produz. Os versos simples do poema sem nome indicam que ali tem mais uma poetisa cooperiférica, que busca na expressão escrita um meio de revelar a si e as suas experiências:

Sou branca
Sou negra
Sou guerreira
Sou mulher brasileira
Sou a voz das trincheiras
Sou o grito de socorro das combatentes
Nesta terra insolente
Em que, infelizmente, só somos lembrados profissionalmente
Quando temos que votar... para presidente

É raro as lideranças da Cooperifa não declamarem. Mesmo quando há um grande número de inscritos há sempre espaço para exporem seus textos. Jairo Periafricania não é exceção, ainda que seja rapper e suas apresentações, que privilegiam as letras que escreve, costumem durar mais do que a de outros poetas. No referido sarau, Jairo apresentou "Quilombo cultural", rap bastante popular entre os frequentadores do Zé Batidão por apresentar certa síntese do Sarau da Cooperifa:

Uh, Cooperifa, meu quilombo cultural!
É poesia, literatura marginal!

No sarau, não é por mal, o silêncio é uma prece
Loko, mas que lindo, as palmas que aquecem
Se o elo fortalece, demorou, é nóis que tá
Tudo nosso, tudo nosso, da ponte pra cá
Tem que saber chegar, respeitando a quebrada
Só os verdadeiros fazem jus na caminhada
Sem falhar, mancada, se liga, ó, meu
Não é evento, é movimento, se pá, cê entendeu
Julieta e Romeu extravasando sentimentos
Artista-cidadão expressando pensamentos
Hey, é o momento, a hora é agora

No traço da escrita, no rastilho da pólvora
No verso, na prosa que vem do coração
Respeito e união, sem vaidade, irmão
Etnia, religião, tua raça, sua cor
Cada um na sua, todos têm o seu valor
Pela paz, pelo amor, pro bem prevalecer
Junto, lado a lado, é assim que tem que ser
Pode crê, esperei a semana inteira
Hey, finalmente, hoje é quarta-feira
Vou subindo a ladeira, vou no passo a passo
No swing do balanço, ritmando no compasso

Uh, Cooperifa, meu quilombo cultural!
É poesia literatura marginal!
Uh, Cooperifa, no risco da caneta
É periferia, Academia das Letras
Uh, Cooperifa, meu quilombo cultural!
É poesia, literatura marginal!

Clarices e Quintanas da periferia
Guerreiros e guerreiras comungando poesia
Só na sintonia, mano é muita treta
Uh, Cooperifa, Academia das Letras
No risco da caneta contemplando o luar
Chegando inspiração de todo lugar
Num balão pelo ar, flutuando ele vai
Pro infinito azul, elegante haicai
Vai que vai, registrando emoções
Marcando história, encantando gerações
Milhões de corações numa só canção
No rap, no samba, um atabaque, um violão
No estrondo do trovão só quem vai seguir
Não posso fazer nada, se não aguenta, vai cair
Da licença aqui, é nóis que tá de novo
Que mesmo no veneno não abandona posto
Leal até o osso sem tempo pra errar
De cabeça erguida que o sol irá brilhar
Tem que acreditar e não fugir da luta
Chega, cola, que a causa é justa
Truta, escuta, ó, é de cor
Ler é poder, faz enxergar melhor!

No sarau que privilegia a poesia, sem deixar de abrir espaço para outras linguagens artísticas, a música está sempre presente, já que há muitos poetas-cantores entre os participantes da Cooperifa. Ao ser anunciado o nome de Rose Elói, os frequentadores assíduos já se enchem de expectativas. Ela, que estava sentada numa das cadeiras posicionadas no fundo do bar, levanta-se, espera que os aplausos do público se cessem e começa a cantar à capela. Caminha a passos lentos, movimenta um pouco os braços e os quadris, e faz sua voz preencher todo o Zé Batidão:

Meu povo não nasceu para senzala
Sou filho de Alafin Oyó Xangô
A liberdade é meu axé de fala
KaôKaô Kabêsilé kaô[32]

Negra, Rose também dança e toca instrumentos de percussão no grupo Umoja, voltado para a pesquisa e difusão de músicas e danças afro-brasileiras. Quando ela chega ao microfone, três músicos a esperam, com pandeiros e tamborins. Eles iniciam a percussão e Rose começa a cantar "Canto das três raças[33]", imediatamente acompanhada pelo coro do público. Dona Edite é a primeira a se levantar para dançar e acompanhar com palmas, mas logo é seguida por outros espectadores. A apresentação de Rose é, sem exageros, apoteótica. É difícil haver sarau sem declamação de letra de música ou sem cantos à capela, especialmente de músicas brasileiras populares. Naquela mesma noite, "Roda Viva", de Chico Buarque, já havia sido declamada. Milton Nascimento, Chico César, Gilberto Gil, Zeca Baleiro são outros compositores cantados ou com letras recitadas constantemente. Mas "O canto das três raças", independente de quem o interprete, sempre tem efeito impactante sobre o público.

Uma outra Rose, a *musa*, visivelmente emocionada, volta ao microfone para declarar, sem modéstia, após a apresentação de sua xará: *É difícil não gostar da gente, né? Nós somos foda*! Na sequência, anuncia o poeta Augusto, que em tom de brincadeira mostra-se receoso: *Depois do canto da Rose fica difícil...* Augusto é um dos participantes mais populares da Cooperifa. Bem humorado, simpático e extrovertido, começou a frequentar o sarau em 2003, levado por um amigo. Não demorou para se sentir desinibido e pedir para declamar, já na primeira vez em que esteve no sarau. Naquela ocasião, recitou a letra de uma música de Chico Buarque, mas na maior parte das vezes declama textos autorais, que produz desde a adolescência, ainda que não ambicione publicá-los em livro. Bastante culto, é um leitor voraz desde a infância, quando se interessou pelos gibis. Atualmente, seu acesso à literatura é facilitado pelo trabalho numa rede de livrarias de grande porte. Augusto costuma dizer que *frequentar o Sarau da Cooperifa é como ir à missa*[34], e sua devoção foi traduzida num poema

[32] Segundo Ivaldo Lima (2007), essa composição é de autoria de Lepê Correia, membro do afoxé pernambucano Alafin Oyó.

[33] Samba de autoria de Mauro Duarte e Paulo César Pinheiro, que se tornou famoso na voz de Clara Nunes. Transcrevo aqui um trecho da música para valorizar seu impacto sobre o público presente: "Ninguém ouviu/ Um soluçar de dor/ No canto do Brasil/ Um lamento triste/ Sempre ecoou/ Desde que o índio guerreiro/ Foi pro cativeiro/ E de lá cantou/ Negro entoou/ Um canto de revolta pelos ares/ No Quilombo dos Palmares/ Onde se refugiou/ Fora a luta dos Inconfidentes/ Pela quebra das correntes/ Nada adiantou/ E de guerra em paz/ De paz em guerra/ Todo o povo dessa terra/ Quando pode cantar/ Canta de dor/ô, ô, ô, ô, ô, ô/ ô, ô, ô, ô, ô, ô...".

[34] Cf. http://literaturaperiferica.blogger.com.br/ 2008_01_01_archive.html, acesso em outubro de 2011.

que mescla autobiografia com construção da sua identidade de poeta cooperiférico, que ele selecionou para recitar naquela noite especial:

> Sou peregrino. Alma de menino. Costume de idoso.
> Nem sempre tão cuidadoso, correndo nessas madrugadas
> Vivendo noites enluaradas, sempre atrás do inédito
> Sou assim, cooperiférico
>
> Meu corpo magro e esguio
> Arrasto por minhas andanças
> Destilando simpatia ao velho, à mulher e às crianças
> Sempre desbaratinando a falsidade e a arrogância
> Com essas coisas fico colérico
> Sou assim, cooperiférico
>
> Da minha energia pagã, muitas pessoas são fãs
> E por tentar lhes falar francamente, às vezes, fico inconveniente
> E tem gente que não me entende
> Mas isso não diminui meu mérito
> Pois sou assim, cooperiférico
>
> E por poder falar demais
> Procuro estar bem informado
> Por isso sempre vocês vão me ver com algum livro do lado
> Onde quer que eu esteja
> Papel, caneta e cerveja
> Esse é meu arsenal bélico
> Sou assim, cooperiférico
>
> Sou uma pessoa normal,
> Sei que não sou natural, mas sou uma pessoa legal
> Você é um imoral, diria logo mamãe
> E o meu jeito se impõe a todos que me querem bem
> Seja homem ou mulher, o que sinto por todos é igual
> Esse é o meu ideal
> Esparrar poesia, alegria e orgia
> Por todo o espaço atmosférico
> Sou assim, cooperiférico

Augusto, geralmente, lê seus poemas – todos eles registrados em folhas soltas de papel. Branco, bem magro, óculos arredondados, queixo pontudo, cabelos pretos e enrolados, ele está sempre bem à vontade no Zé Batidão, tal como naquele sarau onde trajava camisa, bermuda e chinelos. Sua performance despojada agradou, ainda mais por conta da alegria e da ode à Cooperifa explícitas nos versos.

Depois dos escritos despojados de Augusto, o sarau volta a ter os ares de protesto que tanto o caracteriza. Sérgio Vaz é chamado ao microfone, sob os fortes aplausos e assovios do público, que fazem lembrar que, mais do uma liderança, ele também é uma atração da Cooperifa. Suas poesias são muito populares no sarau. Invariavelmente, mais de um poeta

escolhe uma delas para declamar no Zé Batidão, numa mesma noite. Sérgio Vaz dificilmente recita textos de outros autores, e para aquele sarau especial selecionou um dos seus versos mais famosos, publicado no primeiro número da revista *Caros Amigos/Literatura Marginal.* Sua opção estava diretamente ligada ao feriado da Consciência Negra, já que esse é um dos poucos poemas em que ele aborda a questão racial:

> Que a pele escura não seja escudo para os covardes
> Que habitam nas senzalas do silêncio
> Porque nascer negro é consequência
> Ser é consciência

Os versos foram acompanhados pelo coro do público, que aplaudiu exaustivamente a performance de Sérgio Vaz. Vi esse poeta declamar muitas vezes nesses oito anos de pesquisa e posso afirmar que cada vez mais seu gestual foi se aproximando ao dos rappers. A impostação da voz, a expressão agressiva, os movimentos de pernas e braços mais rígidos e a declamação dos versos, invariavelmente, se assemelham a de um cantor de rap, ainda que Sérgio não faça diretamente esse tipo de associação.

Depois da declamação de alguns poetas, uma das integrantes da Capulanas Cia de Arte Negra pediu para fazer uma intervenção no sarau. Esse autodenominado coletivo de teatro foi criado em 2007, com o propósito de pesquisar e valorizar a cultura afro-brasileira, além de discutir o papel da mulher negra por meio da arte. Formado por quatro jovens universitárias (Adriana Paixão, Débora Marçal, Flávia Rosa e Priscila Pretta), e dois bisnetos do poeta Solano Trindade[35] (Zinho e Manuel), as Capulanas costumam se apresentar em eventos, saraus e espaços culturais localizados na periferia. Quando Priscila Pretta pediu a palavra, acompanhada dos demais artistas do grupo, estava visivelmente emocionada. Ela contou que o coletivo havia sido contemplado por um edital do Ministério da Cultura para fazer uma apresentação em Salvador, e recebeu muitos aplausos ao anunciar tal feito no sarau. Segundo ela, havia um problema porque o subsídio recebido cobriria apenas as despesas de passagem dos integrantes, cabendo a eles angariar recursos para os gastos de hospedagem e alimentação. Priscila estava ali, então, para vender as camisetas do coletivo e levantar o aporte financeiro necessário. E também para divulgar que aceitavam doações em dinheiro ou mesmo a indicação da casa de algum parente ou amigo dos espectadores que pudesse abrigá-las na capital baiana durante a estadia do grupo. Ao final de sua fala, a plateia parecia demonstrar

[35] Solano Trindade nasceu no Recife em 1908. Tornou-se um dos poetas mais referenciados como expoente da literatura negro-brasileira e é bastante admirado por frequentadores de saraus periféricos. Também ativista, nos anos 1930 criou a Frente Negra Pernambucana e o Centro de Cultura Afro-Brasileira; nos anos 1950, o Teatro Popular Brasileiro. Publicou *Poemas d´uma vida simples* (1944), *Seis tempos de poesia* (1958) e *Cantares ao meu povo* (1961). Para melhor reflexão em torno da ideia de literatura negra e o surgimento de seus escritores icônicos, ver a tese de Mário Medeiros da Silva (2011).

sua solidariedade nos muitos aplausos, abraços e gritos de *uh, Capulanas!* dispensados àquelas artistas. Ao encontrar Priscila um tempo depois, soube que o apoio recebido dos cooperiféricos foi suficiente para que a viagem se concretizasse.

Na noite de 19 de novembro de 2008 havia muita agitação no Zé Batidão. Quando há atividades especiais o bar recebe muitos espectadores que não estão habituados a frequentar o sarau. É difícil controlar o barulho quando o final do recital se aproxima e muitos estão sob o efeito das bebidas alcoólicas. Na referida data, as lideranças pediam silêncio recorrentemente. O sarau já havia chegado a duas horas de duração e ainda iria se estender por mais vinte cinco minutos para dar oportunidade ao grande número de inscritos. Alguns poetas também pareciam estar agitados pela ansiedade de serem chamados para declamar, e Sérgio Vaz resolveu ser incisivo: *Pessoal, vai todo mundo falar. Sei que muitos têm pressa, mas os poetas têm que ter paciência porque hoje é um sarau especial e tem mais de 70 inscritos. Não dá pra gente escolher quem vai ser o primeiro... quem vai ser o último*. Para a maior parte dos frequentadores, a seleção e a ordem das apresentações – decidida ao longo dos saraus pelas lideranças que se encarregam de fazer as vezes de mestres de cerimônias – é uma incógnita. Mas é perceptível, a qualquer um que frequente os saraus com alguma regularidade, que a assiduidade é um critério importante para a participação, como bem elucidou Sérgio: *E a ordem de chegada, às vezes é meio confuso, porque tem gente que chegou aqui há sete anos, então tem que respeitar isso também... Vai todo mundo falar [...] Não adianta pressionar porque o bagulho tá louco hoje, tem que ter muita calma, muita paz*. A seleção e ordenação daqueles que irão se apresentar parecem contribuir também para a dinâmica do próprio sarau. Mesclam-se homens e mulheres, rappers e poetas que costumam recitar textos curtos, declamadores de cordel e atores que podem apresentar esquetes teatrais, músicos e crianças, numa combinação que possibilita a alternância de estilos e duração das apresentações.

Depois do recado dado por Sérgio Vaz, mais nove participantes foram chamados. Uma delas foi Ana Paula Risos, 25 anos, que eu conheci em 2007, por meio de correio eletrônico. Ela estava elaborando seu projeto de trabalho de conclusão de curso e me escreveu para pedir uma cópia da minha dissertação de mestrado. Ana Paula queria pesquisar a potencialidade dramática da literatura marginal e carecia de referências teóricas sobre o tema. Autodeclarada negra e com tez bem clara, ex-bolsista do curso de artes cênicas na Pontifícia Universidade Católica, ela mora município de Arujá, grande São Paulo. Desde que Ana Paula começou a pesquisar, não parou de frequentar eventos que contavam com a presença dos escritores da periferia e tornou-se assídua de muitos saraus, mesmo morando distante da capital e dependendo dos trens urbanos para se locomover. Como parte de sua monografia de fim de

curso, intitulada “Literatura Marginal como linguagem teatral: a poesia do corpo marginal”, Ana Paula criou o espetáculo “A informal”, apresentado publicamente pela primeira vez em 2009, na sede da ONG Ação Educativa. Nesse monólogo, a atriz privilegia a produção de poetisas, mas mistura textos publicados por escritores da periferia bastante conhecidos a outros que só estão registrados na memória de quem frequenta saraus, para dar vida a diferentes personagens moradores de periferia.

O barulho continuou intenso no bar. Messias, um frequentador do Zé Batidão em todos os dias e horários, também estava presente naquele sarau. Alto, magro, negro de pele escura e com poucos dentes na boca, ele é conhecido de longa data de Sérgio Vaz, desde quando o pai do poeta era dono do bar onde atualmente funciona o Zé Batidão. Em algumas ocasiões, Sérgio chama Messias até o microfone para que ele faça uma saudação ao público ou solte meia dúzia de palavras desconexas. Mas naquela noite Messias estava bastante alterado pelo consumo de bebidas alcoólicas e iria protagonizar uma cena atípica no sarau, durante uma das participações de Márcio Batista.

Márcio foi chamado ao microfone para declamar, mas aguardou o agito cessar para dar início a sua apresentação. Geralmente, ele é contido nos gestos e no tom da voz, embora esta seja bastante potente e ocupe todo o espaço do bar. Márcio escolheu para aquela noite o mesmo poema que o vi declamar na primeira vez em que eu ouvi falar do Sarau da Cooperifa, ainda em 2003, num debate que integrava a Semana de Cultura Hip Hop. Ele deu início a sua apresentação andando de um lado para o outro e por vezes escolheu um ou outro espectador para encarar. Seus primeiros versos começaram a ser acompanhados pelo som de uma gaita, que sem combinação prévia, passou a ser tocada por Messias e fez fundo musical para a performance de Márcio. O texto recitado era “Nego ativo”:

> Quem me nega trabalho, negô.
> Não terá outra chance de negar.
> Todos sabem, ninguém pode negar.
> Quem me nega salário, negô.
> Não terá outra chance de negar.
> Meu suor tem valor, meu senhor
> O senhor ainda se nega a pagar?
> Quem me nega saber, negô
> Não terá outra chance de negar
> Negro hoje é professor, sabedor, não se nega a ensinar
> Quem me nega cultura, negô
> Não terá outra chance de negar
> Cultura é quilombo pro negro
> Ignorância, a sua senzala
> Quem me nega a palavra, negô
> Não terá outra chance de negar
> Vou zumbir palavras pelo mundo

E versos negros, todo mundo falará
Quem me nega oração, negô
Não terá outra chance de negar
Negro, reza pros teus orixás
Pra Ogum, pra Xangô, pra Oxalá
Quem me nega a paz, negô
Não terá outra chance de negar
Deixa em paz pro meu povo, senhor
Chega de nos negociar
Quem me nega a liberdade, negô
Não terá outra chance de negar
Nego ativo, vim pro mundo, sim senhor
Zumbizando pro mundo se libertar
Quem me nega a luta, negou
Não terá outra chance de negar
Capoeira é atitude do negro, atitude, a força pra lutar
Quem me nega a raça, negô
Não terá outra chance de negar
Preto é cor, negro é raça
Sou negro de raça, não vou sonegar
Quem me nega justiça, negô
Não terá outra chance de negar...

A declamação de Márcio foi interrompida por um *Salve, Michael Jackson* proferido por Messias, que parou de tocar sua gaita e decidiu fazer sua própria performance também. Parte do público riu, outra parte aplaudiu com entusiasmo. A intervenção de Messias permitiu que todos se lembrassem que o Zé Batidão é um bar, e como tal, tem seus frequentadores assíduos, alguns deles dependentes de bebidas alcoólicas. Como um estabelecimento comercial, mesmo em noites de sarau, o bar é frequentado apenas por quem quer apenas consumir bebidas, comprar um cartão telefônico, cigarros, e durante o tempo em que foi permitido, também atraía jogadores de máquinas caça-níquel. Messias é um desses frequentadores e vez ou outra intervém no sarau, sempre sem inscrição prévia. Ainda assim, as lideranças e demais participantes o tratam com carinho e cordialidade.

Márcio ficou um pouco desconcertado com a interrupção, mas logo que as palmas para Messias cessaram, e que Sérgio Vaz intercedeu pedindo colaboração do público, ele retomou seu poema.

...Quem me nega justiça, negô
Não terá outra chance de negar
Justiça se faz com amor
A humanidade é incapaz ao julgar
Quem me nega amor, negô
Não terá outra chance de negar
Nega, ama teu nego em nagô
Negritude pro mundo amar
Me negaram de tudo nesta terra de negro sem lar
Sei que não me negas, senhor
Sou teu filho e ninguém pode negar.

Ao final, Márcio agradeceu o *auxílio luxuoso de Messias*. Durante sua declamação, também recebeu o acompanhamento do público a cada "negô" repetido. Além de ser uma das primeiras produções de Márcio, é um texto que declama recorrentemente, nos eventos realizados dentro e fora do Zé Batidão. Autodeclarado negro, Márcio fez de "Nego ativo" um dos poucos poemas que se volta à negritude. Mais maduro em sua escrita e preocupado com o aprimoramento estético de sua produção, Márcio gosta de investir em questões abstratas e haicais. Metade dos 64 textos que integram seu único livro publicado, *Meninos do Brasil*, é formado por pequenas composições poéticas. Ele se dedica à escrita desde a adolescência, mas foi somente em 2008 que conseguiu publicar parte dos poemas reunidos ao longo de 30 anos, a partir do auxílio financeiro obtido junto a ONG Ação Educativa.

Antes de anunciar a última atração daquele sarau, Sérgio fez questão de enfatizar a *noite maravilhosa que estavam vivendo* e reiterou o convite para todos participarem das outras atividades que integravam a I Mostra Cultural da Cooperifa. Cinquenta e sete poetas já haviam se apresentado, mas o encerramento do sarau especial ficou sob a responsabilidade de Fernandinho Beat Box, artista ligado ao hip hop e conhecido nacionalmente por seu talento em simular com a boca e cavidade nasal sons de instrumentos e outros efeitos musicais. Morador do bairro de Campo Limpo, Fernandinho participa esporadicamente do sarau. Sua apresentação era acompanhada pelas palmas do público, que ajudavam a marcar o ritmo dos sons reproduzidos.

Outra noite poética é finalizada no Bar do Zé Batidão, com o sarau que tornou nacionalmente conhecida a Cooperação Cultural da Periferia. O encerramento ocorre sempre às 23h, por conta de um acordo entre as lideranças e os moradores do entorno do bar. Os poetas se abraçam e se cumprimentam por mais um recital realizado. Uns seguem para suas casas, outros saem depressa para não perder o último ônibus ou para garantir a entrada nas estações de trem e metrô. A prática de oferecer (e aceitar) carona também é bastante comum. Para os que ficam, o clima de paquera se intensifica. Assim como as oportunidades de se estabelecer novas relações de amizade e contatos profissionais. Zé Batidão sabe que, em noite de sarau, só pode fechar as portas do bar de madrugada, já que muitos poetas – principalmente as lideranças – costumam prolongar a permanência para conversar sobre literatura, periferia e amenidades.

****

Para além do desfrute das especificidades de uma das noites poéticas cooperiféricas que a descrição etnográfica buscou acentuar, ficam para a reflexão as múltiplas possibilidades de participação, bem como de constituição de novas relações afetivas, redes de contato, parcerias culturais, oportunidades de trabalhos, entre outras, que um mesmo sarau pode proporcionar.

Há que considerar, ainda, os possíveis desdobramentos desse tipo de ação cultural no contexto urbano. A primeira delas é o sarau se apresentando como uma intervenção que vai além do recital poético: é também um encontro comunitário para troca de ideias, discussão da experiência dos moradores da periferia, elaboração de novas perspectivas educacionais e profissionais e para fruição cultural. Nesse sentido, se apresenta como um arranjo elaborado por artistas e ativistas periféricos para estimular novas opções de lazer, produção e participação político-cultural.

Com o sarau que a tornou nacionalmente conhecida, a Cooperifa estabeleceu um modelo bem-sucedido de recitais literários que se propagou com força nos bairros periféricos da Grande São Paulo e de outras cidades do Brasil. A partir dessa popularização, os saraus de periferia tornaram-se importantes instâncias de produção e difusão literárias, especialmente da chamada literatura marginal-periférica, seja por meio da organização de novas antologias, ou ainda, pelo lançamento e comercialização de livros, muitas vezes, produzidos com recursos dos próprios autores forjados nos recitais. Mais do que continuidade, avalio, portanto, que os saraus trouxeram frescor ao movimento de literatura da periferia, com a ampliação de produtos e práticas, como o consumo de performances literárias, formação de bibliotecas comunitárias nos espaços onde os recitais são realizados, aumento da produção escrita (não necessariamente intenção literária) e do número de publicações (não somente livros, mas também fanzines, jornais, revistas e CDs de literatura).

Especialmente sobre as performances literárias, procurei articular as considerações de Paul Zumthor (2010 [1983]) nesta incipiente análise dos textos e declamações, levando em conta que, na maior parte dos casos, o suporte privilegiado do que é transmitido nos saraus não é o livro, mas o próprio corpo dos autorreferenciados poetas. A linguagem e a escrita ganham voz por meio da performance, a ação por meio do qual a mensagem poética é transmitida e percebida, de modo que “locutor, destinatário, circunstâncias (quer o texto, por outra via, com a ajuda de meios linguísticos as represente ou não) se encontram concretamente confrontados, indiscutíveis” (Zumthor, 2010 [1983]), p. 31).

Trato, assim, da performance poética: que envolve emissão e recepção, distintos atores (emissor, receptor, único ou vários) e diversos meios (voz, gestos e mediação) para projetar a

obra poética num cenário. Por meio da performance, a transmissão da poesia se faz parte de "um conjunto significante, em que entram cores, odores, formas móveis e imóveis, animadas e inertes, e de modo complementar, como parte auditiva de um conjunto sensorial em que a visão, o olfato, o tato são igualmente componentes" (Zumthor, 2010 [1983]), p. 174).

Nesse mesmo intento, Lucía Tennina e Simone Silva (2011), se propõem a deixar de lado as dicotomias abstrato/concreto, oralidade/literatura para não desconsiderar o papel do físico, mais especificamente, do corpo, na produção literária da periferia. Também apoiadas nas contribuições de Paul Zumthor, as autoras sugerem o uso do termo "vocalidade" para compreender essa produção e não restringi-las a ideia de poesia oral, valorizando, assim, "a poesia no universo da voz" no contexto dos saraus. Ao mesmo tempo, ao considerar essa produção no âmbito e a partir de seus vínculos com a trajetória escrita não letrada latino-americana, tais como o rap e o cordel, as autoras instigam a pensar os saraus de poesia como espaços centrais onde "a literatura se faz corpo, se faz voz, se faz plural" (p.24).

Com suas particularidades, creio que o Sarau da Cooperifa tornou-se, também, mais uma referência de certa movimentação cultural que vem modificando as representações sobre os espaços sociais que margeiam centros geográficos e simbólicos. Por meio desse sarau, os cooperiféricos ganharam espaço na cena política por revelar uma nova forma de associativismo de membros das classes populares e apresentar demandas que se modificaram com relação àquelas comumente relacionadas aos moradores da periferia, uma vez que agregam as suas reivindicações questões ligadas à produção, circulação e consumo cultural.

E ainda que eu tenha escolhido um sarau literário promovido em novembro de 2008 como referência para a etnografia aqui apresentada e para as primeiras reflexões sobre a relação entre literatura e periferia que vem sendo estabelecida na cidade de São Paulo, é importante retomar a criação da Cooperifa, que tem início em 2000, com uma mostra cultural coletiva, no município de Taboão da Serra, a fim de compreender o contexto que cerca o atual momento de produção e atuação dos poetas cooperiféricos.

Capítulo 2 – A periferia agora frequenta os cadernos de cultura

2.1 "Tipo a Semana de Arte Moderna": os primeiros eventos da Cooperifa

Na narrativa de Sérgio Vaz, registrada no livro autobiográfico *Cooperifa: antropofagia periférica* (Aeroplano, 2008) e reiterada em entrevistas e diversas falas públicas, a Cooperifa foi criada para dar vazão às produções de moradores da periferia que se dedicavam a diferentes linguagens artísticas, muito embora seu surgimento seja marcado pelo acaso e improviso e confunda-se com a biografia do próprio idealizador[36].

Sérgio, mineiro que aportou em São Paulo ainda criança, acompanhando a imigração dos pais para o bairro de Piraporinha, na região de Santo Amaro, na Zona Sul paulistana, começou sua carreira de poeta no final dos anos 1980, quando lançou seu primeiro livro. Em meados dos anos 1990, já morando em Taboão da Serra[37], município da Grande São Paulo, publicou outras duas obras – todas voltadas ao gênero da poesia e financiadas com recursos próprios e ajuda de pequenos comerciantes – e conciliou a escrita poética com outras atividades profissionais para garantir o sustento de sua família.

Logo que se mudou, começou a trabalhar como assessor de gabinete de um vereador na câmara municipal; depois, iniciou seu projeto "Poesia contra a violência", com o qual percorria, gratuitamente, escolas da região taboanense para recitar seus poemas e conversar com os estudantes sobre literatura, e ambas as atuações lhe deram visibilidade como poeta e permitiram que estreitasse contato com outros artistas, ativistas e personalidades locais. Na mesma época, aproximou-se do movimento hip hop, especialmente dos rappers, a partir da

[36] Já me debrucei sobre a biografia de Sérgio Vaz e a relação dela com a atuação da Cooperifa num dos capítulos da minha pesquisa de mestrado, assim como no paper em que discuto, entre outros aspectos, os antecedentes da primeira mostra coletiva organizada pelos cooperiféricos. Ver "Experiência social e trajetória literária: considerações sobre três casos" (Nascimento, 2006) e "Apontamentos sobre estética e política na Semana de Arte Moderna da Periferia" (Nascimento, 2009b).

[37] O município de Taboão da Serra está situado ao sudoeste de São Paulo, a 15 km da Praça da Sé, marco zero da cidade. Como parte da Região Metropolitana de São Paulo, seu território tem cerca de 20km e cresceu às margens do rio Pirajussara. Criado em 1959, após um processo de emancipação que separou o então distrito administrativo de Itapecerica da Serra, Taboão faz limite com o bairro paulistano de Campo Limpo e com o município de Embu. Por conta das ocupações irregulares e do crescimento desordenado, até os anos 1980, Taboão era conhecido como um município-dormitório. Nos anos 1990, encontrou na indústria sua principal atividade econômica, mas uma década depois alçou o setor terciário a esse posto. Em 2000, quando a Cooperifa foi criada, Taboão possuía 197 mil habitantes, com renda per capita de 2,36 salários mínimos, taxa de analfabetismo da população com mais de 15 anos de 6% e média de 7 anos de estudos entre os adultos. Em 2001, era considerado um dos dez municípios mais violentos do Brasil, com média de 61 homicídios por cada 100 mil habitantes; número esse reduzido em 86% oito anos depois. Em 2010, a população era de 244 mil habitantes, com índice de pobreza de 39%. Fontes: www.ibge.gov.br, www.seade.gov.br, www.taboaodaserra.gov.br, www.otaboanense.com.br.

amizade com alguns cantores, e encontrou na crítica social das letras de rap e na preocupação dos militantes em intervir na realidade da periferia a tônica para o futuro de sua atuação cultural (Nascimento, 2006, 2009a; Vaz, 2008).

Certa vez, ao acompanhar um candidato a vereador ao local onde ele estava estampando as camisetas de sua campanha política, Sérgio teria ficado impressionado com a estrutura do local, um galpão de uma antiga fábrica localizada em Taboão da Serra. Na mesma noite, comentou com amigos sobre a possibilidade de ocupar com atividades culturais aquele espaço que antes abrigava uma fábrica. No dia seguinte, Sérgio e um amigo visitaram novamente o galpão, e o poeta comentou que poderiam fazer ali "tipo a semana de arte moderna" (Vaz, 2008, p. 73), mas, desta vez, com os artistas oriundos e atuantes na periferia.

Tal ideia foi rapidamente colocada em prática. O primeiro evento ocorreu em 11 de fevereiro de 2001, num domingo. Como um esforço dos próprios artistas, à exceção da aparelhagem de som, cedida pela prefeitura local, as despesas com as duas faixas confeccionadas para a divulgação e demais miudezas para os eventos foram pagas com o dinheiro dos envolvidos na organização, dentre eles Sérgio Vaz, Brói, Big Richard e o fotógrafo e jornalista Eduardo Toledo, que conseguiu emplacar uma nota no jornal *Folha de S. Paulo*[38].

Para complementar a divulgação do evento, Sérgio considerou importante redigir um manifesto, e o fez na forma de poesia, que tentava traduzir a relação entre ativismo e produção artística que mais tarde seria reiterada nos saraus poéticos da Cooperifa. Nesse texto, o autor cunhou o termo artista-cidadão e estabeleceu o modelo de artista que anos depois o sarau buscaria forjar: aquele que não se ocupa somente das questões estéticas ou do retorno financeiro e se mostra comprometido em exprimir injustiças sociais em sua produção (Nascimento, 2006, 2009a). Um artista que agrega o termo cidadania a sua intervenção e transforma o público-alvo de seus trabalhos numa comunidade com a qual possa estar comprometido, mesmo ciente das limitações da arte em promover transformações profundas:

> 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.
> (Vaz, [sem paginação], 2001)

[38] Cf. "São Paulo ganha Cooperativa Cultural da Periferia": http://www1.folha.uol.com.br/folha/ilustrada/ult90u10384.shtml

Mais dois eventos foram promovidos em 2001, um deles na fábrica desocupada e o outro em um estacionamento localizado no centro de Taboão da Serra. No total, três eventos foram realizados sob o nome de "Cooperifa", que originalmente significava "Cooperativa Cultural da Periferia", uma sugestão de Sérgio para valorizar a ideia de "um artista cooperar com o outro" (Vaz, op. cit., p.75). Esses eventos começavam pela manhã e estendiam-se até a noite, e mesclavam a participação de amadores e profissionais em shows de rap e MPB, desfile de penteados afro, exposição de fotografias e artes plásticas, lançamento de livros, além das apresentações de capoeira, teatro e dança. Pelas contas dos organizadores, cerca de mil pessoas prestigiaram as atividades nessas três ocasiões, ainda que o próprio Sérgio Vaz afirme que, possivelmente, houvesse "mais gente se apresentando do que assistindo" (Ibidem, p. 80). Dentre aqueles que organizaram as atividades estavam alguns dos poetas que atualmente figuram como lideranças da Cooperifa, como Rose Dorea e Márcio Batista, e artistas que continuam a manter presença nos eventos cooperiféricos, como o grupo de cultura afro-brasileira Espírito de Zumbi, o escritor Ferréz e o rapper GOG.

2.2 Do Bar do Portuga ao Bar do Bodão: "o boteco é um centro cultural"

A venda do espaço da antiga fábrica e a falta de público no terceiro evento desmotivaram os idealizadores a organizar outras ações culturais. O estímulo para que esse tipo de intervenção voltasse a acontecer só foi retomado com o encontro espontâneo desses amigos e outros atores e poetas no Bar do Portuga, também localizado em Taboão da Serra. Entre cervejas e bate-papos, eles aproveitavam para declamar poemas de maneira despretensiosa. Porém, como passaram a ser regulares e ocorriam sempre às quintas-feiras, esses encontros foram chamados informalmente de "Quinta maldita"; mas por motivos desconhecidos, deixaram de acontecer. O que se sabe é que foi a partir deles que se fortaleceu a amizade entre Sérgio Vaz e Marco Iadoccico, o Marco Pezão, reconhecidos como os fundadores do Sarau da Cooperifa.

Assim como Sérgio Vaz, Pezão é produtor de literatura desde a juventude. Eles se aproximaram por conta de um concurso de poesias em meados de 1999, no qual Sérgio era jurado e Pezão concorrente, com o poema "Mina da Periferia". A temática social nos textos que ambos produziam e o interesse comum por literatura, teatro e música brasileira os fariam amigos tempos depois, e os levariam a organizar saraus literários na periferia. Marco Pezão é paulistano, nascido em 1951, crescido no bairro da Vila Sônia e morador de Campo Limpo, na Zona Sul de São Paulo. Chamado também de *poeta da bola* por conta dos anos de

cobertura de futebol de várzea, Pezão cursou apenas dois anos da faculdade de jornalismo, mas considera-se *formado pelas ruas.* Além de fotógrafo autodidata, é envolvido com o teatro desde a época de colégio. Chegou a participar de alguns grupos amadores nos anos 1970 e 1980 e escrever peças, contudo não tem nenhum livro publicado[39].

Por iniciativa de Pezão, que procurou o dono de outro boteco em Taboão da Serra, os poetas e apreciadores de literatura da região arranjaram um novo local para se encontrar regularmente para ouvir e declamar poesias. Por razões e autoria ignoradas, o primeiro encontro foi nomeado como sarau e aconteceu em 6 de outubro de 2001, no Bar do Bodão, também conhecido como Garajão. Os idealizadores do recital não tinham o hábito de participar de eventos culturais desse tipo, apenas consideraram o termo sarau mais apropriado para intitular o encontro que gostariam de promover, voltado para a apresentação das poesias que estavam guardadas na gaveta. Conforme descreve Pezão: "minha ideia de sarau se relacionava àquelas mostrados nos romances do século XIX, eu tinha a ideia que num sarau se fazia poesia, mas nunca havia ido a um antes" (apud Franco, 2006, p. 87). Ou ainda, de acordo com Sérgio: "surgiu a palavra sarau e ninguém sabe por que, até porque a palavra era estranha a todos nós. Acho que todos já tinham ouvido esta palavra, mas conhecer o significado a fundo, acho que ninguém conhecia" (Vaz, op. cit., p. 88).

A divulgação do primeiro Sarau da Cooperifa ficou a cargo dos antigos frequentadores da Quinta Maldita, que convidavam seus amigos, familiares e possíveis interessados por telefone, em conversas informais e inserção de pequenas notas nos jornais da região. Foi acordado que o evento seria quinzenal, às quartas-feiras, visto que esse era considerado "um dia morto para as baladas" (Ibidem, p. 92). Marcado para às 20h, esse sarau já estabelecia a gratuidade da entrada e o horário posterior à jornada de trabalho para atrair os potenciais participantes: os moradores da periferia, ligados a diferentes atividades profissionais, já que, à época, nem mesmo os poetas envolvidos com a organização do recital se sustentavam com suas produções artísticas.

Conforme narra Sérgio, apenas 17[40] pessoas estiveram presentes no primeiro recital, sendo elas: o próprio poeta, sua esposa e sua filha Mariana, Marco Pezão e sua esposa Otília, Rose Dorea, Régis, Helena, Paulo Brito, Sérgio Carozzi (ator), Érton de Moraes (poeta),

[39] Não realizei entrevista gravada com Marco Pezão. Boa parte das informações apresentadas sobre ele nesta tese foi coletada em conversas informais que tivemos desde a realização de minha pesquisa de mestrado, a partir de 2004. Também faço uso de dados da entrevista que Pezão concedeu ao pesquisador Nilton Franco, tal como indicado nas referências ao longo do texto.

[40] De acordo com Marco Pezão, eram 12 os presentes (Franco, 2006), mas ele não especifica quem eram essas pessoas.

Élmantos, um poeta de nome desconhecido do Embu, Giba, Aladim, Tavinho e Rafael do Cavaco (Vaz, op. cit., p. 92). Desses citados, além da família Sérgio Vaz e de Rose Dorea, apenas Carozzi e Aladim ainda frequentam o sarau com alguma regularidade.

Esse primeiro sarau estendeu-se até às 21h30, mas, devido ao pequeno número de pessoas presentes, isso só foi possível porque cada uma delas pôde declamar mais de uma poesia. E, segundo os organizadores, foi justamente a frustração com o insucesso de público que os levou a estabelecer que esse encontro poderia ser semanal, numa tentativa de angariar novos poetas e frequentadores a partir da regularidade e intensificação dos recitais.

A aposta dos fundadores aos poucos foi se concretizando, na medida em que o Sarau da Cooperifa no Garajão formou seu público e chegou a reunir cerca de 100 pessoas em algumas noites, de acordo com relatos dos participantes. No Garajão, de maneira informal e como frutos da convivência entre os poetas e da dinâmica que ia cercando os saraus, foram delineadas algumas das características que se tornaram marcantes para o recital cooperiférico: a escolha de Rose Dorea como a *musa* da Cooperifa, a inscrição prévia, os aplausos para os poetas e o silêncio durante as declamações. No espaço destinado às apresentações, apenas o microfone e dois adornos que anos depois iriam decorar o Zé Batidão: uma grande bandeira do Brasil e uma faixa com a frase "O silêncio é uma prece", que já era tida como lema do Samba da Vela[41] e foi reproduzida por iniciativa de Sérgio Vaz no Sarau da Cooperifa.

Ali também no Garajão atraiu-se, gradativamente, a participação de rappers. E esse tipo de participação se tornaria uma das singularidades não apenas do sarau cooperiférico, mas de muitos recitais organizados na periferia, muito embora não houvesse intenção preliminar de relacionar a atuação da Cooperifa ao movimento hip hop (Vaz, op.cit.). Dentre os cantores de rap, destacam-se Preto Jota (do Sabedoria de Vida), Gato Preto, Dugueto

[41] A Comunidade Samba da Vela foi fundada em junho de 2000 pelos músicos Magnu Souza, Maurílio Oliveira, Chapinha e Paquera com o propósito de valorizar os compositores anônimos do chamado samba de raiz, por meio da criação de encontros regulares em que novas músicas são apresentadas diretamente ao público. Nos primeiros anos, as rodas de samba aconteciam no bar Ziriguidum, em Santo Amaro. Mas desde 2002, o Samba da Vela instalou-se na Casa de Cultura de Santo Amaro, equipamento público municipal, e é realizado todas as segundas-feiras, a partir das 20h, com entrada gratuita, mas com sugestão de contribuição individual de R$2,00 para custear a sopa servida ao final do evento. Nesta roda de samba, também definida pelos seus fundadores como um movimento cultural, o acendimento da vela marca o início das apresentações e o apagar da chama sinaliza seu fim. Os interessados inscrevem suas letras previamente e antes de cantá-las contam a história de sua criação. Durante quatro semanas, sob a luz de uma vela cor de rosa, os compositores apresentam suas letras inéditas, a comunidade recebe as letras impressas e aprende a cantá-las. Depois, por mais quatro semanas, sob a chama de uma vela de cor azul, os participantes seguem cantando os sambas e os fundadores, que também atuam como músicos em todas as rodas de samba promovidas, julgam a qualidade das músicas e selecionam aquelas que serão registradas nos "Cadernos do Samba da Vela". Por fim, durante outras quatro semanas, sob a luz de uma vela de cor branca, os participantes cantam os sambas registrados nos cadernos. Em todas essas ocasiões, não é permitido consumir bebidas alcoólicas ou estabelecer conversas paralelas enquanto os sambas são cantados, por isso o mote "Aqui o silêncio é uma prece", que figura num cartaz colado numa das paredes da Casa de Cultura. Ver: www.comunidadesambadavela.com e www.comunidadesambadavela.wordpress.com.

Shabazz, Afro-X, Gaspar (do Z'África Brasil), GOG e Mano Brown. E ainda que os idealizadores do sarau propagassem a participação irrestrita, a valorização da declamação poética e a liberdade temática nas apresentações, a crítica social se tornou predominante nas produções e performances artísticas. Ou, nos termos de Sérgio Vaz, "o sarau foi se firmando como um movimento na quebrada, e sem que a gente exigisse as poesias românticas foram sendo substituídas pela temática social" (Ibidem, p. 95).

No Garajão, o sarau recebeu o jornalista e escritor Marcelo Rubens Paiva, que se tornou o responsável pela primeira matéria sobre a Cooperifa publicada por um jornal de prestígio e grande circulação. Veiculado pela *Folha de S. Paulo* em dezembro de 2002, o texto jornalístico destacava, já no título, aquilo que ditaria o tom de muitas outras investidas da mídia televisiva e impressa: "sarau transforma boteco em centro cultural"[42]. Essa máxima, que também figurava nos discursos dos cooperiféricos, ao mesmo tempo que remetia à motivação primordial dos idealizadores do sarau de buscar um local para expor seus textos literários, valorizava um dos desdobramentos desta atuação, que foi o estímulo à produção e ao consumo cultural numa localidade desprovida de equipamentos, públicos ou privados, específicos para esses fins. Máxima esta que ganhou mais força quando o Garajão foi vendido e o Sarau da Cooperifa se estabeleceu em outro bar, o Zé Batidão, em meados de 2003, e consagrou "o boteco como centro cultural por excelência da periferia" (Bin, 2009, p. 14).

2.3 "O bar é o único lugar público na periferia": os saraus no Zé Batidão

Não se pode precisar quando aconteceu o primeiro sarau no Bar do Zé Batidão, na Chácara Santana, Zona Sul de São Paulo. Algumas lideranças e o próprio Zé referem-se ao ano de 2001 como início. Em seu livro autobiográfico, Sérgio Vaz sugere "por volta de março de 2003" (Op. cit, p.120). Mas, como relato na introdução desta tese, o panfleto de divulgação que recebi num debate de que Sérgio participava indicava 6 de agosto de 2003 como data do terceiro encontro da Cooperifa no novo endereço, de modo que é preciso admitir ou que, ao menos no início, os recitais não eram semanais, ou que, provavelmente, começaram a ser realizados ainda em julho do mesmo ano.

[42] Para acessar tal matéria, ver: http://www1.folha.uol.com.br/folha/ilustrada/ult90u29366.shtml. Para outras abordagens e aprofundamento dessa discussão, ver o subitem "O sarau e os meios de comunicação" da dissertação de Nilton Franco, na qual o pesquisador analisa treze notícias publicadas sobre a Cooperifa entre 2001 e 2005.

O que se sabe, entretanto, é que já em 1988 Zé Batidão havia oferecido o espaço de outro bar, localizado numa rua próxima do seu logradouro atual, para que Sérgio Vaz promovesse o lançamento do seu primeiro livro, numa noite que se tornaria famosa entre aqueles que se interessam pela trajetória de Sérgio ou da Cooperifa por conta do tom jocoso que cerca o relato do cardápio servido no evento: *frango a passarinho, maionese, salada de alface, tomate e cebola, arroz, feijão e whisky do bom*, como frisou Zé Batidão em entrevista a mim concedida. Nessa mesma ocasião, o dono do bar também presenciaria seu primeiro sarau, uma vez que os convidados animaram-se a subir numa caixa d'água e a declamar algumas poesias próprias e outras que integravam o livro que estava sendo lançado, *Subindo a ladeira mora a noite*, escrito por Sérgio em coautoria com a poetisa Adrianne Mucciolo.

Quinze anos depois, Sérgio procuraria Zé, a quem conhece desde a adolescência, em busca de um novo local para abrigar os recitais cooperiféricos. E Zé Batidão não apenas cedeu o bar, como financiou, por alguns anos, o pagamento de uma van para transportar interessados que moravam no entorno até o bar[43]. O transporte, inclusive, foi uma das estratégias utilizadas para que os antigos poetas e espectadores do sarau realizado em Taboão da Serra, continuassem a participar das atividades no novo bar. Até porque, mesmo o Garajão tendo formado os primeiros poetas da Cooperifa, o início dos saraus no Zé Batidão não correspondeu às expectativas de público dos organizadores. Conforme lembra Seu Zé, foram três pessoas nesta primeira noite. Então, tentou-se estabelecer a segunda-feira como dia do sarau, mas chegaram à conclusão de que *era um dia pesado porque os participantes ainda estariam se recuperando da ressaca do fim de semana*, segundo conta Zé Batidão, fazendo referência também ao hábito de consumir bebidas alcoólicas de alguns cooperiféricos. Outro esforço foi o de promover uma roda de samba antes do sarau, ideia essa que não se sustentou por conta da diferença de perfil dos frequentadores dos dois tipos de atividade e da dificuldade de se manter o silêncio depois que as declamações poéticas se iniciavam.

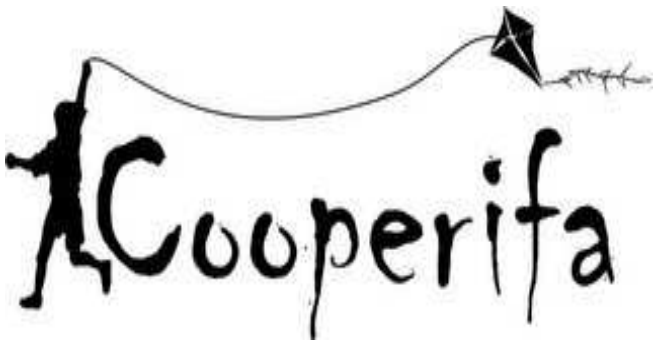
Aos poucos, o sarau foi se firmando no Bar do Zé Batidão. E lá também a Cooperifa consolidou seu logotipo[44], feito pelo artista plástico Brói a pedido de Sérgio, que passou a estampar camisetas e adesivos vendidos dentro e fora do bar, bem como cartazes e materiais de divulgação do sarau:

---

[43] O ponto de partida da van era o largo do Campo Limpo, também na Zona Sul e próximo ao Jardim Guarujá e ao município da Taboão da Serra.

[44] Vale comentar que desde os primeiros eventos havia um símbolo para a Cooperifa, que foi substituído por se assemelhar a outro que a então prefeita Marta Suplicy usava em sua gestão, entre 2001 e 2004, na Prefeitura de São Paulo.

Figura 1 – Logotipo da Cooperação Cultural da Periferia



Fonte: blog www.colecionadordepedras.blogspot.com

Do mestrado para o doutorado também pude testemunhar algumas mudanças que ocorreram na promoção dos recitais no Zé Batidão e são significativas para a compreensão das nuanças que marcam o atual momento da Cooperifa, especialmente no que diz respeito aos atores, dinâmica e regras pertinentes ao sarau[45]. Quando comecei a frequentar os recitais, em março de 2005, cerca de 35 poetas declamavam por noite, sendo possível, em algumas ocasiões, que se apresentassem mais de uma vez. Mas, com a visibilidade alcançada pela Cooperifa nos últimos anos, cheguei a presenciar 70 poetas recitando, em noites com pouco mais de 80 inscritos. As apresentações passaram a acontecer a partir das 21h e não mais às 20h30, na expectativa de permitir que os trabalhadores que cumprem horário comercial possam participar desde o início. O encerramento das declamações continua a ocorrer às 23h, em respeito à vizinhança do bar, ainda que muitos espectadores permaneçam por lá até a madrugada.

A faixa com os dizeres "O silêncio é uma prece", que compunha o cenário das apresentações até 2007 foi substituída por outra com o símbolo da Cooperifa, tal como descrito no capítulo anterior deste trabalho. Vez ou outra essa faixa divide espaço com o painel de mosaico com o símbolo da Cooperifa que o artista plástico Alan Leão produziu para a Semana de Arte Moderna da Periferia, em 2007. Outras vezes são colocadas no espaço das apresentações faixas de propaganda da noite de samba que passou a acontecer todas as quintas-feiras no bar do Zé Batidão, ou ainda, telas de artistas plásticos que vão expor suas obras nos saraus. Já a grande bandeira do Brasil que compunha o cenário das apresentações

[45] Para comparação, ver capítulo "A atuação político-cultural dos escritores da periferia", que integra o meu livro *Vozes marginais na literatura* e aborda a atuação da Cooperifa e a dinâmica dos saraus até 2006.

foi retirada do bar em 2006, à época dos chamados "ataques do PCC[46]", como uma forma de protestar contra a falta de segurança que se instaurou em São Paulo e *o sentimento de se morar num país sem pátria*, segundo me relatou o poeta Márcio Batista em entrevista: *Naquele momento, alguém fez uma crítica, o Sérgio[Vaz] pegou a bandeira e voltou a dizer que só ia colocar aquela bandeira de volta quando a periferia fizesse parte do Brasil*.

Outra alteração observada diz respeito às lideranças ou às figuras-chave na atuação cooperiférica. Marco Pezão, que desde o início dos saraus dividia a apresentação com Sérgio, deixou de participar assiduamente dos encontros e de liderar as atividades por conta de desentendimentos com outros cooperiféricos. Sérgio Vaz agora divide o papel de mestre de cerimônias com: Márcio Batista (professor de Educação Física e frequentador do sarau desde o início), Jairo Rodrigues (MC do grupo de rap Periafricania e arte-educador na Fundação Casa), Rose Dorea (secretária, *musa da Cooperifa*), Cocão (MC do grupo de rap Versão Popular), Professora Lu Sousa (Luciman Maria de Sousa, professora da rede pública) e Sales (José Sales de Azevedo Filho, motorista). São estas pessoas também que são procuradas quando alguém deseja inscrever-se para fazer uma declamação ou que percorrem as mesas do bar para perguntar se há interessados em se apresentar nos dias em que poucos manifestam espontaneamente esse desejo – papel que era cumprido somente por Márcio Batista, quando coletei as primeiras informações sobre a Cooperifa.

É tão expressivo o envolvimento desses atores no sarau que Sérgio Vaz passou a nomeá-los, nas conversas informais ou mesmo em entrevistas para diferentes veículos midiáticos, como a *linha de frente* ou *coordenadoria da Cooperifa*. Curioso registrar que, anteriormente, Sérgio se referia a eles como *os nego véio do sarau*, recorrendo a uma expressão frequentemente usada entre sambistas e rappers para aludir àqueles que são espertos, têm experiência naquilo que fazem e por isso se tornam referências. São esses os cooperiféricos que todos os outros poetas ou espectadores respeitam por serem assíduos nos eventos internos e externos ao Bar do Zé Batidão, e por sempre se envolverem em qualquer tipo de ação relacionada à Cooperifa, tais como convidar pessoas para participar do sarau, controlar o barulho dentro e fora do bar durante as declamações, distribuir panfletos, cuidar da

[46] Como registram Adorno e Salla (2007), entre 12 e 20 de maio de 2006 ocorreram 439 mortes por armas de fogo na cidade de São Paulo, concomitantemente a ondas de violência compostas por rebeliões em 73 presídios do estado, ataques a policiais, militares e agentes penitenciários, assim como atentados contra civis, prédios e veículos públicos e privados. Neste período, a cidade paulistana foi acometida por uma paralisação temporária de atividades, especialmente à noite, e pela exacerbação do medo e da sensação de insegurança em grande parte da população. Essas ondas de violência foram atribuídas ao PCC (Primeiro Comando da Capital), organização de criminosos surgida no interior de presídios paulistanos, e acarretaram uma ostensiva reação por parte da Polícia Militar, sobretudo nos bairros da periferia, muito questionada por entidades de defesa dos direitos humanos por conta dos abusos de poder cometidos e das execuções de inocentes.

decoração em ocasiões especiais, organizar atividades, buscar patrocínio, etc. Também são essas as pessoas que Sérgio considera serem autorizadas a falar em nome da Cooperifa, de modo que, mais do que poetas de destaque do sarau, esses cooperiféricos distinguem-se como lideranças.

Muito embora não sejam remuneradas por isso, são essas lideranças que ocupam cargos na atual direção da "Cooperifa – Cooperação Cultural da Periferia[47]", razão social assumida em 8 de dezembro de 2005, quando se obteve a inscrição no Cadastro Nacional de Pessoa Jurídica. "Cooperifa" passou a ser o chamado nome fantasia, epíteto pelo qual essa "associação privada de defesa de direitos sociais e outras atividades ligadas à cultura e à arte[48]" quer ser reconhecida. Em agosto de 2007, a Cooperifa impetrou a qualificação como uma organização da sociedade civil de interesse público, de modo que, para efeitos legais, trata-se de uma organização não-governamental que é reconhecida como Oscip[49].

A chegada do sarau ao Zé Batidão marcou também a diversificação do próprio recital, até por conta da melhor estrutura e maior espaço desse bar. O Sarau da Cooperifa passou a servir à divulgação de outros eventos culturais, debates sobre temas de interesse geral, pautas de movimentos sociais, esquetes de teatro, exibição de filmes e pequenos shows. E essa mescla de incentivo à produção e consumo cultural, participação política e sociabilidade, da mesma maneira que se conformou numa experiência bem-sucedida no bar do Zé Batidão, representou também uma mudança quanto aos propósitos e características da Cooperifa, dado que o movimento deixou de ser uma iniciativa de artistas e ativistas de Taboão da Serra para assumir o papel de ação coletiva de moradores das periferias paulistanas (Nascimento, 2006, 2009a).

---

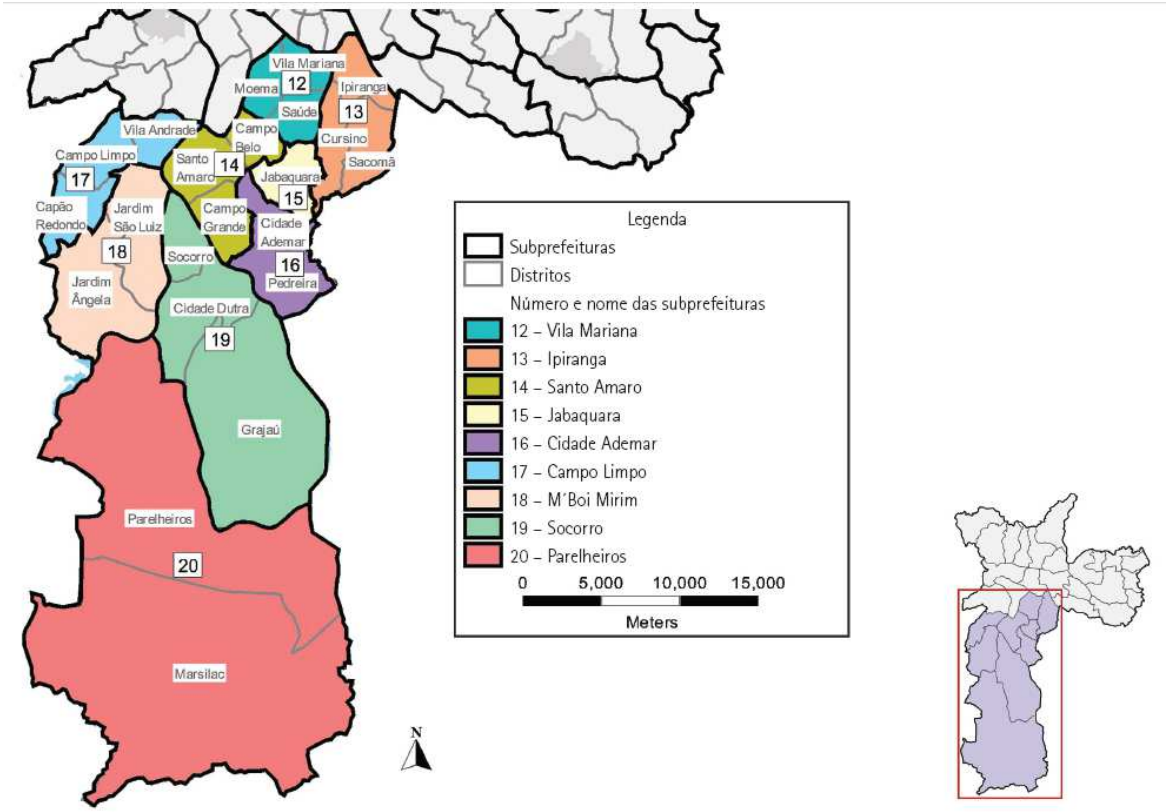
[47] Vale lembrar que, originalmente, o termo Cooperifa designava "Cooperativa Cultural da Periferia", mas por conta da legislação trabalhista e tributária específica que recai sobre cooperativas (que não podem ser qualificadas como Oscip, por exemplo), à ocasião da obtenção do registro jurídico as lideranças optaram por incluir na razão social o termo "cooperação" no lugar de "cooperativa". Entretanto, ainda é frequente a referência à Cooperifa como cooperativa, mesmo em trabalhos acadêmicos e jornalísticos, até por certa relutância que as lideranças têm em abordar e esclarecer o assunto. É que, para elas, ainda que seja ONG e Oscip, a Cooperifa não tem uma atuação tal qual elas associam às organizações não-governamentais. O registro jurídico teria sido apenas um recurso para que se pudesse viabilizar alguns produtos e mostras culturais.

[48] Conforme consta no Cadastro Nacional de Pessoa Jurídica disponibilizado pela Receita Federal.

[49] Aqui cabe um adendo explicativo. As organizações não governamentais não estão designadas no ordenamento jurídico brasileiro, mas são reconhecidas supralegalmente por sua relevância cultural, política e sociológica. ONG é, portanto, um termo genérico usado para designar as diferentes formas organizadas da sociedade civil na defesa de interesses públicos, constituídas para fins não econômicos nem lucrativos e administradas segundo estatutos próprios. Já as Oscips são entidades da sociedade civil reconhecidas pelo Ministério da Justiça e qualificadas a firmar termos de parceria com governos federal, estaduais e municipais, além de serem regidas por uma lei específica, a de Nº 9790/99, que estabelece maior fiscalização e exigência de normas de transparência administrativa. Entre outros aspectos, buscar o reconhecimento como Oscip é uma opção institucional para gabaritar-se a captar verbas públicas e privadas e também permitir que seus dirigentes sejam remunerados por sua participação. Fontes: http://www.iets.org.br e http://www.fazenda.gov.br

Nesse sentido, as lideranças cooperiféricas ressaltam que um dos méritos da Cooperifa não foi ter inventado os saraus, mas promovê-los numa região destituída de equipamentos públicos e privados para a fruição cultural (como teatros, salas de shows, cinemas, bibliotecas, etc.) e estigmatizada pela pobreza e violência. Portanto, ainda que o assento exitoso no Zé Batidão tenha permitido que o sarau ganhasse ares de ação coletiva da periferia, o que parece dar suporte ao discurso e intervenção de suas lideranças é a periferia específica de onde falam e atuam: o bairro de Chácara Santana[50], situado no distrito do Jardim São Luís, que, juntamente com o distrito do Jardim Ângela, está sob a administração da Subprefeitura do M´Boi Mirim[51], conforme indicação no mapa:

Figura 2 – Mapa das Subprefeituras e Distritos da Zona Sul. Município de São Paulo



Fonte: CEM/PMSP, 2004.

[50] Como observou Bin (2009), alguns dos frequentadores do Sarau da Cooperifa referem-se ao bairro onde está localizado o Bar do Zé Batidão como Jardim Guarujá, inclusive Sérgio Vaz no livro *Cooperifa: antropofagia periférica*. Mas, conforme indicação da Empresa Brasileira de Correios e Telégrafos e referência utilizada para a coleta de dados do Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística (Ibge), o logradouro remete à Chácara Santana. De todo modo, Jardim Guarujá e Chácara Santana integram o distrito do Jardim São Luís.

[51] Conforme a página da Subprefeitura do M´Boi Mirim, a história desta região, que cresceu às margens da Represa de Guarapiranga, está ligada ao desenvolvimento industrial da cidade e, em particular, do distrito de Santo Amaro. O nome, que em português significa Rio das Cobras Pequenas, foi escolhido em homenagem à aldeia indígena do M´Boi Mirim, primeira ocupação local em 1607. Na década de 1950, intensificou-se o processo de ocupação, com o surgimento de diversas vilas operárias, em virtude das indústrias que se instalaram em Santo Amaro. Em 1977, foi inaugurado o Centro Empresarial de São Paulo, localizado no Jardim São Luís e tido como ícone da região. Ver: http://www.mboimirim.prefeitura.sp.gov.br

Jardim São Luís e Jardim Ângela somavam 62km de área territorial e pouco mais de 560 mil habitantes, em 2010. Mas, com relação às opções de cultura e lazer da região, alguns dos indicadores mais recentes apontavam uma situação de desigualdade frente a outros bairros paulistanos, inclusive pela inexistência de museus, salas de teatro e de shows, o que sinalizava a dificuldade de acesso da população a certos bens culturais. Apesar de ter havido um incremento na oferta de atividades culturais e esportivas, especialmente pela instalação de unidades dos Centros Educacionais Unificados (CEUs)[52] na região, os distritos administrados pela Subprefeitura do M´Boi Mirim estão bem distantes do quadro encontrado na chamada "Mesopotâmia Cultural de São Paulo", formada pelos bairros mais centrais e que concentram a oferta de equipamentos de cultura, possivelmente em função do desenvolvimento específico da cidade, mas também pelas demandas da população local, com maior escolaridade e renda (Botelho e Fiore, 2005)[53], conforme demonstra a seguinte tabela:

Tabela 1 – Indicadores de Cultura (em %)

SUBPREFEITURA DO M´BOI MIRIM					ANÁLISE COMPARATIVA (2009)	
CULTURA	**2006**	**2007**	**2008**	**2009**	**MELHOR SUBPREFEITURA**	**PIOR SUBPREFEITURA**
Acervo de livros infanto-juvenis (per capita)	0	0	0,01	0,01	2,21 (Mooca)	0 (2)
Acervo de livros e para adultos (per capita)	0	0	0	0,01	1,84 (Sé)	0 (2)
Centros culturais, espaços e casas de cultura	3,08	2,78	-	3,53	34, 12 (Sé)	0 (9)
Cinemas	0	0,94	-	0	16,61 (Sé)	0 (2)
Equipamentos culturais públicos	1,17	2	-	2,26	30,77 (Sé)	0 (3)
Museus	-	-	0,81	0	30,99 (Butantã)	0 (24)
Salas de show e concerto	0,56	0,41	0,4	0,34	42,18 (Pinheiros)	0 (12)
Teatro	0	0	0	0	50,71 (Sé)	0 (14)

Fonte: Observatório Cidadão/Rede Nossa São Paulo. Série Indicadores da Cidade. Elaboração própria.

[52] Segundo informações da Secretaria Municipal de Educação de São Paulo, com a implementação dos CEUs, até 2008, o número de bibliotecas havia saltado de 67 para 88 (aumento de 30%), o de telecentros de 52 para 73 (40%), de piscinas, de 61 para 128 (109%) e de teatros, 7 para 21 (300%).

[53] A partir dos resultados da pesquisa "Uso do tempo livre e as práticas culturais na Região Metropolitana de São Paulo", realizada pelo Centro de Estudos da Metrópole em 2003, Botelho e Fiore (2005) localizaram nos bairros circunscritos entre os rios Pinheiros e Tietê, no centro expandido da cidade de São Paulo, o que denominaram "Mesopotâmia Cultural", por concentrar as maiores taxas de renda e escolaridade, ofertas de transportes coletivos e equipamentos culturais. Compostas pelos bairros da Bela Vista, Bom Retiro, Brás, Cambuci, Consolação, Liberdade, Pari, República, Santa Cecília, Sé, Alto de Pinheiros, Pinheiros, Barra Funda, Perdizes, Jardim Paulista, Itaim Bibi, Lapa, Moema, Vila Mariana e Ipiranga, é nestas regiões que, segundo a mesma pesquisa, os moradores desenvolveram hábitos culturais que envolvem mais atividades fora das próprias casas (como frequentar cinemas, teatros e museus), enquanto os moradores da periferia, com índices de renda e escolaridade mais baixos, têm como prática cultural principal assistir TV em casa. Ver: http://www.centrodametropole.org.br

O sucesso das noites poéticas promovidas no Bar do Zé Batidão permite, ainda, refletir sobre o papel dos cooperiféricos não apenas em oferecer novas opções de lazer e fruição cultural, sobretudo para a população de baixa renda, mas em atuar numa localidade marcada pela pobreza[54] e pela ausência do Estado, também em função de alguns estudos que reforçam essa pecha. A exemplo do "Mapa da Vulnerabilidade Social da População da Cidade de São Paulo[55]", elaborado em ocasião da comemoração dos 450 anos da cidade e que visava orientar a implementação de políticas sociais a partir dos pleitos de grupos populacionais e sua distribuição geográfica. Com base nos resultados do Censo Demográfico de 2000, o Mapa identificava as diferentes condições de carências sociais e sua distribuição no espaço urbano, e reiterava a precariedade a qual estavam submetidos os moradores da região administrativa do M´Boi Mirim ao apontar que 58% deles encontravam-se expostos a situações de alta ou altíssima vulnerabilidade social.

Conforme esse estudo, vulnerabilidade social pode ser entendida como uma combinação de elementos de privação socioeconômica (baixos níveis de escolaridade e renda) e características demográficas das famílias (número de crianças ou idosos como dependentes, presença de mulheres com baixa escolaridade e pessoas muito jovens como chefes de família). Assim, no Jardim Ângela, dos 245.805 moradores, 73,7% viviam em situação de alta ou altíssima vulnerabilidade social e outros 20% em situação de média vulnerabilidade, enquanto no Jardim São Luís esses números eram de 42,4% e 48,8%, respectivamente, para uma população total de 238.374 habitantes. Na maior parte dos domicílios desses dois distritos, a renda média dos chefes de família era de até três salários mínimos (62% no Ângela e 51,5% no São Luís), havendo, entre estes, um índice alto de responsáveis com até 29 anos (23,3% no Ângela e 19,9% no São Luís) ou de mulheres chefes de família com até oito anos de estudo (21,1% e 21,6%, respectivamente). De um lado, esses distritos concentravam pouco acesso da população a serviços e equipamentos públicos, e de outro, altos índices de

[54] Para uma reflexão específica sobre a relação do Sarau da Cooperifa e o contexto de segregação urbana e desigualdade social de São Paulo, consultar a tese de doutorado de Bin (2009).

[55] Essa análise foi realizada no âmbito do projeto "Mapa da vulnerabilidade social e do déficit de atenção a crianças e adolescentes no município de São Paulo", por meio de um acordo do Centro de Estudos da Metrópole do Centro Brasileiro de Análise e Planejamento (CEM/Cebrap) e a Secretaria de Assistência Social da Prefeitura de São Paulo. Foram identificados oito grupos, de acordo com os graus de privação socioeconômica e estrutura etária da família, desde aqueles expostos a nenhuma privação (6,3% da população, concentrada na região sudoeste do município) aos submetidos à altíssima privação (3,8% da população, predominantemente alojados em bairros tido como periféricos). Segundo o Mapa, um percentual maior (20,8%) da população paulistana concentrava-se no grupo de média privação (com condições médias de precariedade socioeconômica e presença de famílias adultas), seguido do grupo de alta privação (18% em condições de precariedade socioeconômicas altas e presença de famílias adultas) e baixa privação (16,4% em condições médias de precariedade socioeconômica e presença de famílias idosas) (CEM/PMSP, 2004).

exposição da população a situações de risco à saúde e à vida. Nesse sentido, ainda que o Mapa apontasse situações heterogêneas com relação às condições de vida das populações, até mesmo bairros tidos como periféricos (CEM/PMSP, 2004), Jardim Ângela e Jardim São Luís figuravam entre os dez com piores situações de vulnerabilidade em toda a Zona Sul.

Mesmo quando comparados a distritos das outras regiões geográficas da cidade, Ângela e São Luís apresentavam indicadores preocupantes. Os dois estavam entre os dez distritos com menor cobertura de rede de esgoto (37,3% no Ângela e 11,8% no São Luís) e entre os cinco com maior número de favelas (o Ângela no topo com 152 e o São Luís com 119, no total). Portanto, indo na contramão de outras áreas pobres que não apresentavam, simultaneamente, concentração de grupos sociais vulneráveis e situações de risco à vida (CEM/PMSP, 2004), a região administrativa do M´Boi Mirim aparecia entre as mais vulneráveis, sobretudo por conta dos indicadores do Jardim Ângela, um dos três distritos com piores condições para se viver na cidade de São Paulo. Na lista oposta, por sua vez, os mesmos distritos mais bem servidos por equipamentos culturais, ligados as subprefeituras da Sé, Vila Mariana e Pinheiros, segundo destaca a tabela:

Tabela 2 – Melhores e piores distritos segundo situação de vulnerabilidade social. Município de São Paulo, 2000 (em %)

	MELHORES DISTRITOS			PIORES DISTRITOS		
	DISTRITO	POPULAÇÃO EM ÁREAS DE NENHUMA OU BAIXÍSSIMA VULNERABILIDADE	SUBPREFEITURA	DISTRITO	POPULAÇÃO EM ÁREAS DE ALTA OU ALTÍSSIMA VULNERABILIDADE	SUBPREFEITURA
1	Consolação	100	Sé	Marsilac	85,1	Parelheiros
2	Jardim Paulista	100	Pinheiros	Parelheiros	77,4	Parelheiros
3	Moema	99,7	Vila Mariana	Jardim Ângela	73,7	M´Boi Mirim
4	Alto de Pinheiros	96,1	Pinheiros	Lajeado	73,3	Guaianases
5	Bela Vista	94,5	Sé	Grajaú	69,1	Capela do Socorro
6	Vila Mariana	93,6	Vila Mariana	Iguatemi	66,9	São Mateus
7	Itaim Bibi	93,2	Pinheiros	Itaim Paulista	62,5	Itaim Paulista
8	Perdizes	92,2	Lapa	Jardim Helena	56,2	São Miguel
9	Pinheiros	91,9	Pinheiros	Pedreira	55,4	Cidade Ademar
10	República	87,4	Sé	Brasilândia	54,2	Freguesia do Ó

Fonte: CEM/PMSP, 2004. Elaboração própria.

Números mais atuais sinalizam que circunstâncias de pobreza e vulnerabilidade permanecem[56]. Em 2008, dos 544 mil habitantes da região administrativa do M´Boi Mirim, 28,42% moravam em favelas. O índice de desemprego entre a população acima dos 16 anos chegava a 18,9% e, e entre aqueles que trabalhavam, a renda média era de R$ 928,00, sendo esses os piores índices encontrados entre as 31 subprefeituras da cidade.

Para além dos indicadores de precariedade de condições de vida, desde os anos 1990, quando a questão da violência tornou-se central no debate público em virtude do crescimento e ampliação de sua abrangência, especialmente em regiões metropolitanas[57] brasileiras (Hughes, 2004), Jardim Ângela e Jardim São Luís ficaram bastante estigmatizados por conta dos seus altos índices de homicídios[58] entre adultos e jovens do sexo masculino. Ao lado do Capão Redondo, os dois distritos formavam a região que foi amplamente divulgada na imprensa como "triângulo da morte", tendo sido o Ângela, ainda, considerado a localidade mais violenta do mundo pela Organização das Nações Unidas em 1996, devido às taxas comparáveis as de cidades submetidas às guerras civis ou das drogas[59]. Em 1996, enquanto a taxa municipal era de 48,4 homicídios para cada cem mil habitantes, o Jardim Ângela apresentava 88,6 e o São Luís 72,1; e em 1999, esses indicadores saltaram para 93,6 e 89,3, respectivamente[60]. Quando da elaboração do primeiro Mapa de Risco de Violência de São

[56] Cabe observar que os dois estudos utilizados como referência para contextualizar a região administrativa do M´Boi Mirim pautam-se em metodologias diferentes. Enquanto o Mapa da Vulnerabilidade Social se apoia nos dados do Censo Demográfico de 2000, coletados em contexto nacional, a Série Indicadores da Cidade de São Paulo, elaborada pelo Observatório Social da Rede Nossa São Paulo, utiliza pesquisas municipais e estaduais, tais como a Pesquisa Mensal de Emprego e Desemprego, bem como dados produzidos pelas secretarias públicas.

[57] Tomando como referência os indicadores de 1995 apresentados no Mapa de Risco da violência: cidade de São Paulo (Cedec, 1996), Delassoppa et al afirmam: "o índice de homicídios numa mesma região metropolitana oscilará fortemente quando se consideram áreas geográfica e socialmente distantes, sob diferentes condições de controle da criminalidade. As chances de morrer assassinado também fazem uma clara distinção entre os protegidos e os socialmente excluídos. Há toda uma gradação de áreas de risco que inclui, na Região Metropolitana de São Paulo, desde bairros com taxas de homicídios muito baixas, quase "européias" (Consolação, Perdizes, Jardim Paulista etc.), até uma faixa de regiões de altíssimo risco (Brasilândia, Jardim Ângela, Guaianazes, Capão Redondo, e o próprio centro de São Paulo, Sé). A média das taxas de homicídio por 100 mil habitantes das cinco regiões mais violentas de São Paulo é de 84,4; a média das cinco menos violentas, 5,3, ou seja, 16 vezes menor. Isto implica patamares de violência qualitativamente diferentes, e condições de vida e possibilidades de sociabilidade também qualitativamente diferentes" (1999 [sem paginação]).

[58] É preciso ressaltar, conforme lembra Adorno: "Nem todas as mortes registradas no Brasil, no período considerado [entre 1991 e 1997], estão relacionadas com a delinquência e o crime urbanos [...] Compreendem também desfechos fatais de disputas no domínio do narcotráfico, resultantes de graves violações de direitos humanos (como mortes praticadas por agentes policiais em situação de abuso de uso da força física, mortes praticadas por justiceiros e grupos de extermínio, mortes em linchamentos), bem como resultantes de conflitos nas relações intersubjetivas" (Sem data, [sem paginação]).

[59] Cf. Adorno, [sem data]; Peres et al (2010); Vilhena, 2009. Ver também, "Dna Paulistano: Extremo Sul". *Folha de S. Paulo.* 7.set.2008. "Bairro paulistano mobiliza comunidade e reduz números da violência". *Problemas Brasileiros.* Nov/dez, 2005.

[60] Fonte: Pro-Aim (Programa de Aprimoramento das Informações de Mortalidade no Município de São Paulo).

Paulo, em 1995, o Ângela foi considerado o distrito paulistano de maior risco à violência, e o São Luís ocupou a sétima posição.

No limar do século XXI, os distritos relacionados à Subprefeitura do M´Boi Mirim apresentaram reduções desses índices ano a ano, acompanhando o fenômeno observado em toda a região metropolitana de São Paulo (Hughes, 2004), porém, sempre estiveram entre os piores classificados, com índices mais altos ou acima da média das outras regiões. Em 2008, a taxa de homicídios era de 21,86 para cada cem mil habitantes, e ainda que houvesse uma queda brusca com relação a 2003, quando esse número era de 78,96, a região ainda ocupava a primeira posição na classificação entre as subprefeituras da cidade:

Tabela 3 – Indicadores de violência (/100 mil habitantes)

HOMICÍDIOS	**2003**	**2004**	**2005**	**2006**	**2007**	**2008**
São Paulo	46,67	35,61	25,55	20,97	15,71	13,19
M´Boi Mirim	78,96	55,07	37,59	30,44	24,04	21,86
Jardim Ângela	82,24	57,7	41,75	32,59	24,06	25,29
Jardim São Luís	75,55	52,35	33,27	28,2	24,02	18,09
HOMICÍDIO JUVENIL MASCULINO (jovens de 15 a 29 anos)	**2003**	**2004**	**2005**	**2006**	**2007**	**2008**
São Paulo	199,88	153,89	104,5	80,18	56,87	44,34
M´Boi Mirim	327,9	240,21	168,65	129,69	97,35	77,8
Jardim Ângela	---	---	---	---	---	86,44
Jardim São Luís	---	---	---	---	---	68,48

Fonte: Observatório Cidadão/Rede Nossa São Paulo com base nos dados do PRO-AIM (Programa de Aprimoramento das Informações de Mortalidade no Município de São Paulo) e elaboração da SEMPLA (Secretaria Municipal de Planejamento)/ DIPRO (Departamento de Estatística e Produção de Informação). Série Indicadores da Cidade. Elaboração própria.

Esse contexto agregou à atuação dos cooperiféricos no Bar do Zé Batidão outra conotação, ainda mais pela proximidade geográfica (cerca de 2km) com o Cemitério do Jardim São Luís, onde boa parte das vítimas dos crimes violentos era enterrada. Ali, o uso do bar como uma espécie de centro cultural surgia como uma oportunidade para que muitos dos moradores com baixa expectativa ou pouca qualidade de vida, em virtude da exposição à vulnerabilidade social e violência, pudessem ter acesso a certos bens culturais. Ou mesmo, para que outros moradores da periferia, que se tornaram detentores de certo capital cultural, pudessem popularizar o gosto pela produção e consumo de literatura, assim como de outras práticas (como a promoção de saraus) e linguagens (como o cinema e o teatro) tidas como cultas. E à medida que a conjuntura pouco se modificou, os fatores socioeconômicos e políticos que, num primeiro momento, apareciam como limitadores, foram alçados ao patamar de potencializadores de ações culturais, tal como reforça Sérgio: “essa possibilidade de a

gente ver que as pessoas podem morrer sem conhecer um pouco da arte, da cultura, é que faz que cada vez mais o movimento fique forte" (Vaz apud Nascimento, 2009a, p. 254).

O Sarau da Cooperifa não se coloca como alternativa ao crime e ao tráfico de drogas, tampouco suas lideranças assumem o compromisso de empregar a arte como recurso à violência. O que há, entretanto, é um esforço de utilizar a ação cultural na produção de contra-estereótipos de criminalidade, violência e fracasso comumente associados aos moradores das periferias e favelas (Ramos, 2006, 2007). Assim, a Cooperifa ressignifica o espaço da periferia, ajudando a criar uma representação positiva do que antes só estava associado ao carente, violento e precário. Ou ainda, quando integrado à Cooperifa, o termo periferia auferiu um sentido de crítica social e passou a ter um significado de reação e mobilização contra o abandono cultural e social que atingia a sociedade brasileira (Franco, 2006, p. 157). Tal como expressa Márcio Batista ao pontuar o que considera a principal conquista da Cooperifa nos seus dez anos de atuação:

> *Então a gente mudou a ordem das coisas, a gente mudou a forma das pessoas pensarem essas coisas, né? Aí você começa a transformar a sua periferia. Nós passamos uma época que o Jardim Ângela foi tido como o lugar mais violento do mundo. E era terrível morar no Jardim Ângela, porque você amava esse lugar... Porque Piroporinha é toda essa região, o Ângela taí, e pra eles, da mídia, passou da ponte era tudo Jardim Ângela... E você amar um lugar, você saber que ele é violento mas ele não é aquela violência que eles vendem... Você amar, crescer ali, você ter uma vontade terrível de sair dali, mas tem uma vontade terrível de ficar lá e fazer alguma diferente, e você nunca conseguir ter ideia de como fazer isso. E de repente nós começamos a fazer isso: periferia passou a ser um lugar de referência pra nós, pra outras pessoas e as pessoas reconhecerem isso* (Márcio Batista em entrevista à pesquisadora em 25 de julho de 2011).

Frente a uma sensação de ausência de Estado – em razão da coincidência entre segregação espacial, falta de equipamentos públicos e a violência –, o bar, que acompanhou a formação das periferias urbanas e se tornou local de múltiplos significados para as classes populares, para além do comércio de bebidas (Machado da Silva, 1978 [1969]), espaço de liberdade para o trabalhador e o homem pobre urbano (Challoub, 1986), ou ainda, de usufruto do tempo livre e de construção de variadas relações sociais (Magnani, 1998 [1984]), ganhou novos contornos: "escolhemos o bar para fazer as apresentações de teatro, música e poesia porque o bar é o único lugar público na periferia" (Vaz apud Nascimento, 2009a, p. 255).

Como reitera Sérgio, o pioneirismo da Cooperifa não reside na promoção dos saraus, mas no deslocamento de atividades culturais *das Casas-Grandes para a senzala, dos casarões da elite para o boteco na periferia*. E desta forma, mesmo sendo um estabelecimento comercial, de natureza privada e com fins econômicos, o bar de periferia, inclusive por esse

percurso dos cooperiféricos pelos bares do Portuga, Bodão, Garajão, até chegar ao Zé Batidão, contribuiu também para dar especificidade aos saraus realizados pela Cooperifa e se tornou parte de um modelo de realização de recitais literários que inspirou ações semelhantes em diferentes regiões, principalmente nas periferias paulistanas.

2.4 Cooperifa: um movimento cultural de resistência na periferia

A partir da consolidação da atuação no Bar do Zé Batidão, a Cooperifa passou a ser definida pelos poetas que dela fazem parte como um *movimento cultural de resistência na periferia*, que ao ter como objetivo inicial a promoção de saraus para que artistas periféricos tornassem públicos seus produtos, acabou por preencher, no entendimento dos seus participantes, a lacuna de espaços de produção e consumo cultural na região onde atua (Nascimento, 2006, 2009a). E nessa direção permitiu, por um lado, que artistas originários da periferia recebessem reconhecimento da comunidade local; e por outro, que o estímulo à leitura e à produção de textos colaborasse para a capacitação artística e o acúmulo de capital cultural dos frequentadores, que são preferencialmente os moradores do entorno do bar.

Mas muitos dos objetivos do movimento, ou o projeto coletivo em torno do qual se reúnem os cooperiféricos, foram forjados no bojo da própria atuação. Como registra um dos seus idealizadores: “O Sarau da Cooperifa sempre teve como filosofia o incentivo à leitura e à criação poética, e sempre foi um projeto de cidadania através da literatura. Quer dizer, essa ideia foi se formando ao longo dos dias, através de resultados que foram aparecendo” (Vaz, 2008, p. 166). Enquanto projeto coletivo, portanto, a Cooperifa foi se consolidando em torno do incentivo à produção literária e à leitura na periferia, ao mesmo tempo que estimulou novas práticas de consumo cultural.

Em um contexto onde uma série de artistas e coletivos articulam suas produções e atuações aos termos periferia e cultura, as lideranças cooperiféricas situam a Cooperifa como um movimento autônomo e específico, mas que também está integrado à chamada literatura marginal ou periférica, por forjar novos escritores cujo projeto estético consiste em retratar o que é peculiar aos sujeitos e aos espaços marginais (temas, práticas sociais, valores, modos de sentir e pensar o mundo, etc.), especialmente com relação às periferias, numa escrita singular (Nascimento, 2006, 2009a).

Em dez anos de atuação, os saraus cooperiféricos geraram como principal produto a poesia, possibilitando que profissionais ligados a outras atividades econômicas assumissem também a identidade de poetas. Desta forma, constituíram-se como espaços de incentivo para

que profissionais não relacionados às atividades intelectuais ou artísticas passassem a assumir a identidade de poetas, mesmo aqueles que não escrevem textos literários, apenas os declamam, ou ainda, os que não se dedicam nem ambicionam a carreira profissional. O título de poeta é uma espécie de reconhecimento comunitário, autoatribuído e imputado pelos pares do sarau em consideração ao vínculo criado e assiduidade de participação. Nesse sentido, o que se assume não é apenas a identidade de poeta, mas de *poeta da Cooperifa*.

Penso a identidade de poeta apoiando-me em contribuições como as de Stuart Hall (2000), como uma das múltiplas identidades que os moradores da periferia assumem por influência dos movimentos culturais articulados em torno do espaço periférico, ou mais especificamente, como um dos resultados do processo de subjetivação com a periferia que se dá por meio dos projetos de ação cultural. Para Hall, a identidade é um ponto de encontro e sutura de discursos e práticas, de um lado; e dos processos que produzem subjetividades, do outro. Um apego temporário às posições do sujeito, funcionando como uma posição que o sujeito assume sabendo que são representações. Desse modo, identidade é aquilo que o sujeito se torna, não o que ele é: surge no jogo do poder, da marcação da diferença e da exclusão de outros signos. Sendo assim, as identidades são fragmentadas e fraturadas, e construídas ao longo de discursos, práticas e posições, que estão em constante processo de mudança[61].

Para os idealizadores da Cooperifa, os saraus colaboraram para desmistificar, dentre os frequentadores, a ideia de que a produção poética deve ser pensada somente em relação aos membros das classes média e alta, ou aos sujeitos com alta escolarização, tal como figuraria no imaginário social: "lá, as pessoas começaram a escrever por causa do sarau, estão produzindo textos focados na sua realidade, focados no dia a dia sem as complexidades acadêmicas que às vezes a literatura nos obriga" (Vaz apud Nascimento, 2006, p.137). Desta forma, a poesia, como qualquer outro gênero literário, é pensada, antes de tudo, como um meio de expressão individual e coletiva, e menos em suas formalizações estéticas. Não se trata, portanto, de submissão dos poetas do sarau à lógica estrita de reconhecimento e consagração de instâncias como mercado editorial, academia ou crítica especializada, tampouco de a literatura ser percebida como uma vocação. Nos saraus, por meio da prática poética, os poetas estão agenciando também suas subjetividades, modos de ser e estar no mundo. E como poetas colocam-se num outro lugar que não apenas o de trabalhadores,

[61] Vale acrescentar aqui, contudo, um velho pressuposto antropológico, de que identidades são sempre situacionais e contrastivas, conforme Cunha (1985). Neste caso, assume-se a identidade como poeta de um sarau específico frente às dezenas de recitais que acontecem na cidade.

vítimas, carentes, desprovidos de oportunidades, excluídos sociais, entre tantas outras identidades arrogadas e assumidas por eles.

Na prática poética, esses moradores da periferia tornam-se também produtores culturais, com atribuições de sentido próprias do que seja fazer poesia e reconhecer-se poeta, como sintetiza Márcio Batista: s*e você recitar uma poesia você é poeta, se você escrever um poema já é poeta [...] Às vezes, o poeta não escreve poesia, mas ele é poeta nos atos do dia a dia: é um galanteador, um poeta nas atitudes. Ser poeta é um sentimento.* Ainda que alguns dos cooperiféricos publiquem suas obras, para a produção literária advinda dos saraus o suporte privilegiado não é o livro, o impresso, mas o próprio corpo dos poetas, que tornam seus textos públicos através de suas performances. Os espectadores dos saraus, por sua vez, no lugar dos leitores, tomam conhecimento dessa produção ao estarem presentes nos recitais, compondo, assim, o primeiro público dos autores.

Isso faz com que a maior parte das poesias lidas ou declamadas nos recitais cooperiféricos seja de autoria dos *poetas da casa*, ainda que sempre haja apresentação de textos de autores já consagrados. No sarau, o incentivo à leitura não se restringe aos poetas, que são estimulados a ler para produzirem textos mais elaborados, são estendidas também aos espectadores, que recebem esporadicamente livros doados por organizações não-governamentais ou editoras. Outra prática de incentivo à leitura ocorre nos intervalos das apresentações, quando os espectadores sugerem títulos e autores.

Além do fomento à produção e à troca de ideias sobre literatura, os saraus tornaram-se importantes instâncias de difusão da literatura na e da periferia, até mesmo por conta dos inúmeros lançamentos e oportunidades de comercialização de livros, e da possibilidade de contato entre participantes dos saraus e autores ligados a diferentes gêneros literários, tal como indico na tabela a seguir:

Tabela 4 – Lista de livros lançados no Sarau da Cooperifa (2004-2010)

	DATA	TÍTULOS	AUTORES	EDITORA	GÊNERO
54	20/10/2010	*Traficando conhecimento*	Jéssica Balbino	Aeroplano	Autobiografia
53	22/9/2010	*A rima denuncia*	GOG	Global	Poesia
52	15/9/2010	*2ª Antologia Poesia na Brasa*	Vários	Edição dos Autores	Poesia/Prosa
51	18/8/2010	*Estação Terminal*	Sacolinha	Nankin	Romance
50		*Peripécias da Minha Infância*			Infanto-juvenil
49	11/8/2010	*Luminosidades*	Cláudio Laureatti	Edição do Autor	Poesia
48	19/5/2010	*Receitas para amar no século XXI*	Márcio Vidal	Edição do Autor	Poesia

47	24/2/2010	*Hip hop a lápis - vol. II*	Toni C (org.)	Anita	Ensaios
46	16/12/2009	*Dos olhos pra fora mora a liberdade*	Casulo	Edição do Autor	Poesia/Prosa
45	9/12/2009	*Pelas periferias do Brasil*	Alessandro Buzo	Edição dos Autores	Poesia/Prosa
44	18/11/2009	*Vozes marginais na literatura*	Érica Peçanha	Aeroplano	Antropologia
43	10/6/2009	*Identidade, alteridade: conceitos, relações e a prática literária*	Susi Sperber	Unicamp/ IEL	Crítica Literária
42	3/6/2009	*Ex-157: a história que a mídia desconhece*	Afro-X	Edição do Autor	Autobiografia
41	27/5/2009	*Pequeno calendário colorido para os que sabem ler o tempo*	Edson Natale	-----	-----
40	11/2/2009	*Encarna*	Berimba de Jesus	Annablume	Poesia
39	21/1/2009	*Lágrima Terra*	Daniel Fagundes e André Pereira	Edições Toró	Poesia
38	22/10/2008	*Demorô*	Paulo Kaim	-----	-----
37	15/10/2008	*Meninos do Brasil*	Márcio Batista	Edição do Autor	Poesia
36	8/10/2008	*Um segredo no céu da boca*	Vários	Edições Toró	Poesia/Prosa
35	24/9/2008	*Quarto*	Roberto Ferreira	Edição do Autor	Poesia
34	20/8/2008	*Cooperifa: antropofagia periférica*	Sérgio Vaz	Aeroplano	Autobiografia
33	13/8/2008	*Conde*	Conde/ Allan da Rosa	Edições Toró	Artes Plásticas/ Poesia
32	30/7/2008	*Juventude Supersônica*	Marcelo Beso	Javali projetos experimentais	Poesia
31	30/7/2008	*Amanhã. Aqui. Nesse mesmo lugar*	Sérgio Puccini	Javali projetos experimentais	Contos
30	25/6/2008	*Sarau Elo da Corrente: prosa e poesia periférica*	Vários	Elo da Corrente	Poesia/Prosa
29	11/6/2008	*Te pego lá fora*	Rodrigo Ciríaco	Edições Toró	Contos
28	30/4/2008	*Antologia Literatura no Brasil*	Vários	Edição dos Autores	Poesia/Prosa
27	16/4/2008	*O sapatão e a travesti*	Austragésilo Carrano	Edições Cantos dos Malditos	Dramaturgia
26		*Cantos dos malditos*			Dramaturgia
25	5/3/2008	*Você me deixe, viu? Eu vou bater meu tambor*	Cidinha da Silva	Mazza Edições	Contos
24	20/2/2008	*Desenho do Chão*	Silvio Diogo	Edições Toró	Poesia
23	24/1/2008	*Saudade do meu sertão*	João do Nascimento	Elo da Corrente	Cordel
22	10/10/2007	*Noite adentro*	Robson Canto	Edições Toró	Romance
21	26/9/2007	*Pelas periferias do Brasil - vol.1*	Alessandro Buzo (org.)	Edição dos Autores	Poesia/Prosa
20	25/7/2007	*Um presente para o gueto*	Fuzzil	Toró	Poesia
19	11/7/2007	*Cada tridente em seu lugar (2ª edição)*	Cidinha da Silva	Mazza Edições	Crônicas
18	27/6/2007	*Donde Miras*	Binho e Serginho Poeta	Edições Toró	Poesia

17	16/5/2007	*Punga*	Akins Kinte e Elizandra Souza	Edições Toró	Poesia
16	14/2/2007	*Antologia Sarau da Cooperifa*	Vários	Dulcineia Catadora	Poesia
15	7/2/2007	*Cadernos Negros – vol. 30*	Vários	Edição dos Autores	Contos
14	6/12/2006	*Colecionador de pedras*	Sérgio Vaz	Edição do Autor	Poesia
13	15/11/2006	*Guerreira*	Alessandro Buzo	Edicon	Romance
12	1/11/2006	*A poesia que pariu*	Roberto Ferreira	Edição do Autor	Poesia
11	11/10/2006	*Cada tridente em seu lugar (1ª edição)*	Cidinha da Silva	Instituto Kuanza	Crônicas
10	13/9/2006	*A vida que ninguém vê*	Eliane Brum	Arquipélago Editorial	Crônicas-reportagens
9	9/8/2006	*85 letras e 1 disparo*	Sacolinha	Ilustra	Contos
8	22/3/2006	*De olhos bem abertos: a política presente em nosso cotidiano*	Edson Gabriel	FTD	Estudos sociais
7	9/11/2005	*O trem: contestando a versão oficial*	Alessandro Buzo	Edicon	Não-ficção
6	21/9/2005	*Vão*	Allan da Rosa	Edições Toró	Poesia
5	17/8/2005	*Hip hop consciência e atitude*	Big Richard	Livro Pronto	Autobiografia
4	10/8/2005	*Graduado em marginalidade*	Sacolinha	Edição do Autor	Romance
3	22/12/2004	*O rastilho da pólvora (Antologia dos poetas da Cooperifa)*	Vários	Edição dos Autores	Poesia
2	22/9/2004	*Suburbano convicto: o cotidiano do Itaim Paulista*	Alessandro Buzo	Edicon	Romance
1	28/7/2004	*A poesia dos deuses inferiores: biografia poética da periferia*	Sérgio Vaz	Edição do Autor	Poesia

Fontes: www.colecionadordepedras.blogspot.com e www.colecionadordepedras1.blogspot.com
Elaboração própria, 2011.

Com base em informações divulgadas no blog de Sérgio Vaz, é possível apreender que, entre julho de 2004, período de criação do blog, e outubro de 2010, nono ano de aniversário da Cooperifa e referência para o levantamento de dados para esta pesquisa, foram lançados 54 livros nos saraus cooperiféricos. Entretanto, os lançamentos literários acontecem desde o primeiro evento realizado sob o nome Cooperifa, quando o escritor Ferréz foi convidado a autografar o seu romance, *Capão Pecado*, em 2000. Por isso, nas contas de Sérgio, o livro *Guerreira*, de Alessandro Buzo, teria sido o 25º lançamento do sarau. Sendo assim, em seis anos e meio, além de periódicos (como o jornal *Farol Urbano*, organizado pelos poetas da Cooperifa, e da revista *Elementos*, voltada para o hip hop), CDs e DVDs

musicais (dos grupos de rap Versão Popular e Periafricania, do cantor Wesley Nóog e da festa 100% Favela), os saraus abrigaram o lançamento de 66 obras literárias.

A lista de obras e autores lançados nos saraus é reveladora, ainda, de que não se trata de quaisquer obras e quaisquer autores. Os produtos culturais que circulam nos saraus cooperiféricos derivam das relações de seus produtores com as lideranças dos saraus, e mesmo, das conexões desse movimento cultural da periferia com outros movimentos, ativistas e artistas. No período referido, por exemplo, é majoritária a presença de escritores identificados com a chamada literatura marginal-periférica (Allan da Rosa, Alessandro Buzo, Akins Kinte, Elizandra Souza, Sacolinha), antologias e autores ligados a saraus de diferentes regiões da cidade (Sarau da Brasa, Sarau do Binho e Elo da Corrente), poetas da Cooperifa (Elizandra Souza, Márcio Vidal, Roberto Ferreira, Casulo, Marcelo Beso e Márcio Batista), obras também arroladas como literatura negra ou afro-brasileira (*Cadernos Negros* e Cidinha da Silva) e autores ligados ao hip hop (Afro-X, Big Richard, GOG, Toni C.).

Essa movimentação cultural promovida pela Cooperifa aos poucos atraiu mais do que escritores para os seus saraus, despertou o interesse de variadas emissoras de televisão da rede aberta e a cabo, jornais e revistas de grande circulação – o que foi aproveitado como uma oportunidade de ampliar a divulgação do trabalho do movimento. Principalmente a partir de 2006, a Cooperifa passou a ser noticiada por seu trabalho na periferia de São Paulo em emissoras de televisão da rede aberta[62], como a Rede Globo (nos programas Fantástico, Jornal Nacional, SP TV e Jornal Hoje), Rede Record (Jornal 24 Horas) e TV Cultura (Planeta Cidade, Entrelinhas, Zoom e Manos e Minas). Na mídia eletrônica, destaca-se o espaço concedido pelos portais www.otaboanense.com.br, dedicado aos assuntos relacionados ao município de Taboão da Serra, e www.vermelho.org.br, ligado ao Partido Comunista do Brasil (PCdoB). Já na mídia impressa, encontram-se reportagens veiculadas em jornais paulistas de grande circulação, cujos títulos sugerem que o que se destaca é justamente a

[62] O interesse de programas televisivos pelo sarau sempre gera debates e negociações entre lideranças e poetas, e também críticas de outros ativistas contrários a esse tipo de exposição. No trabalho de campo, já presenciei Sérgio Vaz anunciar com antecedência a presença de jornalistas para que os refratários à ideia pudessem chegar mais tarde ao recital, ficar fora do ambiente do Zé Batidão ou não ser focalizado pelas câmeras enquanto o sarau estivesse sendo reportado. E conforme me relatou Márcio Batista, desde a primeira investida deste tipo, as lideranças buscaram discutir os efeitos da exposição em meios de comunicação, chegando ao consenso de que era uma estratégia importante para que o trabalho alcançasse um público amplo: *Eu lembro que a primeira vez que a gente foi fazer uma matéria pra um jornal na televisão, acho que a pessoa do jornal já tinha ido lá, e teve um questionamento, né, mas a primeira matéria pra uma televisão, a gente sentou em grupo e o Sérgio já tinha conversado mais comigo e com a Rose, porque nós estávamos mais à frente. E ele reuniu ali todo mundo, e na época o Pezão ainda tava no sarau, e o Sérgio falou: "eu acho que estamos certos, a gente vai sofrer críticas , as pessoas vão sentar o pau, vão achar que a gente tá mudando, mas a gente não tá mudando, a gente vai crescer e a gente não vai mudar, né? Mas a gente não pode ficar aqui no gueto, a gente tem expandir porque o nosso objetivo é crescer, a gente tem que crescer e mostrar isso pra outras pessoas"* (Márcio Batista em entrevista à pesquisadora em 25 de julho de 2011).

novidade da produção cultural na/da periferia[63]. Por conta dessa outra visibilidade, Sérgio Vaz passou a destacar nos saraus cooperiféricos: *a periferia, que sempre frequentou os cadernos policiais agora frequenta os cadernos de cultura*.

Ao mesmo tempo, a Cooperifa despertou a atenção do poder público e de ONGs, e seus poetas passaram a ser convidados para apresentações externas, tanto por conta dos apelos políticos que cercam os saraus, quanto pelas características artísticas das apresentações poéticas. O que quero pontuar com isso é que o Sarau da Cooperifa, mesmo sendo autoidentificado como um movimento, fez-se, também, uma atração cultural, e seus poetas, artistas gabaritos a receber cachês por suas performances. Nestas ocasiões, se há espaço para muitos declamadores, os poetas são convocados nos saraus ou via blog de Sérgio. Quando o tempo e o espaço são restritos, são convidados para se apresentar aqueles de frequência assídua, os que são considerados parte da *família Cooperifa*, dada a rotatividade de participantes dos saraus.

No levantamento feito para esta pesquisa, que registra a primeira apresentação externa que se tem conhecimento dos cooperiféricos, em 2003, fica perceptível que esses poetas participam desde eventos promovidos por movimentos sociais e outros artistas oriundos da periferia (como os escritores Sacolinha e Alessandro Buzo) a atividades ligadas a importantes instituições culturais públicas e privadas, como o Itaú Cultural, unidades do Sesc (Serviço Social do Comércio) até mesmo em municípios fora de São Paulo, Pinacoteca do Estado de São Paulo e Casa das Rosas. Além disso, desde 2005, a Cooperifa é convidada a integrar ações desenvolvidas pelas secretarias de cultura e educação de Taboão da Serra, bem como pela Secretaria Municipal de Cultura de São Paulo.

Tabela 5 – Apresentações externas do Sarau da Cooperifa (2003-2010)

	DATA	ATIVIDADE
54	23/9/2010	Sarau da Cooperifa na Semana dos Movimentos Sociais da USP, Escola de Comunicação e Artes, Cidade Universitária, Zona Oeste de São Paulo.
53	13/8/2010	Sarau da Cooperifa (com os poetas Sales, Valmir Vieira, Sérgio Vaz e Casulo) no SESC Itajaí e mesa redonda com Sérgio Vaz, dentro do Projeto Folia das Falas, Itajaí – Santa Catarina.
52	17/6/2010	Sarau da Cooperifa no SESC Bauru (com os poetas Lu Sousa, Márcio Batista, Jairo Periafricania e Preto Will), Bauru – SP.

[63] Destaco aqui alguns desses títulos de reportagens jornalísticas: "A periferia de São Paulo é uma poesia" (*Jornal da Tarde*), "Academia de Letras da Periferia" (revista *Época*), "Poetas se reúnem em um bar na periferia de SP" (O *Estado de S. Paulo*), "Revolução cultural nos becos e quebradas" (revista *Problemas Brasileiros*), "Periferia de São Paulo promove saraus literários" (*Folha de S. Paulo*) e "Os saraus estão de volta" (revista *Entrelivros*).

51	25/5/2010	Sarau da Cooperifa no Centro Cultural Banco do Brasil, dentro do Projeto Periferia Underground, Centro de São Paulo.
50	16/5/2010	Intervenção poética com participantes do Sarau da Cooperifa, Sarau da Brasa, Elo da Corrente e Sarau da Ademar dentro da 6ª Virada Cultural. Intervenções musicais com Wesley Nóog, Fino e B. Valente, com coordenação de Sérgio Vaz. Centro de São Paulo.
49	15/5/2010	Intervenção poética e musical da Cooperifa dentro da Virada Cultural, na Estação Santo Amaro de Trens Metropolitanos. Convidados: Versão Popular, Jairo Periafricania e NSN, com coordenação de Sérgio Vaz. Zona Sul de São Paulo.
48	10/01/2010	Da periferia ao centro: Sarau da Cooperifa no SESC Pompeia, Zona Oeste de São Paulo.
47	9 a 16/11/2009	2ª Turnê dos Poetas da Cooperifa participam do Projeto Viapoesia no SESC Santa Catarina (com os poetas Sérgio Vaz, Márcio Batista, Lu Sousa e Preto Will).
46	7/08/2009	Sarau da Cooperifa na Fundação Casa – Unidade Abaeté, I e II, Vila Maria, Zona Norte de São Paulo.
45	19 a 25/07/2009	Turnê da Cooperifa pelo SESCs de Santa Catarina (com os poetas Sérgio Vaz, Rose Dorea, Cocão e Jairo Periafricania)
44	4/5/2009	Sarau da Cooperifa na Biblioteca Comunitária de Heliópolis. Favela de Heliópolis, Zona Sul de São Paulo.
43	2/5/2009	Sarau da Cooperifa dentro da 5ª Virada Cultural. SESC Ipiranga, Zona Sul de São Paulo.
42	24/4/2009	Sarau da Cooperifa no SESC Florianópolis (com os poetas Sérgio Vaz, Lu Sousa e Márcio Batista e Jairo Periafricania). Florianópolis-SC.
41	19/4/2009	Sarau da Cooperifa na Fundação Casa – Unidade Abaeté, Vila Maria, Zona Norte de São Paulo.
40	12/3/2009	Sergio Vaz e as Mulheres da Cooperifa no SESC Consolação, Centro de São Paulo.
39	9/9/2008	Poetas da Cooperifa fazem sarau de encerramento do 4º Seminário Negro e Educação, promovido pelo CIEJA Campo Limpo, Zona Sul de São Paulo.
38	1/6/2008	Poetas da Cooperifa em sarau no Sindicato dos Professores (Rua Borges Lagoa) ver se é municipal ou estadual de SP
37	25/5/2008	Poetas da Cooperifa participam do projeto Hip Hop Artes, na Escola Campos Sales, em Heliópolis. Zona Sul de São Paulo.
36	27/4/2008	Poetas da Cooperifa participam da 4ª Virada Cultural, declamando em três palcos. Centro de São Paulo.
35	22/3/2008	Participação dos poetas da Cooperifa no Projeto Audição Cultural, na Livraria da Esquina, Barra Funda, Zona Oeste de São Paulo.
34	2/12/2007	Poetas da Cooperifa na festa da ONG Capão Cidadão, no projeto Boxe e Poesia. Zona Sul de São Paulo.
33	25/11/2007	Sarau da Cooperifa na VI Feira Preta. Centro de Exposições do Anhembi. Zona Norte de São Paulo.
32	24/11/2007	Seminário Negros Escritos Apresenta: Sarau da Cooperifa e Quilombhoje, no Museu da Língua Portuguesa. Centro de São Paulo.
31	12/10/2007	Participação dos poetas no IX Encontro de Grupos – Panorama Teatral Sul. Zona Sul de São Paulo.
30	12 e 13/9/2007	Poetas da Cooperifa (Sérgio Vaz, Cocão e Rose Dorea) participaram do Onda Cidadã 2007 – Sustentabilidade das Mídias Autônomas", promovido pelo Itaú Cultural no Rio de Janeiro.
29	7/8/2007	9º Sarau Literatura das Ruas na EMEF Paulo Freire, promovido pela Secretaria de

		Educação e Cultura de Taboão da Serra.
28	31/7/2007	8º Sarau Literatura das Ruas na EMEF Maria Alice Borges Ghion, promovido pela Secretaria de Educação e Cultura de Taboão da Serra.
27	19/6/2007	8º Sarau Literatura das Ruas na EMEF Vinicius de Morais, promovido pela Secretaria de Educação e Cultura de Taboão da Serra.
26	16/6/2007	Cooperifa se apresenta no 1º Encontro Internacional de Poesia da cidade de Dois Córregos-SP.
25	5/6/2007	7º Sarau Literatura das Ruas na EMEF Tereza Maria Luizetto, promovido pela Secretaria de Educação e Cultura de Taboão da Serra.
24	24/5/2007	Poetas da Cooperifa no projeto Cartografias Literárias que mapeia experiências na área de literatura na cidade de São Paulo. No SESC Consolação, com os poetas Sérgio Vaz, Márcio Batista, Rose Dorea e Lu Sousa.
23	22/5/2007	6º Sarau Literatura das Ruas na EMEF Dalva Barbosa Lima, promovido pela Secretaria de Educação e Cultura de Taboão da Serra.
22	15/05/2007	5º Sarau Literatura das Ruas na EMEF Rui Barbosa, promovido pela Secretaria de Educação e Cultura de Taboão da Serra.
21	10/5/2007	4º Sarau Literatura das Ruas na EMEF Pracinhas da FEB, promovido pela Secretaria de Educação e Cultura de Taboão da Serra.
20	07/5/2007	3º Sarau Literatura das Ruas na EMEF Ugo Arduini, promovido pela Secretaria de Educação e Cultura de Taboão da Serra.
19	17/4/2007	2º Sarau Literatura das Ruas na EMEF Antonio Fenólio, promovido pela Secretaria de Educação e Cultura de Taboão da Serra.
18	10/4/2007	1º Sarau Literatura das Ruas na Escola Machado de Assis, promovido pela Secretaria de Educação e Cultura de Taboão da Serra.
17	11/11/2006	Poetas da Cooperifa participam do evento Cultura e Resistência, da editora Expressão Popular. Casa das Rosas. Centro de São Paulo.
16	24/6/2006	Sarau da Cooperifa no Centro Cultural Francisco Carlos Moriconi, em Suzano, organizado pelo projeto Literatura no Brasil.
15	20/6/2006	Inauguração da Estação da Leitura da Escola Estadual Domingos Mignoni, em Taboão da Serra-SP.
14	21/5/2006	Participação dos poetas da Cooperifa no 9º Favela Toma Conta, organizado pelo escritor Alessandro Buzo no Itaim Paulista, Zona Leste de São Paulo .
13	20/5/2006	Sarau da Cooperifa na Pinacoteca, na programação da 2ª Virada Cultural. Centro de São Paulo.
12	29 e 30/4/2006	Lançamento do CD da Cooperifa no Itaú Cultural, Centro de São Paulo.
11	9/4/2006	Sarau da Cooperifa na Bienal da Cultura, Parque do Ibirapuera, Zona Sul de São Paulo.
10	2/12/2005	Sarau do Site Leia Livro na Casa de Cultura Haroldo de Campos (Casa das Rosas), no centro de São Paulo, com participação da Cooperifa.
9	19/11/2005	Sarau da Cooperifa no “Acampamento Chico Mendes”, ocupação realizada pelo Movimento dos Trabalhadores Sem-Teto (MTST) em Taboão da Serra –SP.
8	04/11/2005	Sarau da Cooperifa na ONG OCCA, Campo Limpo, Zona Sul de São Paulo.
7	30/10/2005	Sarau da Cooperifa no Corredor Literário na Avenida Paulista. Evento promovido pela Secretaria Estadual de Cultura de São Paulo em parceria com a Associação Paulista Viva. Centro de São Paulo.
6	25/10/2005	Sarau da Cooperifa durante o lançamento do livro O trem – contestando a versão oficial, de Alessandro Buzo, na ONG Ação Educativa, Centro de São Paulo.

5	06/10/2005	Sarau da Cooperifa na Casa de Cultura Haroldo de Campos (Casa das Rosas), Centro de São Paulo.
4	10/09/2005	Sarau da Cooperifa na ONG Casa dos Meninos, Zona Sul de São Paulo.
3	05/03/2005	Sarau da Cooperifa no Centro Cultural Francisco Carlos Moriconi, em Suzano, organizado pelo projeto Literatura no Brasil.
2	30/06/2004	Sarau da Cooperifa no Itaú Cultural, centro de São Paulo, para gravação do programa "Jogo de ideias". Centro de São Paulo.
1	01/10/2003	Sarau da Cooperifa na Câmara Municipal dos Vereadores de São Paulo, a convite do vereador Carlos Giannazi/ PSOL. Centro de São Paulo.

Fontes: www.colecionadordepedras.blogspot.com e www.colecionadordepedras1.blogspot.com
Elaboração própria, 2011.

Nas vezes que acompanhei os saraus cooperiféricos fora do Zé Batidão, pude compreender que as apresentações, via de regra, seguem um padrão: os mesmos mestres de cerimônia que atuam no bar revezam-se na apresentação dos recitais; Sérgio Vaz faz as falas iniciais e finais, incita as palmas do público e tece comentários que ajudam a publicizar as ações da Cooperifa. Eventualmente, de acordo com o contexto, ressalta-se a importância de os cooperiféricos ocuparem determinado equipamento ou de estarem representando a periferia de um outro prisma. Como registrei em minha dissertação (Nascimento, 2006, p. 166), em um dos saraus, realizado em outubro de 2005 no Espaço Haroldo de Campos de Poesia e Literatura – mais conhecido como "Casa das Rosas" –, em São Paulo, foram frequentes, nos intervalos das declamações, os comentários que ressaltavam a importância de artistas da periferia estarem se apresentando em um espaço cultural público, localizado numa região central e habitada por membros de outras classes sociais: o "centro" estava ocupado pela "periferia". Ao assumir seu papel como mestre de cerimônia do sarau, Sérgio Vaz solicitou aos poetas que não se acanhassem por estar se apresentando em um importante espaço cultural paulistano e declarou que, simbolicamente, a bandeira da Cooperifa havia sido colocada na parede, ao lado do quadro do patrono do local, o escritor Haroldo de Campos. Na sequência, para que os cooperiféricos se apropriassem do espaço, Vaz estimulou os gritos de *uh, Cooperifa, é tudo nosso, nóis é ponte e atravessa qualquer rio*; e foi acompanhado, em coro, pelos poetas e pelo público fiel dos saraus que havia ido prestigiar a apresentação fora do bar. Para completar a transposição do ambiente do sarau realizado semanalmente no Zé Batidão para a Casa das Rosas, foi feito um rateio entre os poetas presentes para a compra de cigarros e cervejas em um supermercado próximo ao local (Nascimento, 2006).

Outro evento importante para se refletir sobre a ocupação simbólica do "centro" (geográfico e cultural) pela "periferia", ou sobre o papel de uma produção cultural na positivação da imagem de determinados espaços sociais, foi o sarau da Cooperifa realizado na

Pinacoteca do Estado de São Paulo, como uma das atividades da 2ª Virada Cultural[64]. Esse sarau aconteceu na mesma semana de maio de 2006 em que o estado paulista foi acometido pelos chamados "ataques do PCC" e que teve, em contrapartida, uma ostensiva atuação da Polícia Militar nos bairros da periferia. Desta vez, uma bandeira com o símbolo da Cooperifa foi, de fato, estendida, ao fundo do palco onde aconteceram as declamações, e ao iniciar o sarau, Sérgio declarou: "em um momento em que os moradores da periferia estão sendo vistos como suspeitos, é muito importante para nós estarmos aqui hoje para provar que a periferia também produz arte" (Nascimento, 2006, p. 166).

Mais recentemente, em janeiro de 2010, a Cooperifa foi convidada a se apresentar no projeto "Conhecimento de causa: a periferia no centro", promovido pelo SESC Pompeia. Ao dar início ao recital, Sérgio Vaz anunciou – tal qual o faz todas as quartas-feiras: *Sejam todos bem-vindos aos Sarau da Cooperifa, movimento cultural da periferia para a periferia que acontece há oito anos, aqui no Bar do Zé Batidão*. Ao ouvir os risos da plateia, majoritariamente formada pelos poetas cooperiféricos, corrigiu-se*: Aqui não é o Zé Batidão? Mas hoje vai ser! Hoje a gente vai trazer um pouco da nossa periferia, da nossa quebrada, que é literatura e cidadania. E o mais interessante é que não é formação de novos escritores, é formação de novos leitores*. Depois agradeceu ao SESC pelo convite e, ao receber os aplausos do público, reclamou que as palmas estavam fracas e reiterou: *É festa de favela, a literatura tem que ser com bagunça!*

2.5 Cooperifa: um quilombo cultural

Afora essa articulação da produção e atuação com o espaço social da periferia, é recorrente também a associação das expressões manifestadas no sarau cooperiférico à chamada cultura negra. Uma primeira referência é o uso da expressão *quilombo cultural* para caracterizar o recital cooperiférico. Expressão essa repetida por diferentes poetas nos saraus e registrada por Sérgio no livro onde narra sua trajetória literária: "numa noite fria 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 do país" (2008, p. 89). Outra iniciativa que tenta reiterar essa analogia partiu de Jairo Rodrigues,

[64] A Virada Cultural é promovida pela Prefeitura de São Paulo desde 2005 e consiste na realização de 24 horas ininterruptas de atividades artísticas nas quatro regiões da cidade. Ver: http://www.viradacultural.org

MC do grupo Periafricania, na letra de rap “Quilombo Cultural”, que virou uma espécie de hino do sarau[65].

Lourdes Carril (2006) contribui para essa reflexão quando analisa o esforço de alguns rappers em associar as noções de periferia e quilombo e expressá-las em letras de música e discursos sobre “exclusão social”. A partir de interpretações construídas sobre o período escravista e em função de certa segregação social e racial ainda presente nos bairros periféricos, os rappers forjaram uma noção de periferia como “quilombo urbano”, numa das comparações possíveis para representar certa territorialidade e relacioná-la a uma identidade étnico-racial. Já Mário Medeiros da Silva (2011), que focaliza a atuação dos escritores periféricos, argumenta que são muitas as muitas conexões de sentido elaboradas por esses autores que remetem aos ícones, modelos e histórias do grupo social negro, e que englobam desde a referência expressa a nomes como Zumbi e Solano Trindade em textos e manifestos literários até a enunciação da periferia “como uma nova configuração de quilombo; e seus descendentes, engajados ou não, como novos quilombolas, herdeiros de um projeto de Palmares” (p.410).

As considerações de Carril (2006) e Silva (2011) parecem justificar algumas das associações entre periferia e quilombo nos saraus da Cooperifa. Porém, como nos discursos cooperiféricos a analogia mais recorrente seja entre as ideias de “sarau” e “quilombo”, parece fazer sentido sinalizar que, nessa outra relação, o que se espelharia é menos uma ressignificação do território e mais um modelo imaginário de organização social e política gestado nas comunidades quilombolas do período escravista, já que esse modelo circularia no imaginário social construído por alguns movimentos negros como expressão máxima de resistência aos modelos econômico, político e social vigentes. Podemos acrescentar a isso a observação de que uma territorialidade pode ter um significante espacial – a periferia como “quilombo”– mas não está contida num território. Trata-se antes de um lugar relacional ou categorial (Frúgoli Jr., 2005), um território itinerante.

Para além dessas reiterações, a Cooperifa vem estabelecendo interessantes parcerias com grupos dedicados à difusão das manifestações de “cultura negra” e recebe em seus saraus intervenções de rap, samba, cantos religiosos da umbanda e candomblé e de poemas calcados na temática racial. Cabe ponderar, no entanto, que se, de um lado, essas associações ajudam a refletir sobre as manifestações, expressões e linguagens artísticas que os diferentes atores

[65] A íntegra da referida letra está disponível nas páginas 47 e 48 desta tese.

elegem como pertencentes à cultura da periferia; do outro, também indicam quanto a construção dessa cultura da periferia se relaciona com as elaborações sobre cultura negra.

O ponto de partida aqui é a reflexão de cultura negra como um conjunto de lógicas simbólicas construídas historicamente pelos descendentes de africanos escravizados em contato com outros grupos e povos e que possibilitam a elaboração de um "nós", uma história e uma identidade (Gomes, 2003). Isto é, refere-se a atributos, técnicas corporais, performances, objetos de consumo, expressões artísticas, entre outros aspectos, que ajudaram a conformar representações sobre o que seriam tradições e repertórios culturais singulares, das quais se pode destacar: o samba, rap, funk, jongo, candomblé, umbanda, capoeira, manutenção dos cabelos crespos, adesão a certos estilos de tranças e a culinária com dendê (Gomes, 2003; Sansone, 2000)[66].

No sarau cooperiférico e nas falas de suas lideranças é especialmente forte a presença do hip hop, movimento autoidentificado e amplamente associado à juventude negra (Andrade, 1996, 1999; Felix, 2005; Souza, 2011), evidenciando que a noção de cultura negra é usada para indicar uma "comunidade imaginada" (Anderson, 2008) de povos dispersos, de origem na África negra, cuja expressão cultural se manifestaria sobretudo em estilos musicais que transcenderiam os nacionalismos e estariam ligados à construção identitária de uma população jovem negra "global" (Simões et al, 2010).

Tanto nos recitais como nas diversas antologias organizadas por escritores da periferia é constante a participação de rappers, ora colocando-se como poetas, ora tendo suas letras valorizadas como literatura. Além disso, organizações e mídias ligadas ao movimento hip hop, tais como as posses e sites especializados no tema têm sido importantes para fazer circular a produção literária que emerge da periferia. Boa parte dos escritores e poetas periféricos é tributária da tradição criada pelo hip hop, no que diz respeito aos pressupostos da atuação e da interpretação de certa realidade social em termos esteticamente válidos. Mas

[66] Lembra-nos Sansone (2003) que as construções a respeito da presença africana pelo mundo sempre produziram elaborações polarizadas entre pureza/resistência e manipulação cultura/ajustamento. No caso brasileiro, por exemplo, em que muitas vezes as construções da identidade negra se incorporavam ao discurso de identidade nacional, essas variantes podem ser percebidas na associação da mestiçagem e da manipulação cultural à cultura negra desenvolvida no Rio de Janeiro (e que tem como emblemas o samba e o carnaval); e na ligação de uma ideia de identidade negra e pureza cultural àquela desenvolvida em Salvador (que tem no candomblé uma das grandes expressões). Também é preciso lembrar que, como assinala Guimarães (2004), no Brasil, foi a partir de 1930 que alguns intelectuais passaram a difundir a noção de uma cultura brasileira que se referia à produção simbólica marcada pela herança africana; mas somente nos anos 1960 e 1970, houve a redenção da cultura negra, ligada à ideia de raça, como um esboço de reação dos movimentos associativos num momento em que o multiculturalismo ganhava espaço na discussão sobre identidade nacional. Segundo o autor, do ponto de vista sociológico, é neste momento também que o termo racismo passa a ser usado para definir relações de inferioridade e superioridade das raças; e que os estudos voltaram-se para desvendar os efeitos da discriminação racial.

penso que se trata de uma influência mútua, já que muitos hip hoppers passaram a publicar obras literárias, biografias e registros da história do movimento inspirados na produção dos escritores da periferia. Por vezes, ações conjuntas entre representantes das duas manifestações, como intervenções de escritores em shows de rap, aproximam ainda mais os distintos movimentos (Nascimento, 2006, 2009a).

Mário Medeiros da Silva (2011) vai além e, de maneira bastante original, pensa essas diferentes associações a partir do trânsito entre as ideias de literatura negra e literatura periférica, considerando suas especificidades estéticas e de surgimento histórico, assim como as ambiguidades e ambivalências que cercam cada uma dessas construções. Afora o esforço de arrolar os intercâmbios de escritores periféricos em publicações e eventos relacionadas à literatura negra e vice-versa, o pesquisador se propõe a pensar naquilo que aproxima a presença de negros e periféricos na literatura, fundamentalmente: "de personagens, por muitas vezes estereotipados, converteram-se em autores de suas próprias expressões, explicitando as múltiplas visões sociais de mundo de suas frações de classe e grupo de origem" (p.114). Assim, para o autor, "literatura negra e periférica possuem estreitos laços de parentescos, fundados nas origens e lutas sociais, problemas comuns e processos sócio-históricos vividos por seus produtores" (p.429), especialmente pela experiência de marginalidade no sistema literário e pelos autores a elas relacionados terem feito de "suas confecções literárias negras ou periféricas uma forma de protesto, realizado em literatura, com graus variados de sucesso artístico e inflexão política".

2.6 A nave-mãe se reinventa: produtos literários e novos projetos

Mais do que promover saraus, a Cooperifa tem gerado alguns produtos literários para dar visibilidade ao trabalho dos seus poetas. O primeiro produto lançado foi um jornal literário, em abril de 2004, intitulado *Farol Urbano* e que trazia como subtítulo o epíteto "Cultura e Conhecimento". Editado por Sérgio Vaz, esse periódico tinha como principais atrativos poesias e textos de caráter informativo sobre a Cooperifa, contudo, restringiu-se a um único número.

Ainda em 2004, foi publicada antologia poética do sarau, sob o título *O rastilho da pólvora*. Lançada em dezembro, no sarau, essa coletânea contou com quarenta e três autores[67],

[67] Participam do livro: Sérgio Vaz, Marco Pezão, Márcio Batista, Erton Moraes, Arákùnrin, Adilson Lopes da Silva, Aladim, Dedé Cascata, Alessandro Buzo, Allan Santos da Rosa, Augusto, Big Richard, Binho, Carlos Alberto, Carlos Alberto da Silva Oliveira, Carlos Silva, Clarinda, Dugueto, Edinaldo Gomes da Silva, Edson

e foi viabilizada pelo patrocínio do Instituto Itaú Cultural, depois que Sérgio Vaz participou do programa de televisão gravado na sede da instituição. A tiragem foi de 1.000 exemplares e o cachê de cada autor foi convertido em uma cota, que variou de 20 a 25 livros, de acordo com o número de poesias publicadas. A organização do livro ficou sob a responsabilidade da comissão formada por Sérgio Vaz, Marco Pezão e Márcio Batista, que julgaram, segundo seus critérios, a qualidade dos textos. *O rastilho da pólvora* apresenta principalmente poemas, mas há algumas letras de rap, crônicas e contos. Independente do gênero literário selecionado, porém, foram privilegiados temas comuns aos dos textos recitados nos saraus: negritude, cotidiano na periferia, desemprego, liberdade e histórias de amor.

Do livro participaram alguns dos autores que publicaram nas edições *Caros Amigos/ Literatura Marginal*, como Alessandro Buzo, Dugueto Shabazz e Sacolinha. Além de divulgar textos literários, o livro também serviu como espaço para narrar o histórico de criação da Cooperifa e para registrar publicamente os agradecimentos a outros movimentos culturais, artistas anônimos e famosos e a veículos da imprensa alternativa que a prestigiaram ou a apoiaram. Foi Sérgio Vaz quem se encarregou do prefácio, no qual destacou que a antologia era não apenas um registro literário, era um dos resultados da atuação da Cooperifa: "Muita gente começou a escrever poemas por causa do sarau. Muita gente começou a ler por causa do sarau. Muita gente voltou a estudar por causa do sarau, e essa antologia é o resultado dessa luta incansável do ser humano simples contra as complexidades do dia-a-dia" (Vaz, 2004, p. 14).

Outro produto que movimentou os cooperiféricos foi um CD de poesias que estava sendo elaborado desde meados de 2005 e foi lançado em abril de 2006, reunindo vinte e cinco poetas e um grupo de rap[68]. Desta vez, conforme me relatou Sérgio em entrevista, o principal critério de seleção dos participantes foi a frequência ao sarau, numa tentativa de valorizar os *poetas da casa*. O CD traz os autores declamando suas poesias, além de apresentá-los por meio de minicurrículos e fotos impressas no encarte. O CD é similar à antologia no que diz respeito às características dos textos e cachê dos poetas participantes. Mas foi para viabilizar esse novo produto, tal qual a coletânea literária que teve apoio financeiro do Itaú Cultural, que a Cooperifa foi formalizada como associação cultural em 2005.

Lima Ramalho, Felipe, Zinho, Helber Ladislau, Jocelino Pereira dos Santos, José Neto, Márcio, Pilar, Régis, Ricardo Alves, Rodney Filho, Roberto Ferreira Lima, Sacolinha, Sandra Alves, Sandra Léa, Valmir Vieira, Valter das Virgens, Vilma, os grupos de rap Versão Popular e 2HO e os rappers Gaspar, Kennya, PH Boné e Preto Jota.

[68] São eles: Marco Pezão, Professora Lili, Helber Ladislau, Carlos Silva, Sérgio Vaz, Binho, Mavotsirc, Allan da Rosa, Harumi, Beso, Roberto Ferreira, Jairo Periafricania, Sales, Rosy Eloy, Dinho Love, José Neto, Casulo, Fábio CRJ, Timbó, PH Bone, Augusto, Márcio Batista, Grupo Versão Popular, Valmir Viera, Elizandra Souza, Seu Lourival.

A atuação das lideranças nesses dez anos de recitais permitiu que a poesia dividisse seu espaço com debates sobre temas diversos (produção cultural na periferia, rumos da literatura, etc.), sessões de cinema, lançamento de livros, esquetes de teatro, exposição de fotografias e de artes plásticas, apresentações de dança e de música. Mas, ainda que explorassem diferentes linguagens artísticas, o espaço dos saraus sempre esteve voltado para a divulgação ou de trabalhos que têm a periferia como alvo de suas formalizações estéticas; ou de produtos de artistas oriundos e comprometidos com os habitantes desprivilegiados da periferia – não raro que ambos os aspectos estejam combinados. Seja nos saraus ou nos eventos coletivos que promovem, há um esforço empreendido pelos poetas da Cooperifa em intensificar a circulação dos produtos de determinados artistas periféricos: aqueles articulados em torno da periferia e da cultura e *comprometidos com a comunidade*. Esse propósito parecia ser renovado anualmente na entrega do Prêmio Cooperifa, a expressão máxima de reconhecimento a "todos aqueles que direta ou indiretamente ajudam a periferia a se tornar um lugar melhor para viver" (Vaz, 2008, p. 184).

O Prêmio[69] começou a ser oferecido em 2005. Foram 106 premiados na primeira edição, 109 contemplados em 2006, 105 em 2007 e 125 em 2008, escolhidos a partir de sugestões feitas pela *coordenadoria do sarau*. Dentre os agraciados com o Prêmio estão todos aqueles que desenvolveram alguma relação com a Cooperifa: poetas com frequência assídua aos saraus; outros escritores oriundos da periferia, como Ferréz, Sacolinha e Alessandro Buzo; rappers como GOG, Mano Brown, Dexter e Rappin'Hood; cantores como Lobão e Leandro Lehart; periódicos como as revistas *Caros Amigos* e *Rap Brasil*; equipamentos que receberam os cooperiféricos, como a Casa das Rosas e a Casa de Cultura do M´Boi Mirim; ONGs como a Ação Educativa, entre outros, divididos nas categorias literatura, eventos, teatro, personalidades importantes, música, projetos, jornalismo, fotografia, educação, comunicação e comunidade. Essa premiação, que costumava acontecer no último sarau do ano e marcava o período de recesso das atividades por cerca de um mês, deixou de acontecer em 2009 porque estava acirrando a vaidade entre os poetas e gerando reclamações por parte de quem não o recebia, o que aborrecia as lideranças cooperiféricas.

Nos últimos anos, contudo, foram criadas outras intervenções que ajudaram a constituir um calendário anual para a Cooperifa. Desde 2005, em março, acontece o Ajoelhaço, um sarau especial em homenagem ao Dia Internacional da Mulher. Nas duas primeiras edições, somente as poetisas se apresentavam. Os homens participavam como

[69] Conforme narra Vaz (2008), o embrião deste Prêmio foi a entrega de medalhas aos frequentadores do Sarau do Garajão, em 2002, como reconhecimento à participação nos recitais cooperiféricos.

espectadores, por vezes sendo provocados com comentários de cunho feminista e de ataques ao machismo. Ao final, eram convocados a se ajoelhar e *implorar o perdão feminino*, como um gesto simbólico pelo mau comportamento frente a mulheres importantes em suas vidas (esposas, companheiras, mães, filhas, irmãs, chefes, etc.). Nos últimos dois anos, esse sarau passou a ocorrer nos mesmos moldes dos recitais regulares, com participação irrestrita e liberdade temática nas poesias declamadas, mas os atos simbólicos de *ajoelhar-se e pedir perdão* foram mantidos. E o sarau comemorativo tornou-se conhecido como "Ajoelhaço".

A decisão de realizar um sarau específico seguiu o rastro de uma série de atividades celebrativas ou de protesto que acontecem em função da data memorativa ao 8 de Março. Porém, por meio do *simbólico, prosaico e divertido,* como caracterizam diferentes lideranças cooperiféricas, o Ajoelhaço aguçaria reflexões sobre a relação entre homens e mulheres, de modo geral, e as situações vivenciadas pelas mulheres da periferia, em particular. E por meio desse ato, ali, na *periferia masculinizada e machista*, conforme observa Sérgio Vaz, e no espaço do bar, que sujeita as mulheres que o frequentam a *comentários e atos preconceituosos*, como pontua Rose Dorea, os cooperiféricos conjugariam mais um exemplo da combinação entre literatura e cidadania através desta espécie de *homenagem às mulheres*: "Lógico que não será isso que vai mudar a condição feminina, e nem vai apagar todas as injustiças e os crimes cometidos pelos homens, longe disso. Mas é tratar a nossa mente e o coração machista da quebrada, e não só com palavras, com atitudes" (Vaz, 2008, p.214).

No entanto, o Ajoelhaço é visto com ressalvas. Algumas poetisas ligadas a outros coletivos literários de periferia consideram que esse tipo de "homenagem" encobre a real participação das mulheres nos saraus e no movimento de literatura marginal-periférica, por exemplo. Para elas, é preciso promover outras intervenções que tragam para o centro do debate a falta de visibilidade das poetisas e a pertinência do uso de expressões como musa, rainha e primeira-dama para referir-se às mulheres que participam dos saraus. De fato, considero pertinente pontuar que é sempre menor a presença de autoras nas coletâneas publicadas e pequeno o número de mulheres que conseguem publicar seus livros, sendo que muitas delas o fazem em coautoria[70]. Nos saraus, que reúnem público de diferentes faixas etárias e classes sociais, a participação de mulheres também é menor do que a dos homens, especialmente entre os idealizadores e lideranças.

[70] Tal como pode ser conferido no levantamento de livros marginais-periféricos sintetizado na tabela nº 6 desta tese.

Menos sujeito a críticas são as intervenções de cunho mais artístico ou de popularização do acesso a bens culturais. Desde abril de 2007, figura no calendário cooperiférico o Poesia no Ar, que consiste em colocar as poesias declamadas no sarau dentro de balões de gás e soltá-las ao final do sarau. Em outubro de 2008 foi instituída a realização anual da Mostra Cultural da Cooperifa, que é a exposição coletiva da produção de grupos, movimentos e coletivos que têm atuações afins e que ocorre sempre em comemoração ao aniversário cooperiférico. A partir de agosto do mesmo ano começou a ser promovida a Chuva de Livros, que consiste na distribuição gratuita de centenas de títulos de literatura adulta e infanto-juvenil para os espectadores do sarau[71]. E, desde março de 2009, foi organizado o Cinema na Laje, criado para ocupar quinzenalmente, às segundas-feiras à noite, a laje do bar do Zé Batidão para a exibição de filmes alternativos e documentários produzidos nas periferias, mas que tem acontecido sem muita regularidade.

Há outras ações ocasionais, entretanto. Desde 2007, sem periodicidade fixa e a depender do convite de professores e gestores, os cooperiféricos têm se apresentado em recitais organizados em escolas públicas de Taboão da Serra e da Zona Sul paulistana, em mais uma intervenção de estímulo à produção e consumo poéticos. Outra ação voltada *para a comunidade* foi o Natal com Livros, realizado em dezembro de 2009 e por meio da qual os cooperiféricos percorreram o entorno do Zé Batidão para distribuir livros e convidar os transeuntes para conhecerem o sarau.

Para as lideranças da Cooperifa, organizar distintas ações e produtos é importante não apenas para expandir a atuação para além do sarau no bar, relaciona-se, ao mesmo tempo, com a *formação de público*. Rose Dorea, por exemplo, considera que intervenções como os recitais em escolas e a distribuição de livros foram determinantes para o aumento da frequência dos moradores do entorno aos saraus. Sérgio avalia, ainda, que mais do que para formar público, essas ações contribuíram para a elevação da *autoestima dos participantes*, uma vez que, por meio delas, premia-se em reconhecimento à participação em movimentos que atuam em prol da periferia, distribui-se livros que podem ajudar na formação intelectual e provoca-se o inusitado naqueles que estão participando do sarau há uma década.

[71] Para tanto, a Cooperifa aciona editoras interessadas em doar exemplares. Desde a primeira edição, em 2007, já colaboraram: Edições Toró, Global Editora, Companhia das Letras, além da Poiesis - Organização Social de Cultura. Em função de uma doação específica da Companhia das Letras, em 2011, a Chuva de Livros foi promovida em abril.

2.7 O bar como lar: a família Cooperifa

Quando saio do bar, nunca sei se estou indo pra casa, ou saindo do lar, frase de Sérgio Vaz registrada diversas vezes no blog ou twitter pessoal do poeta, ajuda a demonstrar o vínculo que alguns cooperiféricos estabelecem com e a partir do Bar do Zé Batidão. A regularidade dos encontros poéticos, as conversas que precedem e sucedem os saraus, a intensa convivência sobretudo entre as lideranças e poetas assíduos, bem como as relações sociais desenvolvidas, acarretaram laços fraternais entre os frequentadores e fizeram com que a Cooperifa seja vista também como uma *família*[72], que tem extensão da própria casa ao Bar do Zé Batidão, para alguns.

A *família Cooperifa* é formada pelos poetas e frequentadores assíduos, outros escritores, atores, artistas plásticos, músicos e rappers que lá participam eventualmente são tratados como *convidados* ou *parceiros do sarau*. Muitos dos poetas que vão se apresentar têm o hábito de saudar os que estão presentes no recital com um *boa noite, família!*, reforçando seus vínculos. Sérgio é chamado de *pai*, por alguns; Rose é vista como *mãezona*, e a frátria imaginada se estende para além dos tradicionais *manos* e *manas* citados em letras de rap e poemas declamados, manifesta-se também no uso do termo *irmão* para nomear a relação que alguns estabeleceram a partir do convívio nos saraus.

Os saraus temáticos ou a demonstração pública de solidariedade a poetas que enfrentam problemas pessoais reportam, igualmente, a esses laços fortes. Em abril de 2005, por exemplo, realizou-se o Sarau do Bebê, para arrecadar itens do enxoval infantil para a poetisa Pilar, que passava por dificuldades financeiras no período da gravidez; em maio do mesmo ano foi realizado o Sarau das Mães, com distribuição de rosas em homenagem às poetisas que têm filhos. Já em julho de 2008, durante um sarau, Sérgio Vaz telefonou para a cooperiférica Ricarda Goldoni, enquanto ela estava internada num hospital, no pós-operatório de um tratamento de câncer, e colocou-a no viva-voz para que interagisse com o público do sarau e ouvisse as palavras de incentivo à sua recuperação[73].

---

[72] Vale lembrar aqui a pertinência da observação de Cláudia Fonseca (2005), com base nos argumentos de Luiz Fernando Duarte sobre a noção de família: "Segundo ele, o valor família tem grande peso em todas as camadas da população brasileira. No entanto, significa coisas diferentes dependendo da categoria social [...] Para os grupos populares o conceito de família está ancorada nas atividades domésticas do dia a dia e nas redes de ajuda mútua" (p.51).

[73] Sérgio Vaz também relatou esse episódio em seu blog e reproduziu o texto no jornal *Le Monde Diplomatique/Brasil*, sob o título "Os quatrocentos da Cooperifa", do qual extraio o trecho que descreve o telefonema a Ricarda: "Como emoção pouca para nós é bobagem, durante o sarau ligamos para a Ricarda, poeta da Cooperifa, que acabou de ser operada. Como a quarta-feira era dia da sua visita, e nós não podíamos visitá-la, ligamos para ela, e pelo viva-voz, ela emocionada nos disse que estava tudo bem e que tinha ficado muito contente pela nossa visita via satélite. Ao final, todos a aplaudiram e gritaram seu nome, para que ela pudesse

O microfone aberto nos saraus é usado, ainda, para compartilhar com a *família Cooperifa* outras questões de foro íntimo, como o ingresso no ensino superior, a perda de um parente próximo e a conquista de um novo posto de trabalho. Ou mesmo para comunicar a necessidade de afastamento temporário por conta de demandas pessoais, tal como o fez Rose Dorea em 2004, quando decidiu que voltaria a estudar para completar o ensino médio e ficaria um ano sem frequentar os saraus regularmente, e novamente em 2008, porque ela precisou se ausentar nos meses finais de sua gravidez, por conta de seu estado de saúde.

Os saraus já serviram, ainda, como palco para pedido e oficialização de noivados, com troca de alianças entre dois casais de frequentadores, Jairo e Juliana, Dill e Natália, em recitais distintos. E também para um casamento simbólico entre Lu Sousa e seu antigo companheiro Mavotsirc. Além disso, os saraus são utilizados para a comemoração dos aniversários dos participantes assíduos, alguns deles inclusive com bolos previamente agendados. Em outras ocasiões, os aniversariantes da semana podem ser chamados a frente do microfone, ao final do sarau, para que todos possam cumprimentá-los e entoar o tradicional "Parabéns pra você". Do mesmo modo, são frequentes os churrascos que servem para a manutenção dos laços entre os poetas e público da Cooperifa e as festas anuais de comemoração do aniversário da cooperativa.

São exemplares desses laços construídos também os esforços coletivos para a viabilização de produtos culturais de cooperiféricos, tal como ocorreu em abril de 2006, quando o cantor e compositor Wesley Nóog – que por alguns anos entreteve o público com música ao vivo antes de os saraus se iniciarem – estava prestes a gravar seu primeiro CD. Como faltava uma certa quantia para que o cantor conseguisse alugar um estúdio para a gravação, criou-se o chamado *livro de ouro* para que os cooperiféricos pudessem fazer doações em dinheiro e registrarem-nas num caderno, além de Sérgio Vaz e Allan da Rosa terem disponibilizado exemplares dos seus livros para venda, com renda revertida para o mesmo fim.

A *família Cooperifa* é mobilizada, da mesma forma, para ser solidária com *a comunidade*, quando moradores de periferias e favelas são acometidos por tragédias. Assim foi em dezembro de 2008, quando os cooperiféricos foram acionados para colaborar com doações às crianças atendidas pelo Lar São Tiago, que teve sua infraestrutura devastada por uma forte chuva na região do Jardim Ângela e carecia desde o material de limpeza e higiene pessoal até blocos de concreto para reconstruir seus muros. Ou mesmo em setembro de 2010,

---

entender que nenhum câncer pode com uma grande amizade. Força, guerreira!". Disponível em: http://www.diplo.org.br/imprima2519, acesso em fevereiro de 2011.

quando a Cooperifa aderiu à campanha promovida por uma série de movimentos sociais e coletivos culturais em prol das famílias atingidas pelo incêndio na Favela Real Parque, situada no bairro do Morumbi, na Zona Sul paulistana, e o Zé Batidão se tornou posto de arrecadação de roupas, alimentos, colchões e cobertores.

2.8 A linha de frente do sarau

O sarau literário no Zé Batidão é o maior atrativo da cooperativa cultural que em 2011 está comemorando dez anos de atuação na periferia de São Paulo. E sua história, ou a versão dela que alcançou mais projeção na imprensa e em trabalhos acadêmicos, por vezes confunde-se com a biografia do poeta Sérgio Vaz. Em parte, creio que isso se deve a dificuldade de acesso a outros precursores que se afastaram da organização dos eventos ou mesmo deixaram de frequentar os saraus, seja por questões pessoais ou desentendimentos com relação aos rumos do movimento que ajudaram a criar. Em parte, relaciona-se com as características pessoais de Sérgio, como liderança, carisma e desenvoltura diante do microfone, que o fizeram ganhar destaque frente aos demais. Aliada a isso, deve ser levada em consideração a sua carreira, pois, enquanto um maior número de frequentadores e lideranças da Cooperifa tem na produção artística uma atividade paralela, essa é a principal ocupação de Sérgio, de modo que, como profissional, é ele quem atua como produtor dos saraus, é contratado para palestras e oficinas e tem maior contato com outros artistas, ativistas, instituições públicas e privadas, ONGs, etc.

Apesar da "memória um tanto quanto irresponsável e mentirosa[74]" (Vaz, 2008, p. 276), Sérgio Vaz também escreveu *Cooperifa: antropofagia periférica*, autobiografia que mescla sua trajetória de poeta com a da cooperativa cultural que o tem como um dos fundadores e é o único registro literário dedicado à história da Cooperifa[75]. Além disso, é ele quem divulga as ações da Cooperifa por meio de seu twitter (@poetasergiovaz) e blog pessoais (www.colecionadordepedras1.blogspot.com).

[74] Considero importante registrar essa autocrítica de Vaz quanto à sua memória, até por conta de sua imprecisão ao apontar datas, locais, números e pessoas relacionadas à Cooperifa.

[75] Cabe mencionar, entretanto, que quatro trabalhos acadêmicos de pós-graduação enfocaram a Cooperifa. Dois deles tomam o sarau como centro de suas reflexões: o mestrado de Nilton Franco (2006), intitulado "O sarau paulistano na contemporaneidade: Cooperifa – Zona Sul (1980-2006)", e o de Liliane Magalhães (2008), "Participação de jovens em grupos culturais e mobilidade no espaço urbano de São Paulo". Já o doutorado de Marco Antonio Bin (2009), "As redes de escrituras nas periferias de São Paulo: a palavra como manifestação da cidadania", estabelece comparações entre os saraus promovidos pela Cooperifa e pelo poeta Binho. E o meu mestrado, Nascimento (2006), sob o título de "Literatura marginal: os escritores da periferia entram em cena", discute a trajetória literária de Sérgio Vaz e a atuação da Cooperifa como partes da movimentação cultural relacionada à publicação das revistas *Caros Amigos/Literatura Marginal*.

Sérgio, que traz o símbolo da Cooperifa tatuado no braço direito, é também catalisador das muitas críticas que são dirigidas ao sarau, até mesmo pela posição de destaque que ocupa e por algumas de suas características pessoais. Ainda que os elogios a sua conduta e atuação sejam mais numerosos, muitos o consideram vaidoso e intransigente, outros o apontam como centralizador. Mas é difícil não se reconhecer que foi a partir de sua dedicação, ou de sua *insônia criativa*, como ele próprio define, que foram gestadas quase todas as intervenções, produtos, nomenclaturas, gritos de guerra, símbolos e convenções que deram especificidade ao sarau e atuação cooperiféricos. Espécie de celebridade política do movimento (Ramos, 2006), Sérgio Vaz recebeu dois prêmios[76] e foi eleito pela revista *Época* um dos cem brasileiros mais influentes do país em 2009, em reconhecimento ao seu trabalho à frente da Cooperifa. Foi escolhido, também, tema do enredo da escola Imperatriz do Samba, que disputará o Carnaval 2012 no município de Taboão da Serra.

Sob certo aspecto, a trajetória de Sérgio e sua relação com a Cooperifa remete ao argumento de Silvia Ramos (2006, 2007) de que uma das características centrais das iniciativas culturais de jovens de periferia e favela é o investimento em trajetórias individuais e histórias de vida para a formação de líderes e artistas que possam se colocar como modelos que contrariam as expectativas relacionadas ao tráfico, violência e criminalidade. Desse modo, sucesso e fama, ou a construção de personagens bem-sucedidos no plano artístico, são entendidos também como metas políticas[77] .

Sérgio Vaz é, ainda, uma espécie de mitômano da Cooperifa, embora ele não seja a única figura de destaque ou liderança que está presente desde as primeiras ações promovidas pela cooperativa cultural. Ao seu lado, sempre esteve Rose Dorea, a *musa* cooperiférica que participa desde a organização dos primeiros eventos sob o nome Cooperifa e atua como *recepcionista do sarau*, segundo seus termos, ou é vista como *secretária* ou *braço direito do Sérgio*, nas palavras de muitos frequentadores do Zé Batidão. E também Márcio Batista, *fundador do movimento Cooperifa*, conforme ele mesmo define, frequentador assíduo desde o segundo mês de saraus e autodeclarado *Sancho Pança*[78] *do Quixote Sérgio Vaz*.

---

[76] Em 2004, Vaz foi contemplado pelo prêmio "Heróis Invisíveis", concedido pelo jornalista Gilberto Dimenstein a personalidades que desenvolvem trabalhos sociais. Em 2010, recebeu o "Transformadores", concedido pela revista *Trip* às personalidades que desenvolvem ações que modificam a realidade social. A Cooperifa também foi premiada pela Cufa (Central Única das Favelas) com o Hutúz, na categoria Hip hop, Ciência e Conhecimento, em 2006.

[77] Silvia Ramos localiza nas biografias públicas de Anderson Sá e José Júnior, do Grupo Cultural AfroReggae, e MV Bill, da Cufa, os exemplos mais evidentes dessa estratégia.

[78] No romance *Dom Quixote de La Mancha*, de Miguel de Cervantes, Sancho Pança é o fiel escudeiro do herói Dom Quixote. A alusão explícita ao personagem foi feita por Márcio à ocasião da entrega do 4º Prêmio Cooperifa, Edição Sancho Pança - Aprendiz de Sonhador, em 2008. Ao receber seu troféu, com a figura em

Sérgio é o elo não apenas para a amizade de Rose e Márcio, mas para muitos outros cooperiféricos. São trinta anos de amizade com Márcio e vinte com Rose. Ambos consideram Sérgio *um irmão* e atribuem a ele o estímulo para que produzissem textos literários e se reconhecessem poetas. Rose vai além e afirma que deve tudo o que é e tem à Cooperifa e ao Sérgio. Para Márcio, é Sérgio *quem dá o tom do sarau, do movimento.* Para Rose, *pela Cooperifa o Sérgio mata e morre.* Sérgio Vaz, *o bruxo, o pai, o poeta da periferia*, entre tantas outras alcunhas que recebeu de frequentadores do sarau, ou *o vira-lata da literatura*, segunda sua própria definição, é ele próprio síntese do projeto de ação cultural que criou. *A Cooperifa não é o Sérgio Vaz, mas o Sérgio Vaz é a Cooperifa*, frase que tantas vezes ouvi proferida por outros ativistas, jornalistas e cooperiféricos parece expressar a importância que esse poeta tem para aqueles que se referem ao movimento cultural, e indicar porque seu discurso ecoa com tanta força mesmo nas falas de outras lideranças.

Integrantes da chamada *linha de frente*, Sérgio, Rose e Márcio se nomeiam *coordenadores do sarau*, revezam-se nas apresentações dos recitais, ocupam cargos estatutários na ONG Cooperifa e tem seu ativismo cultural diretamente ligado ao movimento no qual são protagonistas. Amigos de longa data que se uniram em torno de um projeto pessoal[79] de Sérgio que se tornou coletivo, eles passaram a organizar suas relações pessoais, agendas e carreiras profissionais em função da Cooperifa. Não marcam encontros na quarta-feira à noite, nem com familiares, a não ser que seja no Zé Batidão. Sérgio há alguns anos *vive de poesia*, como gosta de frisar, uma vez que tem nas atividades culturais sua única fonte de renda. Rose só aceita trabalhar para empresas que a liberem no mês de outubro para poder se dedicar à organização das mostras culturais. Márcio já recusou propostas de assumir cargos de direção por exigirem que trabalhasse no período noturno.

Sérgio (poeta, 47 anos), Rose (secretária, 38 anos) e Márcio (professor de Educação Física da rede pública de ensino, 46 anos) foram os cooperiféricos que mais vezes presenciei se emocionar, indo às lágrimas, em comemorações de aniversário da cooperativa, eventos de abertura e encerramento das mostras coletivas, declamações poéticas, homenagens públicas, entre outros momentos que acompanhei em campo. Foi com essas três lideranças que mais interagi quando se tratava de coletar dados para a tese. Por isso, tomei como referências as

---

bronze de Sancho Pança, das mãos do amigo Vaz, Márcio declarou: *Estou muito feliz de receber este prêmio porque eu me identifico muito com esse personagem, ainda mais diante do Quixote Sérgio Vaz.*

[79] Como argumentei em minha dissertação de mestrado, tanto a Cooperifa, criada por Sérgio Vaz, como o Movimento 1 da Sul, idealizado por Ferréz, e o Literatura no Brasil, elaborado por Sacolinha, não se reduzem a isso, mas podem ser percebidos como projetos pessoais desses escritores, uma vez foram eles que idealizaram essas estratégias de ação e mobilizaram recursos humanos e materiais para concretizá-las (Nascimento, 2006, 2009a).

muitas conversas informais e as entrevistas[80] gravadas que fiz com cada um deles, além das informações colhidas no blog pessoal e na autobiografia de Sérgio Vaz, para a feitura deste capítulo sobre o histórico de atuação da Cooperifa, sobretudo pela intenção de apreender como essas lideranças avaliam essa primeira década de atuação do movimento.

Mas, para além da percepção sobre as conquistas e desafios do sarau, percebi o quanto o próprio movimento dava outro sentido para suas biografias individuais. Aqui se pode apreciar, por exemplo, como o alcance de projetos de ação cultural, como a Cooperifa, têm um impacto no modo como os seus realizadores e protagonistas pensam acerca de si mesmos e de sua relação com suas comunidades e com a cena político-cultural mais ampla para a qual foram projetados.

Tal como o caso de Rose, que não titubeou em afirmar que *tudo mudou* em sua vida em função da Cooperifa, principalmente pela *visibilidade* que adquiriu ao conceder entrevistas para jornais impressos e canais de televisão, por ter responsabilidades de coordenação dentro da associação cultural que criaram e, especialmente, por ter sido eleita a *musa* cooperiférica. Sem demonstrar problemas com relação à autoestima, Rose reconhece que seu biotipo está fora dos padrões de beleza vigente e escapa ao imaginário social do tipo físico de mulher que poderia ser alçado ao posto de musa, e avalia:

> *É muito louco isso, porque mudou o meu jeito de ser, o meu jeito de pensar. Primeiro, porque querendo ou não a gente vive num país machista, preconceituoso, então, assim, uma mulher negra e gorda ser chamada de musa... você imagina o que mudou na minha vida, né? Tudo! Porque, querendo ou não, porque eu tomo muito cuidado... muita gente me vê como referência. Muita gente me vê como formadora de opinião, então eu acho que eu tenho uma responsabilidade...* (Rose Dorea em entrevista à pesquisadora em 25 de julho de 2011).

Para além dessa dimensão pessoal, Rose afirma que sua própria relação com a periferia mudou em virtude do trabalho que realiza na Cooperifa:

> *Eu era muito preconceituosa em algumas coisas, cara. Eu não falava que eu era... assim, eu nunca tive vergonha, tipo, se tivesse que vir alguém na minha casa, vinha numa boa, mas falar que eu era da periferia eu não*

[80] Optei por entrevistar as lideranças bem no final da pesquisa, quando já tinha os capítulos esboçados. Essa opção, no meu entendimento, além de garantir maior embasamento para a formulação das perguntas, me permitiria contrastar os muitos anos de observação pessoal com as narrativas das lideranças. Rose Dorea e Márcio Batista foram entrevistados no mesmo dia, 25 de julho de 2011, em sequência. Rose me recebeu em seu ambiente de trabalho e em sua casa. Já Márcio me concedeu entrevista em sua residência. Ambos sempre se mostraram muito receptivos a mim e ao meu trabalho, com várias demonstrações públicas e particulares de admiração e afeto. Com Sérgio Vaz venho interagindo intensamente desde o mestrado e o entrevistei em duas ocasiões: em 13 de outubro de 2005 e 29 de julho de 2011. Ele foi um dos escritores da periferia com quem mais tive dificuldade de me aproximar e sempre demonstrou mais reticências às investidas acadêmicas, ainda que dosasse suas críticas públicas a pesquisadores de modo geral, e a mim e ao meu trabalho, em especial, com manifestações de apreço.

> *falava, não. Falava que eu morava em Taboão da Serra e ponto. Hoje eu falo que moro na periferia de Taboão da serra, falo sou da periferia e daí? Mas eu acho que mudou pra todo mundo, porque a visão mudou. Hoje, a visão mudou, entendeu, hoje é da ponte pra lá, não é da ponte pra cá. Então, eu acho que mudou muito, muito, pra todo mundo mudou. Você vê, muita gente hoje fala que é da periferia e não falava antes. E não é um orgulho por ser da periferia, mas por fazer alguma coisa por ela. Por tentar, pelo menos, fazer alguma coisa por ela* (Rose Dorea em entrevista à pesquisadora em 25 de julho de 2011).

A musa cooperiférica considera que teve *uma projeção muito grande*, especialmente no município onde mora, Taboão da Serra, por conta de sua atuação na Cooperifa, inclusive nas oportunidades de trabalho que alcançou. Ela afirma que *a Cooperifa abre portas*, mas faz questão de frisar que não usa o nome da Cooperifa para conseguir favores ou pleitear oportunidades. Rose se percebe como referência dentro no movimento cultural onde atua, pelo que faz e fala. Ela própria declara ter vencido suas limitações individuais, como a dislexia e o excesso de nervosismo ao falar em público, para ampliar sua participação nos saraus. Voltou a estudar já adulta porque não conseguia compreender o conteúdo das poesias declamadas e também porque queria expandir seu repertório de leitura. Por conta disso, somente em 2005 começou a escrever textos e declamar poesias. Antes considerava-se *apenas uma espécie de faz tudo*, como continua sendo até hoje: estabelece contatos, organiza os ambientes de eventos, elabora planilhas de custos, negocia preços com prestadores de serviço, recepciona novos frequentadores e personalidades que chegam ao sarau.

Rose não ambiciona publicar livros, porque escreve para si mesma, *para extravasar sentimentos e acontecimentos cotidianos*. Mas aceita o título de *poeta da Cooperifa com muito orgulho*, ainda que não se veja nem ambicione ser uma escritora profissional. Para ela, *a Cooperifa está acima de tudo*, sua dedicação é intensa, embora não seja integral, algo que almeja para o futuro. Pretende, um dia, *trabalhar só para a Cooperifa*, no que for preciso. Também gostaria de cursar o ensino superior, fazer faculdade de Direito ou História, e quem sabe se tornar delegada ou promotora. Por ora, não pretende *abandonar o movimento* para atingir esse objetivo pessoal, nem se considera preparada financeiramente para isso.

Márcio Batista se reconhece como fundador do movimento cultural porque participa desde a primeira atividade promovida sob o nome Cooperifa. Trabalhou na organização dos eventos da fábrica de Taboão da Serra e continua presente em todas as ações promovidas pelos cooperiféricos. Márcio morou por muitos anos em frente ao local onde hoje funciona o Zé Batidão e foi lá que conheceu Sérgio Vaz, na época em que o pai do poeta comprou aquele bar. Márcio e Sérgio estavam no início da adolescência e vivenciaram muito desse período juntos: iam para escola e bailes, disputavam partidas de futebol, curtiam música popular

brasileira e trocavam informações culturais. Márcio presenciou também os primeiros versos do amigo e as primeiras obras lançadas, e chegou a acompanhá-lo em seus recitais nas escolas, quando desenvolvia o projeto "Poesia contra violência". Foi, então, numa dessas ocasiões que Márcio declamou pela primeira vez uma letra de música de sua autoria e, a partir daí, considera que adquiriu *paixão por escrever e recitar*.

Gosta de escrever sobre a vida e as sensações que ela desperta: raiva, protesto, indignação, amizade, paixão, tristeza, o descaso pela periferia, a ausência do poder público. Mas considera-se *um pouco preguiçoso* para a escrita, demora a produzir textos e só começou a gestar seu primeiro livro por insistência do amigo Sérgio. Ainda se sente reticente em assumir-se escritor, porque *tem um peso maior que poeta, é mais técnico.* Por meio da escrita poética percebeu que não mudou somente a si mesmo, notou que poderia mudar a vida das outras pessoas, suas *maneiras de agir e se apresentar para o mundo*.

Mesmo afirmando que tudo o que faz está atrelado à poesia, diferentemente de Rose e Sérgio, Márcio não pretende viver exclusivamente disso ou das atividades da Cooperifa, pois não se imagina deixando de dar aulas. Suas ambições se referem a continuar publicando livros, participar do movimento e ter mais tempo para se dedicar à literatura. Pessoalmente, Márcio sente muita responsabilidade pelo que faz na Cooperifa, sobretudo pela *cobrança* que pesa sobre as lideranças para continuarem sendo *profissionais* e manterem *o respeito* que conquistaram, principalmente no âmbito coletivo:

> *Nós conquistamos uma história, conquistamos as pessoas, conquistamos a comunidade. O tempo todo isso mexe com a comunidade, mexeu com os grupos, mexeu com a nossa relação, mexeu com a gente... qualquer lugar hoje que você fala "eu sou da Cooperifa", às vezes você não precisa nem dizer, as pessoas já falam "ah, você é da Cooperifa" e tal. É um respeito muito grande [...] E hoje a gente lida com figuras de ponta dentro da cultura, tem gente fazendo tese de mestrado, de doutorado falando desse movimento que a gente tá fazendo, que há dez anos atrás não era nada, era um grupo de quatro poetas bobos falando poesia um pro outro. Hoje, a gente tem mudado a forma de pensar cultura nesse país* (Márcio Batista em entrevista à pesquisadora em 25 de julho de 2011).

Aliás, além de ponderar que a atuação da Cooperifa em uma década influi as maneiras de se *pensar a cultura* no país, Márcio avalia que as principais conquistas foram *a própria história* do sarau e a *transformação da periferia.* Já para Sérgio Vaz, estas se referem ao *estímulo à leitura e a ao interesse pelo estudo*. E, de acordo com Rose, o maior ganho teria sido a *comunidade* presente de forma majoritária no sarau. As lideranças consensuam, entretanto, no que diz respeito aos desafios para a continuidade da atuação: crescer e

reinventar-se para manter o público dos saraus e ampliar o poder de intervenção na realidade social da periferia, conforme sintetiza Rose em seu depoimento:

> *Eu acho que um dos maiores desafios é a gente hoje continuar atingindo um número de pessoas que consiga realmente entender o que a Cooperifa tem pra dizer, que as pessoas consigam ler mais, que a periferia consiga se aceitar mais, e que a gente consiga sair do Brasil... não ir embora, mas conseguir fazer um sarau na Argentina, México, Estados Unidos... E continuar tendo público, continuar pé no chão. Eu acho que todo dia tem que ser um exercício, porque senão a gente não segura a onda, porque é muito difícil tocar. Muita gente acha que é fácil, mas não é fácil. É uma família, mas é uma família onde tem, como em toda família, seus arranca-rabos, seus problemas. Não é fácil você sobreviver dez anos* (Rose Dorea, em entrevista à pesquisadora em 25 de julho de 2011).

Se essas foram as conquistas e desafios identificados pelas lideranças no âmbito de suas atuações coletivas, também está implícito em suas narrativas, e na história que se projeta sobre essa primeira década da Cooperifa, o quanto o ponto de vista individual e a conciliação entre produção e ativismo político-cultural foram determinantes para o alcance de certa mobilidade social (com a ampliação das oportunidades de trabalho, no caso de Rose, e de circulação pelo mercado cultural, no caso de Sérgio Vaz) e, especialmente, da "mobilidade subjetiva" (Costa, 2009). Isto é, uma ascensão subjetiva e simbólica que se construiu a partir do acesso ao conhecimento e à produção e fruição cultural, de mudanças de perspectivas educacionais e profissionais, e que se tornou palatável a maior parte dos frequentadores dos saraus.

Ao mesmo tempo, identifica-se que os saraus literários e demais intervenções da Cooperifa não se mostram apenas como estratégias de ampliação da capacidade crítica, acúmulo de capital cultural ou "mobilidade subjetiva" de seus protagonistas. São parte de um contexto amplo de ações culturais articuladas em torno das ideias de literatura, cultura e periferia que se organizou quando escritores, oriundos e atuantes em bairros tidos como periféricos, alcançaram visibilidade na cena pública.

2.9 Depois que os escritores da periferia entraram em cena

Desde o final dos anos 1990, projetam-se na literatura brasileira escritores originários das periferias que atribuem a si e aos seus produtos literários o adjetivo marginal, tanto por conta do contexto social ao qual estão ligados, quanto por causa do tipo de literatura que estão produzindo. Com isso, a expressão literatura marginal, que esteve fortemente associada aos poetas da chamada geração mimeógrafo nos anos 1970, despontou no cenário contemporâneo

para designar obras, ficcionais ou não, produzidas por autores que se sentem marginalizados pela sociedade ou que trazem para o campo literário temas, termos, personagens e linguajares ditos marginais, ou mesmo, ambos os aspectos combinados.

Essa ação coletiva ganhou força em 2001, quando o escritor Ferréz[81] idealizou, organizou e editou um projeto de literatura em revista intitulado "Caros Amigos/Literatura Marginal: a cultura da periferia". Em 2002 e 2004, outras duas edições especiais foram publicadas, totalizando 48 autores, principalmente homens e moradores de São Paulo (apenas 12 eram residentes em outros estados e 9 eram mulheres) e 80 textos (entre crônicas, contos, poemas e letras de rap). Com isso, a expressão literatura marginal voltou à tona e passou a designar a produção de autores originários de espaços que margeiam centros geográficos e simbólicos, principalmente as periferias urbanas.

E foi justamente a autoatribuição do adjetivo marginal para caracterizar a situação do autores e as singularidades dos seus produtos literários que eu segui como pista na minha pesquisa de mestrado. Mais do que os aspectos literários dessa produção, intrigava-me pensar, sobretudo, por que escritores com trajetórias diferenciadas decidiram fazer parte de um projeto editorial que sugeria a existência de um novo conjunto de autores que atribuía ou adotava a "marca[82]" literatura marginal (ou literatura periférica), como parte importante da construção da autoimagem e do modo pelo qual gostariam de ser reconhecidos pelo mercado, imprensa e público-leitor.

No entanto, uma década se passou desde a publicação do primeiro número da *Caros Amigos/Literatura Marginal*, sendo necessário refletir sobre outros desdobramentos a partir do que se transformou e permaneceu do ponto de vista empírico do movimento de literatura marginal protagonizado por escritores da periferia. Minha pesquisa de mestrado foi finalizada em 2006 e, como todo trabalho acadêmico, registra um determinado momento ou aspecto do

---

[81] Ferréz estreou no campo literário em 1997 com o livro de poesia concreta *Fortaleza da Desilusão* (edição do autor), mas alcançou visibilidade nacional em 2000 com *Capão Pecado* (Labortexto Editorial), um romance baseado em suas experiências sociais no bairro do Capão Redondo, Zona Sul de São Paulo, onde mora desde a infância. Foi com essa obra que Ferréz passou a difundir a nova apropriação do termo literatura marginal e circular em diferentes espaços sociais como um porta-voz da periferia. O autor publicou também *Manual Prático do ódio* (2003), *Amanhecer Esmeralda* (2005) e *Ninguém é inocente em São Paulo* (2007), todos pela editora Objetiva. Em 2009, lançou *Cronista de um tempo ruim*, por seu próprio selo editorial, o Selo Povo.

[82] A ideia de marca, aqui, funciona de maneira aproximada a uma consideração de Messeder Pereira (1981) que, partindo do ponto de vista de um de seus informantes, assinalou que o adjetivo marginal associado aos produtos literários dos poetas setentistas operava mais como uma "etiqueta de produto" que ajudava a marcar a posição dos escritores no campo cultural da época. Creio que, do mesmo modo, ter a literatura marginal como marca associada aos seus textos assegura aos autores que publicaram nas revistas *Caros Amigos/ Literatura Marginal* um lugar específico na conjuntura cultural brasileira dos últimos tempos – um cenário em que as produções cinematográfica, de vídeo e de música também se apropriam da estética, das peculiaridades do cotidiano e dos assuntos pertinentes aos marginais (Nascimento, 2006, 2009a).

fenômeno: no meu caso, da entrada em cena de escritores que são oriundos ou atuantes na periferia de São Paulo, por meio de uma publicação coletiva que foi o veículo de estreia no campo literário de boa parte desses autores e lhes deu projeção nacional.

Continuo acompanhando com mais proximidade as experiências e carreiras de autores radicados na periferia paulistana e desconheço outras regiões onde haja uma efervescência similar ancorada numa produção literária periférica. Nesta seara, escritores como Allan da Rosa, Alessandro Buzo, Ferréz, Sacolinha e Sérgio Vaz se tornaram os nomes fortes. E também Claudia Canto, Dinha, Elizandra Souza e Raquel Almeida, que são das poucas que ganham destaque, especialmente porque é pequeno o número de mulheres que se assumem escritoras e menor ainda a parcela das que conseguem publicar trabalhos autorais.

Já a partir dos debates gerados pelas revistas, percebi que Ferréz era o grande ideólogo e defensor do uso da expressão literatura marginal para caracterizar a produção literária daqueles que vivenciaram alguma situação de marginalidade social, em particular, dos moradores da periferia. Muitos dos participantes preferiam a expressão literatura periférica, a fim de evitar o outro sentido do próprio termo marginal, que reporta aos indivíduos em condição de marginalidade em relação à lei, ou mesmo para ressaltar o lugar de onde e em nome do qual falam. Mas tanto aqueles mantêm predileção pela expressão literatura marginal, quanto os que optam por utilizar a designação literatura periférica, assumem esses termos como uma das possibilidades de classificação de sua condição de autor ou de sua produção, e recorrem a elas, notadamente, como vetor das suas carreiras: para atender a uma demanda do mercado editorial e se aproximar do público que compartilha o mesmo perfil sociológico.

Nos últimos anos, outras expressões, como literatura divergente, literatura suburbana e litera-rua também ganharam ecos entre os autores, bem como os termos literatura hip hop, literatura de testemunho, literatura engajada e literatura da violência passaram a nomear as interpretações de alguns estudiosos. São diferentes categorias em disputa, por vezes tomadas como sinônimos, ora dotadas de uma variedade de significados, obras e autores a elas associados, mas que revelam um esforço de refletir sobre o fenômeno em curso que aparece com força nos últimos tempos: a produção que emerge das margens econômicas, políticas e sociais.

Afora a amplitude e o entendimento quase sempre problemático dessas variadas expressões, o que mais me impressiona, desde que terminei minha primeira pesquisa de pós-graduação, é a ampliação de obras e práticas associadas à literatura marginal-periférica que agregou ao movimento outras experiências discursivas, assim como de produção, circulação e

consumo cultural. Só para citar um exemplo (e correndo o risco de ser bastante arbitrária)[83], em 2005 havia 17 livros publicados, mas até o final de 2010 era possível contabilizar pelo menos 72 obras de escritores da periferia associados à ideia de literatura marginal-periférica, como demonstra a tabela abaixo:

Tabela 6 – Livros associados à literatura marginal periférica (1988-2010)

	AUTOR	TÍTULO	EDITORA	GÊNERO	ANO	APOIO À PUBLICAÇÃO
72	GOG	*A rima denuncia*	Global	Poesia/Rap	2010	
71	Sacolinha	*Peripécias de minha infância*	Nankin	Infanto-juvenil	2010	Bolsa Funarte de Criação Literária
70	Sacolinha	*Estação terminal*	Nankin	Romance	2010	Proac – Publicação de Livros
69	Alessandro Buzo	*Buzo – 10 anos*	Edicon	Autobiografia	2010	Recursos próprios
68	Claudia Canto	*Cidade Tiradentes: de menina a mulher*	Edicon	Romance	2010	Recursos próprios
67	Lobão	*Fam da rua*	Edição do autor	Poesia	2010	
66	Catia Cernov	*Amazônia em chamas*	Selo Povo	Contos	2010	Centro Cultural da Espanha/ Ação Educativa
65	Sonia Bischain	*Nem tudo é silêncio*	Edição da autora	Romance	2010	Programa VAI
64	Vários	*Antologia Poesia na Brasa - vol. 2*	Edição dos autores	Poesia/Prosa	2010	Programa VAI
63	Preto Ghóez	*A sociedade do código de barras*	____	Romance	2010	____
62	Alessandro Buzo (org.)	*Pelas periferias do Brasil - vol.4*	Edição dos autores	Poesia/Prosa	2010	Centro Cultural da Espanha
	Sacolinha	*Graduado em marginalidade (reedição)*	Confraria do Vento	Romance	2009	____
61	Casulo	*Dos olhos pra fora mora a liberdade*	Edição do autor	Poesia/Prosa	2009	Ação Educativa
60	Toni C	*Hip hop a lápis - literatura do oprimido*	Edição do autor	Não-ficção	2009	Ministério da Cultura (Ponto de Cultura)
59	Ferréz	*Cronista de um tempo ruim*	Selo Povo	Crônicas	2009	Centro Cultural da Espanha/ Ação

[83] Assumo esse risco para contextualizar o aumento das publicações de escritores da periferia. Mas é preciso explicitar que, à exceção da obra de GOG, que fiz questão de manter por integrar a Coleção Literatura Periférica, estou considerando aqui as publicações de autores radicados em São Paulo. Além disso, incluo desde as primeiras produções de escritores que, posteriormente, passaram a ser relacionados à ideia de literatura marginal e/ou periférica, como também as obras lançadas pelos selos editoriais organizados a partir dos saraus de periferia e de autores que publicaram nas revistas *Caros Amigos/Literatura Marginal*. Vale dizer que, embora apareçam listadas, não estou computando as reedições.

						Educativa
58	Claudio Santista e Paulinho Bispo	*Prosas de buteco*	Elo da corrente edições	Poesia	2009	Programa VAI
57	Vários	*Antologia Poesia na Brasa - volume 1*	Edição dos autores	Poesia	2009	Programa VAI
56	Barbara Lopes Sonia Bischain	*Poemas e prosas de um eu* *Rua de trás (livro duplo)*	Edição dos autores	Poesia/Prosa	2009	Programa VAI
55	Vários	*Coletivo 8542*	Edição dos autores	Poesia/Prosa	2009	Programa VAI
54	Várias	*Império lampinho*	Edição dos autores	Poesia	2009	Programa VAI
53	Daniel Fagundes e André Pereira	*Lágrima terra*	Edições Toró	Poesia	2009	Programa VAI
52	Alessandro Buzo	*Favela toma conta*	Aeroplano	Autobiografia	2009	____
51	Alessandro Buzo (org.)	*Pelas periferias do Brasil - vol.3*	Edição dos autores	Poesia/Prosa	2009	Centro Cultural da Espanha/ Ação Educativa
	Dinha (Maria Nilda Mota)	*De passagem, mas não a passeio (reedição)*	Global	Poesia	2008	____
	Allan da Rosa	*Da Cabula (reedição)*	Global	Dramaturgia	2008	____
50	Márcio Batista	*Meninos do Brasil*	Edição do autor	Poesia	2008	Ação Educativa
49	Claudia Canto	*Mulher moderna tem cúmplice*	Edicon	Romance	2008	Recursos próprios
48	Mannu UF e JR Mc	*Voo de primeira classe*	Elo da Corrente Edições	Poesia	2008	Programa VAI
47	Soninha Mazzo e Raquel Almeida	*Duas gerações sobrevivendo no gueto*	Elo da Corrente Edições	Poesia	2008	Programa VAI
46	Conde/Allan da Rosa	*Conde*	Edições Toró	Artes Plásticas	2008	Programa VAI
45	Rodrigo Ciríaco	*Te pego lá fora*	Edições Toró	Romance	2008	Programa VAI/ Ação Educativa
44	Vários	*Um segredo no céu da boca*	Edições Toró	Poesia/Prosa	2008	Programa VAI/ Ação Educativa
43	Sérgio Vaz	*Cooperifa - antropofagia periférica*	Aeroplano	Autobiografia	2008	____
42	Alessandro Buzo (org.)	*Pelas periferias do Brasil - vol.2*	Edição dos autores	Poesia/Prosa	2008	Ação Educativa
41	Vários	*Antologia do Sarau Elo da Corrente*	Elo da Corrente Edições	Poesia/Prosa	2008	Programa VAI

40	Claudeni dos Santos	*Fragmentos Noturnos*	Elo da Corrente Edições	Poesia	2008	Programa VAI
	Alessandro Buzo	*Guerreira (reedição)*	Global	Romance	2007	____
	Sacolinha	*85 letras e 1 disparo (reedição)*	Global	Contos	2007	____
39	Sérgio Vaz	*Colecionador de pedras*	Global	Poesia	2007	____
38	Walter Limonada	*Trokando umas ideias e rimando outras*	Edição do autor	Não-ficção	2007	Ação Educativa
37	Francis Gomes (org.)	*Antologia Literatura no Brasil*	Ilustra	Poesia/Prosa	2007	Ação Educativa
36	Vários	*Sarau da Cooperifa*	Dulcineia Catadora	Poesia	2007	____
35	Tico	*Elas etc.*	Edição do autor	Contos	2007	Recursos próprios
34	Robson Canto	*Noite adentro*	Edições Toró	Romance	2007	Programa VAI
33	Guma e Allan da rosa	*Morada*	Edições Toró	Fotografia/ Poesia	2007	Programa VAI
32	Negrices em flor	*Maria Tereza*	Edições Toró	Poesia	2007	Programa VAI
31	Serginho Poeta e Binho	*Donde miras: dois poetas e um caminho*	Edições Toró	Poesia	2007	Programa VAI
30	Fuzzil	*Um presente para o gueto*	Edições Toró	Poesia/Rap	2007	Programa VAI
29	Elizandra Souza e Akins Kinte	*Punga*	Edições Toró	Poesia	2007	____
28	Alessandro Buzo (org.)	*Pelas periferias do Brasil - vol.1*	Edição dos autores	Poesia/Prosa	2007	Ação Educativa
27	Allan da Rosa	*Zagaia*	Editora DCL	Cordel	2007	____
26	Michel da Silva (Michel Yakini)	*Desencontros*	Edição do autor	Contos	2007	____
25	Alessandro Buzo	*Guerreira*	Edicon	Romance	2006	DGT Filmes e Conduta
24	Dinha (Maria Nilda Mota)	*De passagem, mas não a passeio*	Edições Toró	Poesia	2006	Ação Educativa
23	Sacolinha	*85 letras e 1 disparo*	Ilustra	Contos	2006	____
22	Sérgio Vaz	*Colecionador de pedras*	Edição do autor	Poesia	2006	Eurotur Câmbio e Turismo
21	Allan da Rosa	*Da Cabula*	Edições Toró	Dramaturgia	2006	Prêmio Nacional de Dramaturgia Negra Ruth de Souza
20	Toni C	*Hip hop a lápis - o livro*	Editora Anita	Não-ficção	2006	____
19	Dugueto Shabazz	*Notícias jugulares: contos, crônicas e*	Edições Toró	Poesia/Prosa	2006	Ação Educativa

		poesias				
18	Ferréz	*Ninguém é inocente em São Paulo*	Objetiva	Contos	2006	____
	Ferréz	*Capão Pecado (reedição)*	Objetiva	Romance	2005	____
17	Sacolinha	*Graduado em marginalidade*	Scortecci	Romance	2005	Recursos próprios
16	Big Richard	*Hip hop consciência e atitude*	Livro Pronto	Autobiografia	2005	Portal Vermelho/ PCdoB
15	Alessandro Buzo	*O trem: contestando a versão oficial*	Edicon	Não-ficção	2005	____
14	Ferréz (org.)	*Literatura marginal: talentos da escrita periférica*	Agir	Contos	2005	____
13	Allan da Rosa	*Vão*	Edições Toró	Poesia	2005	Ação Educativa
12	Sérgio Vaz	*A poesia dos deuses inferiores*	Edição do autor	Poesia	2005	Recursos próprios
11	Ferréz	*Amanhecer Esmeralda*	Objetiva	Infanto-juvenil	2005	____
10	Alessandro Buzo	*Suburbano convicto: o cotidiano do Itaim Paulista*	Edicon	Romance	2004	Recursos próprios
9	Claudia Canto	*Morte às vassouras*	Edicon	Ficção	2004	Recursos próprios
8	Sérgio Vaz	*O rastilho da pólvora: antologia do Sarau da Cooperifa*	Edição dos autores	Poesia/Prosa	2004	Itaú Cultural
7	Ferréz	*Manual prático do ódio*	Objetiva	Romance	2003	____
6	Ferréz	*Capão Pecado*	Labortexto	Romance	2000	____
5	Alessandro Buzo	*O trem: baseado em fatos reais*	Edicon	Não-ficção	2000	____
4	Ferréz	*Fortaleza da desilusão*	Edição do autor	Poesia	1997	Manpower Recursos Humanos
3	Sérgio Vaz	*Pensamentos vadios*	Scortecci	Poesia	1994/ 1999	____
2	Sérgio Vaz	*A margem do vento*	Scortecci	Poesia	1991	____
1	Sérgio Vaz e Adriana Mucciolo	*Subindo a ladeira mora a noite*	Edição dos autores	Poesia	1988	____

Fontes: Levantamento documental e pesquisa de campo. Elaboração própria, 2011.

Mesmo não demonstrando resistência em publicar por editoras de prestígio ou maior porte, pelo contrário, aventando essa oportunidade como um modo de agregar reconhecimento às suas produções e expandir seu número de leitores, foram poucos os escritores que conseguiram alcançar esse patamar. Um primeiro investimento editorial foi feito pela Agir,

que publicou, em 2005, sob a organização de Ferréz, *Literatura marginal: talentos da escrita periférica*, uma coletânea com vinte e cinco textos, dez deles originalmente publicados no projeto de literatura em revista. Em julho de 2007, foi a vez da Global Editora lançar a Coleção Literatura Periférica, reeditando obras lançadas de maneira independente, com novo projeto gráfico e prefácios feitos por personalidades renomadas[84]. Essa coleção tem curadoria de Eleilson Leite, da ONG Ação Educativa – organização que já despontava na pesquisa de mestrado como conexão importante para viabilizar algumas intervenções dos escritores periféricos e que se firmou como parceira de muitos dos projetos associados à ideia de cultura da periferia. Além disso, em novembro de 2007 foi publicado o primeiro título da Coleção Tramas Urbanas, da editora Aeroplano, com o propósito de trazer à tona, pela ótica dos próprios protagonistas, algumas das experiências inovadoras que emergem das periferias brasileiras e se apresentam como respostas criativas à questões culturais, sociais e políticas. Nesta Coleção, que somou vinte títulos em 2011, estão incluídas as autobiografias dos escritores Sérgio Vaz e Alessandro Buzo, bem como a publicação dos resultados da minha pesquisa de mestrado.

O mapeamento das publicações dos escritores radicados em São Paulo sugere, ainda, que eles continuam publicando, majoritariamente, de modo independente (em livros artesanais, impressos em gráficas) ou por editoras de pequeno porte, que cobram pela tiragem dos livros e requerem que os autores disponham de recursos próprios ou financiamento de comerciantes, familiares ou ONGs para viabilizar suas publicações. Desde 2007, por exemplo, com patrocínio de uma organização da sociedade civil e uma agência de cooperação internacional, Alessandro Buzo organiza a coletânea *Pelas periferias do Brasil*, que em seus quatro volumes soma 115 textos e 65 autores de todo o país, entre eles alguns rappers, militantes do movimento hip hop e acadêmicos. Com as mesmas instituições apoiadoras, Ferréz criou o Selo Povo, em 2009, para fazer circular livros de bolsos ao preço de R$ 5,00.

Nesses casos, a circulação dos textos ocorre, principalmente, nos bairros de periferia, até porque os próprios autores ficam encarregados de vender seus livros. O curioso é que esse acesso restrito ao universo das grandes editoras estimulou experiências de produção organizadas pelos próprios escritores, ao mesmo tempo que demandou respostas do poder público por meio de editais específicos voltados para os artistas da periferia. Um exemplo

[84] Refiro-me aos livros *Colecionador de pedras*, de Sérgio Vaz, prefaciado por Ferréz; *Guerreira*, de Alessandro Buzo, apresentado por Marcelino Freire; *85 letras e 1 disparo*, de Sacolinha, com texto introdutório de Ignácio de Loyola Brandão; *Da Cabula*, de Allan da Rosa, com texto de Nei Lopes; e *De passagem, mas não a passeio*, de Dinha, com prefácio de Elisa Lucinda. Em agosto de 2010 foi publicado o primeiro título inédito da coleção: *A rima denuncia*, do rapper GOG, com texto de apresentação do jornalista Pedro Alexandre Sanches.

bastante significativo advém da consolidação do selo Edições Toró[85], organizado pelo escritor Allan da Rosa, e que inspirou outras iniciativas semelhantes organizadas a partir de saraus periféricos. Desde que o selo foi criado, em 2005, foram lançados vinte livros exclusivamente de autores que moram e atuam nas periferias. Com uma tiragem média de 600 exemplares, a Toró atingiu, segundo seu organizador, pouco mais de doze mil livros vendidos, que custaram entre R$ 10,00 e R$ 15,00. Mais do que materializar o sucesso editorial das periferias paulistanas, já que sete das obras tiveram sua edição esgotada, a Toró possibilitou o lançamento de livros que vão do rap ao romance, da prosa à dramaturgia, da fotografia às artes plásticas. Além disso, para viabilizar nove dos títulos lançados, a Toró disputou e foi contemplada por dois editais públicos do VAI (Programa para a Valorização das Iniciativas Culturais), instituído pela Prefeitura de São Paulo, indicando uma nova relação a ser investigada entre as políticas públicas e a produção cultural das periferias e favelas[86].

Quanto à difusão literária, os escritores que atuam na periferia de São Paulo continuam não apresentando, necessariamente, estratégias inovadoras, ainda que reproduzam algumas ações chamadas alternativas com particularidades. Uma delas foi a criação de uma livraria *especializada em hip hop e literatura marginal*, a Suburbano Convicto, organizada desde 2007 por Alessandro Buzo, inicialmente no bairro do Itaim Paulista, bairro de origem do escritor, e depois instalada no Bixiga, na região central de São Paulo, onde funciona

[85] Desde 2009, a Toró, em parceria com ativistas culturais da periferia e pesquisadores, vem desenvolvendo também cursos e oficinas relacionadas ao pensamento e cultura afro-brasileiros, a partir de uma proposta teórica e metodológica que Allan da Rosa classifica como *pedagoginga*. No texto coletivo de apresentação de um dos cursos promovidos, podem ser encontradas algumas das motivações e intenções deste novo foco de atuação: "Juntando as experiências e miragens das nossas velhas guardas e dos nossos cientistas que pesquisam, movimentam e que apresentam voz própria. Aqui nas nossas beiradas, onde está a grande necessidade, onde é nossa real fonte, já que os cursos dessa picadilha quase sempre são caros e distantes, girando apenas pelos bairros nobres ou pelas ilhas onde quem entra, volta e meia, não pensa e não pisa mais com seus sapatos os caminhos do ontem. Do nosso ontem. Vamos bolando e renovando conhecimentos que nascem do afeto, com carícia e com choro, arteirando no nosso jardim negro. Sentindo pensamentos, na matemática, na geografia, nas artes plásticas e em tudo mais que brilhar na teia. Procurando e bebendo do sabor do saber, com a graça e o dendê do conceito que não mora na paralisia ilhada nem na papagaiada empoada que se garante no seguro do diploma, vampira e sempre fingindo indignação. É isso, povo. Em tempos de teclas e de ibope fácil, que a gente articule tanta informação e faça dela real conhecimento. Não vamos esquecer que, anos pra trás, nesse novelo de estudar era tudo ainda muito mais pontudo. Ter um caderno, ter essas pontes de comunicação pra entrançar revides e fundamentos, ter condição de colocar nossos olhos vermelhos no cartão de matrícula. Então que nossos ofícios e gritos, cheinhos de filosofia e ciência, também se adentrem pelos espaços das pedagogias duras, oferecendo ritmo e graça, sem perder a chama que a beirada dá e pede. Fica aqui a gratidão pela atenção, a busca (difícil, mas possível) da transformação de raiva em amor, com poesia na luta e asas disfarçadas nas raízes". Disponível em: http://www.edicoestoro.net/cursos/qespiral-negra-ciencia-e-movimentoq.html, acesso em novembro de 2011.

[86] Para essa discussão, sugiro a leitura dos trabalhos de James Lemos Abreu, especificamente sobre o Programa VAI, e o de Luana Vilutis, sobre o caso do Programa Cultura Viva, ambos indicados nas referências bibliográficas.

atualmente[87]. Outra estratégia, e que se tornou recorrente, são as publicações coletivas, tal como prenunciado pelas revistas *Caros Amigos/Literatura Marginal*. Igualmente recorrente é a realização de saraus literários nas periferias que, embora não se configurem estritamente como polos de encontro ou formação de escritores profissionais, também forjam novos autores e obras. E, assim como eu tomo o projeto de literatura marginal em revista como marco para a conformação do movimento, percebo os saraus como fundamentais para o entendimento de sua expansão e consolidação.

Os saraus tornaram-se importantes instâncias de produção e difusão de literatura nas periferias, seja por meio da organização de novas antologias, ou ainda, pelo lançamento e comercialização de livros autorais. Mesmo que em São Paulo a realização de saraus não seja um fenômeno exclusivo das periferias, é preciso reconhecê-la como sintomática de certa efervescência cultural que vem modificando as representações sobre os espaços sociais que margeiam centros geográficos e simbólicos. E a Cooperifa tem papel central nesse processo. Menos por seu pioneirismo em realizar saraus semanais, gratuitos, em horário posterior à jornada de trabalho e num boteco de periferia, e mais pela visibilidade que alcançou no debate público e na mídia alternativa e comercial. Em 2001, quando um grupo de amigos decidiu fazer do bar um local de divulgação de seus produtos artísticos, acabou por atenuar a carência de espaços de produção e consumo cultural numa região periférica e estabelecer um modelo bem-sucedido de promoção de saraus que se propagou com força na Grande São Paulo e em outras cidades do Brasil.

A Cooperifa inspirou, ainda, a promoção de saraus em outras localidades, tendo em vista que poetas que já participaram dos eventos cooperiféricos passaram a desenvolver iniciativas semelhantes em toda a Região Metropolitana de São Paulo. Entre maio de 2007 e fevereiro de 2009, contabilizei quarenta e oito iniciativas coletivas de promoção de saraus nas periferias de São Paulo, organizadas por coletivos informais, dez deles instalados na Zona Sul de São Paulo[88]. São dezenas de saraus literários que se multiplicaram em bares, escolas, centros comunitários, ONGs e até em equipamentos públicos localizados em bairros de periferia, que já foram alvo, inclusive, de mapeamentos que visavam incluí-los na rota turística paulista[89].

---

[87] Ver a lista de CDs, DVDs e livros disponíveis no blog www.livrariasuburbanoconvicto.blogstpot.com

[88] Uso como fonte aqui os saraus divulgados na *Agenda Cultural da Periferia*, publicação da ONG Ação Educativa que abordarei no quarto capítulo desta tese.

[89] Refiro-me ao projeto "Pontos de Poesia", realizado pelo Poiesis – Organização Social de Cultura que administra diversos equipamentos culturais do estado de São Paulo. O projeto visava identificar recitais poéticos da Grande São Paulo e interior para conhecer o perfil de seus frequentadores, os diferentes estilos e formatos

Cada um dos saraus tem sua particularidade[90]: pode ser temático, ter periodicidade quinzenal ou mensal, privilegiar aspectos relacionados à tradição afro-brasileira, abrir mais espaço para outras linguagens artísticas, como a música, reconhecer-se como parte da luta popular e aliar-se a outros movimentos sociais, atrair sujeitos de diferentes classes sociais ou ser frequentado majoritariamente por moradores do entorno. Essas especificidades têm estreita relação com a personalidade e experiências de atuação das lideranças que os criaram. Assim, podem estar mais voltados para alianças com movimentos sociais ou para a divulgação das cultura nordestina, para citar alguns exemplos. Mas mesmo que preservem suas singularidades, é bastante comum os poetas e lideranças desses recitais desenvolverem atividades conjuntas (como o lançamento de antologias) ou promoverem eventos chamados de *encontro de saraus*.

Em muitos desses saraus é possível identificar as convenções estipuladas pelo sarau da Cooperifa. Tais como a prece pelo silêncio, a inscrição prévia para as declamações, a preferência dada aos poetas assíduos, o espaço para esquetes teatrais, dança e música, e o microfone aberto para informes de movimentos sociais e assuntos de cunho político. Contudo, sem abrir mão de destacar a Cooperifa como pioneira e desencadeadora dessa multiplicação de saraus de poesia em bairros periféricos, Sérgio faz questão de reconhecer a importância dessa movimentação cultural se propagar, porém sempre procura demarcar a diferença dos saraus da Cooperifa em relação aos demais, definindo-o como "um sarau extremamente político" (Nascimento, 2006, p. 147).

---

desses encontros. Com base nessa pesquisa, buscava-se também desenvolver iniciativas multiplicadoras articuladas à educação e ao prazer da leitura. Sob a responsabilidade do poeta Rui Mascarenhas, um dos produtos gerados pelo projeto foi a publicação, em agosto de 2009, de 5 mil exemplares do "Guia dos Pontos de Poesia", um livreto contendo a indicação dos 32 saraus mapeados até então. Em janeiro de 2010, foi lançada uma nova edição, já com 60 saraus promovidos em diversos municípios paulistanos, mas, principalmente, na capital. Importante pontuar que os saraus eram registrados a partir da visita de saraus conhecidos pelo responsável e indicação de outrem, sem restrição aos recitais sem periodicidade ou local definido, ou mesmo, com acesso limitado, como saraus em unidades de internação de infratores. Como resultado de uma parceria com a SPturis (São Paulo Turismo), esses guias foram disponibilizados gratuitamente nos equipamentos públicos administrados pela Poiesis e nos locais que abrigam eventos poéticos.

[90] Vale assinalar, que embora focalize o trabalho da Cooperifa nesta tese, acompanhei saraus realizados em distintas localidades na minha pesquisa de campo, a saber: Sarau Elo da Corrente, na Zona Oeste, Sarau da Brasa, na Zona Norte, Sarau dos Mesquiteiros, na Zona Leste, Sarau Suburbano e Sarau do Rap, no Centro, Sarau Vila Fundão, na Zona Sul, e Pavio da Cultura, em Suzano. Em outros estados, participei do Sarau Bem Black, na Bahia, o Sarau Apalpe (A palavra da periferia) e o Poesia Favela, no Rio de Janeiro. Além disso, acompanhei a apresentação de outros coletivos que organizam saraus literários, tais como os poetas ligados ao Sarau do Binho, Sarau da Ademar, Femina Arte, Encontro de Utopias, Sarau da Cesta, Politeama e Poesia Maloqueirista.

Embora o sarau continue sendo a principal atividade desenvolvida pela Cooperifa, os poetas vêm se esforçando para diversificar suas ações também fora do Zé Batidão. Nessa direção, mais um ponto a ser explorado é a efervescência cultural que a Cooperifa anseia provocar. Insisto aqui na ideia de efervescência porque essas atividades que extrapolam o sarau ao mesmo tempo que potencializam a carreira de Sérgio como ativista cultural, divulgam o trabalho e agregam mais prestígio à Cooperifa, especialmente porque ou esses eventos acontecem na periferia, reafirmando a atuação do sarau como um *movimento cultural da periferia para a periferia*, ou ocorrem nos chamados centros (geográfico, político e cultural), reiterando o papel da Cooperifa como amplificadora da *cultura da periferia*.

Ao lado disso, é preciso considerar que, à medida que os saraus foram abrindo espaço para outras linguagens artísticas, como a música e o cinema, foi sendo amadurecida a ideia de se promover uma série de eventos que pudessem ampliar o acesso a essa produção cultural que se estende para além da literatura. Ideia essa que se materializou em quatro mostras culturais coletivas realizadas entre 2007 e 2011, das quais destaco duas delas a seguir.

Capítulo 3 – A periferia unida, no centro de todas as coisas

Apesar de ter se tornado conhecida, nacionalmente, pelos saraus semanais realizados em um boteco de periferia, a Cooperifa nasceu da realização de três mostras culturais no início dos anos 2000. Nessas ocasiões, artistas e ativistas, ligados a diferentes linguagens, expunham seus produtos, interagiam entre si e tentavam chamar a atenção para os aspectos coletivos que cercavam suas produções e atuações. Assim, como justifica Sérgio Vaz, ao narrar as motivações desses primeiros eventos: "ficou também a certeza que teria que ser juntos, e não separados como queria alguns, que a gente ia atingir algum objetivo na construção de uma cultura que identificasse e representasse a periferia" (2008, p.81).

Por iniciativa e mobilização dos próprios produtores e ativistas, a formulação de uma cultura que "representasse e identificasse a periferia" passava, nesse sentido, pela aglutinação de obras, artistas, estéticas e movimentos afins, bem como pela identificação de discursos e demandas que os aproximasse, a despeito da multiplicidade e heterogeneidade das suas produções e ações culturais.

Posteriormente, tanto o empenho cooperiférico em diversificar suas ações e ampliar as linguagens artísticas apresentadas no sarau, quanto a circulação dos chamados *artistas-cidadãos* e produtos que têm a periferia como base de suas construções estéticas culminaram na retomada das mostras culturais coletivas, capitaneadas pela Cooperifa e como parte do calendário regular de intervenções desse movimento. A primeira delas foi promovida em 2007 sob o provocativo título de "Semana de Arte Moderna da Periferia", depois seguida pela realização de quatro edições da "Mostra Cultural da Cooperifa", nos anos de 2008, 2009, 2010 e 2011[91].

Acompanhei como etnógrafa cada um desses eventos, a partir de posições distintas experimentadas no trabalho de campo. No caso de algumas mostras, apenas tive acesso às informações referentes à organização por meio das informações publicizadas em blogs, sites e nos saraus, e registrei dados que consegui apreender como espectadora das atividades realizadas. Em outras ocasiões, participei ativamente de algumas etapas, com a elaboração dos materiais de divulgação, sugestão de temas e nomes para os debates e como convidada das mesas de discussão, de modo que pude observar de outro prisma as complexidades que envolvem esse tipo de evento.

[91] A versão impressa da tese traz anexados os folders originais das mostras realizadas de 2007 a 2010.

Para valorizar o cunho antropológico deste trabalho e a relevância histórica de alguns dos eventos acompanhados, uma primeira escolha que orienta a reflexão aqui empreendida diz respeito à ênfase na descrição etnográfica. Outra opção refere-se ao enfoque de somente duas das mostras culturais organizadas, uma em 2007 e outra em 2009, respectivamente, a Semana de Arte Moderna da Periferia e a II Mostra Cultural da Cooperifa. Aspectos relacionados aos documentos produzidos, participantes (artistas, coletivos, público e apoiadores), linguagens artísticas privilegiadas, discussões e atividades desenvolvidas orientarão a análise, assim como os meandros de realização de cada um dos eventos. Entretanto, especificamente sobre a primeira mostra promovida, menos atenção será dada ao conteúdo dos debates, até mesmo como um recurso para garantir a fluidez da leitura. O teor dos debates, ou a explicitação de discursos que se constrói sobre a relação entre periferia e cultura, irá emergir na abordagem da II Mostra, cuja realização também coincidiu com uma situação singular por mim vivenciada em campo.

3.1 O movimento aprende fazendo: a Semana de Arte Moderna da Periferia

Promovida pela Cooperifa oitenta e cinco anos depois dos eventos que marcariam a história cultural brasileira, a Semana de Arte Moderna da Periferia contou com a participação de cerca de 300 artistas e coletivos ligados a diversas expressões artísticas, conforme seus organizadores.

Mais do que uma referência à Semana de 1922, a mostra coletiva de 2007 apresentava-se como um contraponto a vários momentos do modernismo brasileiro que se manifestou na escolha do título do evento, na paródia ao cartaz da semana modernista, na apropriação do conceito de antropofagia e na publicação do Manifesto da Antropofagia Periférica. Em grande medida, creio que isso se deve à influência que tal movimento artístico-cultural ainda exerce sob os padrões estéticos estabelecidos, mas se relaciona, sobretudo, à intencionalidade de colocar os produtos e atuação dos artistas da periferia envolvidos em contraste com um marco simbólico de certa elite cultural do país.

Já no cartaz utilizado para a divulgação prévia da Semana de Arte Moderna da Periferia se delineiam algumas diferenças entre os antropófagos periféricos e os primeiros modernistas. Criado pelo artista plástico Jair Guilherme, o cartaz mantém a estética gráfica da

Semana de 1922, mas desta vez, as poucas folhas vermelhas do arbusto seco são substituídas por uma frondosa árvore – negra e por isso mesmo um pouco dramática – cujos frutos vermelhos fazem lembrar o sangue gotejando sobre os solos urbanos.

A Semana de Arte Moderna da Periferia foi realizada entre os dias 4 e 10 de novembro de 2007, no entanto, desde o início de abril do mesmo ano, Sérgio Vaz já anunciava no seu blog a realização de tal evento e as linguagens artísticas que seriam privilegiadas: literatura, teatro, cinema, dança e artes plásticas. Foram sete meses de articulação com outros artistas, busca de apoiadores e patrocínio e reuniões entre interessados em colaborar. Nos saraus da Cooperifa convocavam-se voluntários para formatar o evento e trabalhar na organização. Eu mesma, quando soube que o evento aconteceria, procurei pessoalmente por Sérgio para oferecer minha ajuda para o que fosse preciso, mas ouvi dele que aquele era *um momento do grupo aprender a fazer sozinho, do movimento aprender fazendo*. Seria um evento com a *cara da periferia*, feita por *gente da periferia, dos movimentos de periferia*, segundo ele; e a minha presença, apenas como espectadora, seria muito bem-vinda. Com certo desânimo por ter sido vetada como colaboradora, acompanhei a preparação da Semana pelos avisos dados nos saraus e textos postados no blog de Sérgio e de outros ativistas.

A primeira reunião oficial para a organização do evento aconteceu em julho de 2007, no bar do Zé Batidão e cerca de 70 pessoas participaram, segundo me contou o rapper Jairo Periafricania em entrevista. As reuniões tornaram-se semanais e aconteciam às segundas-feiras, sempre no espaço do bar, com a variação constante do número de participantes, conforme comentou Sérgio em um dos saraus realizados na mesma época. Ficou decidido que se formariam comissões específicas para responsabilizar-se pelo contato com os artistas e formato das atividades, uma para cada linguagem artística (música, teatro, cinema, literatura e artes plásticas). Todas as reuniões geravam uma ata que, posteriormente, era divulgada em um grupo de discussão na internet. Esse fórum on-line também servia para atualizar o encaminhamento das ações ao longo da semana.

Nas reuniões discutiu-se cronograma, possibilidades de patrocínio e participantes. Acertados os detalhes, Sérgio Vaz encaminhou um projeto sobre o evento, bem como um dossiê com reportagens e trabalhos acadêmicos sobre a Cooperifa, para possíveis parceiros interessados em custear o transporte e alimentação dos artistas, estrutura de palco, iluminação e aparelhagem de som para o dia dos shows musicais, cartazes e panfletos de divulgação, a fim de garantir a gratuidade das atividades. Perguntei para Sérgio, via e-mail, qual foi o orçamento do evento, mas ele se esquivou em responder.

Para além dessa articulação com potenciais patrocinadores, houve uma primeira tentativa de projeção da Semana antes mesmo de sua efetivação, com algumas entrevistas de Sérgio Vaz e textos jornalísticos acerca do evento, especialmente em sites ligados a movimentos sociais e ONGs[92]. Porém, o principal veículo de divulgação foi mesmo o blog pessoal de Sérgio Vaz, onde se apresentou, oficialmente, o até então inédito Manifesto da Antropofagia Periférica, de autoria do próprio poeta:

> 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 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 concreto, quer 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 escravo da vaidade.
> Contra os vampiros das verbas públicas e 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!

[92] Como por exemplo, "A arte moderna da periferia, ou a antropofagia periférica", publicada no *Brasil de Fato*, jornal organizado por movimentos sociais de luta pela reforma agrária; e "A arte que liberta não pode vir da mão que escraviza" e "O biscoito fino das quebradas", escritas por Eleilson Leite para a coluna "Cultura Periférica" do jornal *Le Monde Diplomatique Brasil*, iniciativa do Instituto Pólis e Instituto Paulo Freire, duas ONGs atuantes em São Paulo.

O Manifesto foi publicado no blog de Sérgio com quase dois meses de antecedência ao evento, em 15 de setembro de 2007, e também circulou numa reportagem de dez páginas da revista *Época* de mesma data. Em tal reportagem, intitulada "Os novos antropófagos", o autor comentou o que percebe como os principais pontos do documento:

> 1) Somos periféricos: "Ninguém gosta de esgoto a céu aberto nem de barraco. Mas nós queremos mudar a periferia – e não da periferia"; 2) Criamos nosso mercado: "Nós produzimos a nossa arte. Estamos criando um outro mercado, o nosso. Vamos comprar nossos CDs, nossos livros, nossos filmes"; 3) Sabemos consumir: "Ninguém nos diz o que devemos consumir. Não podemos boicotar o Cirque du Soleil porque nunca tivemos dinheiro pra pagar. Mas podemos boicotar Ivete Sangalo, livro de auto-ajuda, um monte de coisas (...) Nós boicotamos o pirata, porque não somos cidadãos de segunda classe, e boicotamos o original porque é ruim ou é caro ou não precisamos"; 4) Queremos educação: "Revolução sem r é evolução. Queremos escola de qualidade. Não pregamos a saída pela arte. Não dá pra todo mundo virar artista (...) 5) O artista tem de ser cidadão: "Queremos artista comprometido com a comunidade. Não queremos arte que imbeciliza, teatro que quando acaba dá pra comer pizza, música que vende guaraná de manhã, macarrão à tarde e carro às 15 pras 8. Somos contra artista enriquecer".

A despeito de todas essas sinalizações apontadas por Sérgio Vaz estarem explicitadas, entendo que é possível ler o Manifesto em outra chave: como um documento que sintetiza certo discurso acerca da periferia de onde e em nome da qual se fala (ou se produz); que apresenta quem é esse artista periférico e antropófago; e qual o tipo de arte que está sendo produzida. Ou seja, como um documento oficial, endossado pelos participantes, que registra o projeto estético (que também é político) de certos artistas periféricos.

A periferia retratada no Manifesto é dotada de padrões homogêneos de urbanização e formada por uma paisagem peculiar, com becos e vielas. É, entretanto, habitada por moradores que, munidos de autoestima e inteligência, se insurgirão contra o passado de privação do acesso à escolarização e ao consumo cultural. Como se essa periferia fosse uma nação à parte dentro do Brasil, fala-se de um "povo" que compartilha carências e dificuldades, dores e amores, e não reivindica apenas para si. O "povo" unido pela "cor" e por isso mesmo orgulhoso de símbolos da identidade afro-brasileira, como o batuque, agogôs e tamborins, e indignado contra o racismo, intolerâncias e injustiças sociais que os acomete. Um "povo" que irá escrever sua história e recriar suas imagens ao se apropriar da escrita e das belas artes.

Marcando nitidamente uma oposição entre arte e dinheiro, o artista idealizado pelo Manifesto é aquele que dá voz à periferia em seus produtos e atuações. Mais do que artista, trata-se de um "artista-cidadão": que faz de suas produções e atuação espaços para reivindicar direitos amplos, tal como prenunciado no primeiro Manifesto assinado por Sérgio à ocasião

do início da Cooperifa. Artista esse que, mesmo não pertencendo às camadas abastadas, é detentor de certo capital cultural e se esforça para transmitir e popularizar novos gostos, preferências, práticas e estilos de vida que antes serviam para distinguir estratos privilegiados. Trata-se de um artista que se apropriou de práticas tidas como cultas (literatura, teatro, dança, artes plásticas, música) e passou a reproduzi-las nos becos e vielas, botecos e escolas das periferias.

E assim vai sendo esboçado o substrato da antropofagia periférica: a assimilação das práticas tidas como cultas ou centrais e sua ressignificação ideológica e estética. Há, de um lado, uma preocupação com a construção de novas imagens sobre a periferia, na busca por uma representação positiva e afetiva do que comumente está associado à falta, à violência e à precariedade. Do outro, uma valorização da subversão não apenas dos conteúdos, mas da forma e dos espaços onde estes conteúdos são manifestados. Portanto, mesmo que estes produtos tenham como matéria-prima certa realidade social da periferia e sejam resultantes de circuitos de produção e consumo alternativos, são afirmados como "arte".

Arte essa que, embora engajada, por si só não produz mudanças sociais profundas. Por isso também há uma ênfase no acesso à escolarização, principalmente a universitária, como chave para o acúmulo de conhecimento e o desenvolvimento de novos hábitos culturais. Ou como uma estratégia para o abandono do ato de assistir televisão como prática única de lazer e informação, já que esta, sob a lógica da indústria cultural, condicionaria gostos e reduziria escolhas do "povo" da periferia.

O Manifesto também dialoga com o mecenato vigente reivindicando para o artista-cidadão maior participação nas verbas públicas em detrimento dos grupos acusados de serem sempre privilegiados – e sempre descomprometidos com "o povo", distantes daqueles que não podem arcar com os custos dos ingressos dos teatros, shows, cinemas. Ao proclamar em diferentes momentos do documento que "a arte que liberta não pode vir das mãos que escraviza", os artistas da periferia propõem um rompimento não apenas com camadas dominantes, mas também com a arte forjada sob esses constrangimentos. Os antropófagos periféricos reivindicam uma produção artística popular, que finca raízes na periferia urbana e a um só tempo está comprometida em libertar seu "povo" da passividade frente às faltas, formar consciências críticas e provocar emoções.

São artistas que se percebem coesos em sua luta e que falam em nome de um coletivo, pela fruição e produção da arte, por direitos sociais e políticos amplos – e por que não? – por seu lugar na historiografia cultural do país. Assim, diferentemente do que ocorreu com os modernistas dos anos 1920, cujo Manifesto Antropofágico foi publicado seis anos depois do

marco simbólico ao qual ele estava ligado e em um momento em que o próprio movimento assumia novos rumos e rupturas, os artistas periféricos buscaram circunscrever sua produção, já de saída, ao espaço social da periferia urbana.

Depois da divulgação do Manifesto da Antropofagia Periférica, os organizadores lançaram mão de outras estratégias para dar continuidade à mostra coletiva que se anunciava. Ainda em setembro, durante um sarau, foi lançada a camiseta oficial da Semana de Arte da Periferia, que foi vendida a R$ 20,00 na noite de lançamento e depois passou a custar R$ 25,00. Foram produzidas 500 unidades e, juntamente com o anúncio de que todo dinheiro adquirido com a venda seria revertido para a produção do evento, foi divulgado que todos os interessados em adquiri-las deveriam comprá-las, pois nenhuma seria distribuída gratuitamente.

Voltei a ter contato com material de divulgação da Semana de Arte da Periferia em meados de outubro, quando recebi em um sarau o folder do evento. Em papel off-set (que se assemelha ao papel sulfite) e dobrado em três partes, o impresso teve a arte gráfica assinada por Silvio Diogo, responsável pelas ilustrações de diversos livros lançados pela Edições Toró. Na capa, a mesma paródia ao cartaz da semana modernista. Observando a programação dos sete dias, tomei conhecimento do grande número de coletivos, artistas e ativistas que fariam parte do evento. Ali também estava reproduzido o Manifesto da Antropofagia Periférica, que havia sido publicado pela primeira vez no blog do seu autor, Sérgio Vaz.

Sob o título "onde acontece a semana", havia a indicação dos locais[93] nos quais seriam realizadas as atividades: Sacolão das Artes, Casa de Cultura do M´Boi Mirim, Bar do

[93] O Sacolão das Artes está localizado no mesmo prédio onde funcionava o antigo sacolão municipal de comercialização de verduras, legumes e frutas do Parque Santo Antônio. Desde agosto de 2007, moradores, lideranças locais e grupos artísticos da região mobilizaram-se para ocupar o espaço e promover atividades socioculturais e esportivas, formando um coletivo gestor que o administra até os dias de hoje (www.sacolaodasartes.blogspot.com). A Casa Popular de Cultura do M´Boi Mirim & Guarapiranga foi criada por movimentos sociais em 1984 para ser o primeiro polo cultural da região de Piraporinha. Em 1992, vinculou-se a Secretaria Municipal de Cultura como parte do Projeto Casas de Cultura do Município de São Paulo (www.cpcmboi.blogspot.com). Já os CEUs (Centro Educacional Unificado) foram criados no âmbito da gestão da prefeita Marta Suplicy, ligada ao Partido dos Trabalhadores, e inaugurados em 2003. Sua proposta original aliava educação integral com descentralização da cultura, pois previa o funcionamento desses equipamentos como complexos educacionais, culturais e esportivos, com a oferta de educação infantil ao ensino fundamental também para jovens e adultos, bem como de quadra poliesportiva, teatro, playground, piscinas, biblioteca, telecentro e espaços para oficinas, ateliês e reuniões. A partir da gestão de José Serra/Gilberto Kassab, houve uma mudança na diretriz do projeto, com o reforço de sua vocação educacional e redução das atividades culturais e esportivas, ainda que o número de unidades tenha sido ampliado. Uma alteração importante, nesse sentido, foi que, durante a gestão Marta, a programação cultural dos CEUS ficava sob a responsabilidade da Secretaria Municipal de Cultura, enquanto que, nas gestões de Serra e Kassab, iniciada em 2005, todas as atividades foram transferidas para a Secretaria Municipal de Educação. Atualmente, são 45 unidades do CEU, todas localizadas em bairros com alta densidade demográfica, segregação social e demanda escolar. Ver: www.portaleducacao.prefeitura.sp.gov.br e http://www.estadao.com.br/noticias/geral,publico-de-eventos-dos-ceus-cai-42-na-gestao-kassab,365064,0.htm

Zé Batidão, Centro Cultural Monte Azul, CEU Campo Limpo e Casablanca, além do Terminal de Ônibus Capelinha, todos na Zona Sul de São Paulo. Por fim, o folder informava que a realização da Semana estava a cargo da Cooperifa e contava com o apoio da ONG Ação Educativa, Global Editora, SESC Santo Amaro, Instituto Itaú Cultural, gráfica MaxPrint, e Associação Amigos das Oficinas Culturais do Estado de São Paulo (Assaoc).

Semanas antes da realização do evento, uma sala com telefone, fax e computador foi cedida pela ONG Ação Educativa para servir como *quartel general* da equipe de organização da Semana, conforme me relatou Eleilson Leite em entrevista. O coordenador do Programa de Cultura da ONG contou-me, também, que foi por seu intermédio que se conseguiu patrocínio para a impressão do folder e o apoio financeiro da Global Editora.

O início das atividades da Semana de Arte Moderna da Periferia aconteceu com uma caminhada cultural, um misto de passeata e cortejo afro que foi realizado numa manhã, sob chuva torrencial. Possivelmente por isso, pouco mais de 50 pessoas iniciaram o trajeto de cerca de 5km que se estendia da Ponte do Socorro até a Casa de Cultura do M´Boi Mirim, localizada no Largo de Piraporinha, embora os organizadores tenham atrasado o começo do percurso na expectativa de reunir um maior número de pessoas. Prevista para começar às 10h, a caminhada teve início às 11h20 a partir da convocação de Sérgio Vaz: *Vai começar... quero ouvir todo mundo comigo: Povo lindo, povo inteligente! É tudo nosso! É tudo nosso! É tudo nosso!* Depois de aplausos esfuziantes e abraços apertados entre alguns dos que estavam presentes, a atividade foi iniciada. Pelo menos cinco pessoas filmaram todo o percurso, dentre elas poetas cooperiféricos e dois técnicos da produtora DGT Filmes que, por sua vez, estiveram registrando, voluntariamente, as atividades em todos os outros dias da Semana.

Ao longo do trajeto, uma bandeira com o símbolo da Cooperifa foi carregada, cartazes com poesias foram colocados em postes e folders de divulgação entregues aos transeuntes, ao mesmo tempo que se entoavam gritos de guerras – como *Povo lindo, povo inteligente!* e *Uh, Cooperifa*! –, cantava-se sambas (como o "Canto das três raças") e ouvia-se o som de instrumentos de percussão. Cerca de 100 pessoas concluíram o percurso, chegando à Casa de Cultura do M´Boi Mirim já sem chuva e se confraternizando em uma grande ciranda. Depois, boa parte dos caminhantes seguiu para o bar do Zé Batidão, que fica próximo a tal casa de cultura, para dar continuidade à confraternização.

No espaço do Sacolão das Artes do Parque Santo Antônio, a segunda-feira foi dedicada às artes plásticas e teve como atividades iniciais duas oficinas, uma de mosaico com azulejos e a outra de pintura a óleo, ambas destinadas ao público infanto-juvenil, sob responsabilidade do artista plástico Alan Leão. Como um dos produtos finais foi desenvolvido

um grande mosaico com o símbolo da Semana de Arte Moderna da Periferia, que foi dado de presente a Sérgio Vaz. À noite foi realizada uma exposição com obras de cinco artistas, com espaço para o grafite, elemento constitutivo do movimento hip hop. Como se tratava também da abertura oficial da Semana, houve, ainda, a primeira apresentação do vídeo com a vinheta especialmente produzida para o evento, um show de pirofagia e a leitura pública do Manifesto da Antropofagia Periférica, feita por duas poetisas gêmeas da Cooperifa. Nessa data, inaugurou-se o livro de presenças do evento, no qual os espectadores podiam deixar registradas suas impressões e também suas assinaturas comprobatórias de que participaram daquele *momento histórico*, segundo os termos de muitos dos ativistas envolvidos. Tanto a leitura do Manifesto como a assinatura do livro de presenças iria se repetir ao longo de toda a Semana.

Nenhum representante da imprensa, nem mesmo da alternativa, esteve presente para fazer a cobertura do evento. Pouco mais de 90 pessoas assistiram à abertura oficial e, como seria recorrente nos outros dias, o público era formado, basicamente, por frequentadores dos saraus da Cooperifa e artistas que se apresentariam em outras atividades programadas.

O terceiro dia da Semana ocorreu no CEU Campo Limpo e destacou a dança, contemplando especialmente a tradição afro-brasileira. Houve, primeiramente, um workshop, seguido de declamações de poesia. Posteriormente, foi feita a leitura do Manifesto da Antropofagia Periférica e as apresentações de dança tiveram início, sempre intercaladas com intervenções poéticas dos cooperiféricos. Com cerca de 75 espectadores, a tônica da noite foi a participação de grupos ligados a projetos artístico-sociais voltados para crianças, adolescentes e mulheres na terceira idade, sendo eles: Marana Capoeira, Flor de Lis, Projeto Diversidança, Espírito de Zumbi e Cia Sansacroma.

Na quarta-feira, tradicional dia do sarau da Cooperifa, foi privilegiada a literatura, primeiramente com um debate sobre a produção literária periférica na Casa de Cultura M´Boi Mirim, que contou com as participações dos escritores Elizandra Souza, Sacolinha, Alessandro Buzo e do historiador Eleilson Leite, representando a ONG Ação Educativa. Aproximadamente 70 pessoas formavam a plateia, lotando o espaço. Além disso, foi a única atividade da Semana que contou com uma mesa onde estavam sendo expostos e vendidos os livros dos escritores Sérgio Vaz, Alessandro Buzo, Elizandra Souza, Allan Santos da Rosa e Sacolinha, além de camisetas e adesivos da Cooperifa. Como havia chegado cedo, por algum tempo eu mesma fui incumbida por Sérgio para arrumar e vender esses produtos.

Quase três horas depois, o debate foi encerrado e grande número de participantes se encaminhou para o Bar do Zé Batidão, onde aconteceria um sarau. O bar foi especialmente

decorado para a ocasião: livros e pipas estavam pendurados no teto, cartazes com poemas forravam as paredes e garrafas com poesias decoravam as mesas. Tanto os versos que estavam espalhados pelo ambiente como aqueles que foram declamados eram de autoria dos cooperiféricos, uma vez que as performances da noite estiveram restritas aos poetas mais assíduos, que foram convidados a declamar seus textos literários preferidos.

Certamente, essa foi a atividade que atraiu um maior número de interessados. Cerca de 200 pessoas estavam dentro do bar e outras 100 do lado de fora, espaço onde aconteceu uma apresentação de dança do grupo Espírito de Zumbi, antes da leitura do Manifesto ser executada e as declamações se iniciarem. Os produtos que foram colocados à venda no debate também estiveram disponíveis durante o sarau. Entretanto, os livros, garrafas e cartazes com poemas, que decoravam o bar, foram doados aos presentes ao término do sarau.

Na quinta-feira, no CEU Casablanca, houve exibição de curtas e médias-metragens feitos por membros de núcleos de produção independente, seguido de um bate-papo entre os diretores e o público sobre os filmes exibidos e os processos alternativos de produção e circulação audiovisual. O evento reuniu cerca de 50 pessoas, dentre elas os diretores de todos os 12 filmes exibidos. Os intervalos entre as sessões foram utilizados para o relato de algumas das experiências desses núcleos nas periferias, tal como a do Arroz, Feijão, Cinema & Vídeo, organizado desde 2003 no bairro da Parada de Taipas por formandos de um curso de produção audiovisual oferecido por uma ONG; e a do Nerama, que atua desde 2001 e realiza oficinas de vídeo em cinco escolas públicas do Jardim São Luís. Ao final, foi realizado o debate "O que é produção audiovisual periférica: características e demandas", que não havia sido divulgado no folder da programação, mas contou com a participação do Secretário Municipal da Cultura de São Paulo, Carlos Augusto Calil, Daniel Fagundes (Núcleo de Comunicação Alternativa), Rogério Pixote (Cine Becos e Vielas), Vânia Silva (Mudança com Conhecimento, Cinema e Arte), Peu Pereira (Arte na Periferia Produções) e Luiz Barata (Centro de Mídia Juvenil da Ação Educativa).

A sexta-feira contemplou o teatro e transformou uma das salas do Centro Cultural Monte Azul em palco para esquetes, demonstrações de processo criativo de alguns grupos e uma apresentação teatral da Brava Cia, um dos núcleos da Companhia Teatral Manicômicos, baseada na trajetória de Joana D´Arc. Além desta companhia, participaram o Grupo Band´doido, Cia Diarte Teatral, Umoja, Capulanas e Ação e Arte. Cerca de 90 pessoas acompanharam as apresentações e, ao final, os quatro atores da Brava Cia tiraram os chapéus que compunham o figurino e pediram para os presentes fizessem doações em dinheiro para que o montante pudesse ser dividido entre os atores que se apresentaram naquela data. Muitos

ofereceram contribuições, até porque o espetáculo sobre a jovem heroína havia causado comoção, inclusive levando às lágrimas alguns cooperiféricos. Para além da gratificação financeira, o público fez fila para oferecer abraços e beijos em agradecimento aos atores.

A Semana de 2007 foi encerrada com shows musicais de rock, MPB, samba e, sobretudo, rap. O palco montado no pátio da Casa de Cultura do M´Boi Mirim estava decorado com bicicletas, uma bandeira e um mosaico com o logotipo da Cooperifa. Ao fundo também havia um telão, onde foram projetados o vídeo com a vinheta do evento e videoclipes de alguns grupos participantes. Dentre os convidados estavam músicos que são presença constante nos saraus da Cooperifa, como Wesley Nóog, Banda Preto Soul e os grupos de rap Periafricania e Versão Popular, além de Chapinha do Samba da Vela, Pagode da 27, Os Mamelucos, B Valente, Banda A e Trio Porão. A cada intervalo entre os shows, os poetas cooperiféricos faziam intervenções poéticas e era tocada a música tema composta por Wesley Nóog, MC Jairo e MC Cocão para a Semana.

Havia uma banca onde se comercializava livros de Sérgio Vaz, camisetas e adesivos da Cooperifa. O público variou entre 80 e 150 pessoas e os shows foram encerrados à meia-noite com os poetas da Cooperifa muito emocionados, subindo ao palco para agradecer aos presentes e cantar, abraçados, a música tema da Semana de Arte Moderna da Periferia.

Ao longo da Semana foi distribuída gratuitamente para os artistas participantes e alguns espectadores a revista *Cultura Periférica*, organizada pelo músico e ativista cultural Gunnar Vargas. Prevista para ser mensal, essa revista restringiu-se a um único número, que trazia como matéria de capa a própria Semana e continha alguns poemas de autores periféricos, perfis de artistas da periferia e breves textos críticos sobre o desenvolvimento dos movimentos culturais periféricos escritos pelos seus próprios protagonistas.

O público que prestigiou todo o evento variou bastante, mesmo sendo preciso esclarecer que não utilizei nenhum recurso metodológico para quantificar precisamente aqueles que compareceram às atividades. O que posso assinalar é que, basicamente, os artistas que iriam se apresentar compunham a plateia. Apenas o sarau no bar do Zé Batidão atraiu um número maior de interessados, ultrapassando a marca de 300 pessoas, segundo minha contagem informal. Além disso, exceto a matéria publicada na revista *Época*, já mencionada anteriormente, nenhum periódico de grande circulação deu destaque ao evento, ficando esse papel restrito aos blogs de ativistas culturais e sites ligados a movimentos sociais e ao hip hop.

Os coordenadores das atividades eram, majoritariamente, aqueles que já despontavam como lideranças do sarau: Sérgio Vaz, Márcio Batista, Jairo Rodrigues, Cocão, Professora Lu Sousa e Rose Dorea. Outro aspecto recorrente aos saraus e que se reproduziu na Semana foi o destaque dado a Sérgio. Era ele, por exemplo, quem concedia entrevistas para explicar os aspectos relacionados à organização do evento e, por vezes, sugeria outros cooperiféricos para apresentar seus relatos. Em alguns momentos, presenciei Márcio, Jairo e Rose sendo abordados diretamente por jornalistas e esquivando-se de responder as perguntas antes de falarem com Sérgio, indicando o poeta como a pessoa mais adequada. Ele também divulgava diariamente em seu blog fotografias das atividades realizadas, sempre acompanhadas de textos que expunham seus pontos de vista e emoções. Na semana seguinte ao término do evento, o poeta publicou em seu espaço virtual uma "carta de agradecimentos a todos que direta ou indiretamente construíram a Semana de Arte Moderna da Periferia"[94].

Quase quatro anos depois, em entrevista para esta pesquisa, três das lideranças cooperiféricas – Sérgio Vaz, Rose Dorea e Márcio Batista – avaliaram muito positivamente a realização dessa primeira mostra cultural, tanto para a periferia, de modo geral, como para a Cooperifa, em particular. Márcio lembrou que muito antes do sarau cooperiférico existir, vários movimentos atuavam nas periferias de São Paulo, mas *de forma localizada e desorganizada*, e que a Semana permitiu que coletivos e artistas pudessem trabalhar juntos, em torno de um projeto comum: *de mostrar que a periferia, que sempre esteve isolada, estava viva*. Mesmo baseada em um modelo de organização mais informal, a Cooperifa teria demonstrado sua força como movimento que agrega outros artistas e coletivos, tendo em vista que foram os cooperiféricos que estiveram à frente da idealização, captação de recursos e realização das atividades:

> *Quando a Cooperifa chegou fazendo esse* negócio [a Semana] *aglutinou todo mundo ali dentro da Cooperifa [...] tinha muitos grupos em volta e muitos ajudaram, e muitos procuraram até atrapalhar porque já era a forma deles lidarem com a coisa. E estes grupos, a partir da Cooperifa, começaram a conversar, e se organizar, e fazer as coisas juntos, então a Cooperifa teve essa importância. E isso não sou eu que tô dizendo, isso eu*

[94] Segue a transcrição do documento: "Carta aberta de agradecimentos a todos e todas que ajudaram a transformar uma simples semana de artes na periferia numa das melhores semanas que a periferia já teve. Utilizo-me desta para agradecer pela parceria no nosso projeto Semana de Arte Moderna da Periferia, que se realizou do dia 4 a 10 de novembro em vários pontos da periferia de São Paulo. Para se ter uma idéia da importância da sua parceria, esse projeto beneficiou mais de trinta grupos ligados às Artes Plásticas, Dança, Literatura, Cinema, Teatro e Música, e contemplou quase trezentos artistas, todos oriundos da periferia. E estes artistas contemplaram milhares de pessoas de comunidades carentes sem acessos às produções culturais produzidas neste país. Uma semana mágica e inesquecível. Esta é apenas uma carta de agradecimento, mas se quiser, em nome de milhares de pessoas, sintam-se abraçados. Obrigado! Com o coração à disposição, Sérgio Vaz". Disponível em <http://colecionadordepedras.blogspot.com/2007_11_01_archive.html>, acesso em novembro de 2007.

> *ouvi de pessoas sentadas nas reuniões. E o que aconteceu? A Cooperifa cresceu muito rápido pra quem não existia. Apareceu um movimento totalmente independente, sem presidente, sem chefe, sem dinheiro, onde todo mundo pode participar. Quer dizer, a gente veio exatamente como movimento e essa sempre foi a nossa proposta. É o movimento, não é grupinho que vai revolucionar. E movimento é pra pegar todo mundo, e pegou todo mundo. As pessoas começaram a conversar, a falar, a se articular, aparecer. E onde era o centro? A Cooperifa. Todo mundo era a Cooperifa. A Cooperifa, de uma hora pra outra, cresceu e mostrou a cara* (Márcio Batista em entrevista à pesquisadora em 25 de julho de 2011).

Já Sérgio sinalizou que a Semana foi uma oportunidade para que muitos ativistas fossem tratados também como artistas, no sentido de estimulá-los a profissionalização, desde as etapas de produção (como organizar, captar recursos, escolher infraestrutura adequada, etc.) até as apresentações (cumprir horários, receber cachês, ter acesso a bons equipamentos de som e iluminação). Rose, ao refletir sobre os desdobramentos dessa ação para a Cooperifa, pontuou que a Semana se configurou num momento importante porque foi estabelecido contato com vários *parceiros que permanecem parceiros*, em referência não apenas aos artistas como também às instituições que foram apoiadoras do evento.

Contudo, é consensual entre essas lideranças que a Semana, da sua organização à execução, foi marcada por etapas muito tensas porque havia diversos grupos, com histórias e propósitos diferentes, opinando sobre os rumos do evento. O que teria levado ao desgaste nas relações e brigas entre os organizadores que resvalam até os dias de hoje. Do mesmo modo, teria sido desgastante o modelo de organização pautado em reuniões, registros em atas e comissões, que por vezes postergavam em semanas a decisão de um único ponto, já que a Cooperifa é considerada bastante informal no que diz respeito às suas deliberações. E talvez Rose tenha tido a fala mais emblemática com relação a todo esse processo: *Foi difícil dividir a Cooperifa com um monte de gente* [solta uma gargalhada]. *Porque muita gente participou, eram muitas ideias, a gente tinha que engolir sapo [...] Mas é indiscutível que ela foi importante: deu um boom para a periferia e muita visibilidade para a Cooperifa*.

A realização de mostras coletivas tornar-se-ia anual, a partir de então. Mas colocaria ênfase na atuação da Cooperifa e nesse papel que o movimento assumiu de organizar outros protagonistas de projetos de ação cultural em torno de uma agenda comum, ainda que seus discursos e especificidades sejam distintos em muitos aspectos. No título escolhido para os eventos seguintes – Mostra Cultural da Cooperifa – já se podia observar o protagonismo dos cooperiféricos e o deslocamento do foco na afirmação artística (que destacava obras e práticas ligadas à arte) para a afirmação cultural (com a indicação do alargamento das questões estéticas e materiais).

3.2 A celebração da atuação na Mostra Cultural da Cooperifa

Na avaliação de Sérgio, Márcio e Rose, a organização e a realização das mostras culturais subsequentes à Semana de Arte Moderna da Periferia foram *menos desgastantes* por conta do enxugamento do número de envolvidos e da experiência acumulada em viabilizar, divulgar e executar esse tipo de evento. A primeira Mostra Cultural da Cooperifa foi realizada em 2008, mas só consegui acompanhar seus preparativos pelas informações registradas no blog pessoal de Sérgio Vaz ou noticiadas durante os saraus. Na segunda edição, entretanto, pude observar de forma privilegiada os meandros que envolveram a organização do evento.

A ONG Ação Educativa estava, novamente, envolvida na organização de uma mostra cooperiférica e foi por intermédio do Coordenador do Programa de Cultura dessa instituição, Eleilson Leite, que recebi o convite para mediar uma mesa de debates sobre *a importância da literatura na vida dos escritores*. Aceitei, ainda que tenha ficado bastante surpresa e desconfiada de que o convite, possivelmente, teria sido uma sugestão de Eleilson e não de alguém da Cooperifa, até por conta das negativas à minha colaboração nas mostras culturais anteriores. Eleilson confirmou a minha desconfiança, mas fez questão de ressaltar que não houve nenhuma resistência em aceitar a indicação do meu nome para o evento.

Logo depois, Eleilson entrou em contato para perguntar sobre a possível disponibilidade e interesse que eu teria em colaborar com a organização da Mostra. Na verdade, tratava-se de um trabalho pontual, a escrita do folder do evento, que deveria conter uma sucinta apresentação das atividades e do release dos artistas participantes. Era um trabalho que o próprio Eleilson estava encarregado de fazer, mas não conseguia desenvolvê-lo por conta de suas demais tarefas. Segundo ele me contou, eu seria era *a pessoa ideal para substituí-lo*, já que acompanhava o trabalho da Cooperifa e conhecia os demais artistas que iriam participar do evento. Conforme seu relato, o único *inconveniente* era fato do trabalho não ser remunerado. Estavam *sem dinheiro para mais nada*, tentando cortar gastos, mas, em contrapartida, seria uma oportunidade de acompanhar de perto como se dava o processo de organização das atividades, como expôs em sua argumentação. Aceitei prontamente, porque, para mim, de fato, acenava-se uma possibilidade de não apenas estreitar contato com os

organizadores da Mostra, como também de efetivar minha participação em um evento importante para a Cooperifa.

Foram, especificamente, dois dias de trabalho na sede da Ação Educativa. No primeiro dia, 23 de setembro, meu contato foi apenas com o Eleilson e a equipe do Programa de Cultura, que também estava envolvida com os preparativos da Mostra, desde a divulgação até a logística relacionada à infraestrutura e participação dos artistas. Eleilson me passou as informações referentes às datas, locais e artistas definidos, e detalhou como o trabalho deveria ser feito: a partir dos releases enviados por cada grupo ou artista, cabia a mim escrever *um texto breve e não acadêmico* sobre cada dia de atividade.

No segundo dia de trabalho, entreguei a parte do texto do folder que estava finalizada para ser discutida numa reunião entre Eleilson Leite e Sérgio Vaz. Fui chamada ao final da reunião para ouvir comentários sobre o que precisava ser corrigido, acrescentado, excluído. Sérgio estava bastante agitado, parecia nervoso e cansado. Fiz algumas sugestões com relação aos títulos escolhidos para os debates, mas nenhuma delas foi aceita. Sugeri a inclusão de poetas da Cooperifa na mesa que discutia importância da escrita e ela também não foi acolhida. Declarei que gostaria de participar como mediadora da mesa sobre produção cultural periférica por achar que tinha mais relação com a minha pesquisa de doutorado e, enfim, houve concordância.

Saí de lá com o trabalho quase encerrado e com a promessa de que entregaria o texto finalizado no dia seguinte. Porém, o trabalho se estenderia por mais dois dias, especialmente porque alterações eram sugeridas a todo momento, de todas as pessoas envolvidas neste trabalho: Eleilson, Sérgio e Bete Nóbrega, responsável pela diagramação do material de divulgação. Colaborei também com a revisão do texto-manifesto[95] que ficaria registrado no folder informativo e fora escrito por Sérgio. Depois disso, tive notícias de que o folder estava pronto no dia 30 de setembro, na abertura de mais um sarau da Cooperifa que eu tinha ido acompanhar.

Já na leitura do folder – que se destacava daquele utilizado para a propaganda da Semana de Arte Moderna da Periferia e indicava maior investimento no material de

[95] Trata-se do texto intitulado "Quem lê enxerga melhor", que reproduzo aqui: "O Sarau da Cooperifa é um movimento cultural que neste mês de outubro completa oito anos de atividades poéticas na periferia de São Paulo. Um lugar onde a gente aprendeu a construir poemas, para reconstruir pessoas. Um lugar onde, através da palavra, nós redescobrimos a literatura, o livro, respeito. E por acreditar nisso, nós soltamos poesia pelo ar, fazemos chover livros na quebrada, o Ajoelhaço, exibimos cinema na laje, entregamos prêmios, lançamos livros e discos de poesia, promovemos Mostra Cultural, saraus nas escolas, saraus na Fundação Casa, nas favelas, nos presídios. Estrategicamente, estamos vivendo a nossa Primavera de Praga porque sabemos que literatura não tem nada a ver com cultura, e sim com saúde: quem lê enxerga melhor".

divulgação, pela qualidade do material e do layout, em papel couché brilhante –, pude perceber que a estrutura das edições da mostras coletivas anteriores se repetiria: as lideranças cooperiféricas à frente da organização, uma semana inteira para a realização do evento, cada dia dedicado a uma linguagem artística, início da programação à tarde e encerramento à noite, mescla de apresentações culturais e debates, convidados que mantinham algum tipo de relação com a Cooperifa (muitos deles acumulando participação nas outras mostras), unidades dos CEUs, o Bar do Zé Batidão e a Casa de Cultura do M´Boi Mirim como locais onde as atividades seriam realizadas, e as mesmas organizações nacionais e internacionais como apoiadoras.

Durante a II Mostra, outras particularidades de um ou outro evento precedente também se reproduziram: atrasos nos horários de quase todas as atividades, entrega de certificados de participação nos debates, cooperiféricos, artistas e ativistas convidados predominando como público. De diferente, com relação aos eventos anteriores, somente a participação de radicados em outros estados (Bahia, Distrito Federal e Rio de Janeiro) e a ampliação do número de debates (foram sete, no total) e do perfil dos debatedores (intelectuais e jornalistas, para além dos artistas-ativistas). Nesse sentido, a própria reflexão sobre a produção cultural, e seus desdobramentos estéticos e políticos, parecia assumir maior importância, de modo que me concentrarei aqui nos conteúdos que emergiram nos debates, em detrimento da descrição etnográfica de outros aspectos que cercaram o evento.

O primeiro debate marcou o início das atividades da Mostra e abrangeu a relação de um mecanismo de incentivo fiscal com produtores culturais periféricos. Intitulado "O que a reforma da Lei Rouanet[96] tem a ver com os movimentos de culturais de periferia", contou com as participações da diretora do Centro Cultural da Espanha, Ana Tomé, e do deputado estadual de São Paulo, Carlos Giannazi. Eleilson Leite, que seria o responsável pela mediação, adoeceu e solicitou a Adriano José, também funcionário do Programa de Cultura da Ação Educativa, que o substituísse. O ministro da Cultura Juca Ferreira, que não havia confirmado sua participação, não pôde comparecer. Para o seu lugar foi indicado Roberto Nascimento, secretário do fomento e incentivo à cultura do Ministério.

O primeiro convidado a expor seus argumentos, Roberto Nascimento, optou por apresentar dados relativos a Lei Rouanet, bem como as recentes propostas de mudanças no financiamento cultural, para dar subsídio aos comentários dos outros debatedores e do público

[96] A chamada Lei Rouanet foi criada em âmbito federal em 1991 e, entre outros aspectos, instituiu o Pronac (Programa Nacional da Cultura), o FNC (Fundo Nacional da Cultura) e a renúncia fiscal para pessoas físicas e jurídicas que investem em projetos culturais. Mais informações em: http://www.cultura.gov.br/site/wp-content/uploads/2008/04/lei-8313-de-1991-atualizada.pdf, acesso em janeiro de 2010.

presente. O representante do Ministério da Cultura (Minc) permaneceu todo o tempo em pé, interagindo com o telão que reproduzia um arquivo digital com o resumo de sua apresentação. No início de sua fala, cumprimentou a Cooperifa pela iniciativa, ressaltando que tinha *certeza de que aquela seria a segunda de muitas outras mostras*, já que, atualmente, era *a periferia que estava fazendo a diferença, fazendo acontecer não só em São Paulo, mas no Brasil inteiro*. Disse, ainda, que aquele *era um momento ímpar e profícuo para discutir a questão do acesso à cultura e a cultura como um direito do cidadão*, e que se fazia importante o apoio do Minc a outras iniciativas do porte daquela Mostra.

Especificamente sobre a Lei, o secretário argumentou que, há três anos, o Minc estava empenhado em realizar algumas mudanças, mas que não se tratava de tarefa simples tendo em vista que qualquer alteração na legislação carecia da ajuda do Congresso, do Senado e da Presidência da República. Para ele, embora a lei já tivesse à época dezoito anos, os problemas concernentes a ela não estavam relacionados a um ou a outro governo, mas *ao papel secundário dado à cultura no Brasil*.

Roberto Nascimento ressaltou que até 1998 sequer houve uma sistematização ou análise dos dados referentes aos projetos incentivados, sendo bastante recente a preocupação em reunir informações sobre os reflexos de tal lei. Além disso, a digitalização dos documentos teria passado a ocorrer somente a partir de 2002, quando os projetos começaram ser digitados e a formar banco de dados que possibilitasse o acesso ao perfil de quem os apresentava ou captava os recursos, por exemplo. Essa falta de acompanhamento, segundo o secretário, refletia *o descaso que a cultura sofria no país*, algo que só começara a mudar a partir da gestão do ministro Gilberto Gil (2003-2008), quando a pasta teria ascendido como protagonista e entrado para o debate nacional, até mesmo nos meios de comunicação.

O secretário justificou que a sua presença na II Mostra Cooperifa estava relacionada ao intuito do Minc em promover *caravanas de discussão* sobre a Lei Rouanet, sendo aquele o quarto encontro realizado entre o Ministério e agentes culturais em São Paulo com esse propósito. A importância dada a essas discussões, conforme enfatizou, referia-se ao fato do modelo de financiamento da cultura no âmbito federal ditar parâmetros para outras esferas político-administravas, tal como ocorreu com a Lei Rouanet, que inspirou leis de incentivos nos níveis estaduais e municipais. Em sua avaliação, esse dispositivo legal foi importante para alavancar setor cultural e promover o desenvolvimento de novas iniciativas, assim como fomentar algumas manifestações artísticas e possibilitar a profissionalização de produtores e empresas. Entretanto, estes avanços teriam sido alcançados *a custa de várias distorções regionais e territoriais que só foram percebidas com o recente acompanhamento dos dados*.

Segundo o secretário, ao final de 2009, a lei teria movimentado 9 bilhões de reais, metade desse montante advindo a partir de 2003. O Minc teria descoberto que 1% do total desses recursos foi repassado para a região Norte, enquanto o Sudeste abocanhou 80%. Além disso, o secretário citou o que chamou de *distorções dentro da distorção*, como por exemplo, o fato de 85% dos recursos destinados ao Sudeste terem se concentrado no eixo Rio-São Paulo e no estado paulista ficarem centralizados na região metropolitana, especificamente nas áreas mais ricas. A periferia não teria, portanto, acesso a esses recursos, *tanto porque as empresas financiam os projetos que vão gerar lucro e supõe-se que os moradores da periferia não irão se interessar pelo consumo cultural*, quanto por *não haver investimentos em equipamentos culturais* nos bairros periféricos, o que inviabilizaria certos projetos.

Mais do que falar sobre aspectos da Lei Rouanet, Roberto Nascimento comentou um estudo encomendado pelo Ministério, que tomando como base dados disponibilizados por reconhecidos institutos de pesquisa, desenvolveu o que o secretário chamou de *raio X da cultura no Brasil*. Também reclamou da falta de um setor de pesquisa vinculado ao Ministério para monitorar e atualizar constantemente os dados, até para antecipar problemas e soluções.

Nesse sentido, um dos propósitos da atual reforma da Lei Rouanet seria a correção dessas desigualdades regionais e territoriais. Os eixos dessas mudanças seriam três: 1) democratização do acesso, com base no reconhecimento da cultura como direito do cidadão; 2) regionalização dos recursos públicos; 3) fortalecimento do Fundo Nacional de Cultura, para viabilizar diferentes projetos.

O outro convidado, o deputado estadual por São Paulo Carlos Giannazi, participava pela segunda vez como debatedor da Mostra Cooperifa, além de ter comparecido na caminhada de abertura da Semana de Arte Moderna da Periferia e recebido o Prêmio Cooperifa em suas quatro edições. Ao chamá-lo à mesa, Adriano informou que o deputado iria apenas fazer suas considerações iniciais e não estaria disponível para perguntas da plateia por ter outro compromisso agendado na sequência.

Giannazi destacou que o Minc, na gestão do governo Lula, *absorveu muito bem uma reivindicação histórica do movimento de cultura*, que é a reforma da Lei Rouanet, embora tenha considerado que há outras questões que precisam ser aprofundadas. A primeira delas seria o financiamento da cultura, pois, segundo o deputado, o Brasil é um dos países que menos investe em cultura, mesmo tendo uma *cultura extremamente importante, rica, de uma grande diversidade e que é uma das mais conhecidas do mundo*. E mencionou o fato do Tribunal de Contas de São Paulo ter um orçamento superior ao da Secretaria Municipal de Cultura, além das verbas de publicidade do governo do estado serem maiores do que as

destinadas à Secretaria Estadual de Cultura. Algo que, conforme Giannazi, é reflexo do que ocorre em âmbito federal, que não tem um percentual mínimo de investimento garantido para a área cultural.

Para ele, o quadro apresentado pelo secretário Roberto Nascimento dá continuidade à exclusão que faz parte da história brasileira desde o período colonial. Nessa direção, a discussão ali realizada combatia o *processo de exclusão do ponto de vista da cultura, entendendo que a cultura é importante do ponto de vista da geração de emprego, da geração de renda* e *ajuda a amenizar um pouco a questão da violência*. Sendo também um direito, a cultura careceria de financiamento público para ser acessível à população, por isso o deputado mostrava-se um entusiasta da proposta de alteração da lei no intuito de obter *novos aportes orçamentários para uma área que é tão estratégica para o Brasil*.

De acordo com Giannazi, o segundo ponto importante era a *questão da democratização do acesso da população aos bens culturais*, uma vez que os dados apresentados por Roberto Nascimento mostravam-se *assustadores*. A discussão sobre democratização se estenderia para além deste acesso, chegando à própria aprovação ou reprovação de certos projetos culturais, visto que haveria muitos artistas e produtores no país expropriados do financiamento cultural. Para exemplificar, o deputado citou a aprovação de um projeto de show de Caetano Veloso pela Lei Rouanet que custava mais de um milhão de reais e o contrapôs a situação de rappers como Mano Brown e Jairo (poeta da Cooperifa e MC do grupo Periafricania), que nunca foram contemplados. Para ele, principalmente quando se trata de incentivos baseados na renúncia fiscal, isto é, dinheiro deslocado do pagamento de impostos públicos, *o financiamento da cultura deve ser organizado prioritariamente para quem não tem apelo comercial, para pessoas que não têm condições econômicas de financiar e apresentar o seu trabalho*.

Nesse sentido, o deputado reiterou a importância de se criar um fundo específico para a cultura e mencionou algumas experiências que ele considera bem-sucedidas no Estado de São Paulo, como o Fundo Municipal do Teatro, o VAI (Programa para a Valorização das Iniciativas Culturais) e o Fundo Municipal de Fomento à Dança. Giannazi enfatizou a necessidade de reformulação das leis municipais e estaduais de incentivo, seguindo os moldes da Lei Rouanet no nível federal, mas aproveitou para declarar que está ciente de que até mesmo a discussão sobre esse tipo de alteração será mais difícil na cidade e no estado de São Paulo, tendo em vista o domínio do *tucanato* (em referência ao Partido Social da Democracia Brasileira - PSDB) na prefeitura e no governo do estado.

Por fim, enfatizou que *a Cooperifa tem dado uma grande contribuição não só abrindo espaço para poetas, escritores, músicos e todos os outros artistas, mas também politizando, não do ponto de vista partidário, eleitoral, mas trazendo informação e organizando os artistas de São Paulo*. Depois dos aplausos do público, Giannazi se retirou e Adriano convidou Ana Tomé para dar início às suas considerações.

A diretora do Centro Cultural da Espanha no Brasil ressaltou que considera importante que as políticas para a área cultural tenham longa duração, independente do partido político que esteja governando. Ana Tomé optou por fazer uma breve fala, destacando a atuação da organização que representa, para ceder mais espaço às perguntas do público. Segundo ela, tal organização faz parte de uma rede de cooperação cultural que o Estado espanhol tem no exterior e que está voltada para as principais capitais ibero-americanas e África Equatorial. Sob o nome de Centro Cultural da Agência Espanhola de Cooperação Internacional para o Desenvolvimento e a sigla CCE/Aecid, essa organização atua em três eixos. Um ligado às belas artes e aos espaços culturais tradicionais, outro à cooperação cultural e científica, e um terceiro eixo relacionado à cultura e ao desenvolvimento. O CCE/Aecid administra dinheiro público da sociedade espanhola e movimenta em São Paulo cerca de 3 milhões de reais por ano. Para Ana Tomé, esse montante é muito pequeno quando se leva em consideração as dimensões e os problemas do Brasil, porém é bastante significativo para reforçar as políticas públicas já existentes no país. O CCE/Aecid estabelece parcerias com órgãos públicos nos níveis federal, estadual e municipal, além de apoiar iniciativas de pessoas físicas ou jurídicas da sociedade civil, tal como é o caso da ONG Ação Educativa, com a qual há vários projetos em andamento.

Nesse último eixo, um dos projetos em parceria com a Ação Educativa seria o apoio à Mostra Cultural da Cooperifa. Segundo Ana Tomé, as parcerias podem ser estabelecidas a partir de projetos organizados pela própria agência de cooperação espanhola ou como respostas às demandas apresentadas por organizações da sociedade civil. Assim, o CCE/Aecid trabalharia *não somente para que eventos possam acontecer, mas também para que projetos possam se consolidar*, sendo a consolidação de projetos a ação de maior relevância. A diretora do Centro Cultural da Espanha finalizou sua apresentação afirmando que a reformulação da Lei Rouanet fará muito pela *institucionalização da cultura* no país.

Em seguida, Adriano indagou ao secretário do Minc se ele considerava que ainda na gestão Lula a reforma da Lei Rouanet seria aprovada, dada a pressão de artistas ligados à elite cultural para que isso não aconteça. Outras cinco perguntas foram direcionadas ao secretário: A ampla reforma da legislação cultural também acarretará investimentos em equipamentos

culturais que não estejam relacionados aos projetos incentivados? Como o Plano Nacional de Cultura vai se adequar às demandas das conferências municipais? Haverá investimento na formação dos ativistas da periferia para que eles possam competir em igualdade como proponentes de projetos? Qual é o perfil da comissão que avalia os projetos endereçados ao Minc, ela está preparada para analisar os projetos elaborados por artistas periféricos? Como o atual plano de reforma vai proteger ações que existem e são importantes para a periferia, tais como os pontos de cultura?

Ao dar início às suas respostas, Roberto Nascimento afirmou que não conseguiria esclarecer todas as dúvidas, pois estava com pouco tempo e ainda tinha outro compromisso a cumprir na mesma data. Ele enfatizou que a agenda de mudanças não se restringe à Lei Rouanet e acarretou até na composição de uma *frente parlamentar mista em defesa da cultura nacional* para discutir questões bem abrangentes. Também destacou que não se pode perder a perspectiva histórica, no sentido de se compreender que *um governo não vai dar conta de todos os problemas relacionados à área cultural*, e que *as soluções locais vão depender das ações locais.* Por fim, disse que o que há de mais relevante na cultura brasileira recente vem da periferia, citando nominalmente a Cufa (Central Única das Favelas) e o movimento Re-Cultura[97], e desculpando-se por não conhecer exemplos oriundos de São Paulo.

Já Ana Tomé recebeu duas perguntas. Uma referente à importância do CCE/Aecid apoiar a Cooperifa e a outra solicitando que ela informasse o funcionamento do Ministério da Cultura e o patrocínio cultural na Espanha. Como resposta à primeira pergunta, Ana pontuou que um dos diferenciais da agência de cooperação espanhola é pensar a cultura como um tema transversal para o desenvolvimento dos países, sendo nesta direção que se estabelece a parceria com movimentos como a Cooperifa. Citou que a expectativa é que, com o apoio do CCE/Aecid, os movimentos consigam dar continuidade às suas ações e alcancem a sustentabilidade. Sobre o patrocínio cultural espanhol, Ana explicou que ele é bastante diferente do modelo brasileiro, pois 1% dos recursos gastos em obras públicas deve ser destinado à área cultural e não há ainda patrocínio baseado na renúncia fiscal. Ainda comentou que não há conferências públicas, tampouco a participação do ministro ou de representantes do ministério da cultura em debates com a sociedade civil, assim como ocorria naquela mostra da Cooperifa.

[97] O Re-Cultura foi criado em 4 de agosto de 2009, reunindo diversos artistas, produtores e agentes culturais ligados às manifestações populares de todo o Brasil com o propósito de "construir a saída desta crise estrutural da atividade produtiva na cultura", segundo o manifesto do movimento. Dentre as principais bandeiras do Re-Cultura estão o reconhecimento da pessoa física como beneficiária das políticas públicas e a defesa do Plano Nacional de Cultura, que tem como desafio "dar visibilidade, valorizar e apropriar a cultura como segmento estratégico do desenvolvimento econômico, social e humano" (www.re-cultura.blogspot.com).

O segundo dia da mostra de 2009 coincidia com a minha estreia como convidada de um evento promovido pela Cooperifa[98]. Tratava-se da realização do debate "Um olhar para a cena periférica no Brasil", que, além de mim, tinha como participantes: Guti Fraga, fundador do grupo carioca Nós do Morro, Nelson Maca, professor de literatura e um dos organizadores do coletivo baiano Blackitude, Alessandro Buzo, escritor associado à literatura marginal-periférica, e Adriana Barbosa, idealizadora da Feira Preta.

Diferentemente dos outros dias, houve duas projeções de vídeo, uma sobre o grupo Nós do Morro e outra sobre a Feira Preta. Depois, convoquei os convidados para compor a mesa. Guti Fraga foi o primeiro a se manifestar, optando por fazer sua fala de pé e bem próximo à plateia. O ator e diretor do Nós do Morro agradeceu por estar *tão em casa, com tantos irmãos* unidos pela *teia do bem*, e iniciou o relato da sua trajetória indicando que iria *dividir a sua vida* com os presentes. Ele se apresentou como um imigrante sul mato-grossense que há 33 anos instalou- se no Morro do Vidigal, no Rio de Janeiro.

Guti Fraga comentou que *fez teatro a vida toda*, mas um dia resolveu *largar tudo por estar convivendo no Vidigal, dividindo vidas com pessoas tão talentosas e que não tinham oportunidades.* Em seu relato, afirmou saber que *ia enfrentar dificuldades, pois já tinha ralado muito para se formar em jornalismo* e fazer teatro ao mesmo tempo. Além disso, disse que não queria *fundar simplesmente um projeto de teatro*, buscava unir teatro e *uma filosofia de vida.* Essa filosofia se apoia *na arte que pode transformar e dar oportunidade*, e tem como bases a coletividade e a ideia de multiplicação, dado que aquele que recebeu a oportunidade fica comprometido a repassar a outros que necessitam. Ele Fraga enfatizou que compartilhar conhecimento não é uma obrigação de quem integra o Nós do Morro, *é parte do aprendizado da filosofia do grupo*.

---

[98] Nesta ocasião vivenciei duas situações que foram, a meu ver, reveladoras da constante releitura da minha presença como pesquisadora em campo. Uma delas se refere ao período que antecedeu o debate, quando dividi meu tempo entre conversas com os demais convidados e ajuda à Rose Dorea, que estava encarregada de organizar o espaço. Em certo momento, o escritor e poeta cooperiférico Rodrigo Ciríaco me chamou até o palco, onde estava sendo arrumada a mesa de debates. Ao chegar lá, Rose me perguntou: *Você é a Érica Peçanha?* Eu disse que sim. E ela retrucou: *Eu estou aqui xingando, perguntando quem é essa antropóloga que está atrasada para o evento e o Rodrigo me diz que é você*. Então, eu me apresentei: *Sim, muito prazer, Érica Peçanha, antropóloga e pesquisadora da USP, como você não sabia?* Rose, sorrindo, me respondeu: *Eu sei que o seu nome é Érica, sei que você pesquisa, mas eu li aqui* [no folder] *uma coisa tão pomposa de antropóloga, pesquisadora, que eu achei que não era você*. Muito surpresa, brinquei: *É que fui eu que escrevi o texto do folder, por isso caprichei na minha parte*. Encerramos ali as brincadeiras e supus que Rose já estivesse tão acostumada com a minha presença nos saraus que tenha se esquecido da minha condição de pesquisadora. Do mesmo modo, considerei que o fato de estar ali ajudando a carregar sacolas, mesas e cadeiras, bem como ter me colocado à disposição para ajudar no que fosse preciso, a fizesse olhar para mim de outra maneira. Mas não pude deixar de refletir: qual seria a imagem que ela associava a uma antropóloga e pesquisadora da USP? Posteriormente, soube que recebi como cachê de participação no debate o mesmo valor pago aos que eram considerados *do movimento*, um pouco aquém do que era aplicado aos que eram tidos como *de fora*, como outros intelectuais e jornalistas.

Segundo o ator, desde que foi fundado, em 1986, um dos grandes desafios do grupo foi *enfrentar o estereótipo*, pois se tratava de *um grupo de teatro de favela.* Assim, o esforço foi o de *buscar a qualidade*. Mais do que oferecer oportunidade para que os moradores das favelas cariocas vivenciassem o teatro, buscou-se garantir o acesso da *comunidade* aos espetáculos, estimulando o consumo cultural. Guti Fraga narrou o início dos trabalhos numa capela e depois em algumas escolas públicas, e falou das dificuldades iniciais de pessoas ligadas ao poder público que se aproximaram do grupo e quase destruíram o que já estava construído. Contou, ainda, sobre os primeiros espetáculos do Nós do Morro e o programa de auditório que foi produzido por dois anos, que atendia populações de diversas favelas e no qual podia-se dançar, cantar e até mesmo protestar.

Na sequência, concentrou-se nos episódios que considera *divisores de água* na história do grupo. O primeiro deles relaciona-se ao espetáculo "Machadianos: três histórias de Machado de Assis", que levou a renomada crítica de teatro Barbara Heliodora *pela primeira vez ao morro.* O segundo refere-se ao convite do Royal Shakespeare Company para que o Nós do Morro se apresentasse numa mostra de teatro na Inglaterra. E o terceiro diz respeito à sua participação como preparador de elenco, bem como de atores do Nós do Morro, no filme Cidade de Deus, que inclusive teria impulsionado a organização de um núcleo de audiovisual no grupo. Além disso, citou a temporada de um mês em um centro cultural em Londres.

Ao afirmar que *na arte, enquanto não vem um certo reconhecimento, você não é nada*, Guti Fraga reforçou a importância dos prêmios ganhos por seu grupo de teatro, tais como aqueles oferecidos pela Shell, Coca-Cola, UNESCO (Organização das Nações Unidas para a Educação, Ciência e Cultura) e ONU (Organização das Nações Unidas). No seu entendimento, essas premiações foram *muito importantes para a afirmação* do trabalho, bem como para despertar o interesse de patrocinadores. Mas fez questão de ressaltar que, durante quinze anos, o trabalho foi desenvolvido sem patrocínio porque se recusaram *a vender miséria* e a *cair no paternalismo*, visto que buscavam propagar *a arte, a possibilidade e o sonho*.

O diretor do Nós do Morro observou que foi bastante significativa também *a primeira entrada no mercado de trabalho*, ao mencionar a temporada do grupo em uma prestigiada sala de teatro carioca. Para ele, foi esse acontecimento que permitiu *uma grande quebra de estereótipo*, porque quando se trata de um grupo oriundo e atuante em favela, a tendência é que o trabalho seja percebido como *teatrinho*, mesmo que haja um esforço constante de estudar e desenvolver novas metodologias.

Guti Fraga também citou os outros efeitos que certa visibilidade pode acarretar, como por exemplo, o deslumbramento de alguns atores que se tornaram famosos e se esqueceram de parte *da filosofia* do Nós do Morro, que prega *o compromisso de alma* com o coletivo. Ele destacou que o grupo é *um elo de possibilidade para as pessoas*, por isso os atores também podem optar pelo caminho do estrelato, mas nesse caso, passam a ser ex-integrantes da companhia. Isso porque os que estão ligados ao grupo precisam se comprometer em ajudar em todas as tarefas relacionadas ao fazer artístico, desde aquelas ligadas a produção até a maquiagem dos colegas e bilheteria dos espetáculos, independente do reconhecimento que já receberam. Nesse sentido, ele reforçou o papel do Nós do Morro na formação do *artista-cidadão*, recorrendo a um termo também usado por Sérgio Vaz, mas com outra formulação: refere-se aquele que, além de artista, é *um intelectual e um ser humano melhor*, sendo capaz de *ter dignidade e somar com o coletivo.*

No final de sua apresentação, Guti Fraga comentou que estava se sentindo privilegiado por estar na periferia: um lugar que *fala sua língua* e é *seu lugar* também. E se comprometeu em apresentar um espetáculo do seu grupo num teatro do CEU, reforçando que não interessa a ele e ao Nós do Morro mostrar seu trabalho *apenas na Avenida Paulista*. Porém, frisou que é importante promover a *fusão sociocultural* para não *alimentar guetos*, e citou que a luta do Nós do Morro nunca se resumiu em estar se apresentando *na Zona Sul carioca*, pois também abrangeu a possibilidade de *Ipanema subir o morro e ver que a única diferença de quem mora lá em relação à classe média é o financeiro, não o intelecto.*

Na sequência, Adriana Barbosa falou diretamente sobre a história da Feira Preta. Segundo seu relato, a Feira surgiu em 2002, quando ela perdeu seu emprego numa gravadora por conta da crise desencadeada pela pirataria de CDs. A empreendedora disse que reuniu *roupas e bugigangas* que tinha em casa e passou e vendê-las em feiras alternativas, em bairros coma a Vila Madalena e a Pompeia, localizados na Zona Oeste paulistana. Numa dessas feiras, teve suas peças roubadas e consolou-se conversando com uma amiga, que também estava desempregada. Ao falarem sobre essas feiras alternativas, concluíram que não havia um evento deste tipo voltado para a cultura negra.

Desse modo, um dos propósitos da Feira era agregar em um único espaço público de São Paulo *as vertentes da cultura negra* nas artes plásticas, fotografia, cinema, música, religião e culinária. Além disso, Adriana Barbosa, formada em Gestão de Eventos, visava *mapear expositores que estivessem voltados para o segmento ou os membros da comunidade negra que estivessem empreendendo.* A primeira feira aconteceu ainda em 2002, na Praça

Benedito Calixto, em Pinheiros, e atraiu cerca de 5 mil pessoas, mesmo a divulgação tendo se restringido à distribuição de filipetas nas ruas.

Depois dessa primeira experiência, moradores do bairro onde aconteceu o evento elaboraram um abaixo-assinado e conseguiram impedir a realização de outras edições no local. Adriana Barbosa mencionou que também organizou um abaixo-assinado com 3 mil assinaturas e procurou a subprefeitura responsável para defender o direito de realizar a Feira novamente, porém, segundo ela, não conseguiu convencer o poder público *que os hábitos da comunidade negra não têm que acontecer só na periferia.*

Conforme comentou, foram quatro anos realizando a Feira em diferentes locais públicos até *a conquista* do espaço de exposições do Anhembi. Ela se referiu à realização da Feira nesse espaço como *conquista* não apenas por se tratar *do maior complexo de eventos da América Latina*, mas também porque esse episódio ajudou a dar mais profissionalismo ao evento. Embora atribuindo tal importância, ela citou que conseguiu arrecadar, neste evento, somente 10% do valor necessário para cobrir os gastos com aluguel do espaço. Por conta dessa dificuldade financeira, inscreveu-se, em 2007, em um processo de seleção para jovens empreendedores da ONG Artemisia[99] e foi uma das contempladas. Com isso, a Feira Preta deixou de ser *um evento que reunia a comunidade negra e trazia informação voltada para o segmento, e passou a ser uma plataforma de desenvolvimento da comunidade negra*.

Também citou que, a partir disso, foram criados alguns eixos de atuação para a Feira. Um deles é o estímulo para que os expositores adquiram o registro jurídico e *atuem de forma mais competitiva no mercado*. O outro eixo é chamado de "Plataforma Preta Qualifica", destinado à qualificação dos empreendedores negros. Há ainda as "Pílulas de Cultura", um projeto de formação sobre a cultura negra, que acontece mensalmente e também se configura como um espaço de eventos e exposição de produtos artísticos. O último eixo é o "Black Money", uma moeda específica voltada para a comunidade negra.

Adriana Barbosa finalizou sua fala pontuando que a última edição da Feira realizada até então fez circular 300 mil reais entre os expositores e a expectativa é que esse montante aumente progressivamente. E ressaltou que grande parte dos expositores é composta por jovens que antes apenas frequentavam a Feira, o que seria um indicativo de que a juventude negra está sendo estimulada a empreender.

[99] A Artemisia – Modelos de Negócios Sociais atua desde 2002 no Brasil, França, Senegal e Índia, com o objetivo de "inspirar, desenvolver e articular pessoas para construir uma nova geração de negócios cujos produtos e serviços contribuam para a redução da desigualdade socioeconômica", segundo dados disponíveis no site institucional (www.artemisia.org.br).

Nelson Maca deu continuação ao debate declamando trechos de textos clássicos da língua portuguesa, raps e outros autorais. Mostrou-se grato pela oportunidade de participar do evento e formar uma *corrente de várias quebradas* a partir da *experiência de diáspora e intervenção na comunidade.* E agradeceu nominalmente a Sérgio, Rose Dorea, Jairo e Márcio Batista por ter sido aceito na *família* cooperiférica, já que ele tem assinado seus textos e se apresentado como Nelson Maca, da Cooperifa-Bahia. Ele relatou, inclusive, que foi a atuação da Cooperifa que o *fez entender o termo sarau*, além de ter despertado seu desejo por declamar e escrever livros.

Antes de relatar a história do Blackitude, Nelson Maca apresentou o que nomeou como *dois probleminhas para refletir*. Um deles estaria relacionado aos *conceitos marginal e periférico*, pois, para ele, *nenhum conceito engloba a realidade, é sempre um discurso.* Assim, *é preciso ter ciência de saber de que lugar está se falando que é marginal e periférico,* já que os escritores marginais contemporâneos vivenciam situações de marginalidade bastante diferentes dos poetas setentistas. Para ele, *a marginália atual* não é a mesma dos poetas marginais dos anos 1970 e *a periferia é mais ampla geograficamente*, distinta da *periferia literária da década de 1970, que saía de Copacabana e das universidades.*

O outro problema identificado por Nelson Maca refere-se às ideias de centro e periferia. Periferia, para esse ativista, *são os jornais e a mídia que tentam entendê-los e não conseguem*. Nesse sentido, os artistas periféricos não são da periferia, são do centro porque são *o centro do problema*. Estar no centro, no entanto, *não significa integrar-se a ele* e aos padrões dominantes do branco, homossexual e masculino, mas *destruí-lo.* Assim, *arte periférica é radical*, tem o propósito de *mexer nos paradigmas* e baseia-se a *dialética do conflito.*

Ele relatou que o movimento Blackitude – Vozes Negras da Bahia surgiu há dez anos a partir de uma posse de hip hop. Porém, diferente de outras posses, não impunha *regras de convívio social, como não fumar ou beber*, porque *hip hop não é igreja, é um espaço para poder exercitar a individualidade, conceituar, discutir*. Sob o seu ponto de vista, o Blackitude é parte do movimento negro, *embora não tenha a ver com os movimentos clássicos*. Outras referências são os movimentos black surgidos em São Paulo, Rio de Janeiro e Bahia.

Além dos encontros de discussão entre os membros, o ativista comentou que o Blackitude promove eventos, como bailes black, projetos de formação e outros em parceria com universidades e escolas públicas. Citou, por exemplo, que o movimento ficou responsável por uma disciplina sobre hip hop para um curso de graduação em Pedagogia em

Salvador e que ofereceu cursos de formação profissional de DJ e produção cultural para jovens.

Mesmo com essas experiências, Nelson Maca abordou as dificuldades de conseguir recursos para organizar os eventos e projetos do Blackitude, até porque os ativistas do coletivo recusam *patrocínio de vereadores e certas empresas* por não aceitarem vincular sua atuação a partidos políticos, tampouco serem pautados por interesses comerciais. Por outro lado, ele destacou que sempre contou com o apoio de alguns *parceiros de luta*, afirmando que, *como um movimento amplo*, o Blackitude não pode ser pensado isoladamente, desconsiderando a importância, em São Paulo, da Cooperifa, Sarau Elo da Corrente, grupo de rap Z'África Brasil, e dos escritores Alessandro Buzo e Rodrigo Ciríaco.

Alessandro Buzo, por sua vez, também optou por começar declamando uma poesia de sua autoria, intitulada "Meu lugar[100]". E comentou que sentia uma responsabilidade muito grande por estar falando depois daquelas pessoas *que acreditam que serão reconhecidas pelo talento, esforço e capacidade de transformação.* Ao invés de centrar-se no evento que organiza e que motivou os coordenadores da Mostra a convidá-lo, Buzo optou por retomar sua trajetória pessoal. Contou que é *nascido e criado no Itaim Paulista*, bairro da Zona Leste paulistana, *que tem aproximadamente 400 mil habitantes*. Um local que oferece muito pouco na área cultural e que, na década de 1970, quando o escritor era adolescente, oferecia menos ainda.

Segundo ele, foram os gibis e livros que sua mãe comprava em sebos que o despertaram para a literatura e cultura de modo geral. A literatura e a sua esposa Marilda o teriam *resgatado* do vício da cocaína e da *vida de baladas*. Depois de ter se tornado leitor assíduo, passou a escrever: primeiramente, numa coluna de leitores de um jornal esportivo; em seguida, textos avulsos sobre as condições do trem metropolitano que, posteriormente, deram origem ao seu primeiro livro. O escritor relatou outros episódios importantes de sua carreira, como a participação na revista Caros *Amigos/Literatura Marginal* e o lançamento de quatro livros autorais, três deles editados com recursos próprios. Também comentou que, mesmo com algumas dificuldades para publicar seus escritos, abandonou o emprego como vendedor *para viver só de cultura*, apostando no grande número de palestras e eventos para os quais era convidado a participar. Posteriormente, foi trabalhar na produtora DGT Filmes e

[100] Segue a transcrição da poesia: "Me chamo Alessandro Buzo/ Orgulho de ser brasileiro/ Não só em ano de Copa/ São Paulo, metrópole/ Minha terra, meu lugar/ Sou do fundão da leste/ Lugar de cabra da peste/ O Itaim é Paulista, não é o Bibi dos boy/ Gueto, periferia, favela/ É tudo isso que vejo, olhando da minha janela/ Lugar melhor que lá não existe/ É lá que cresce meu filho/ Lá também escrevo meus livros/ Gosto tanto do lugar/ Que costumam me chamar de suburbano convicto".

juntos apresentaram um projeto piloto de programa de televisão, que anos depois se transformou no quadro “Buzão Periférico”, dentro do programa Manos e Minas, da TV Cultura.

O escritor relatou que em parceria com tal produtora realizou seu primeiro longa metragem, o Profissão MC, contando apenas com a ajuda dos amigos, dado que não conseguiu captar nenhum recurso financeiro. Para ele, seu relato comprova que *se é para a periferia fazer alguma coisa é para fazer bem feito* e que dava *muito orgulho* ver a Cooperifa realizando uma semana inteira de atividades culturais. Ele insistiu que os artistas oriundos da periferia precisam *falar com os manos do Brasil todo e explorar várias formas de divulgação*.

Uma hora e meia já tinha se passado desde o início do debate, sobrando pouco tempo para que, como mediadora, eu fizesse comentários e organizasse as perguntas da plateia. Seguindo a ordem das apresentações, indaguei a Guti Fraga, que abordou o Nós do Morro como um elo de possibilidades e um grupo que sempre buscou o reconhecimento artístico, se ele considerava que, depois de 23 anos, o grupo havia vencido o desafio do estereótipo. Ou ainda, quais foram as estratégias que o grupo lançou mão para que o social e o político não encobrissem ou continuassem caminhando junto com o trabalho artístico.

Guti Fraga respondeu que acredita que o estereótipo foi superado, até porque o grupo investe numa formação *invejável* para sua equipe, com a oferta das mais variadas disciplinas. Ao mesmo tempo, ele ponderou que isso não representou o fim das dificuldades e desafios. Em primeiro lugar, porque apenas um número pequeno de artistas formadas pelo grupo participa do mercado de trabalho ou integra a companhia teatral que apresenta grandes espetáculos. Além disso, mesmo sendo patrocinado por uma estatal, o grupo não teria recursos próprios para garantir a subsistência de todos os seus integrantes. Isso porque, segundo o diretor, 580 pessoas fazem parte do Nós do Morro e há uma preocupação de *somar o tempo inteiro com o coletivo*, o que significa destinar verbas para o acompanhamento pedagógico das crianças atendidas pelos cursos de formação ou até mesmo *para a compra de alimentos ou um gás de cozinha*, caso algum dos moradores do Vidigal necessite.

Dando sequência aos questionamentos, dirigi-me à Adriana Barbosa. No meu entendimento, ela ressaltou em sua fala não somente o empreendedorismo individual, mas também o social, no sentido de desenvolver projetos para dar visibilidade a diferentes práticas comerciais e culturais. Por isso, sugeri que ela comentasse a experiência recente de agregar nos últimos eventos que realizou as chamadas cultura negra e cultura da periferia, já que tanto a Feira Preta quanto as Pílulas de Cultura têm contado frequentemente com a participação de diferentes artistas identificados como periféricos.

Adriana Barbosa reiterou a diversidade de linguagens e ações exploradas pelos eventos que organiza, tais como *mostras de filmes, exposição e venda de livros, saraus, exposições fotográficas, shows musicais e intervenções de cultura tradicional*. E destacou que, embora a maioria dos expositores seja negro e trabalhe com a cultura negra, há uma forte presença da produção periférica, sobretudo relacionada à literatura. Ao mesmo tempo, Adriana comentou que *todas as produções são bem-vindas* e que a seleção dos expositores também depende no número de interessados em participar, tendo em vista que o trabalho de divulgação do evento limita-se à internet.

Já Nelson Maca, militante do movimento negro e do hip hop, escritor que assume que produz *literatura divergente*, mantém um blog e é também um professor universitário, sinalizou esses diferentes espaços de atuação como caminhos de militância. Do meu ponto de vista, ele evidenciou em sua fala que o Blackitude atuou por 10 anos sem patrocínio, mas com muitos apoiadores, uma vez que contou com ajuda de diferentes ativistas, ligados ou não ao hip hop. Assim, perguntei a ele se havia interesse do coletivo do Blackitude em ampliar sua atuação. Em caso afirmativo, haveria também a possibilidade de explorar patrocínios privados e as verbas públicas?

Nelson Maca disse que gostou muito da pergunta porque ela o fazia pensar que se, de fato, muito pouco pode ser feito sem dinheiro, ainda existe a possibilidade de encontrar formas alternativas de buscar recursos. Citou alguns exemplos dos dez anos de atuação do Blackitude, como um show de rap que foi produzido apenas com a venda de camisetas comemorativas, ou ainda, um evento que foi viabilizado pela doação de recursos financeiros do Sarau Elo da Corrente, de São Paulo. Do mesmo modo, reconheceu que o movimento pretende ampliar sua atuação e já recebeu convites para participar não somente de eventos em outros estados, mas também em alguns países, por isso os ativistas do Blackitude têm se interessado em desenvolver ações de forma *mais profissional*.

Entretanto, o ativista comentou que sempre foi *contra a participação em editais governamentais*, mesmo sabendo que se trata de dinheiro público, porque se opõe ao *processo burocrático* deste tipo de financiamento. Por outro lado, argumentou que a expansão da atuação do movimento necessitará de muito apoio, principalmente porque querem *dialogar com o hip hop africano* e participar de eventos no exterior. Sendo assim, estão interessados em encontrar *patrocinadores consistentes* no setor público ou privado, desde que não interfiram nas *ações e identidade* construídas nos últimos dez anos.

Com relação a Alessandro Buzo, que eu chamei de *polivalente da cultura* por ser escritor, apresentador de TV, organizador de coletâneas literárias e editor de um jornal cultural, propus que ele abordasse suas dificuldades e alegrias ao organizar o Favela Toma Conta, evento de hip hop que se tornou tradicional na cena periférica. Ele respondeu que a ideia do Favela Toma Conta surgiu em 2004, ao observar jovens moradores do Itaim Paulista jogando basquete na rua com uma cesta improvisada, pois, para ele, esse era mais um exemplo de como os moradores desta localidade são carentes de espaço de lazer. O escritor disse que, à época, já desfrutava de alguma visibilidade com seus *corres culturais*, então pensou em revertê-los em ações para o bairro onde sempre morou. Conforme narrou, o evento surgiu sem a pretensão de ter regularidade, mas em 2009 atingiu sua 26ª edição, algumas delas organizadas com pequenos patrocínios para arcar com estrutura de palco, transporte e lanche dos artistas, outras tantas realizadas somente com o apoio e disponibilidade dos participantes.

Segundo ele, o evento sempre privilegiou as manifestações ligadas ao hip hop e já contou com a presença de *grandes nomes do rap nacional*, algo que se fez muito importante para o bairro onde ele é realizado, devido à distância com relação aos locais bem servidos de equipamentos de lazer e a dificuldade dos moradores de arcar com custos do consumo cultural. Alessandro Buzo mencionou ainda que percebe semelhanças entre a sua atuação e a de Guti Fraga, visto que, embora viaje para muitos estados, seja escritor e participe de um programa de televisão, no Itaim Paulista *é um vizinho comum*, por isso sempre buscou *devolver para o bairro* um pouco do que sua carreira lhe possibilitou.

Ao final da resposta de Alessandro Buzo, a plateia também manifestou o desejo de dirigir perguntas aos convidados, mas o espetáculo artístico programado para suceder ao debate já estava atrasado em meia hora. Por conta disso, poucas perguntas foram feitas. A Guti Fraga indagou-se se há interesse em preservar a dimensão do conflito social, dado que os financiamentos culturais tendem a ser pacificadores ou integradores. Para Nelson Maca, perguntou-se se existem bares na Bahia exclusivamente frequentados por negros. E a ambos foi questionado como os grupos organizados têm lidado com a violência policial contra a população negra ou moradora de favelas.

Guti Fraga comentou que o seu desejo de atuação não é modificado pelo financiador e ressaltou que *se pudesse começaria tudo de novo* por estar certo de que o Nós do Morro contribuiu para a transformação do país. Além disso, reiterou que, quando não houver mais recursos, o grupo estará disposto a trabalhar voluntariamente, tal como ocorreu por quinze anos. Sobre a questão da violência, ponderou que ela *está presente em todos os lugares do*

mundo, mas, especificamente no Rio de Janeiro, espera estar colaborando, por meio de seus projetos, para que ela diminua.

Nelson Maca, por sua vez, pontuou que, de fato, *é muito difícil ser financiado e ao mesmo tempo levantar questionamento às questões que envolvam o patrocínio*, mas argumentou que *é preciso saber até que ponto usá-lo.* Para ele, conflito não é necessariamente enfrentamento ou *falar mal do governo*, por isso o Blackitude busca estimular a criatividade e a reflexão nos seus integrantes e populações que atende. O ativista também comentou que no bairro do Pelourinho, em Salvador, há muitos bares voltados para a cultura negra, o que não impede que a cidade seja racista. Ele pontuou que o Blackitude está engajado contra a violência policial, dado que *existe sim um projeto estatal de genocídio da população negra masculina*.

No terceiro dia da Mostra, uma quarta-feira, a linguagem artística contemplada foi a literatura, com dois debates[101] no CEU Casablanca. Para o primeiro debate, nomeado "Engajamento e revolta na ponta da caneta", foram convidados o pesquisador e colaborador de coletivos atuantes em favelas, Ecio Salles, do Rio de Janeiro; e os escritores Márcio Batista, Elizandra Souza, Rodrigo Ciríaco e Michel da Silva. Já o segundo debate, que preferi privilegiar nesta análise, foi anunciado como *uma das grandes atrações* da II Mostra Cultural da Cooperifa. Intitulado "Literatura marginal através dos tempos", a discussão contou com as participações do poeta Chacal, do Rio de Janeiro, e dos escritores Ferréz e Sérgio Vaz, além da professora Heloisa Buarque de Hollanda. Eleilson Leite, que não havia comparecido a nenhuma atividade até então, ficou encarregado de chamar nominalmente os convidados para compor a mesa e aproveitou para enfatizar que o título do debate que se iniciava foi pensado para *celebrar e pagar um tributo muito importante aos movimentos dos anos 1970 e 1980* e ainda promover *uma conexão entre as gerações de marginais.*

A presença da editora e professora de literatura da Universidade Federal do Rio de Janeiro promoveu uma dinâmica diferente no debate, tendo em vista que ela interferiu bastante durante as falas dos convidados. Heloisa Buarque afirmou estar emocionada com aquela mesa e fez algumas considerações iniciais sobre os dois movimentos de literatura marginal. Sobre aquele surgido nos anos 1970, no Rio de Janeiro, ponderou que, embora não fosse de caráter *político explícito*, era um movimento de contracultura, que protestava com *alegria e humor* e se tornou *a mídia mais importante para agregar a juventude* [daquela

[101] Além de dois debates sobre literatura realizados em um mesmo dia, na sexta-feira, que foi destinada ao teatro, também foi organizado mais um debate literário, sob o título "É possível viver sem escrever?". Optei, então, por esmiuçar apenas um dos três debates em nome da fluidez do texto, até porque as questões que emergiram nessas ocasiões foram similares.

época], *junto com o rock.* Trinta anos depois, teria surgido em São Paulo um novo movimento, que traz uma *poesia que mobiliza, forma leitores e tem o mesmo projeto de resistência.* O mais impressionante, segundo seu relato, é que, atualmente, *a periferia tem voz,* ao passo que nos anos 1970 *eram os intelectuais que faziam a mediação pelas favelas e periferias*. Depois dessas considerações iniciais, passou a palavra para Ferréz.

O escritor Ferréz já havia participado das outras duas mostras culturais promovidas pela Cooperifa, mas ressaltou que, para ele, era muito importante *fazer parte de um evento da quebrada,* que atrai até os pesquisadores para a periferia. Disse que era importante estar na mesma mesa que Chacal, alguém que admira, e Heloisa Buarque, uma estudiosa. Também destacou que a literatura marginal ou periférica é feita pela *batalha do escritor de ir até o público e ter contato com o povo,* embora saiba que a autodenominação *incomoda muitos críticos e escritores.* Sérgio Vaz também manifestou sua alegria em estar participando daquele debate, pois *queria trazer a discussão da literatura na periferia, sem ter que falar de favela ou crime.* O poeta da Cooperifa destacou que *gosta do rótulo literatura periférica* para a sua obra, porque *identifica de onde ele vem e indica pertencimento,* ainda que goste também de ter sua produção classificada como *literatura marginal, suburbana* ou *divergente*.

Heloisa Buarque perguntou a Sérgio Vaz se a classificação *literatura hip hop* também seria pertinente, tendo em vista que *a atitude* dos escritores assemelha-se a dos rappers. E indagou se o questionamento sobre se é ou não literatura o que produzem também não é uma provocação política. Sobre a primeira alegação, Sérgio Vaz respondeu que a literatura periférica *deve tudo ao hip hop* porque foi esse movimento que mostrou que *a favela não é tão mal articulada.* Já sobre a segunda, o poeta disse que *deixa para os estudiosos decidirem se é ou não literatura.* Ele considera literatura, *mas a vê como uma literatura diferente, com menos crase e ponto e vírgula*.

Heloisa Buarque interferiu, novamente, e afirmou que o reconhecimento dessa produção periférica como literatura deve ser *a luta* dos próprios escritores. Porque, tal como os marginais dos anos 1970 no início de sua atuação, os autores periféricos não têm suas produções reconhecidas como literatura e, para a professora, essa é uma questão mais política do que literária. Sérgio Vaz, então, retrucou essa resposta, polemizando se seria a academia a responsável por decidir o que é ou não literatura, porque, para ele, a opinião de acadêmicos não é a mais importante. A professora respondeu que *o pior é que é a academia, sim, quem decide*, por isso é preciso que os escritores periféricos *batalhem pelo direito de ter reconhecimento*. E argumentou que, sendo acadêmica, sabe da importância de *encarar a academia e a semântica dela*.

Sérgio Vaz, por sua vez, defendeu que a maior preocupação dos escritores marginais-periféricos é com *a formação dos leitores na quebrada*. E mesmo tendo menos sinais de pontuação, essa literatura *ganha outro vigor* porque o escritor periférico *sente o cheiro do suor, o barulho do personagem*. Além disso, afirmou, provocando uma reação entusiasmada da plateia, que essa produção teria *um outro código, pois se um cara da periferia diz "nóis vai" é porque vai mesmo*.

Chacal deu sequência ao debate apresentando-se como um *poeta que gosta de falar poesia e acha sensacional a Cooperifa.* Para ele, o que os unia ali era a possibilidade de falar sobre *poesia independente, independente da academia.* O poeta não desconsiderou que cabe à academia avaliar se é ou não literatura, porém pontuou que considera que *a periferia não está muito preocupada com isso,* assim como ele e seus colegas marginais dos anos 1970 estavam mais interessados em *comungar a poesia e fazer circular as ideias* e menos em serem *reconhecidos como grandes escritores*. Ele alegou que já nos anos 1970 a organização dos saraus foi significativa por permitir a celebração e reunião de amigos em torno da poesia, do mesmo modo que possibilitou *a descoberta do corpo como instrumento* para expressá-la. Ao mesmo tempo, surgiria algo diferente dessa literatura produzida nos saraus, pois *a poesia falada como o corpo, com os tiques nervosos, com o silêncio, é uma coisa que fica na fronteira: não é música, não é teatro, não é palavra no papel, não é livro.* Chacal brincou com o termo *literatura hip hop* anunciado por Heloisa Buarque, porque, segundo ele, foi a professora quem desencadeou *os problemas com o nome marginal* associado à literatura. Nesse sentido, lembrou que os *nomes também podem mudar,* e que a literatura marginal dos anos 1970 poderia ser chamada de *poesia física* ou *poesia pop*, dado que era uma *poesia descartável*, que se apoiava na *trilogia sexo, drogas e rock'n roll.*

Sérgio Vaz aproveitou o gancho para dizer que a literatura marginal atual se equiparava com a produzida nos anos 1970 por também apoiar-se numa trilogia: *sangue, lágrima e hip hop*. Heloisa Buarque complementou esse comentário afirmando que ambos os movimentos são contracultura, porque também os marginais dos 1970 tinham um projeto que estava *fora do sistema, da literatura, dos padrões*, e que contestava a ideia que de *livro de poesia é para ser imortal* ao afirmar a *poesia descartável.*

Ferréz disse que, para não incomodar a mais ninguém, não vai mais se autodenominar um escritor, vai apresentar-se como *datilógrafo do gueto*. Ele considerou que boa parte das críticas são idealizadas pela classe média, que teme perder seus espaços. Sendo assim, ainda existiria muito preconceito contra a literatura marginal-periférica, por vezes havendo a associação dos escritores da periferia a criminosos. E ressaltou que está cansado de defender a

sua carreira literária e a sua produção, até porque ganha mais dinheiro com suas lojas e outras atividades que desenvolve.

Sérgio Vaz apontou que essa nova literatura produzida nas periferias traz uma novidade: *a palavra*. Isto é, *faz o caminho inverso*: desperta o interesse pela palavra e depois pelos livros. E enfatizou que não se trata de interesse pela gramática, é paixão pela palavra ouvida e repetida nos diversos saraus. Ferréz, em concordância com Sérgio, assegurou que os escritores da periferia também causam incômodo porque seus livros *vendem mais do que as obras de autores consagrados*, sobretudo por conta de suas estratégias alternativas de produção, como a Edições Toró, que *chega a lugares que nenhuma outra editora chega.* Essa proximidade com o público seria outro trunfo da literatura periférica, de acordo com Ferréz. Escritores e leitores moram nos mesmos bairros, encontram-se nas ruas e isso desencadearia, necessariamente, numa empatia entre eles.

Chacal considerou que enxerga alguns pontos de semelhança entre a poesia marginal e a literatura periférica. Para o poeta, ambas *partem da vivência dos autores e estimulam à leitura,* sem importar-se se o que está sendo produzido é literatura ou não. Igualmente, essas produções literárias teriam conteúdo *altamente inflamável e educativo.*

Conforme Heloisa Buarque, haveria outra semelhança a ser considerada: enquanto a poesia marginal nos anos 1970 associava-se ao rock, a literatura marginal da periferia liga-se ao rap. Nessa direção, Chacal lembrou-se que uma de suas estratégias era declamar textos em shows de rock, algo que o tornou popular em alguns circuitos culturais. Já Sérgio Vaz disse que chegou a *ficar conhecido como o tiozinho da poesia* de tanto se apresentar em shows de rap. Para ele, o movimento hip hop foi importante não apenas para a divulgação da literatura periférica, mas também para a difusão do conhecimento e do protesto, porque *muitos ouviram falar de Zumbi dos Palmares, Carlos Marighella, Che Guevara e Steve Biko* por meio das letras de rap.

Sérgio Vaz reforçou a ideia de que a literatura que produz, assim como o rap, *é outra palavra, outro código, outro dialeto,* e que, por isso, *perdoa as pessoas que falam mal e não a entendem*. No seu entendimento, ambas são produções de quem *não tem medo de falar que é preto ou nordestino*, de pessoas *que não querem mudar o mundo, mas querem mudar a si mesmas*. Neste sentido, *a academia pode até explicar, mas não vai entender* o que está emergindo da periferia. O poeta também ressaltou que não escreve pensando em vender livros, mas *para não enlouquecer e não matar as pessoas.*

Ferréz endossou o depoimento de Sérgio Vaz, afirmando que *do outro lado de lá*, referindo-se ao centro geográfico, não é possível perceber esse sentimento por parte daqueles que trabalham com manifestações artísticas na periferia. Ele traçou paralelos entre o rap e a literatura marginal-periférica, revelando que ele próprio demorou *a valorizar o sarau no bar*, dado que *a paixão pelo rap na quebrada* é muito forte e acaba criando um padrão de rimas e manifestações em palcos exclusivos. O escritor insistiu que este é um momento em que *muitos caras que estão no rap* devem ser trazidos para a literatura, até para aumentar a produção de romances, não apenas de poesia periférica.

Depois de uma hora e meia, Heloisa Buarque de Hollanda retirou-se da mesa para ir a outro compromisso, mas as perguntas feitas pela plateia garantiram a continuidade do debate. Para Ferréz e Sérgio Vaz foi feita uma pergunta específica: Vocês têm algum projeto para ajudar quem quer ser escritor, para ajudar a sair da linguagem do rap e ir para a literatura? Além disso, foi solicitado a eles que comentassem uma consideração que afirmava que *a periferia não ganhou nada, mas tomou de assalto muitos espaços*, como a literatura e a universidade. Já a Chacal foram dirigidas outras duas perguntas: você já foi exilado por causa da literatura? Como sobreviveu por tanto tempo no mercado da poesia?

Ferréz respondeu que quem tem interesse em ser escritor tem que passar por oficinas, estudar e ler muito para poder ter profundidade nos temas que vai abordar. Sérgio Vaz disse é preciso ter cuidado para *não achar que é libertário porque escreve* ou *confundir ser um poeta com ser o próprio Zumbi dos Palmares*. Pois, este seria um momento em que a periferia está *aprendendo a transformar sua história em literatura*, mas ainda é necessário ter cuidado com a escrita, antes mesmo de submetê-la às críticas. Do mesmo modo, assegurou que *a periferia nunca esteve tão maravilhosa como agora*, recordando que, quando adolescente, mal tinha escola onde morava e quase não havia manifestações artísticas, ao passo que, atualmente, os moradores estão chegando à faculdade, editando livros, produzindo filmes e indo aos saraus, por isso gostaria muito de *ser jovem hoje* para usufruir por mais tempo essas oportunidades.

Chacal avaliou que *todo poeta, de certa forma, é um exilado*, visto que produz algo que é *pouco lido, consumido e respeitado*. Ele relembrou as dificuldades de sua carreira desde os anos 1970, suas estratégias para conseguir viabilizar sua produção, as passagens por muitas editoras e as baixas vendagens de seus livros. O poeta finalizou sua participação relatando que *relutou em conhecer a Cooperifa*, porque teve *medo de encontrar fundamentalistas*, centrados no discurso de que *só a poesia salva*. Mas surpreendeu-se com *a festa do corpo* que presenciou no sarau, *com as pessoas felizes, satisfeitas em ter um público*, tal como os poetas marginais setentistas.

Sérgio Vaz encerrou o debate assegurando que *teve o mesmo pensamento* [de encontrar fundamentalistas] *quando foi à Ipanema*, referindo-se ao receio manifestado por Chacal e provocando risos na plateia. O poeta cooperiférico agradeceu a todos os presentes por estarem naquela *tarde histórica* e convidou os escritores presentes a declamarem um texto autoral para finalizar a atividade.

Na quinta-feira, o debate "A periferia se vê no cinema de periferia" contou com as participações dos cineastas Ricardo Elias e Rogério Pixote, do produtor e cinegrafista Toni Nogueira, e com a mediação de Luiz Barata, coordenador do núcleo de audiovisual da Ação Educativa. Barata deu início ao debate agradecendo à *família Cooperifa* pelo convite e afirmando que a sua expectativa era que aquela atividade gerasse discussões tão interessantes sobre cinema na periferia quanto as das mostras anteriores. O moderador sugeriu que os debatedores expusessem um pouco do processo criativo na realização dos filmes e dos projetos nos quais estavam envolvidos. E convidou Ricardo Elias para iniciar sua fala.

Ricardo Elias é diretor dos filmes De passagem e Os 12 trabalhos e também diretor artístico do programa Manos e Minas, da TV Cultura. Depois de agradecer o *convite de Sérgio Vaz*, mencionou que era um prazer estar ali porque sempre acompanhou *o movimento da Cooperifa* e disse que iria apresentar alguns questionamentos importantes que o instigam. O primeiro questionamento referia-se à *representação das classes C, D e E e do negro no cinema brasileiro* que, segundo ele, é distorcida e estereotipada, dado que, em seu levantamento preliminar, em *apenas sete filmes produzidos na história do cinema nacional o personagem negro ou o jovem pobre não é jogador de futebol, traficante ou sambista*. Mesmo o Cinema Novo, *que foi o movimento que procurou retratar as classes mais pobres num certo período*, teria representado uma imagem distorcida *por um viés de uma classe culturalmente mais elitizada*.

Para Ricardo Elias, foi após o lançamento do filme Cidade de Deus, com *o renascimento do que as pessoas chamam de cine-favela*, que houve um debate maior em torno dessa representação. O diretor destacou que programas de televisão, como o Central da Periferia (TV Globo), Conexões Urbanas (Multishow) e Manos e Minas (TV Cultura) têm um papel importante não apenas na divulgação da *cultura da periferia*, mas também na apresentação de *outra visão, um pouco menos preconceituosa, em relação à imagem do jovem mais pobre*. E finalizou dizendo que essa era uma questão inicial para desencadear a discussão de *como se dá e por que se dá esse processo de representação*.

Rogério Pixote começou sua exposição comentando que refletiu muito sobre a pergunta que dava título ao debate e, baseado no que Ricardo Elias havia dito, constatou que *o problema já é longo*. Para ele, a grande questão a ser debatida *não é se a periferia se vê, se reconhece, se representa no cinema de periferia, porque o cinema de periferia praticamente nem existe ainda* [...] *não tem grana para se sustentar*. Ele lembrou que, durante a organização da Semana de Arte Moderna da Periferia, em 2007, alguns coletivos de audiovisual da Zona Sul paulistana elaboraram o "Manifesto do Olhar Visceral"[102], mobilizados pela tentativa de entender o que fazem e o que querem alcançar com suas ações. Segundo ele, a contribuição possível a esses coletivos periféricos é a construção de *uma consciência estética mínima, uma consciência política do cinema, de tentar reconstruir essa imagem de negros e pobres*. Assim, o mais importante não seria questionar *se a periferia se vê nos vídeos que as próprias pessoas da periferia estão fazendo, mas as pessoas da periferia estão fazendo esses vídeos tendo a consciência de que elas podem sim interferir nesse discurso sobre a periferia*.

Rogerio Pixote ressaltou que é um *engodo* afirmar que não existem salas de cinema na periferia, ou ainda, que são os coletivos de audiovisual que *levam o cinema para a periferia*, pois há grandes redes de cinema que vêm fazendo isso algum tempo, embora a maior parte da população não tenha dinheiro para pagar os altos valores dos ingressos. Ao competir com os filmes exibidos nessas grandes salas de cinema, o desafio dos cineastas periféricos seria convencer os moradores da periferia a assistir suas produções, seduzindo-os por uma variedade de temáticas e linguagens cinematográficas, diferentes das que estão acostumados a consumir.

O cineasta e ativista destacou, por fim, que mesmo que os periféricos repitam os estereótipos que perduram na história do cinema brasileiro, quando se trata de retratar a periferia, *não dá mais para admitir que a classe média ou a classe rica* continue a dominar a produção nacional e a abordar as favelas e periferias. Para isso, faz-se necessário que os

[102] Reproduzo aqui tal Manifesto: "Sou viela, ciranda ou morro. O corpo. As vísceras. Reivindicando a alma sequestrada há mais de 500 anos. O vídeo-artesão na linha de montagem feita de organismo vivo; gerado da necessidade de representar o universo que nos circunda. O nosso vídeo se faz à imagem esculpida do puro caos ordenado no calor da noção de quem não só filma, mas se filma ao narrar sua própria história pela lente fria da câmera. O olhar em desintoxicação! Uma ofensa ao pobre cinema-manso, à mediocridade da novela nossa de cada dia. Nossa estética é a da procura, a do resgate, a do encontro, da experimentação. Olhar quilombola que ofusca e risca a imagem dos Borba Gatos da colonização cultural. Sabotagem na linha de reprodução de estereótipos. Celebração do personagem vivo, do personagem-alma, da periferia viva. O encontro entre personagem, espectador e realizador, um na bolinha do olho do outro. Em busca da cinemateca perdida criamos nossos cineclubes-avessos em bares, escadões, becos, nossas quebradas... Periferias como centro. Periferia do universo, do mundo, do país, da cidade, dialogando com nossos sentimentos. E... nosso nome não é Zé Pequeno!". Disponível em <http://becosevielaszs.blogspot.com/2007/10/manifesto-do-olhar-visceral.html>, acesso em janeiro de 2010.

cineastas periféricos disputem editais públicos e a inovem em suas produções, a fim de evitar o esgotamento da temática, bem como os estereótipos recorrentes.

O terceiro debatedor a se apresentar foi Toni Nogueira, produtor executivo da DGT filmes, responsável pelo documentário sobre a Cooperifa, cinegrafista e codiretor do filme Profissão MC, realizado em parceria com o escritor Alessandro Buzo. Toni Nogueira mencionou que estava honrado de suas duas produções exibidas na Mostra e referiu-se ao seu documentário como *um clássico da Cooperifa*. Logo no início, ele se apresentou como alguém *do centro, da classe média,* mas com *imunidade periférica permanente*, segundo assegurou-lhe Sérgio Vaz.

Discordando de Rogerio Pixote, Toni Nogueira mostrou-se otimista com relação ao cinema da periferia e afirmou que o que está sendo feito por esses coletivos e cineastas pode ser considerado *vanguarda*. Citou como exemplo o filme Profissão MC, que foi realizado sem a captação de nenhum recurso, por não diretores e com a ajuda de mais dois técnicos e cidadãos comuns atuando como atores. Para ele, o atual contexto propicia que *qualquer pessoa possa fazer um filme* e é por isso que considera que *esse negócio da periferia se ver na periferia é muito possível por causa dessa facilidade de produção*.

Finalizando sua exposição, ele pontuou que *artes periféricas têm um valor muito incrível porque elas todas se misturam, parece que é tudo uma coisa só*. Além disso, partem da iniciativa individual dos artistas, que produzem na maior parte das vezes sem o incentivo público, contando com o auxílio de familiares e outros ativistas. Conforme Toni Nogueira, isso se deve à influência do rap, que ensinou o *caminho da autonomia e criatividade* para a produção e o consumo na periferia. Segundo ele, ações como as dos coletivos de audiovisual periféricos são *revolucionárias e de vanguarda,* e indicam *o limiar de uma nova estética.*

Após as considerações iniciais de todos os debatedores, Luiz Barata provocou-os a responder o que seria *a estética da periferia ou do vídeo popular*, indagando-os se essa nova estética estaria relacionada às locações, ao realismo ou às condições das produções. Toni Nogueira foi o primeiro a se manifestar e baseou sua resposta na experiência com Profissão MC. Relatou que esse longa foi feito *sem grana*, apenas com *a vontade de fazer de um diretor aprendiz, de um fotógrafo que não é diretor e com a participação da comunidade*, e isso acarretou em um *processo de filmagem documental*. Ele fez questão de enfatizar que não defende esse modelo de produção como o único possível, considerou que *se deve fazer filme para ganhar dinheiro, vender, passar, acontecer*. E argumentou que *há filmes que têm que ser feitos*, independente do montante de recursos disponíveis. Para ele, essa *é a vanguarda possível*.

Rogerio Pixote também se disse otimista, mas ressaltou que *os procedimentos de realismo no cinema* ou *o trabalho como não-atores* tem *procedência antiga* na história do cinema e não caracterizaria a vanguarda estética do cinema de periferia. De acordo com ele, sequer há uma *vanguarda estética periférica*, o que há é *uma vanguarda histórica*, devido ao contexto atual que possibilita que sujeitos oriundos das classes populares produzam filmes em diferentes países do mundo, muitas vezes com a colaboração coletiva. Porém, fez a ressalva de que é preciso levar em consideração que *é fato* que muitos cineastas periféricos *estão aprendendo a fazer na prática* ou tiveram pouco acesso à chamada cultura erudita, como é o seu caso. E isso pode desencadear uma produção não tão boa, do ponto de vista técnico ou narrativo, sendo esse um risco que todos devem correr.

Já Ricardo Elias pontuou que *sempre existe um certo paternalismo* quando se toca em questões relativas à produção cultural da periferia. Ele assegurou que se considerava no direito de fazer essa afirmação porque, embora tenha uma formação universitária burguesa, nasceu em um bairro periférico. Além disso, considerou que o acesso à educação e a cultura burguesa ou erudita não deve ser negado ou desprezado, até porque esse pode ser o ponto de partida para os produtos culturais periféricos. Para exemplificar seu argumento, citou Ferréz e Alessandro Buzo como dois escritores que *se tornaram expoentes da literatura marginal* porque leem muito e *se inspiraram na literatura tradicional* para inovar. Segundo ele, *existe a periferia*, mas *a cultura é humana*. Desse modo, só é possível subverter no cinema e na literatura conhecendo o que já foi produzido. Ricardo Elias apontou que *não é porque foi produzido na periferia que tem que ser bom ou a gente tem que aceitar*, pois os artistas da periferia *podem produzir coisas ruins esteticamente*, embora seja *muito sedutor* não avaliar essas produções do ponto de vista crítico.

Em seguida, foi aberto espaço para as perguntas do público, sendo a maior parte delas direcionada a todos os convidados: Qual o filme preferido de vocês? No caso de um filme que não faz sucesso, a culpa é do público ou do cineasta? Como fazer o público se interessar por uma produção diferente daquela que ele está acostumado a ver na TV? O que é periferia para vocês? Como fazer um filme de periferia sem reforçar estereótipos? O que caracterizaria o cinema de periferia: a falta de acesso aos meios de produção, o fato de ser produzido por moradores de periferia ou é a visão da periferia apresentada na tela?

Ricardo Elias atentou que é importante o cineasta dialogar com o público, mas considerou que nem sempre o produto final mostra-se acessível a todos. Um desafio que está posto, segundo ele, é a produção de filmes que humanizem os pobres, porque os espectadores já estão acostumados com os estereótipos do *pobre que vence na vida e vira cantor sertanejo*

ou vira rico, ou do *pobre que é doido e sai atirando*. Igualmente, caberia ao cineasta procurar mecanismos para que seu filme seja exibido para o maior número possível de pessoas, com ou sem a ajuda dos canais de televisão. Para ele, não se pode desistir de produzir filmes diferentes do padrão norte-americano, pois, mesmo nos países desenvolvidos, esse seria o padrão dominante.

Esse cineasta considerou, ainda, que *a periferia é um espaço geográfico, fora do centro, que não precisa, necessariamente, ser um espaço de exclusão social*, no entanto, em São Paulo, a pobreza se faz presente neste espaço. Ricardo pontuou que, *de um tempo pra cá, a periferia começou a ter uma manifestação cultural própria*, assim, quem produz a imagem da periferia e mora neste espaço *vai ter visões diferentes de quem mora no centro*. Para ele, seus filmes *são da periferia*, embora, atualmente, more no centro, porque sempre se preocupou em não retratar os mais pobres de forma estereotipada e também em criar estratégias para levar suas produções para um público amplo.

O cineasta voltou a argumentar sobre sua preocupação com *certo paternalismo com relação à produção da periferia* e enfatizou que *gosto se discute* e há padrões artísticos que devem ser respeitados, porque senão cai-se no *discurso da vitimização*, de esconder o resultado de um trabalho por trás da reclamação da falta de acesso. No seu entendimento, é preciso não ter medo de julgar a qualidade dos filmes periféricos, mesmo aqueles feitos sem recursos externos. Para ele, não ter dinheiro é, de fato, uma complicação para a vida do cineasta, porém *não se pode deixar esse fator complicante ser motivo de inércia.* Apesar de considerar que uma obra deve ser julgada *a partir dos códigos e questões estéticas estabelecidas*, também ponderou que, *mesmo que o filme seja ruim, isso não vai anular o movimento lindo* que está sendo construído nas periferias. Ele sugeriu até que o curso de audiovisual seja obrigatório no ensino fundamental, para não deixar o público *alienado com a televisão* e fechado para obras diferentes do padrão estabelecido pelas novelas ou o cinema norte-americano.

Rogério Pixote defendeu *o direito às possibilidades*, isto é, o direito do público de assistir aos blockbusters norte-americanos e aos filmes experimentais ou alternativos, argumentando que, enquanto esse acesso amplo não existir, a discussão sobre a recepção dos filmes será inútil. De acordo com ele, *o estereótipo faz parte da nossa vida*, mas um dos caminhos possíveis para afastar-se deles é apostar na *simplicidade*, ou seja, *entender que falar da periferia é falar da vida do seu pai, sua mãe, seus vizinhos, que são os estereótipos vivos.* Sob o seu ponto de vista, a periferia é um lugar com muitos problemas e onde *tudo é mais radical: o amor, o ódio, a vontade de estudar ou de não fazer nada.*

Segundo Toni Nogueira, a televisão pode ser democrática e apresentar-se como um fórum para mostrar os filmes que estão sendo feitos pela periferia, assim como os canais da internet, porque é mais difícil exibir as produções nas salas de cinema. Sobre o que é a periferia, ele disse que a conheceu *de verdade* a partir do contato com Alessandro Buzo e o que mais o encantou quando começou a frequentar esse espaço foram *as relações das pessoas, a maneira como riam e se encontravam*. Para ele, essa definição tem relação com a geografia e a história, pois, atualmente, por exemplo, os periféricos *estão criando artisticamente, na literatura, no cinema, no vídeo e no samba*.

Toni Nogueira explicou que a sua produtora comercial viabiliza projetos paralelos que não captam recursos, como foi o caso filme Profissão MC, e isso o embasava a afirmar que, para ele, *foi fácil fazer um filme sem dinheiro*, embora não saiba dizer se seria fácil para outros interessados. Ao falar acerca da estética do cinema de periferia, baseou-se em suas duas experiências. Para ele, a estética do Profissão MC deriva do fato de ter sido produzido *na marra, sem apoio, sem nada*, dado que *a falta de dinheiro faz parte da ideia do filme*. Já no caso do documentário sobre a Cooperifa, a estética teria sido construída a partir da *técnica e das condições de produção*, pois, por um lado, os diretores optaram por não interferir na iluminação do bar do Zé Batidão porque queriam reproduzir fielmente o modo como o sarau acontecia, mas por outro, também tinha a ver com a falta de recursos para alugar iluminação e as câmeras. Toni Nogueira reiterou que está ciente das deficiências dessas produções, contudo registrou que ambas não foram feitas para ganhar prêmios, foram produzidas despretensiosamente, na medida da disponibilidade da equipe e demais participantes.

Na sexta-feira, embora a linguagem artística privilegiada tenha sido o teatro, a primeira atividade realizada foi um debate sobre literatura em que predominou o relato pessoal dos participantes sobre suas relações com a escrita literária. Com o título "É possível viver sem escrever", o debate contou com as participações dos escritores Xico Sá, Marcelino Freire e Sacolinha, além da mediação da jornalista e professora da ONG Papel Jornal Roseli Loturco.

No sábado foi promovido o debate "Arte de rua na periferia", com a presença do artista plástico Jair Guilherme, o grafiteiro Michel Onguer, o pixador[103] Cripta Djan e o jornalista João Wainer fazendo a mediação. João Wainer também produziu os documentários A Ponte, sobre a atuação da ONG Casa do Zezinho na Zona Sul paulistana, e Pixo, sobre os pixadores na cidade, além de integrar a equipe permanente do jornal *Folha de S. Paulo*. E,

[103] Mantenho aqui a grafia nativa do verbo pixar e seus correlatos, ainda que a norma culta determine o uso do "ch" no lugar do "x".

diferentemente do que ocorreu nos outros dias, o mediador fez perguntas iniciais aos debatedores para estimular a discussão, sendo a primeira delas referente à interferência da internet na produção artística da periferia e na pixação.

Jair Guilherme, que é professor de artes e mantém um ateliê na periferia da Zona Sul, deu início a sua fala afirmando que *periferia e arte são dois polos bem longínquos*, e que desde que se formou, na década de 1980, tem dificuldades para expor seu trabalho, por isso enxerga positivamente a visibilidade que a internet pode oferecer. Porém, sinalizou que é preciso atentar para os perigos das ferramentas tecnológicas interferirem na técnica. Para ele, que expõe seus trabalhos na internet, há um *dilema* instaurado: por um lado, há a intenção de promover o trabalho porque a mídia contribui; por outro, há uma crise de produção dos artistas, pois é necessário *conhecimento para lidar com as novas tecnologias*.

O grafiteiro e arte-educador Michel Onguer sinalizou que também faz uso da internet para divulgar seus trabalhos e mantém disponível um portfólio on-line. Afirmou que procura usar cuidadosamente essa ferramenta, porque também há muitos casos de plágio. Já o pixador e documentarista Cripta Djan ressaltou que *antigamente, a pixação não dependia de nada, nem de telefone ou celular*, pois a única forma de comunicação era *a rua*. Mas atualmente, com a internet, tanto houve um aumento da visibilidade quanto uma melhoria da comunicação entre os pixadores por meio das várias ferramentas e sites.

João Wainer instigou os convidados a comentarem as diferenças entre a arte que é produzida na periferia e em locais onde não há problemas de infraestrutura ou de oferta serviços. Jair Guilherme respondeu que *toda arte é subversiva* e, nesse sentido, *todo ambiente torna-se propício,* desde que a subversão seja o princípio que está sendo desenvolvido. Ele considera que é inconcebível, por exemplo, imaginar a cidade de São Paulo sem pixação ou grafite. Michel Onguer avaliou que, quando o artista não tem problemas, ele se concentra na técnica e *perde a essência por estar com a vida resolvida*, por isso haveria muita diferença. Do seu ponto de vista, é preciso estar sob pressão para produzir com essência, já que a condição vivenciada influiria muito na produção. Cripta Djan, por sua vez, avaliou que *os jovens da periferia têm pouco acesso à arte* e precisam *batalhar muito* para se tornar artistas. Justificou ainda que seria por isso que a maioria dos pixadores tem origem na periferia, dada a falta de condição financeira de comprar material e dedicar-se a outras linguagens. A pixação seria, então, uma opção para estes jovens pobres serem valorizados como artistas.

João Wainer interveio novamente no debate contrapondo duas histórias recentes: o convite da Fundação Cartier, um centro de exposições de arte contemporânea localizada em Paris, para Cripta Djan fazer uma intervenção de pixo na fachada do prédio; e a invasão do

prédio da Bienal, em São Paulo, que terminou na expulsão e prisão dos pixadores envolvidos. Assim, para ele, enquanto em um país o pixador é recebido como artista conceituado; no outro, é tratado como *vândalo ou marginal*. Cripta Djan comentou esses episódios e explicou que teve dificuldades para tirar o passaporte e seguir para a França justamente porque já tinha sido preso por vandalismo, e destacou que em outros países a *pixação é tratada como algo valioso e selvagem, por que nem tudo que é arte precisa ser autorizado.* Ele considera que este é o momento de o Brasil refletir se a pixação é mesmo ou crime, e continuar tratando-a de forma preconceituosa, ou reconhecê-la como arte.

Jair Guilherme provocou seus colegas de mesa ao citar que muitos dos pixadores e grafiteiros mantém suas identidades secretas porque, ao revelá-las, podem ser presos ou perderem seus empregos. Entretanto, expressou que admira muito a postura dos pixadores e condena seus colegas artistas plásticos, que, no seu entendimento, são muito preconceituosos e temem a presença de artistas de origem periférica em seus espaços de circulação, assegurando que ele mesmo teve muita dificuldade de furar esse bloqueio.

João Wainer comentou que houve *uma rusga entre o movimento do grafite e o movimento da pixação*, sem explicitar do que se tratava, e pediu que os respectivos representantes de cada movimento se pronunciassem. Cripta Djan disse então, que muitos consideram que *o grafite é autorizado e a pixação é suja*, mas ambos têm a mesma essência *que é se manifestar sem o aval de ninguém.* Então, há alguns anos, ele liderou uma intervenção de protesto contra os grafiteiros que alguns pixadores julgaram estar *perdendo essa essência* porque foram *absorvidos pelas autoridades, curadores e moralismos*, e aceitaram ser contratados para preencher as pixações com grafites. Cripta Djan relatou que os pixadores passaram a fazer o caminho inverso: *atropelaram*[104] *grafites para gerar discussão no movimento e também resgatar o seu lado marginal*. Para ele, quem tiver interesse em entender a pixação precisa saber que *ela é da rua e é ilegal*, goste-se ou não dessa condição. E pontuou que teve a iniciativa de *documentar o movimento para levar conhecimento e fazer com que as pessoas entendam a pixação.*

Michel Onguer defendeu que ele mesmo se recusou a dar entrevistas para *falar mal da pixação* e que desenvolve há anos um trabalho de valorização desta prática em suas oficinas de arte-educação. Ele disse que *tem a postura do respeito* e, inclusive, combate *os grafiteiros do* [prefeito Gilberto] *Kassab*. Por isso, condenou os pixadores que apagaram os trabalhos de grafiteiros porque, nesse caso, *não houve conversa, houve conflito direto*. Michel Onguer

[104] Trata-se do termo nativo que descreve o ato de cobrir com nova assinatura ou desenho um trabalho já feito.

afirmou que grafiteiros e pixadores dividem *o mesmo cenário, circulam nos mesmos espaços, conhecem as mesmas pessoas e precisam se respeitar*.

Jair Guilherme entrou na discussão para pontuar que, mesmo não gostando nem de pixação, nem de grafite, respeita a história dessas manifestações. Para ele, grafiteiros e pixadores *compartilham a rua*, sendo assim, quando fazem seus trabalhos, eles deixam de pertencê-los, e qualquer um teria *o direito de pixar, grafitar ou pitar em cima* do que foi feito. Além disso, recomendou que parassem de *brigar e ignorar a academia*, tendo em vista que *o pixo e o grafite recontextualizam o espaço geográfico da cidade*. Por fim, incitou os outros debatedores a se assumirem como partes de *um movimento*, destacando que, mesmo que eles não se assumam, a história da arte já se encarregou de fazê-lo.

Michel Onguer afirmou que *não faz parte de um movimento*, dado que *não assinou nenhum manifesto*. E discordou novamente de Jair Guilherme ao pontuar que, embora exponha seu grafite na rua e saiba que se trata de local público, é preciso haver *respeito* entre grafiteiros e pixadores, pois ambos têm como *a rua como contexto* para manifestação artística. Jair Guilherme retrucou dizendo que ia fazer um estudo sobre grafiteiros e pixadores, mas Michel Onguer lhe sugeriu que, para isso, não é necessário recorrer aos livros, mas à rua, que é o onde a *história verdadeira é contada e atualizada.*

Quando a palavra foi repassada à plateia, algumas perguntas foram direcionadas até para o mediador. Dentre elas, indagou-se como João Wainer, sendo um pesquisador do assunto, percebia o contexto do grafite em São Paulo. Para os demais, foram encaminhadas as seguintes perguntas: Vocês têm vergonha de se assumir como pixadores e preferem dizer que são artistas plásticos? Como lidam com o desejo de se expressar e com o conceito de beleza? O que vocês acham do grafite que chegou às galerias de arte? É possível ser subversivo dentro da galeria? Continua sendo grafite quando você investe na técnica ou passa a ser pintura com técnica de grafite? Os pixadores querem o mesmo reconhecimento que os grafiteiros têm?

Cripta Djan sinalizou que tanto para o grafite quanto para a pixação *não tem regra estabelecida, o legal é se apropriar da cidade*. Contudo, defendeu que prevaleça o respeito entre os *artistas das ruas*, já que todos se *submetem ao risco* para expor seus trabalhos. Para o pixador, *a galeria é um local de reconhecimento de todo tipo de expressão artística*, por isso considerou que é parte do processo de valorização da arte de rua chegar a tal espaço de consumo cultural. Porém, fez questão de ressaltar que é preciso não se esquecer a diferença de *estar na rua e na galeria*, pois é inadmissível que uma pixador seja pago para atuar nas ruas ou deixe de fazê-lo apenas para vender-se aos apelos do mercado da publicidade e das artes.

Michel Onguer afirmou-se como *grafiteiro e artista plástico* por considerar que *produz várias coisas que estão dentro das artes plásticas*, ao mesmo tempo, pontuou que a *escolha pela denominação é pessoal*. Também defendeu que o grafite seja exposto em galerias de arte porque, além de representar a valorização estética, é inegável que *os grafiteiros estão inseridos em um mercado*. Para ele, essa inserção é importante por permitir que o grafiteiro se profissionalize e possa *viver da sua arte*. O inaceitável seria ter algum tipo de intervenção no trabalho, dentro ou fora da galeria.

Jair Guilherme enfatizou que quer voltar a estudar para entender o fenômeno que está acontecendo na cidade de São Paulo com os pixos e grafites. Segundo ele, *estética é um conceito filosófico* e, no caso da pixação, é preciso haver uma inversão dos valores, pois aquilo que é considerado ruim (a usurpação do espaço público ou as assinaturas ao invés do desenho) é o que determina o valor do pixo. Disse, ainda, que se a pixação e o grafite estão na galeria é porque são reconhecidos, embora *o lugar oficial dessas artes seja a rua*. Por outro lado, apontou que *o grafite não precisa estar na rua para ser público*.

Quase no final do debate, um senhor que aparentava ter mais de 60 anos, desencadeou um dos momentos mais divertidos da discussão. Ao pedir para falar sobre uma *interrogação que permanecia no seu coração*, ele perguntou aos debatedores como eles se sentiam ao *invadir uma propriedade privada para pixar* e também se já tinham *levado um tapa na bunda de suas mães* por fazerem esse tipo de coisa.

Depois dos risos da plateia, Jair Guilherme saiu em defesa dos pixadores e salientou que pixação e grafite são *artes públicas* e, sendo assim, *a invasão também é um conceito.* Ele revelou estar bastante contente com o debate realizado e assegurou que sairia dali com a certeza de que, seja *para enfear ou embelezar, a periferia não vai deixar de fazer arte.* Michel Oguer mencionou que conversou com sua mãe quando começou a pixar e ela considerou *super natural*, até que alguns vizinhos a disseram que o que o filho fazia era *ilegal*. Cripta Djan reforçou a ideia de que *a essência da pixação é a transgressão*, de todo modo, qualquer pessoa *tem o direito de não gostar*. Para ele, *a pixação é uma intervenção estética que incomoda mais do que agride*.

João Wainer comentou que acredita que *as condições adversas acabam transformando as pessoas da periferia em artistas mais fortes*. Defendeu que o pixador podia *estar usando a energia dele para roubar e matar*, porém usa para *manifestar-se.* Para ele, é sabido que a pixação é ilegal, mas do seu ponto de vista, *grandes outdoors e a corrupção são atos muito mais agressivos do que a pixação*. Finalizando a atividade, Wainer comentou que não havia

razão para a condenação dos pixos, já que *o grande charme da cidade de São Paulo é a sua feiura*.

No domingo, a mostra foi encerrada com apresentações musicais.

3.3 Sobre a Cooperifa, periferia e cultura: reflexões a partir das mostras coletivas

Nos últimos dez anos, os saraus regulares tornaram-se o principal atrativo da Cooperifa e as performances poéticas sua maior vitrine. Entretanto, basta atentar para o histórico cooperiférico para avaliar que os dois eventos coletivos aqui enfocados sintetizam não apenas as diferentes atividades que o movimento vem desenvolvendo para diversificar suas ações para além do Zé Batidão, como também as reflexões que permeiam sua atuação.

Os gritos de guerra característicos dos recitais poéticos e que ajudam a reforçar os laços e a autoestima da *família Cooperifa* ecoaram, em diferentes momentos, em todas as mostras realizadas. Além disso, os poetas assíduos que sempre colaboram com qualquer outra intervenção relacionada à Cooperifa estiveram à frente da organização das mostras, seja indicando participantes, distribuindo material de divulgação e cuidando da decoração dos espaços, seja controlando o tempo das atividades e o barulho dos espectadores.

Assim como tem ocorrido esporadicamente nos saraus, a Semana de Arte Moderna da Periferia e a II Mostra Cultural da Cooperifa abrigaram debates, sessões de cinema, vendas de livros, exposições de artes plásticas, espetáculos de dança, teatro e música. E tal qual é recorrente nos recitais, mesclou-se nessas mostras a participação de artistas e grupos amadores e profissionais, em um esforço de intensificar a circulação dos produtos de determinados artistas e ativistas: aqueles articulados em torno da periferia, e o que seria sua cultura singular, ou comprometidos com moradores deste tipo de espaço social.

A partir da realização da primeira Mostra Cultural da Cooperifa, o uso do certificado, bem como de credenciais, camisas exclusivas para colaboradores e material de melhor qualidade para a divulgação, tornou-se revelador de certo profissionalismo que os cooperiféricos foram adquirindo ao organizar eventos, ou mesmo, da importação de modelos de eventos promovidos por um dos seus principais apoiadores, a ONG Ação Educativa. Outro indicativo disso é que, diferentemente do que aconteceu durante a Semana de Arte Moderna da Periferia, nas duas mostras subsequentes foram contratados profissionais especialmente para registrar em fotos e vídeos todas as atividades, e também se passou a distribuir certificados de participação aos que estavam presentes nos debates.

Ao final dessas mostras, outros aspectos mostravam-se proeminentes para pensar a produção cultural da periferia de modo amplo. O primeiro deles é que, nos últimos anos, as noções de periferia e cultura trazidas à tona pelos escritores da periféricos no contexto paulistano foram reproduzidas ou reelaboradas por artistas, ativistas e movimentos ligados a variadas linguagens artísticas, como o cinema e o teatro. Dessa maneira, tal como desencadeado pelo movimento hip hop a partir dos anos 1990, avalio que certa efervescência cultural que vem sendo observada nas periferias paulistanas – e que confluiu nestas mostras coletivas – está intrinsecamente ligada à visibilidade que obras, ações e discursos dos produtores literários periféricos alcançaram nos cenários cultural e político.

A Semana de Arte Moderna da Periferia, como primeiro exercício de coordenação de um evento de grande porte depois que a Cooperifa tornou nacionalmente famosos os seus saraus, parecia privilegiar a dimensão artística, dado o grande número de espetáculos programados. "Arte", nesse contexto, remeteu a manifestações e produções materiais que despertam em seus receptores algum desfrute estético e ampliação crítica – a partir de linguagens já estabelecidas (como as artes plásticas, audiovisual, dança, música, teatro e literatura) –, mas que não estão necessariamente ligadas a tradições historicamente legitimadas ou submetidas à apreciação especializada. Segundo a programação deste evento, entram no rol, por exemplo: o grafite, exposto tanto em telas quanto nos muros; a poesia produzida nos saraus, que é também corpo e voz; o rap e o samba. Como correlato, "artista" é aquele que, genericamente, cria ou expressa essas produções, sendo admitido que muitos deles não se dediquem profissionalmente a esse intento, não sejam reconhecidos enquanto tal pelo mercado cultural ou admitidos como pares por outros produtores culturais já estabelecidos.

Por meio dos textos redigidos especialmente para as mostras, Sérgio Vaz seguiu reiterando que o artístico e político caminham juntos, ou mesmo, que literatura e cidadania são termos que se congregam nos diferentes discursos, desde os produtos artísticos até documentos e relatos empreendidos por cooperiféricos e outros ativistas culturais. Um exemplo marcante, por ter sido repetido diversas vezes nos textos de divulgação, é a própria noção de *artista-cidadão*, que sugere um produtor que não se ocupa somente das preocupações estéticas ou do retorno financeiro, mas participa também da luta por direitos amplos (educativos, culturais, de acesso a bens e serviços), ou nos termos de Sérgio Vaz, se propõe a "mudar *a* e não *da* periferia" (Vaz, 2008, p.62, grifos meus). Noção esta que apareceu também na fala de Guti Fraga, fundador do grupo de teatro carioca Nós do Morro, numa outra formulação, mas que cobrava igualmente dos artistas forjados por projetos de

ação cultural um comprometimento intelectual com o coletivo, em especial, com os moradores de periferias e favelas.

Com relação aos debates, cujos conteúdos mereceram destaque nesta tese, é de suma importância observar que eles concretizaram, de diferentes formas, a discussão que é impulsionada e gestada pelos próprios protagonistas dos movimentos, muitas vezes antecipando questões que serão alvo de interesse acadêmico. Mesmo que as falas dos participantes assumam o tom de relato pessoal de ativismo, avalio que cada uma delas revelou que tão importante quanto produzir e fazer circular obras e ações é difundir reflexão sobre elas e seus desdobramentos. Promover debates, nesse sentido, é politizar a discussão, situar demandas, estabelecer interlocutores e publicizar discursos.

Muito embora o modo pelo qual foram elaborados e colocados em prática tenham sido distintos, alguns temas que vêm cercando as produções associadas à periferia paulistana mostraram-se presentes na maior parte das discussões, quais sejam: o que as define como periféricas, quem as produz e as consome, a relação entre arte e engajamento, conexões de sentidos com outros movimentos sociais e culturais, o que são os conceitos centro e periferia, dificuldades de reconhecimento artístico, relação com patrocinadores privados e poder público, estratégias de produção e circulação dos produtos culturais, dentre outros.

As variadas maneiras como essas questões foram abordadas evidenciam, ao mesmo tempo, a pluralidade de artistas, linguagens e movimentos associados à cultura da periferia e a multiplicidade de representações que derivam desse tipo de associação. Pois, como a descrição aqui sugere, assim como as próprias noções de centro e periferia, a formulação do que seja a cultura periférica específica está em debate e é passível de divergências, tensões e disputas entre diferentes sujeitos. No entanto, é inegável que é por meio da construção da diferença como periféricos, e da articulação dessa diferença a alguma noção de cultura, que muitos ativistas e artistas assumiram novas posições, colocando-se, também, como sujeitos políticos.

Um exercício que se faz importante, neste ponto, é o de recuperar um argumento prenunciado na introdução desta tese: a periferia, aqui, não é apresentada apenas como espacialidade, mas como um processo que está inscrito em um campo diversificado de discursos e que produz, por conseguinte, sujeitos individuais e coletivos, bem como os lugares (as posições/identidades) que esses sujeitos podem ocupar[105]. Discurso, nesses termos,

[105] Para Hall (2003 [1996]), o período pós-colonial é marcado pela proliferação da diferença, dada a nova estrutura de globalização e de reformulação da modernidade, cujo centro está nas periferias dispersas pelo mundo. É nesse contexto que o autor se debruça sobre a administração dos problemas da diversidade gerados

“refere-se a uma série de afirmações, em qualquer domínio, que fornece uma linguagem para se poder falar sobre um assunto e uma forma de produzir um tipo particular de conhecimento” (Hall, 1997, p. 25), aquilo que nomeia regras e práticas que constroem versões da realidade, em um dado momento histórico.

Com efeito, as variadas versões sobre a realidade da periferia partem de uma referência espacial – geográfica, mais especificamente –, outrora embasada por discursos acadêmicos e políticos que localizaram em determinadas regiões urbanas um padrão socioespacial homogêneo e singular[106]. No entanto, nas representações de diferentes artistas e ativistas enfocados há um alargamento desse referencial e uma mobilização de muitos significados, já que periferia pode denotar: certa realidade social concreta, a inscrição étnico-

---

pelas sociedades multiculturais, direcionando seus estudos às questões de identidade, sujeito e diferença. A noção de “diferença” de Hall é inspirada no conceito de différance de Derrida, isto é, uma ideia de diferença que não se traduz em polaridades identitárias do modelo ocidental, tampouco em formulações que a concebem como fixas, mas que a entende como parte de um jogo que está sempre em processo. A influência de Derrida pode ser percebida, ainda, na opção de Hall em pensar o conceito de identidade –, ou os processos de subjetivação que estão sujeitos ao jogo da différance e que marcam as fronteiras simbólicas –, “sob rasura”, ou seja, como um conceito chave que não deve ser descartado tendo em vista que as questões que o organizaram ainda permanecem, embora não possa ser mais pensado do modo como foi originalmente construído (Hall, 2000). Quanto à reflexão sobre sujeito, Sérgio Costa (2006) assinala que Hall busca construir, a partir da ideia de sujeito descentrado, uma sociologia política das negociações culturais. O sujeito descentrado ou pós-moderno não possui uma identidade essencial ou permanente: é uma posição discursiva cuja significação é sempre circunstancial e fragmentada. Ainda segundo Costa, essa concepção de sujeito descentrado de Hall pode ser percebida como desdobramento das reflexões de Foucault sobre a subordinação dos sujeitos aos discursos. Assim, os sujeitos, individuais ou coletivos, seriam produzidos na construção e institucionalização do discurso disciplinador que, por sua vez, na medida em que constitui o sujeito também abre espaço para que este possa se posicionar. Isso não significa que o sujeito tenha autonomia: ele se identifica ou não com determinadas posições nos processos constantes de luta, acomodação, resistência, negociação com relação “às ordens regulativas ou normativas com as quais eles são confrontados e que os regula” (Hall apud Costa, 2006, p.103).

[106] De modo geral, pode-se sintetizar que os primeiros estudos sobre a periferia caracterizavam esses espaços a partir de sua localização geográfica, e sua consequente distância com relação ao centro histórico da cidade, como homogêneos de segregação espacial e social, desprovidos de infraestrutura básica, bens e serviços. E os moradores desses espaços seriam aqueles de mais baixa renda, inseridos precariamente no mercado de trabalho e descritos, conforme a perspectiva teórica do autor, como pertencentes às classes trabalhadoras ou populares. A partir dos anos 1990, o modelo dicotômico centro-periferia passou a ser relativizado por conta dos estudos que apontam condições cada vez mais diversificadas entre os bairros urbanos, especialmente em São Paulo, dados os fenômenos de periferização do centro, deslocamento das classes privilegiadas para condomínios de luxo ao redor de áreas periféricas, melhoria dos equipamentos púbicos, conformação de novas centralidades, entre outros. Passou a ser possível observar, na periferia paulistana, um processo de ampliação dos serviços e equipamentos públicos, em parte derivada da pressão de movimentos sociais populares. E outras dimensões da vida urbana entraram na pauta, como os níveis de emprego e desemprego, índices de violência, características dos domicílios, distância ou má qualidade dos equipamentos de saúde e da rede de ensino, entre outros (Torres e Oliveira, 2001), bem como a expansão do tráfico de drogas, o crescimento da economia informal, e a presença de um novo tipo associativismo que inclui entidades filantrópicas, instituições multifuncionais e ONGs (Telles, 2006) também deve ser considerado. Nesse contexto, noções como “hiperperiferias” (Marques e Torres, 2001), para nomear espaços com as piores condições de acesso a equipamentos, bens e serviços, e “periferias consolidadas”, para referir-se aos bairros afastados do centro geográfico impactados por melhorias de infraestrutura, entre outros aspectos, entraram na pauta para dar conta da diversidade de situações empíricas encontradas. Para essa discussão, conferir os excelentes balanços bibliográficos e novos apontamentos sobre o contexto empírico da periferia nos números temáticos das revistas *Espaço e Debates*, nº 42, e *Sexta-Feira*, nº 8, indicadas nas referências bibliográficas.

racial ou de classe social num dado espaço, referência para uma atuação político-cultural, sentimentos positivos de pertencimento e afetividade, etc. No plano das representações, como já apontava Frúgoli Jr. (2005), periferia aparece também como uma categoria relacional, a partir da qual se contrapõe outras referências geográficas, culturais, econômicas e políticas que podem ser vistas como centrais.

Cultura, nos mesmos moldes, aparece de forma bastante alargada e distinta: ora pode abarcar produções e manifestações artísticas, ora abranger certas experiências e práticas tidas como comuns aos habitantes de bairros periféricos. De todo modo, é por meio de alguma ideia de cultura que a *periferia se une e se coloca no centro de todas as coisas*. Ou ainda, traz para o centro do debate público sujeitos políticos que se colocam como portadores de demandas dos moradores da periferia num contexto amplo de luta por direitos sociais e de afirmação da particularidade de suas produções culturais. Considero ainda que, com relação a este último aspecto, esses sujeitos estabelecem uma agenda que se relaciona com as esferas de produção, pois reivindicam e usufruem financiamentos públicos e privados; de circulação, dado que demandam equipamentos em bairros tidos como periféricos ou ocupam espaços privados para transformá-los em "centros culturais"; e de consumo, no intuito de beneficiar a população das regiões onde são atuantes.

Nessa direção, a retomada das reflexões de Hall (2003) são importantes na medida em que, para o autor, a emergência de sujeitos políticos são resultados não apenas de políticas culturais de diferença, mas de lutas travadas em torno delas. Por isso, faz-se interessante investigar as estratégias culturais que produzem diferenças e deslocam as disposições de poder, como movimentos em torno da valorização da identidade ou da cultura negra, ou no caso desta pesquisa, de afirmação da "cultura da periferia".

Ao tomar essas contribuições de Hall, estou levando em consideração que essa recente formulação da cultura da periferia atualiza o que alguns estudiosos conceituaram como "cultura popular", a partir da vinculação de certas experiências e tradições, entre outros aspectos, a uma ideia de periferia. Desse modo, assim como a cultura popular negra, entendo a cultura da periferia como o espaço de "contestação estratégica", nos termos de Hall. Um espaço de contradições que não se explicaria pelas simples oposições entre "alto e baixo", "resistência ou cooptação", "autêntico versus inautêntico" (Hall, 2003 [1998], p. 323)[107]. Para

[107] Embora seja uma questão que exigiria maior fôlego de pesquisa, vale indicar que, para Hall: "o 'popular' guarda relações muito complexas com o termo classe [...] A razão disso é evidente. Não existem 'culturas' inteiramente isoladas e paradigmaticamente fixadas, numa relação de determinismo histórico, a classes 'inteiras' – embora existam formações cultuais de classe bem distintas e variáveis. As culturas de classe tendem a se entrecruzar e se sobrepor num mesmo campo de luta. O termo 'popular' indica esse relacionamento um tanto

o autor, evidentemente, qualquer "boa" noção de cultura popular produz "essencialismos estratégicos" ao sugerir identidades e tradições fixas e autênticas (como a de periférico), ou ainda, experiências que podem ser corporificadas e materializadas. Por isso, cabe percebê-las, assim como as identidades delas resultantes, não como essências, mas políticas de representação que são, inclusive, atravessadas por outras identidades (de raça, de gênero, etc.) (Hall, 2003 ([1981]).

No contexto desta pesquisa, portanto, periferia, centro e cultura são termos chave para produzir sujeitos coletivos e para as posições de artistas ou ativistas da periferia que se pode assumir, mas fazem parte, antes de tudo, de uma luta ideológica, entendida como uma "tentativa de obter um novo conjunto de significados para um termo ou categoria já existente, e desarticulá-lo de seu lugar na estrutura significativa" (Hall, 2003 [1985], p.182), tendo em vista que "o significados dos conceitos mudam com o resultado da luta em torno das cadeias de conotação e das práticas sociais e só podem ser constituídos em relação aos demais conceitos do sistema em cujos termos ele significa" (Hall, 2003 [2000], p. 81)

A realização das mostras culturais indica, ainda, que há um esforço de formar redes de atuação – mesmo que informais –, como essa que a Cooperifa ajuda a compor fazendo dos seus saraus espaços para artistas ligados a diferentes linguagens, mas que também se atualiza na organização de mostras coletivas para que outros produtores possam divulgar obras e discursos. Por outro lado, a análise desses eventos coletivos é capaz de desvelar distintas conexões que a Cooperifa mobiliza para amplificar os produtos artísticos relacionados à chamada cultura da periferia: uma composta por artistas e movimentos autodenominados periféricos; e outra formada por representantes ligados ao "centro" (geográfico, cultural e político) e à "periferia".

Afirmo, com isso, que a etnografia dessas mostras coletivas remete à proposição de que, embora os artistas periféricos construam seus discursos e autoimagens pautados nas ideias de independência, autogestão e autossuficiência (e certos meios de comunicação de massa tendam a corroborá-las), é por meio das conexões ativas entre representantes de diferentes camadas e espaços sociais que suas intervenções tornaram-se possíveis e as identidades delas resultantes adquiriram especificidades.

Nos saraus, as conexões periferia-periferia sempre foram demonstradas pela predileção pelas produções tidas como periféricas, como a literatura marginal e o rap, ou ainda, pelo mecenato de Zé Batidão e a participação de artistas, ativistas e coletivos atuantes

---

deslocado entre a cultura e as classe. Mais precisamente, refere-se à aliança de classes e forças que constituem as 'classes populares' (2003 [1981], p. 245).

nas periferias e favelas. Já nas mostras, esse tipo de conexão ressurgiu na escolha dos locais onde aconteceriam as atividades (unidades escolares públicas e centros comunitários) e do público-alvo dos eventos (moradores da periferia). A presença de representantes de diferentes projetos de ação cultural foi determinante para definir o formato dos eventos e torná-los exequíveis, sobretudo no caso da Semana de Arte Moderna da Periferia, quando havia poucos recursos e os artistas trabalharam de forma voluntária.

Além destes aspectos mais evidenciáveis, a atenção ao relato de Nelson Maca sobre o coletivo Blackitude – Vozes Negras da Bahia levou-me a ponderar que por trás da noção de autogestão dos diferentes projetos de ação cultural está a experiência de parcerias e ajuda mútua entre os periféricos, não necessariamente financeira. Ao declarar que o Blackitude atuou por dez anos sem patrocínio, mas contou com o apoio (material e humano) de alguns *parceiros de luta* importantes para viabilizar sua atuação, Nelson Maca externava uma das estratégias dos artistas e ativistas da periferia para garantir e potencializar suas ações, mesmo que não desfrutem de financiamento público ou privado regularmente.

Já as conexões periferia-centro se materializaram nas mostras por meio de aportes financeiros e suporte técnico, além de se relacionarem à presença dos apoiadores nos eventos. Como por exemplo, o Instituto Itaú Cultural, a ONG Ação Educativa, o Centro Cultural da Espanha/Aecid, entre outros. Tanto o Itaú Cultural, como a Ação Educativa e o Centro Cultural da Espanha estão geograficamente sediados no centro histórico ou expandido de São Paulo, mas para além desta primeira referência, usufruem de prestígio no cenário político e cultural e representam o acesso a certo capital econômico. Esse tipo de conexão também se manifestou na parceria com intelectuais quem vêm de centros de produção de conhecimento, como a universidade, ou ainda, com jornalistas e escritores que gozam de algum prestígio no cenário cultural, como os escritores Xico Sá e Marcelino Freire.

Mesmo que o esboço desses dois tipos de conexão (periferia-periferia e periferia-centro) tenda a repor modelos dicotômicos ou sugerir hierarquias, creio que se trata de um exercício relacional necessário para refletir sobre as estratégias de produção, circulação e consumo cultural na periferia paulistana. De um lado, as conexões entre periferia-periferia encobrem disputas e tensões e parecem reforçar o viés autogestionário que circunscreve a atuação daqueles que dela fazem parte, ao mesmo tempo que sinalizam a construção de uma agenda comum. De outro lado, as conexões periferia-centro ajudam a dar complexidade a essas noções, pois demonstram que as elaborações de discursos sobre a periferia, ou do que seria a sua cultura peculiar, não são premissas de sujeitos que relacionam seus produtos artísticos a tal espaço, tampouco são produzidas sem conexões com diferentes camadas

sociais ou representantes ligados ao que pode ser associado a alguma ideia de “centro” (geográfico, de produção cultural, de poder político, etc.).

As mostras culturais realizadas são, portanto, reveladoras de discursos sobre a relação entre periferia e cultura, bem como das estratégias para a formação de redes de atuação na periferia paulistana – ainda que informal e pontual – composta por sujeitos ligados a projetos de ação cultural ou entre eles e outras instituições, como ONGs, agências internacionais e o poder público. São essas muitas conexões ativas que permitiram discursos sobre a cultura da periferia e tornaram possíveis algumas intervenções, do mesmo modo que trouxeram à tona outras instâncias e relações possíveis para fazer circular produtos e ideias dentro e fora do mercado cultural, tal como ainda se pretende discutir.

Capítulo 4 – Dos parceiros que estão juntos pela transformação da periferia

Segundo pude apreender na pesquisa de campo, a despeito de ter registro jurídico como uma associação cultural e ser reconhecida como organização da sociedade civil de interesse público (Oscip), a Cooperifa não gera renda fixa para os poetas que dela fazem parte, nem mesmo para aqueles que ocupam cargos estatutários, tampouco usufrui de financiamento permanente para suas ações[108]. Há cachês esporádicos advindos das apresentações externas e que por vezes são divididos entre os poetas participantes, por vezes são preservados para o investimento em alguma ação pontual, como a compra de bexigas para o Poesia no Ar ou a realização das mostras culturais. Alguns dos cooperiféricos também são remunerados quando contratados para participar de debates e ministrar oficinas culturais (de criação literária, hip hop, declamação poética, etc.). Além disso, há venda de produtos, como livros, camisetas e CDs, que igualmente provê algum recurso para os poetas ou para o caixa do movimento.

Para a realização dos saraus regulares não há gastos, uma vez que o boteco onde os recitais ocorrem é cedido pelo comerciante Zé Batidão. Mas para lançar alguns produtos e diversificar sua atuação, a Cooperifa passou a contar com alguns apoiadores, também chamados de *parceiros*[109], que cedem recursos materiais e suporte técnico. Foi até mesmo para garantir esse tipo de *parceria* que o autodenominado movimento se constituiu juridicamente, a partir de 2005.

Os primeiro *parceiro* foi o Instituo Itaú Cultural, ligado a um conglomerado de instituições financeiras e que foi criado para "organizar processos e gerar conhecimento sobre as artes brasileiras; compreender as práticas culturais e, com base nelas, ampliar o acesso à

[108] Para estabelecer um contraponto, vale a pena citar o caso do AfroReggae. Constituído em 1993, após uma chacina na favela de Vigário Geral, esse autodenominado grupo cultural oferece formação artística como alternativa à violência e ao tráfico de drogas em favelas do Rio de Janeiro. Além de receber financiamento de organismos internacionais, nacionais e governamentais, o AfroReggae criou uma banda profissional e oito grupos que se apresentam publicamente, no intento de profissionalizar-se para o mercado cultural e gerar, com isso, emprego e renda para os beneficiários e formas próprias de sustentação financeira. Para administrar essas variadas fontes de recursos foi criada uma empresa cultural, a AfroReggae Produções Artísticas, e o Grupo Cultural AfroReggae, uma organização não-governamental que também tem o título de Oscip. Segundo José Junior, coordenador executivo do grupo, foram movimentados 5 milhões de reais em 2004, dos quais 20% foram provenientes da venda de shows e produtos com a marca AfroReggae, e sua estimativa é que até 2018 a ONG seja autossustentável (Platt e Neate, 2008).

[109] Registra-se que esse também é um termo usado por outros projetos de ação cultural, como o AfroReggae e a Cufa (Central Única das Favelas) para nomear seus apoiadores, não apenas os que injetam os recursos financeiros e materiais, mas, igualmente, os que desenvolvem ações conjuntas, usam de sua notoriedade para apadrinhar algumas intervenções, prestam assessoria informal, etc., tal como indicam os trabalhos de Costa (2009), Platt e Neate (2008) e Ramos (2006, 2007).

cultura, além de promover a participação social", segundo informações disponíveis no site institucional[110]. Instalado na região da Avenida Paulista, uma das centralidades do econômicas da cidade de São Paulo (Frúgoli Jr., 2000), esse instituto, que goza de bastante prestígio e se autoproclama um "centro de referência cultural para o país", beneficia-se de leis recentes de incentivo fiscais para a cultura[111] para desenvolver serviços como a promoção de eventos, a constituição de acervo documental e a produção de conhecimento nas áreas de artes cênicas e visuais, cinema, literatura, música e arte-educação.

Do mesmo modo, o Itaú Cultural "articula parcerias com instituições públicas, iniciativa privada e sociedade civil com o objetivo de democratizar a cultura". Nessas circunstâncias, o instituto viabilizou a antologia *O rastilho da pólvora*, de 2004, o CD de poesias "Sarau da Cooperifa", de 2006, e a *Revista Cooperifa*, de 2011, bem como financiou, em parte, a Semana de Arte Moderna da Periferia e a Mostra Cultural da Cooperifa nas edições de 2009 e 2011.

A *Revista Cooperifa* foi subsidiada ainda por recursos de um edital público, o Programa para a Valorização das Iniciativas Culturais (VAI). No âmbito de Secretaria Municipal de Cultura, o VAI é um dispositivo legal de seleção anual de projetos, preferencialmente elaborados por jovens de baixa renda e de regiões desprovidas de recursos e equipamentos, que podem pleitear esse aporte como pessoas físicas ou por meio de seus grupos informais ou organizados juridicamente. Os projetos beneficiados podem abarcar experiências de produção, circulação e fruição em qualquer linguagem artística, ou ainda, atividades ligadas às humanidades, manifestações culturais tradicionais e indígenas, montagem e preservação de acervo, jogos, rádio e multimídia.

Da primeira edição, executada em 2004, até o ano de 2010, o VAI contemplou 650 projetos e exigiu o investimento de pouco mais de 11 milhões de reais da pasta municipal de cultura[112]. Além do baixo valor do subsídio, que variou de quinze a vinte mil reais por projeto

---

[110] http://www.itaucultural.org.br

[111] Conforme elucida Arruda (2003), desde meados dos anos 1980, uma série de leis entraram em vigor no Brasil para estimular um mercado de patrocínios mediado por agentes especializados, e que, entre outros aspectos, prevê um percentual de abatimento do imposto de renda a pessoas jurídicas que incentivam projetos culturais. Fato que teria estimulado o vertiginoso crescimento do mecenato privado a partir da combinação entre estratégias publicitárias e reforço do papel social das empresas.

[112] Em 2008, a secretaria lançou a publicação *VAI – 5 anos*, que, além de artigos de especialistas e envolvidos com o Programa, traz depoimentos de alguns beneficiados e os resultados de levantamentos quantitativos realizados anualmente, desde 2005, sobre os inscritos e contemplados. Entre estes últimos, destaca-se a predominância de: projetos propostos por pessoais físicas; homens, seja como proponentes ou na equipe técnica dos projetos; atividades desenvolvidas nas zonas Sul (nos bairros do M´Boi Mirim, Campo Limpo e Capela do Socorro) e Leste (Cidade Tiradentes, São Miguel Paulista e São Mateus); e ligadas ao teatro, artes integradas, audiovisual, música, literatura e hip hop, segundo ordem de incidência.

no referido período, o VAI diferencia-se de outros programas de incentivo público ou privado por ter como segmento prioritário os jovens de periferia, e representou o principal mecanismo de financiamento acessado por uma série de coletivos literários periféricos, sobretudo para viabilizar suas publicações.

A ONG Ação Educativa, que atua na promoção dos direitos educativos, culturais e de juventude, tem sido o parceiro mais regular da Cooperifa e de alguns cooperiféricos, em particular. Apoiou a publicação dos livros *Te pego lá fora* e *Meninos do Brasil* (em 2008) e *Dos olhos para fora mora a liberdade* (em 2009), de autoria dos poetas Rodrigo Ciríaco, Márcio Batista e Casulo, respectivamente, e os CDs de Jairo Periafricania e do grupo Versão Popular, no ano de 2010. Além disso, por meio do seu Programa de Cultura e Mobilização Social, a organização esteve diretamente envolvida na promoção das mostras cooperiféricas, tendo o coordenador desse programa papel de destaque frente a outros representantes de instituições apoiadoras, quer seja pela sua ajuda na organização das atividades, quer seja pela presença constante como convidado das mesas de debate. A Ação Educativa também conduziu dois dos seus apoiadores internacionais até o trabalho da Cooperifa, através de repasses de recursos recebidos da Oxfam e do Centro Cultural da Espanha para a realização das mostras culturais, tendo este último se tornado um parceiro direto dos cooperiféricos.

De acordo com o material de divulgação institucional, esse centro cultural espanhol integra uma rede de vinte e três instituições do mesmo tipo espalhadas pela América Latina, Caribe e Guiné Equatorial, e está subordinado à Agência Espanhola de Cooperação Internacional para o Desenvolvimento (Aecid), que desde 1988 atua na implementação da política espanhola de cooperação internacional para o desenvolvimento, com foco na luta contra a pobreza e exclusão social.

O CCE/Aecid tem atuação nacional, mas está instalado em Higienópolis, bairro paulistano tido como nobre e localizado no centro geográfico da cidade, desde 2006. A partir do foco na promoção da cultura espanhola, na cooperação cultural e científica, e na cultura aliada ao desenvolvimento social e humano, o órgão presta serviços como: assessoria para a elaboração de projetos culturais, apoio institucional ou financeiro a ações e programas, empréstimo de equipamentos, midiateca, divulgação e assessoria para o acesso a editais e prêmios relacionados ao governo espanhol. Todos voltados para um público amplo e diversificado, que inclui órgãos e equipamentos públicos, universidades, organizações da sociedade civil e artistas e movimentos das periferias[113], sendo eles parte fundamental do uso

[113] Como o apoio dado às edições da coletânea *Pelas periferias do Brasil* e ao Espaço Suburbano Convicto, idealizados pelo escritor Alessandro Buzo, às publicações do Selo Povo, editora do escritor Ferréz, para citar

estratégico da cultura para o desenvolvimento social. Especialmente com a Cooperifa, o CCE/Aecid desenvolveu relações de parceria desde a primeira mostra cultural, inclusive sugerindo a inserção de produções internacionais em algumas dessas ocasiões[114].

Relacionei aqui os *parceiros*[115] que mais subsidiaram produtos e intervenções cuja viabilização dependia de suportes financeiros e técnicos que os próprios cooperiféricos ou outros ativistas ligados ao movimento não dispunham. São *parcerias* desenvolvidas, principalmente, com pessoas jurídicas que desfrutam de prestígio em seus campos de atuação, e que ajudam a pensar novamente como as conexões ativas e de sentido entre "periferia" e "centro" são importantes para permitir que muitos artistas e projetos de ação cultural periféricos surjam e se consolidem.

Comecei a refletir sobre esse tipo de conexão a partir da entrada em cena dos escritores da periferia enfocados em minha pesquisa de mestrado. Para que muitas de suas ações simbólicas e pragmáticas de tais autores se tornassem possíveis, eles contaram com conexões extraliterárias fundamentais, como a revista *Caros Amigos*, o movimento hip hop e entidades do terceiro setor, além de mais recentemente poderem pleitear aportes do poder público, por meio de editais específicos nos níveis local e nacional. Ao mesmo tempo, percebi que, sobretudo os projetos de ação cultural desenvolvidos por alguns escritores – mais precisamente a Cooperifa, o 1daSul e o Literatura no Brasil –, tinham como denominador comum a associação de seus trabalhos às noções cultura da periferia, autoestima e autogestão (Nascimento, 2006, 2009a)[116].

Afora as formulações sobre cultura da periferia, que abordei nos capítulos anteriores desta tese, na Cooperifa, autoestima faz referência às mudanças subjetivas e à conotação positiva de se assumir como periférico que o reconhecimento das habilidades artísticas, a experiência de fruição cultural e de participação social nos saraus podem despertar. Autogestão, por sua vez, denota não apenas o aparecimento da voz direta da periferia na

---

alguns exemplos na área de literatura. Para consultar a lista de organizações e projetos apoiados, ver: http://www.ccebrasil.org.br.

[114] Na mostra cultural promovida em 2008, no dia dedicado ao cinema, houve três horas de projeção audiovisual selecionada pela Africala, uma associação que promove o cinema africano no México e América do Sul e cuja mostra de filmes no Brasil estava sendo subsidiada pelo CCE/Aecid. Interessante registrar que os mesmos títulos foram exibidos posteriormente como parte da Mostra Africala na Cinemateca Brasileira, tradicional instituição de preservação e exibição de audiovisual da cidade de São Paulo. Na Mostra de 2009, foi a vez da companhia espanhola Bambalina apresentar um dos seus espetáculos teatrais.

[115] Cabe retomar que algumas editoras, como a Global e a Cia das Letras contribuíram, ocasionalmente, com a doação de publicações para serem distribuídos em eventos como a Chuva de Livros e o Natal com Livros.

[116] Ver os capítulos "Como os escritores da periferia entraram em cena" e "A atuação político-cultural dos escritores da periferia" (Nascimento, 2006, 2009a).

cultura, mas também a percepção dos saraus e das mostras coletivas como experiências de gestão de meios alternativos que estimulam produção, a circulação e consumo cultural, para além de outros circuitos[117].

Mas como pensar autogestão, construção da autoimagem dos artistas e projetos e aparecimento da voz direta da periferia se os nexos de sentido e as conexões ativas[118] são tantas e tão variadas? Para estabelecer o que é e não é periférico pode-se fazer aproximações com movimentos e manifestações reconhecidas como negras, distanciar-se da norma gramatical culta para valorizar certas gírias e modos de falar numa produção literária que se pretende específica, diferenciar-se de saraus realizados em outro contexto histórico por meio do local de realização, uso de frases de efeito e estímulo a um comportamento mais eufórico e expansivo no apreço das apresentações, entre outros aspectos. Do mesmo modo, pode-se eleger *parceiros* que tenham motivações e atuações afins, ainda que eles ocupem ou possam ser associados a algum tipo de centralidade econômica, política, cultural ou geográfica.

Em grande medida, fazer conexões ativas é associar imagem e atuação a elas – e permitir que o inverso também aconteça – e isso desencadeia uma série de tensões entre os próprios membros de projetos de ação cultural e entre estes e outros artistas e coletivos. A maior parte das críticas que se dirige à Cooperifa, por exemplo, quando não diz respeito à personalidade de Sérgio Vaz ou ao fato dos cooperiféricos aparecerem em diferentes meios de comunicação, refere-se justamente a essas *parcerias* com apoiadores externos que o movimento estabeleceu. Mesmo internamente essas *parcerias* geram conflitos, refletindo no afastamento de alguns poetas, e muitas negociações e reflexões, até por conta da natureza distinta de cada uma delas[119]. Tal como explicitam Márcio Batista, Rose Dorea e Sérgio Vaz:

---

[117] De acordo com o Dicionário Crítico de Política Cultural: "Em sentido estrito, um circuito cultural é um conjunto compreendendo agentes produtores, meios de produção (tecnologia, recursos econômicos), produtos culturais, agentes distribuidores, dispositivo de troca e público, além de instâncias organizacionais relativas a todos ou à maior parte desses componentes (agências financiadoras, produtores privados, órgãos públicos de controle e estímulo, escolas de formação, etc.) [...] Quanto a sua origem, entendida como fonte de financiamento e controle organizacional, os circuitos podem ser privados e públicos. Em ambos os casos, os circuitos serão de produção industrial ou não e voltados ou não para o mercado; os circuitos privados quase sempre se dirigem diretamente para o mercado, enquanto os públicos nem sempre se limitam ou se destinam apenas à esfera pública" (Teixeira Coelho, 1997, p. 91)

[118] Ana Maria Doimo (1995), em sua análise sobre os movimentos populares brasileiros, cunhou a expressão "conexões ativas" para nomear as forças políticas que atuaram conjuntamente com os movimentos sociais, a despeito de alguns deles se orientarem pelos princípios de independência e autonomia em relação aos agentes externos. No caso do objeto estudado pela autora, as conexões ativas referiam-se às agências estatais, partidos políticos, igrejas, redes internacionais de militantes, ONGs e organismos financiadores.

[119] Nilton Franco (2006) faz uma análise da *parceria* com o Itaú Cultural no contexto da Lei Rouanet, que, no entendimento do autor, faz a mediação entre a associação paradoxal "das atividades comunitárias e do ideário poético contestatório" dos cooperiféricos e "o apoio cultural fornecido por um banco – símbolo maior do acúmulo financeiro" (p.123). O pesquisador tem como uma de suas fontes o depoimento de um representante do instituto que, à ocasião do lançamento do CD da Cooperifa, teria afirmado: "fazer cultura não é somente ficar lá

O VAI estar financiando é obrigação... nós participamos sim, porque é dinheiro público [...] E o dinheiro do Itaú Cultural, é do Itaú? Não é do Banco Itaú, aquele dinheiro também é dinheiro público que o governo, pra não ter essa responsabilidade que é do Minc de fazer a distribuição de verba pública, o que que ele faz? Ele dá isenção pro Banco Itaú e o Banco Itaú criou uma instituição. E o dinheiro, que é público, fica na mão de uma instituição cultural. Então o quê que nos fazemos? O jogo não funciona assim? Nós tamo no jogo, então... com o Itaú Cultural é essa relação de dinheiro público que eles estão lá administrando e enquanto funcionar assim, né, e se a gente achar que deve ir lá... Mas isso tudo é discutido também no grupo, tá? Por outro lado, por exemplo, nós já tivemos projetos que nós recusamos... nós tivemos um projeto praticamente pré-aprovado pra ser Ponto de Cultura e aí era uma coisa diferente... tá? Porque se a gente põe lá "ponto de cultura", por exemplo, aí o sarau é patrocinado? Não! Nós fazemos algumas ações e aí isso envolve os parceiros, tá? O Sesc, por exemplo. O Sesc é uma instituição privada, a relação com o Sesc é diferente, hoje nós fazemos muitos trabalhos com o Sesc, nós estamos lá por quê? Porque é uma instituição que trabalha cultura, fomentando cultura e nós somos produtores culturais hoje reconhecidos, é uma relação de prestação de serviços. O Sesc é uma empresa privada, não tem nada a ver com o público, né, com dinheiro público, é dinheiro do Sesc. Nós vamos lá levar cultura, só que é uma instituição, também é uma relação diferente. A Global, a Global tem uma parceria pequena, mas importante também, mas por que a parceria com a Global? O Sérgio é escritor da Global, a Global fez um uma série de livros de literatura periférica motivada por todo esse movimento, eles estão vendo. Não é dinheiro público, é dinheiro deles, da Global, é um investimento que eles fazem com a gente, é uma parceria, então é diferente a relação também, né? (Márcio Batista em entrevista à pesquisadora em 25 de julho de 2011).

Eu tem muito medo, eu acho difícil, tanto que é uma coisa que eu sei que o Sérgio [Vaz] *pilota muito bem e eu não manjo, e o que ele faz eu assino embaixo. Porque como eu venho de um meio de política, eu sei como funciona. Eu prefiro não me envolver, mas eu sei como funciona. Eu sei que se não tiver muito ligado, muito ligeiro, tudo isso muda de mão. E muda muito rápido, muito fácil e muito perigosamente, e começa a ser usado [...] Mas, que nem, quando o Itaú veio, da forma que o Itaú veio, eu achei muito bonito, veio de uma forma legal. Mas teve outros lugares... o VAI foi uma coisa que me preocupou um pouco... como que o VAI ia vir... mesmo sendo dinheiro público, porque a gente tem um negócio de ser meio autossustentável, né? E aí eu não sei como ia soar na cabeça de algumas pessoas o fato da Cooperifa ter aceitado essa grana, entendeu? Mas só por isso, não que... eu acho que sendo dinheiro público tem que se tomar muito cuidado pra não perder o foco, fazer o que muita gente faz, que é usar esse dinheiro em prol de si mesmo... porque, querendo ou não, mesmo a gente fazendo tudo o que a gente faz, muita gente acha que a gente faz isso, que a gente pega o dinheiro e usa em coisa pra gente, mas isso é uma coisa que não acontece, isso é uma coisa que me magoa bastante, esse é o tipo de comentário que acaba comigo* (Rose Dorea em entrevista à pesquisadora em 25 de julho de 2011).

---

no Alto da Avenida Paulista, imaginando o que o Brasil está pensando" (Franco, 2006, p. 127). Ver o capítulo "A Cooperifa e a Lei Rouanet".

> *Eu acho que todos os nossos sonhos foram possíveis graças às parcerias. É como eu disse, há coisas que dá pra você fazer sem dinheiro e há coisas que não dá para fazer sem dinheiro. E há coisas que dá pra fazer com dinheiro, mas sem a parceria não dá, existe uma parceria afetiva também. Na minha concepção, o Itaú não é só o prédio, não é só um banco, eu conheço as pessoas que estão lá, eu almoço com elas, eu bebo cerveja com elas, então não é só a grana, então é uma parceria afetiva... assim como a gente já recusou outras parcerias, entendeu? Por incrível que pareça estamos facinho, mas não estamos muito facinho* [risos] *A gente recusou algumas propostas, eu já recusei propostas, eu poderia estar bem de vida já, poderia ser um cara bem de vida, não vou dizer rico, mas muito bem de vida, poderia ter optado por isso e talvez você poderia não estar falando aqui comigo, seria o preço a se pagar, mas essas parcerias nos honram, nenhuma delas me envergonha, eu tenho muito orgulho e eu sou muito grato* (Sérgio Vaz em entrevista à pesquisadora em 29 de julho de 2011).

Sérgio Vaz responde com firmeza às críticas que a Cooperifa recebe por se projetar a partir da exposição na mídia impressa ou televisa ou por meio dessas *parcerias* com distintos apoiadores: *É muito fácil recusar um convite que não foi feito a você*, disse-me ele, indicando que esse tipo de censura pode partir daqueles que têm pouca visibilidade ou despertam menos interesse de outros sujeitos que atuam no cenário político-cultural. Esse tipo de afirmação, juntamente como os motivos elencados pelas lideranças cooperiféricas acima nomeadas, demonstra que há maneiras distintas de justificar o porquê de cada parceria estabelecida, mas creio que, resumidamente, elas se referem ao entendimento de que é preciso ter recursos financeiros e materiais para expandir a atuação; e que esses recursos podem ser advindos do poder público, porque se trata de um direito acessá-los, da iniciativa privada, porque a Cooperifa participa do mercado cultural, ou mesmo de organizações da sociedade civil, porque o movimento está no mesmo campo de atuação ou no alvo de algumas organizações que se voltam para objetivos como "combate à pobreza", "desenvolvimento humano e social", "luta por direitos" e "democratização da cultura".

Ao lado disso, todas as parcerias – mesmo aquelas que são recusadas – estão submetidas a algum tipo de negociação das bases, interesses e limites que vão orientá-las, no sentido de preservar as características e certa autonomia da atuação cooperiférica. Primeiramente, tanto aquelas geradas por iniciativa dos cooperiféricos, como as que se constituíram a partir do interesse dos apoiadores, formam *parcerias* pontuais para injeção de recursos materiais, empréstimo ou cessão de bens e equipamentos, assessoria ou proposição de atividades[120]. Em segundo lugar, os cooperiféricos entendem que os *parceiros* viabilizam,

[120] Antonia Gama da Costa (2009) mostra que as parcerias podem ser de outra ordem, tais como algumas empreendidas pela Cufa (Central Única das Favelas), que atua em favelas e periferias de todo o Brasil como polo de produção cultural, bem como de atividades esportivas, pedagógicas e de lazer. A Cufa "convoca para a militância" personalidades com alguma notoriedade e intelectuais para se tornarem consultores informais e

mas não interferem naquilo que dá especificidade ao movimento nem excluem os protagonistas dos processos de decisão, tal como enfatizou Sérgio Vaz à época do lançamento do CD de poesias do sarau: "é uma obra com o jeito e a forma da Cooperifa. Digo sempre que respeitamos aqueles que nos respeitam. E o Itaú Cultural nos respeitou muito, cada vírgula, cada palavra, até os nossos 'nóis' estão presentes" (Franco, 2006, p. 126).

Esses *parceiros* podem ser vistos também como interlocutores para os quais a Cooperifa direciona suas demandas de produzir, fazer circular e garantir o acesso dos moradores da periferia a essa produção. Além da conquista do respeito comunitário e dos pares de ativismo periférico, ter o trabalho legitimado passa pelo reconhecimento da sociedade civil, de instituições que gozam de prestígio no cenário político e cultural e do poder público. Como reiterou Sérgio Vaz em todas as cerimônias de entrega do Prêmio Cooperifa, mais do que apoiadores, muitos deles se tornam *parceiros, viabilizam sonhos, caminham juntos pela transformação da periferia*. De maneira que as falas das lideranças cooperiféricas indicam que, mesmo com organizações institucionalizadas, as relações se desenvolvem, invariavelmente, de forma pessoalizada e afetiva, para além de contratos burocráticos e acordos formais.

Por fim, é preciso considerar, ainda, que se trata de *parceria* de mão dupla, e como tal, pode agregar valores, conhecimentos e práticas às diferentes partes. Com isso, também a relação dos *parceiros* com o contexto amplo da periferia pode ser modificado e novas perspectivas pessoais, profissionais e de ativismo social vislumbradas. Para explorar esse argumento e tentar esmiuçar como algumas das *parcerias* cooperiféricas foram construídas, utilizo, a seguir, os exemplos de mecenato empreendido por um pequeno comerciante alocado na periferia e a atuação de uma organização não-governamental com foco na cultura periférica.

Adoto como fontes de análise as entrevistas realizadas com Zé Batidão e com o idealizador do Programa de Cultura e Mobilização da Ação Educativa, Eleilson Leite, em um esforço de relacionar biografias e percursos sociais ao apoio dado à produção cultural cooperiférica. Nos dois casos, a principal referência é a própria ordenação de sentido dada

---

ministrar oficinas, ou mesmo, apadrinhar seus projetos, tal como é o caso do cineasta Cacá Diegues, que é tido como padrinho do curso de audiovisual, por exemplo. O curso de audiovisual da Cufa carioca contou também, a partir de 2008, com uma parceria com a Escola de Comunicação da Universidade Federal do Rio de Janeiro (ECO-UFRJ), que o transformou num curso de extensão universitária. Além de disponibilizar sua infraestrutura para que as aulas acontecessem e os alunos pudessem criar e editar seus filmes, a ECO-UFRJ teria agregado certa "valoração simbólica" ao permitir o contato dos jovens de favela com o ambiente universitário e oferecer-lhes diploma com a chancela da uma universidade pública.

pelos entrevistados, ainda que tenham sido consultadas reportagens jornalísticas, documentos institucionais produzidos pela Ação Educativa e informações coletadas na pesquisa de campo.

4.1 Zé Batidão: o mecenas da Cooperifa

José Cláudio Rosa, o Zé Batidão, recebeu-me em seu bar para uma entrevista. Bastante carismático e simpático com todos os frequentadores do sarau, ele já estava acostumado com minha presença, e declarou estar mais habituado ainda a conceder entrevistas e falar sobre sua história de vida, até por conta das inúmeras conversas que disse acumular com *estudantes de faculdade* e com jornalistas[121].

O famoso anfitrião dos saraus da Cooperifa nasceu em 3 de maio de 1948, em Piranga, interior de Minas Gerais. Seus pais, também mineiros, eram agricultores e iniciaram o filho na mesma profissão quando ele tinha seis anos de idade. Seus 29 irmãos – contabilizando os filhos que o seu pai teve com duas esposas –, também foram inseridos no mercado de trabalho na infância. Depois que a mãe faleceu, o pai se casou novamente e levou a família para morar numa fazenda, onde todos trabalhavam. As crianças eram proibidas de frequentar a escola pelos patrões e postas para ajudar com o trabalho na roça. Conta Seu Zé que todos trabalhavam em troca de casa e comida – esta última, uma mistura da sobra da mesa dos patrões e água, segundo seu relato. Assim, Seu Zé ficava na lida *da hora que o sol saía até a hora que o sol entrava*, plantava, colhia, tinha que descascar milho, tratar dos porcos, separar os bezerros e tirar leite das vacas.

Não tinha consciência de que essas condições às quais sua família estava submetida poderiam caracterizar *trabalho escravo* – como ele agora define –, passou a refletir sobre isso tempos depois. Seu pai trabalhou por 80 anos nessa fazenda e a família foi expulsa de lá quando o chefe da família faleceu. Dois de seus irmãos, resolveram, então, migrar para São Paulo, e Seu Zé logo depois os acompanhou. Já não acreditava mais no trabalho na agricultura, considerava que quanto mais trabalhava, mais pobre ficava. Motivado pelo desejo de mudar de vida, migrou para as terras paulistanas quanto tinha 17 anos, em 1965. Morou seis meses com sua irmã, na Zona Norte de São Paulo, no bairro de Parada Inglesa. Daí em diante seu percurso pelo mercado de trabalho foi se ampliando: tornou-se ajudante de pedreiro, atendente de padaria e lanchonete, garçom (sobre isto, faz questão de ressaltar que

[121] Poucas das entrevistas concedidas por Zé Batidão tornaram-se matérias somente sobre a história dele e de seu bar, como por exemplo, “American express, use aqui”, publicada no site Jornalirismo. No geral, são reportagens ou notas que abordam o trabalho da Cooperifa e destacam o papel do chamado *mecenas do sarau*, tal como “O cinema, agora é na laje”, publicada pelo *Jornal da Tarde*.

serviu à seleção brasileira campeã da Copa de 1970 e trabalhou no famoso restaurante Fasano). E nesse trajeto, aprendeu a cozinhar.

Casou-se com 22 anos e teve quatro filhos. Fez curso de culinária e de desenhista e modelista, na base do *jeitinho brasileiro*, como ele gosta de destacar. É analfabeto funcional, então, *na hora da lição, pedia pra alguém copiar*. Demorou muito para ter o seu próprio negócio. Começou com uma oficina de costura, progrediu e chegou a *prestar serviços para uma fábrica norte-americana*. Depois, separou-se da esposa e comprou seu primeiro bar, que era de propriedade de um irmão sem muito tino para o ramo comercial. Viria a ter outros dois bares, e o terceiro, que se especializou em servir batidas alcoólicas, rendeu-lhe o apelido que o tornaria conhecido em todo o Brasil, por volta de 1991. Casou-se novamente e teve mais um filha, além de ter adotado a enteada. Tem seis filhos, ao todo, e faz questão de observar que uma é formada em Fisioterapia e a outra vai cursar Veterinária. Uma das filhas e a esposa ajudam no bar, que é o sustento da família, às quartas-feiras e aos sábados, que são os dias de maior movimento.

Conheceu Sérgio Vaz no final dos anos 1980, época em que o pai do poeta era dono do bar onde funciona atualmente o Zé Batidão. O viu crescer e diz que sempre gostou muito dele, por isso permitiu que lançasse no seu estabelecimento o primeiro livro da carreira: *Eu já conhecia o Sergio Vaz muito antes daqui, quando ele foi montar o lançamento do livro dele, Subindo a ladeira mora a noite, e eu fiz uma festa pra ele num barzinho que eu tinha*. Diz que não achou estranho haver o lançamento literário no seu bar, embora nunca tivesse ido a um evento desse tipo, nem lido um livro sequer na vida. Achou *diferente e interessante*, ainda mais porque presenciou ali, pela primeira vez, algumas declamações poéticas.

Zé Batidão acompanhou, à distância, os primeiros saraus da Cooperifa em Taboão da Serra, sempre relegando palavras de apoio a Sérgio por sua iniciativa. Quando os cooperiféricos perderam o espaço do Garajão e Sérgio foi procurá-lo, relata que aceitou prontamente porque sempre acreditou no talento do poeta e o considera *um cara muito inteligente*. Segundo relembra, o primeiro sarau teve apenas três pessoas, *por conta do frio que Deus mandou naquela noite*. Em sua narrativa, esse recital teria acontecido em 2001, ainda que as datas não coincidam com outras versões.

Independente de haver ou não grande movimento em seu bar, Seu Zé não deixa de trabalhar na cozinha, no atendimento aos fregueses e a na administração do balcão, até porque considera que *não conseguiu um funcionário com a competência necessária* e nem tem *condições de pagar um salário adequado* para alguém substituí-lo. Não sabe explicar como o seu atual bar se especializou em comidas nordestinas, mas afirma que foi ele próprio quem

inventou o escondidinho: porção de carne seca, mandioca e mussarela que acabou se tornando o prato típico do sarau cooperiférico. Disse até que, por conta desse prato, foi convidado para cozinhar no programa televisivo de Ana Maria Braga (voltado para o entretenimento feminino na tevê aberta), mas não aceitou. Conta também que Marília Gabriela, entre outros jornalistas, o convidou para *dar entrevista em televisão*, mas que declinou ao convite porque não se sente autorizado a *falar em nome do sarau*. Suas negativas se estendem também às investidas de políticos que ele afirma aparecerem constantemente para tentar pleitear eleitores junto ao público cooperiférico, pois Seu Zé mostra-se muito zeloso em não extrapolar seu papel de apoiador. *O sarau é do Sérgio*, diz, taxativo, embora reconheça que dá sugestões quando é consultado sobre algum aspecto que cerca a dinâmica do recital, e por vezes se coloque como parte do movimento:

> *Eu não sou dono do sarau. Eu apenas cedo o espaço. Porque quem é dono do sarau e criador do sarau é ninguém mais que o Sérgio Vaz. É dele, a ideia é dele, entendeu? E a gente tem reunião, fala alguma coisa, tá sempre junto, se alguma coisa tá errada a gente fala. Por exemplo: esse sarau começou na quarta-feira e no começo do sarau tinha um samba. Aí o pessoal tava confundindo uma coisa com a outra, tava vindo aquele tipo de pessoa que não é do sarau, é do samba. E aonde foi que eu falei: Sergio, não vai dar certo. Vai bagunçar nosso trabalho. E hoje a gente tem esse trabalho lindo aí que ninguém atrapalha* (Zé Batidão em entrevista à pesquisadora em 23 de setembro de 2010).

Como raramente sai do balcão, é de lá que recepciona os participantes e providencia mais cadeiras para que um maior número de pessoas possa se acomodar confortavelmente. Nas noites de sarau, mesmo atarefado, consegue prestar atenção no que está acontecendo no salão e nas poesias que são declamadas. E afirma que sempre interrompe seus afazeres para ouvir Toninho Poeta e Sérgio Vaz, seus preferidos porque têm *as poesias mais inteligentes e curtinhas*, na sua opinião. Ele pontua que não gosta dos poemas muito longos, porque considera que eles distraem os espectadores, fazendo-os perder o foco do que está sendo apresentado.

Seu Zé afirma que sua relação com outros poetas cooperiféricos, além de Sérgio Vaz, a quem explicitamente tem grande deferência, é amistosa. Diz que muitos até frequentam o bar em outros datas e horários, não apenas quando ocorre o recital, porque *tudo é feito com muito respeito, o sarau se transformou numa família; quem vem, fica* – numa afirmação que se mostra muito afinada com a de outros frequentadores que apontam os laços afetivos construídos a partir do sarau.

Em seu depoimento, sua vida aparece muito atrelada ao trabalho, mesmo agora, quando reconhece que alcançou boa situação financeira, suficiente para sustentar os filhos e levá-los à universidade. Seu lazer e experiências de fruição cultural também estão restritas às atividades que acontecem dentro do seu bar. Seu Zé diz que *não tem tempo pra essas coisas*, só abre exceção e vai ao teatro *quando se trata de algum amigo se apresentando*, referindo-se aos atores que frequentam o sarau. Não tem hábito de leitura e nunca declamou, apesar da insistência e incentivo dos poetas cooperiféricos, mas revela que está se preparando para isso. Diz que já *tem umas coisinhas escritas*, reconhecendo que o acompanhamento dos recitais o motivou a tentar registrar sua *história de vida* e *algumas poesiazinhas também*. Para isso, conta com a ajuda de uma das filhas, para quem dita o que deve ser anotado.

O sarau não apenas propiciou a Zé Batidão um maior contato com a produção literária, como o estimulou a adequar o bar ao novo público que passou a frequentá-lo. Em 2007, o comerciante promoveu uma ampla reforma no local: unificou os dois salões conjugados que antes compunham o ambiente, construiu dois novos banheiros (um masculino e outro feminino) e um terraço. Também ampliou o número de funcionários (com a contratação de uma nova garçonete para trabalhar somente às quartas-feiras) e os itens do cardápio (com o acréscimo de lanches e pizzas em tamanho brotinho, que destoam dos petiscos nordestinos que são as especialidades da casa). Providenciou um cardápio para que os frequentadores do bar pudessem consultar as opções disponíveis e disponibilizou máquinas de cartão de crédito e débito, que agora convivem com a famosa lista de fiado em seu bar, embora esta última seja restrita aos frequentadores mais assíduos que estão desprovidos de recursos em noites de sarau. Além disso, passou a abrigar duas estantes com livros que podem ser emprestados por qualquer frequentador.

O apoio dado ao sarau cooperiférico fez com que passasse a ser procurado por outros interessados em desenvolver atividades afins, já que, mesmo no cartão de visitas que divulga, o seu bar é apresentado como local onde se pode encontrar *batidas, comidas típicas, música, cultura e sarau*. Mas Seu Zé afirma que declina aos pedidos por não querer *acumular muito projeto cultural*, respondendo sempre que *tá tudo ocupado*, no sentido de dizer que não cederá o espaço porque este já dispõe de muitas atividades. Aliás, segundo ele, é o espaço do bar que costumam solicitar, nunca apoio financeiro para a realização de algum produto ou atividade. Mesmo para a Cooperifa o apoio que concede se restringe à cessão do bar.

Figura 3 – Cartão de visitas do Bar Zé Batidão (2009)

Zé Batidão parece ser prudente em não querer acrescentar outras atividades, pois o calendário do bar é extenso: às segundas-feiras, esporadicamente, tem o Cinema na Laje; às quartas-feiras acontece o sarau, às quintas-feiras, uma roda de samba; às sextas-feiras, moda de viola com música sertaneja. E Seu Zé ainda pretende ocupar as terças-feiras com aulas de reforço de português e matemática para crianças, atraindo-as com um lanche gratuito ao final do ensino. Além dessas atividades mais infrequentes para um bar de periferia, ele inclui também no calendário do seu bar a feijoada servida aos sábados e as reuniões de times de futebol no domingo. Seu Zé pontua, no entanto, que seu lucro é sempre maior nas noites de sarau, de samba e nos dias em que é servida a feijoada.

O horário de funcionamento do bar é amplo. De segunda a segunda, das 7h30 *até sair o último bêbado*, como o dono define. Os cooperiféricos também interferem no período e dinâmica de funcionamento do bar, ocupando-o para reuniões, tal como nos momentos de organização de mostras coletivas, ou para celebrações e discussões acerca da realização de algumas atividades. Para os cooperiféricos, Seu Zé aparenta não ter nenhuma restrição: *pra Cooperifa é sempre sim*. Isso significa que ele pode preparar uma feijoada, em fartura, para ser servida aos cooperiféricos às 21h de um domingo à noite, como presenciei, certa vez, à ocasião do encerramento da IV Mostra Cultural da Cooperifa; ou deixar as chaves sob a responsabilidade das lideranças quando precisa se ausentar, tal como observei na ocasião do casamento de uma de suas filhas e que coincidia com o evento Natal com Livros.

A chegada dos saraus modificou a relação de Zé Batidão com os moradores do entorno do bar. Por conta das variadas atividades que promove à noite, ele diz que agora a vizinhança *só vai no Psiu pra reclamar*. Comenta até que é bastante conhecido nesse órgão da prefeitura de São Paulo que fiscaliza os níveis de barulho provocados pelo comércio, e que sempre comparece para responder às denúncias, principalmente para *defender o sarau, porque não*

tem barulho, é só poesia. Seu Zé conta que os vizinhos reclamam bastante em noites de recital, mas diz também que os compreende porque eles se incomodam com os mesmos infortúnios que o chateiam, causados por aqueles que *não vêm pro sarau*, nos seus termos: *é o pessoal que fica na pracinha, que estaciona o carro na frente da garagem dos vizinhos, fazem bagunça, sujeira e nem consomem dentro do bar*.

Ao mesmo tempo, Zé se sente muito querido na região onde mora, principalmente pelo seu jeito de ser e viver. Afirma que tem muita gente que gosta dele, e atribui isso ao seu baixo nível de estudo. Considera que se tivesse estudado em um espaço de educação formal *não teria o conhecimento que tem com o povo, com a convivência com o povo*, num comentário que remete à valorização de suas experiências nos níveis pessoal e profissional. Isso permitiria ainda certa proteção do seu comércio contra a criminalidade, já que faz questão de realçar que sua popularidade garantiu que nenhum dos quatro bares que já administrou tenha sido roubado. Principalmente agora que tem *fama de rico* na região. Ele até admite que progrediu muito financeiramente e que teria, inclusive, condições de morar em outro bairro que não da periferia, mas rebate a afirmação de ter enriquecido, relativizando-a: *o povo só vê a bolada de dinheiro que entra, mas não vê quanto eu pago lá fora*.

Ao falar do que mais gosta no sarau, sua primeira resposta indica que é sua persona de comerciante que se sobressai, mesmo que de forma irônica e às gargalhadas: *o que gosto mais é do dinheiro que entra!* Mas na sequência de sua explicação o que se apresenta é alguém que se sente parte do movimento: *gosto de tudo, do pessoal, da poesia.* Mais do que isso, alguém que se mostra bastante ajustado com as lideranças cooperiféricas quando complementa seu comentário citando alguns dos resultados do movimento que se vinculou, de forma exitosa, ao seu bar: *começamos com três pessoas e no dia da Chuva de Livros distribuímos 725 livros. É muita coisa*. Nesse sentido, acha que seu bar cumpre o papel de centro cultural como as lideranças cooperiféricas reiteram, mas situa-se como alguém que *deu a oportunidade*, não como protagonista desta ação.

O estímulo para que pudesse oportunizar essa ação cultural, no entanto, parece distanciá-lo de um mecenas no sentido tradicional, que se faz apreciador e incentivador dos produtos e práticas artísticas, sobretudo aquelas tidas como cultas. Foi a relação de amizade com Sérgio Vaz que o levou a apoiar o sarau, ainda que o prestígio adquirido por ser considerado *o mecenas* do movimento também seja ponderado na continuidade dessa *parceria*:

> *<u>Pesquisadora:</u> Qual importância que o senhor vê de apoiar esse movimento de periferia, permitindo o sarau, o cinema e a biblioteca aqui no bar? Pessoalmente, por que o senhor acha que é importante?*
> *<u>Zé Batidão:</u> Em primeiro lugar, o conhecimento que adquiriu o meu bar. O Zé Batidão é conhecido em todo lado de São Paulo que você for, ou talvez fora daqui, o conhecimento que o sarau me trouxe. Jamais eu ia sair trinta e seis vezes na televisão, na revista Época, no jornal, se não fosse o sarau. E outra, mudamos a vida de muita gente já. Aqui mesmo eu tenho quatro rapazes que era ladrão. E hoje trabalham por causa do sarau, entendeu? Era gente da pesada mesmo... E hoje todos tá trabalhando e vêm aqui no sarau, fala poesia. Aí você percebe que isso mudou... Há pouco tempo tinha uma moça que morava debaixo do viaduto lá na cidade, e ela vinha de ônibus pra cá. Chegando aqui, era a ultima a sair. E eu falava pra ela "não tem mais ônibus pra você não". Ela falava "vou ficar aqui até o dia amanhecer". "Você mora onde?", conversando com ela, e ela: "não tem aonde eu moro, eu moro debaixo do viaduto". E ela escreveu um livro. Eu tenho esse livro. Deve estar guardado aí. Ela pegou as folhas de papel, e pegou uma caixa de papelão e fez a capa. Colou com uma cola que ela deve ter achado no lixo também. Esse livro aí deve ter umas oito ou dez páginas. E ainda tá aí guardado. E ela falou que nós mudamos a vida dela. Transformamos a vida dela. Agora ela tem namorado, tá trabalhando. Depois ela não veio mais. Sumiu. Mas graças a Deus deve estar bem. Deve ter arrumado emprego, casa. Eu tenho esse livro guardado com muito carinho* (Zé Batidão em entrevista à pesquisadora em 23 de setembro de 2010).

Ao refletir sobre a importância de ter possibilitado a ocupação do seu bar pelo sarau cooperiférico, Zé Batidão mescla argumentos relacionados ao prestígio agregado ao seu comércio e a si mesmo, e a mudanças subjetivas provocadas nas vidas de alguns frequentadores, tal qual costumam ressaltar as lideranças cooperiféricas quando apontam os resultados de suas ações culturais. Para Seu Zé, o prestígio por ser o dono do bar onde acontece o recital cooperiférico pode ser mensurado, em alguma medida, pelo número de vezes que sua história de vida foi tema de investidas jornalísticas. Ele chega a demonstrar precisão ao mencionar o número de vezes que apareceu em programas de televisão e admite que guarda as matérias de jornais e revistas de maior expressão para mostrar para qualquer interessado.

Mas é ao falar sobre o recebimento do Prêmio Cooperifa que Seu Zé parece expressar como dimensiona seu apoio ao sarau. Tendo sido agraciado por essa premiação em todas as suas quatro edições, ele demonstra bastante orgulho por ter recebido esse tipo de reconhecimento por seu trabalho: *a gente sente, né: estou fazendo alguma coisa de bom pra sociedade né? E é gostoso, né? É legal demais*.

Ao falar de seus planos futuros relacionados ao movimento cultural que apoia, Seu Zé declara que há a intenção de criar uma biblioteca grande, principalmente porque se preocupa muito *com as crianças que ficam o tempo todo na rua* e com *o povo, porque no bairro não*

tem opção de lazer. Aliás, baseado nos trinta e seis anos vividos em bairros de periferia, vinte e dois deles na região próxima ao bar, na Zona Sul, Zé Batidão considera que, ao lado da violência, o principal problema da região onde mora, e da periferia de modo geral, é a falta de áreas de lazer.

> *Área de lazer não tem nenhuma. E não adianta ter área de lazer e não ter quem cuide das crianças na área de lazer. Um vai se matar com outro lá. A prefeitura tinha que ajudar. A gente tinha que fazer a área de lazer e colocar professor lá, a prefeitura tinha que cuidar. A prefeitura recolhe tanto imposto nessa região e não investe nada na periferia. Não tô dizendo que é só aqui não. É toda a periferia. Não adianta você montar um campo de futebol e deixar qualquer um entrando lá. Tem que ter alguém pra cuidar. E você não pode pagar do seu bolso. A prefeitura que tem que bancar. Tinha que ter oportunidade. Aqui a gente não tem área de lazer, não tem nada, nada, nada, nada!* (Zé Batidão em entrevista à pesquisadora em 23 de setembro de 2010).

Seus planos para expansão de sua atividade comercial também incluem a Cooperifa. Declara que pretende cobrir a laje do bar e comprar um telão, para dar mais conforto para o público que acompanha os filmes e documentários que são exibidos no Cinema na Laje. O telão serviria, inclusive, para que os participantes do sarau que costumam ficar na praça em frente ao bar possam acompanhar o sarau da laje, importunando menos a vizinhança. Depois dessa nova reforma no bar, pretende, ainda, inaugurar um mural com fotos dos frequentadores famosos do sarau.

Diante das múltiplas falas de Zé Batidão que vinculavam sua atividade comercial ao movimento cultural que ajudou a consolidar, indaguei ao comerciante se ele imaginava o seu bar sem o sarau cooperiférico, e essa foi a única vez que o semblante do *mecenas* assumiu um tom mais sério: *Não. Eu imagino o Zé Batidão que nem esse aqui. Vender aqui e ir pra outro lugar... Mas bem maior que esse aqui. Mas ficar sem o sarau, aí jamais. Penso em melhorar, pra receber mais o público. Mas sem o sarau não.* E no complemento de sua ponderação, evocou mais uma vez o vínculo primário e talvez o mais forte que parece ter construído: *Isso não vai acontecer. O Sérgio não vai me abandonar*.

4.2 O ponto de encontro da periferia no centro: o caso da Ação Educativa

A Ação Educativa – Assessoria, Pesquisa e Informação é uma associação civil de direito privado, sem fins lucrativos ou econômicos, criada em 1994, no município de São Paulo, no qual concentra sua atuação. A organização conta com cerca de 60 funcionários e tem sede na região central, onde funcionam seus escritórios e um auditório, nomeado Espaço

Cultural Periferia no Centro[122] e aberto ao público. Dentre as suas atividades estão a formação de educadores e jovens, a pesquisa e assessoria a políticas públicas, e a cessão dos seus espaços e equipamentos multimídias para grupos organizados identificados com os objetivos da organização, quais sejam, a promoção de direitos educativos, da juventude, e mais recentemente, os culturais[123].

Segundo relatório de avaliação institucional (Armani, 2009), a história dessa organização está ligada ao encerramento jurídico do Centro Ecumênico de Documentação e Informação (CEDI), que entre os anos 1974 e 1994 atuou junto aos movimentos populares e pastorais católicas. Foi nessa organização, a partir dos anos 1980, que se articulou uma equipe de educação, com foco em projetos de alfabetização, que mais tarde integraria a Ação Educativa e levaria para a nova instituição essa bagagem de contato com os grupos populares. Na mesma época, emergia o tema da juventude no debate público, outro eixo que viria orientar a atuação da ONG, sobretudo na sua primeira década de existência.

Com a equipe forjada no CEDI, no contexto da ditadura militar e numa tradição que valoriza o papel do Estado na implementação de políticas públicas, a Ação Educativa foi criada "com a missão de promover os direitos educativos e da juventude, sob a perspectiva da justiça social, da democracia e do desenvolvimento sustentável" (Ação Educativa, 2009a, p. 7). Ao longo dos seus 17 anos, sua atuação teria sido marcada por três fases, sendo a primeira delas, encerrada em 1999, destinada à consolidação do trabalho iniciado no CEDI e à estruturação da instituição, sob a influência da Lei de Diretrizes e Bases da Educação Brasileira[124] e da articulação com outras entidades que lutam por direitos na área de educação.

A segunda fase, a partir de 2000, teria como marcos a inauguração da sede própria e a expansão das ações voltadas para a juventude. O terceiro período, ainda em desenvolvimento, teria como um dos pilares a constituição da área programática de cultura, "a partir da percepção das novas práticas, saberes e formas de fazer política dos grupos culturais que atuam na periferia", segundo a coordenadora da ONG, Vera Masagão (Ibidem, p. 9). Além disso, nessa chamada terceira fase, a organização elegeu como eixo estruturante de toda a organização a luta contra as desigualdades de renda, de raça e de gênero.

---

[122] Quando inaugurado, esse auditório foi chamado de Centro de Juventude e Educação Continuada. Em 2007, recebeu o nome de Espaço de Educação, Cultura e Mobilização Social. Foi renomeado novamente em 2010, quando a Ação Educativa foi reconhecida como Ponto e Pontão de Cultura pelo Ministério da Cultura. Segundo informações institucionais, a média anual de público deste espaço foi de cerca de 25 mil pessoas entre 2007 e 2009 (Ação Educativa, 2008, 2009b, 2010).

[123] Cf. http://www.acaoeducativa.org

[124] Tal lei, promulgada em 1996, regulamenta todo o sistema educacional brasileiro, público e privado, da educação básica ao ensino superior. Mais informações em: http://portal.mec.gov.br/secad/arquivos/pdf/ldb.pdf.

A Ação Educativa tem papel importante nas minhas reflexões desde que comecei a pesquisar a produção cultural da periferia. Primeiramente, porque foi por meio de um evento promovido por essa organização que estabeleci contato com o tema da literatura marginal-periférica. Depois, em função das variadas atividades de campo que fiz durante o mestrado, fui percebendo como essa ONG – assim como a revista *Caros Amigos* e o movimento hip hop – aparecia como uma conexão extraliterária salutar para a circulação dos produtos culturais e escritores periféricos, bem como para a construção de discursos sobre a cultura da periferia. No entanto, já na construção do projeto de pesquisa de doutorado, investi na hipótese de que a ampliação e visibilidade da produção cultural periférica tornaram-se fundamentais para própria história da Ação Educativa, contribuindo para diversificar suas intervenções e fontes de financiamento, e para projetar alguns profissionais a partir da descoberta de um novo nicho de atuação.

Um desses profissionais é Antonio Eleilson Leite, responsável por articular os primeiros eventos com escritores da periferia na instituição, idealizador e atual coordenador do Programa de Cultura, focado na produção periférica. De conversa fácil, Eleilson costuma ser muito educado no trato com as pessoas e acabou se tornando uma espécie de mediador entre os ativistas e artistas periféricos e a Ação Educativa. Ele foi o funcionário da organização com quem mais interagi durante esta pesquisa, até porque já tinha conhecimento da minha dissertação de mestrado e mostrou-se muito interessado em contribuir com o doutorado, para o qual concedeu quatro entrevistas, em momentos distintos de sua atuação[125].

Nascido em 1968, no Ceará, Eleilson chegou a São Paulo ainda criança, na terceira etapa de migração de sua família, e foi morar na periferia da Zona Norte de São Paulo. Décimo segundo de uma prole de treze filhos, foi um dos três que alcançou o ensino superior, tendo se graduado em História na Universidade de São Paulo. Sua trajetória no mercado de trabalho é tão extensa e precoce como a de muitos artistas periféricos. Começou aos 8 anos, vendendo vela em cemitério, depois foi engraxate, trabalhou na feira livre, em padaria, cartório e na secretaria do Movimento dos Trabalhadores Rurais Sem-Terra, desde o serviço de fotocópia até se tornar diretor de um jornal da entidade, aos 20 anos. Posteriormente, atuou

[125] Cabe ponderar que meu trabalho também despertou algum interesse na instituição. Eleilson se empenhou em buscar formas de financiar a publicação da minha dissertação de mestrado, viabilizou o primeiro lançamento do meu livro na sede da ONG e o divulgou com destaque na *Agenda Cultural da Periferia.* Afora isso, em algumas ocasiões fui consultada sobre aspectos que cercam a cultura da periferia, indiquei nomes para participar de atividades e tive minhas reflexões replicadas em eventos e documentos institucionais. Também prestei três serviços para o Programa de Cultura: um trabalho de avaliação do primeiro ano do convênio com a Fundação Casa, a preparação do questionário do Prêmio Cultura Hip Hop e as aulas sobre o conceito de cultura em um curso de elaboração de projetos culturais. Além de oportunidades profissionais, esses trabalhos foram tratados como atividades de campo e utilizados como fontes para parte das reflexões aqui apresentadas.

na Central Única dos Trabalhadores e, em 1991, chegou ao CEDI para trabalhar no setor de vendas de publicações. Concomitantemente, ainda jovem, passou a acumular contato e atuação com variados movimentos sociais, como os de moradia e direitos humanos, além da Pastoral da Juventude. Mais tarde, filiou-se ao Partido dos Trabalhadores e engajou-se em algumas campanhas eleitorais.

Eleilson chegou à Ação Educativa no ano de 2000, quando a organização adquiriu o prédio onde funciona sua sede e o contratou para coordenar a programação do auditório da instituição. Por conta do cargo ocupado, ele participou da organização das primeiras Semanas de Cultura Hip Hop, promovidas pelo Programa de Juventude, atuando na mediação dos grupos e na proposição de algumas atividades. E tal como aconteceu comigo, foi por meio de um dos debates promovidos para essa série de eventos que Eleilson tomou contato com a produção literária da periferia, em 2003.

A proposição do referido debate foi feita por um ativista do hip hop envolvido na organização, que logo depois apresentou Eleilson ao escritor Allan da Rosa, à época em busca de patrocínio para a publicação do seu primeiro livro. Nos anos seguintes, outros dois eventos selariam essa aproximação da Ação Educativa com a literatura da periferia, que se mostrou decisiva para que a organização ampliasse seu foco de intervenção: um debate sobre literatura marginal, com as participações dos escritores Alessandro Buzo, Sacolinha e Sérgio Vaz, em novembro de 2004; e o I Encontro da Literatura Periférica, promovido em setembro de 2005 por Allan da Rosa, à ocasião do lançamento do seu livro *Vão*, que foi parcialmente financiado pela ONG[126].

Eleilson relatou que foi partir desses eventos, e do grande número de produtores culturais e espectadores que agregaram, que foi percebendo que *a cultura de periferia era mais do que o hip hop, que o negócio tinha densidade, tinha muita manifestação e esse sentido de pertencimento à periferia*. Ao mesmo tempo, aponta que se sentia influenciado pelas perspectivas conceituais e políticas da gestão nacional petista, que tentava articular o conceito de cultura às noções de cidadania, direitos, economia, democratização, diversidade,

[126] O referido debate teria sido proposto por Eleilson, que se mostrava intrigado com um novo movimento literário associado à rubrica literatura marginal e com características bastante distintas daquele iniciado no contexto da ditadura militar brasileira, nos anos 1970. Já o Encontro da Literatura Periférica foi organizado por Allan da Rosa e reuniu centenas de participantes, muitos deles autores das edições especiais *Caros Amigos/ Literatura Marginal*, militantes do hip hop, poetas da Cooperifa e outros ligados à chamada literatura negra. Cabe registrar também que, em outubro de 2005, foi realizado o lançamento do livro *O trem: contestando a versão oficial*, terceira obra de Alessandro Buzo, publicada com recursos do autor. Todos esses eventos foram seguidos de coquetéis patrocinados pela ONG, que também os sediava. Ver Nascimento (2006, 2009a), para o detalhamento da descrição dessas atividades, assim como para comparação dos dois movimentos literários associados à expressão literatura marginal no Brasil.

entre outras[127]. Assim, Eleilson aliava o acúmulo de contato com ativistas periféricos ligados a variadas linguagens artísticas e o contexto histórico em que uma série de ações públicas e privadas voltavam-se para esses sujeitos ao seu processo de construção de um eixo de cultura dentro da Ação Educativa:

> *Eu comecei a prestar atenção no Gilberto Gil e nas coisas que o ministério vinha propondo [...] aí a concepção de Ponto de Cultura veio de encontro [...] aí fui lendo... eu li, timidamente, juntando referência pra pensar na cultura [...] Mas eu aí falei: é esse negócio aí, meu, esse negócio dos pontos de cultura, de você desenvolver artes, de você desenvolver a comunidade com cultura. Cultura é o que desenvolve, é a coisa que mais mobiliza as pessoas, cria sentido de pertencimento, né, e tal. E aí que já tinha o laço da periferia na Ação, com tudo que eu acompanhei lá dentro [...] E essa história da cultura como área, quer dizer, não é uma invenção nossa, acho que é uma percepção, né, que a gente tá tendo e que pouca gente ainda tem, suponho, no mundo das ONGs. Porque, veja, esse movimento da cultura com centralidade é um movimento dessa década. Por que o que que acontece? Assim, cultura, na nossa tradição de esquerda, de movimento social das ONGs, é uma coisa um pouco acessória, né, ela não tem um valor em si, ela tem função dentro do movimento... pra motivar processos pedagógicos, pra tirar criança de rua, pra não sei o quê contra violência, cultura sempre pra alguma coisa. E a gente entrou nesse movimento de perceber a cultura contendo a centralidade do processo político [...] então a gente tá fazendo um baita de um esforço de colocar a cultura no centro da agenda* (Eleilson Leite em entrevista à pesquisadora em 15 de setembro de 2008).

Essas descobertas o teriam instigado a aventar novos projetos fundamentados na produção com a marca da periferia, baseando-se na própria trajetória da instituição onde trabalha, pois, nos seus termos, *por conta do foco na juventude, a Ação Educativa sempre teve uma veia cultural forte*. Nessa direção, Eleilson faz referência também à articulação anterior da ONG com grupos e produtores de hip hop, assim como de audiovisual alocados em bairros periféricos, atraídos não apenas pelos projetos desenvolvidos pelo Programa de Juventude a partir dessas linguagens, mas também pelo Centro de Mídia da organização, que desde 2004 disponibiliza, gratuitamente, suporte técnico e material, tais como computadores, videoteca, filmadoras, ilhas de edição, etc.

O que Eleilson propôs, no entanto, alargava esse enfoque nos movimentos e práticas tidas como juvenis e jogava luz naqueles que agregavam manifestação de diferentes

[127] Eleilson se refere à chegada de Gilberto Gil ao Ministério da Cultura, durante o Governo Lula. De acordo com Vilutis (2009), a política nacional de cultura implementada por esse Ministro operava, conceitual e politicamente, com a noção de cultura em três dimensões: a simbólica (com o fomento dos signos e identidades), a econômica (que contemplava questões de produção, consumo e emprego no setor cultural) e a cidadã (no plano dos direitos e do combate à desigualdade). Especificamente no caso de políticas voltadas para a dimensão cidadã, buscava-se "a superação da exclusão social, eliminação das desigualdades e discriminações, reforço da autoestima e apropriação do sentimento de pertencimento" (p. 68). Além disso, almejava-se "a ampliação do acesso a bens e serviços culturais e sua garantia, de forma universal, a toda população brasileira, em todos os territórios e estratos sociais" (p. 68).

segmentos etários. Assim, a expectativa era que a sede da Ação Educativa pudesse servir como um *ponto de encontro da periferia no centro*, até por conta de sua localização geográfica. Ao levar o debate para seus colegas da organização, o propositor buscava valorizar a cultura da periferia também em sua dimensão simbólica, e não apenas em seu potencial pedagógico ou político, além de vislumbrar que a ONG cumprisse o papel de fortalecer e organizar os diferentes movimentos e produtores culturais surgidos nas periferias paulistanas. Ele se valia do momento oportuno de definição dos objetivos estratégicos e metas de atuação que ocorre a cada três anos na ONG e cujo novo ciclo iniciava-se em 2007:

> *Aí eu falei: porra, bicho, a gente poderia ter um espaço de cultura, né? Se tornar um espaço de cultura voltado pra essa produção cultural da periferia, né? Aqui poderia ser um ponto de encontro, já que nós estamos no centro, a gente pode olhar pra toda a periferia e pode ser um ponto de intersecção desses grupos todos aqui. A gente dá suporte, organiza coisa, propõe debates, enfim, faz o que a gente faz e tal [...] Isso é porque tem um movimento por trás, isso não é uma característica que vem, é uma tradição da Ação Educativa, a gente organiza o movimento, é essa a nossa função. A gente organiza, fortalece o movimento cultural. Só que como área programática. Aí eu comecei a fazer esse debate aqui dentro da Ação [...] Aí fizemos os debates, discutimos em assembleia os nossos pressupostos, por que que a gente achava que podia ser uma área programática, até que em 2007 a gente criou o programa mesmo, né. E num momento oportuno, porque 2006 encerrava o triênio, era o momento de rever mesmo, então tinha isso também, aí eu comecei a debater: poxa, a gente pode ser um espaço de cultura, não só de juventude, etcétera e tal [...] A gente tem muito essa marca da educação, da pesquisa, da escola e tal... E desde sempre eu falei assim: meu, cultura é cultura, pô... é cultura de periferia, né, ela demarca tantos territórios, mas é cultura... [...] Porque a Ação Educativa tem muito a tradição de pensar a juventude em função da escola. Agora, vamos pensar cultura também em função da escola? Aí eu comecei a já bater muito forte nisso, sem nem ter condição de segurar o debate. E aquele povo da Ação Educativa tudo sabido, né... Aí, engraçado, porque eu já falei isso: pô, a gente tem que pensar cultura como cultura, não pela sua potencialidade pedagógica... pelo menos, era uma hipótese* (Eleilson Leite em entrevista à pesquisadora em 11 de abril de 2008).

Antes mesmo de consolidar a nova área programática de cultura, Eleilson estabeleceu vínculos com os artistas e ativistas da periferia de forma mais institucionalizada, por meio da criação de núcleos de produção cultural de grafite, hip hop, samba, literatura periférica e cultura livre, a partir de 2006. Dentre os objetivos comuns, estão o mapeamento das manifestações artísticas relacionadas a cada núcleo em toda a Região Metropolitana de São Paulo e a divulgação dessas manifestações em mostras, saraus, produtos culturais, publicações e seminários[128].

[128] Participaram do Núcleo de Literatura Periférica os escritores Allan Santos da Rosa, Sacolinha e Maria Nilda Mota (Dinha). Entre outras atividades, esse núcleo promoveu oficinas de literatura e dramaturgia, apresentação de peças teatrais baseadas em textos de escritores da periferia e uma exposição de fotografias de Marco Pezão

Entretanto, foi a partir de 2007 que se consolidou o recorte na produção cultural periférica e a atuação da Ação Educativa passou a se concentrar em três áreas programáticas: Educação, Juventude e Cultura. A área de Educação atua junto às escolas e programas educacionais, com forte tradição no tema de Educação de Jovens e Adultos, bem como em redes e campanhas que buscam influir em políticas públicas. Já a área de Juventude é dedicada aos temas educação, trabalho e participação, e oferece apoio e capacitação aos jovens e assessoria a órgãos públicos e movimentos sociais.

Com orçamento inicial de 30 mil reais, a terceira área programática nasceu centrada numa noção de cultura "como direito e ação social" (Ação Educativa, 2009a, p.17), a fim de "fortalecer a produção artística de grupos originários e atuantes nas periferias urbanas, visando a afirmação de suas identidades, a democratização do acesso a novos circuitos de produção e circulação cultural, e o fomento de uma cultura de solidariedade e cidadania" (Ação Educativa, 2006, p.13). Surgida "da costela do Programa de Juventude" (Ação Educativa, 2009a, p.16), conforme narra seu propositor e atual coordenador, o Programa de Cultura e Mobilização Social tem estreita relação com o uso do auditório da ONG e as demandas de grupos e movimentos juvenis que o ocupavam, especialmente os vinculados ao hip hop.

Eleilson ressalta que a intenção do Programa não era restringir-se à *afirmação da cultura da periferia*, mas *propor o mapeamento dos artistas e grupos e a investigação dos novos conteúdos estéticos que traziam.* Assim, para complementar o trabalho dos núcleos de produção cultural, ele elaborou uma publicação que cumprisse, simultaneamente, o *papel de identificar e divulgar os movimentos e artistas que existem na periferia*[129]. Nascia, com isso, a *Agenda Cultural da Periferia*, uma publicação mensal e que veicula eventos promovidos em bairros tidos como periféricos na Grande São Paulo ou as apresentações de artistas da periferia em outras localidades. Com tiragem de dez mil exemplares e distribuição gratuita, a *Agenda* está organizada pelas seções "hip hop", "samba", "grafite", "literatura", "cinema e vídeo", "teatro", "outras cenas" e "periferia no centro", num indicativo de que foram

sobre o Sarau da Cooperifa. Efetivamente, como avaliou Eleilson no início de 2011, nenhum dos núcleos de produção cultural criou uma dinâmica regular, com cargos mandatórios ou encontros periódicos. Cada núcleo se articula em função de alguma atividade específica (como a organização anual do Dia do Grafite, para citar um exemplo) e serve para manter uma base de relações com os produtores de diversas linguagens artísticas.

[129] Duas amplas pesquisas desenvolvidas pelo Instituto Pólis, finalizadas em 2010, também participam desse processo de mapear e dar visibilidade aos artistas, movimentos e coletivos culturais periféricos. Uma delas, nomeada "Mapa das Artes da Cidade Tiradentes", apoiada pelo Centro Cultural da Espanha/Aecid, cadastrou cerca de 200 artistas e grupos culturais atuantes na macrorregião da Cidade Tiradentes, localizada na Zona Leste. A outra, intitulada "Santo Amaro em Rede – Culturas de Convivência", foi realizada em parceria com o Sesc Santo Amaro e identificou 326 produtores, grupos, ONGs e associações da Zona Sul paulistana, dentre os quais 135 ligados a área artístico-cultural.

priorizadas linguagens e manifestações culturais que apresentam grande ebulição, além de estarem ligadas aos produtores com as quais a Ação Educativa mantém uma rede de relações.

Na *Agenda*, além das ideias de arte e cultura aparecerem de forma combinada, as noções de centro e periferia podem ser percebidas de modo relacional e operacional, em particular na seção "periferia no centro". Nela podem ser gratuitamente noticiadas tanto as apresentações de artistas periféricos em bairros do centro histórico e geográfico da cidade, como também eventos desses mesmos artistas em instituições culturais de prestígio e equipamentos alocados em regiões de moradia das camadas médias e altas (como as unidades do Sesc e o Itaú Cultural). Ou ainda, eventos que discutem a produção cultural periférica ou se baseiam no universo dos marginalizados, de modo geral[130].

Publicada pela primeira vez em maio de 2007, esta *Agenda* tem divulgado, em média, 80 eventos por mês, muitos deles compondo um calendário regular, como os saraus, as rodas de samba de comunidade e encontros de hip hop. Especificamente, os primeiros doze números somaram 868 eventos, tendo sido 643 deles realizados na capital e 225 em municípios da Grande São Paulo. No que diz respeito às atividades promovidas, as rodas de comunidade e eventos de samba aconteceram em maior número (263), seguidos por eventos de literatura, como saraus e lançamento de livros (177); shows e debates promovidos pelo movimento hip hop (133); exibições de cinema e vídeo (81); apresentações musicais (57); teatro (52) e atividades ligadas ao grafite (21), entre outros. No primeiro ano, a publicação trazia também o perfil e a foto de alguns dos artistas que o próprio Eleilson redigia, até porque ele considerava importante que o público conhecesse *a história de vida de quem faz arte na periferia*[131].

---

[130] Para citar alguns exemplos, na edição de junho de 2010 foram noticiados o evento "Pílulas de Cultura" da Feira Preta, que ocorreu na Casa das Caldeiras, na Barra Funda, bairro da Zona Oeste; o ciclo de debates e apresentações "Radiografias culturais", realizado no Centro Cultural Banco do Brasil, situado no centro histórico; e o monólogo Rebola, baseado na obra de Marcelino Freire, na Biblioteca Temática de Poesia Alceu Amoroso Lima, localizada em Pinheiros, na Zona Oeste. Essa edição da *Agenda Cultural da Periferia* encontra-se anexada à versão impressa da tese.

[131] Como o perfil da poetisa cooperiférica Luciman Sousa, que foi veiculado na edição de março de 2008: "Professora Lu – Flor de mandacaru da poesia. Como ferramenta indispensável para a vida, a poesia acompanha essa pernambucana desde a sua origem. Nasceu na cidade dos poetas populares, São José do Egito. Luciman Maria de Sousa, 47 anos, conhecida nas salas de aula e nos saraus como Professora Lu. Atualmente mora na região do Campo Limpo e participa do Sarau da Cooperifa. Começou a escrever aos 15 anos por acreditar que conseguia se expressar melhor em um pedaço de papel e não parou mais. Ainda não tem nada publicado em livros, mas é na escola pública com crianças do Ensino Fundamental I que consegue aguçar a sensibilidade, criar espaços para falar de amor, natureza, contextualizada na reflexão. "A poesia é o caminho mais suave, para deixá-los inquietos, observando a sua volta, valorizando o bairro, a escola e nutrindo a vontade de mudar o que não é bom" diz. Recentemente, teve o grande prazer de ser homenageada pelo Sarau Sopa de Letrinhas, no qual sua poesia foi exposta aos presentes para recitarem: "foi uma oportunidade de mostrar meu trabalho, as pessoas que estiveram presentes puderam saborear meus versos, compartilhando muito carinho e emoção". Professora Lu, revela em seus escritos as múltiplas faces da alma feminina. "A mulher quando escreve tem palavra forte, ela vai se despindo, se fazendo transparente e expondo seus sentimentos" completa" (*Agenda Cultural da Periferia*, São Paulo, março de 2008, ano 1, nº 10, p. 11).

Afora esse papel institucional de ajudar a identificar os produtores culturais e os eventos promovidos nas periferias, e de sua função primordial de servir como guia impresso aos interessados em oportunidades de lazer e fruição cultural, Eleilson projeta na *Agenda* outros objetivos que se relacionam ao escopo amplo de metas e estratégias de atuação do Programa de Cultura, tal como pontuou no editorial do primeiro número:

> (...) A idéia é que os artistas se conheçam e tenham visão da abrangência da cultura produzida na Periferia. Ousamos imaginar que esta publicação possa estimular intercâmbios e parcerias, ampliando o alcance dos eventos realizados por esses agentes culturais.
> Pretendemos com essa iniciativa promover e afirmar a cultura produzida por indivíduos, grupos, coletivos e comunidades que habitam nas quebradas e cafundós das grandes cidades. E assim acreditamos estar dando uma contribuição para a construção da cidadania cultural de setores sociais marginalizados. Queremos também ajudar a superar a segregação que pesa sobre as regiões periféricas, genericamente identificadas como um aglomerado urbano homogêneo, miserável, marcado pela violência e ausência de direitos sociais.
> (...) Queremos por fim, contribuir para evidenciar a produção artística de qualidade existente na Periferia. Estamos chamando a atenção do Poder Público para a necessidade de políticas culturais. Mas não precisa apenas "levar" cultura para a Periferia. É preciso estimular a produção cultural existente. Os eventos aqui apresentados e os artistas destacados dão uma boa mostra desse potencial (*Agenda Cultural da Periferia*, São Paulo, maio de 2007, ano 1, nº 1).

Até que os artistas e coletivos se apropriassem desse novo veículo de divulgação e noticiassem seus eventos, a principal fonte de informação e seleção da *Agenda* foram os dados dos grupos e artistas contemplados pelo Programa VAI e o Centro Cultural da Juventude, um equipamento cultural alocado na periferia paulistana. Aliada a isso, a estratégia de distribuição, que sempre privilegiou os bairros onde acontecem os eventos divulgados ou os espaços onde os potenciais interessados se encontram, mostrou-se fundamental para atrair a atenção e a confiança dos possíveis anunciantes. Posteriormente, a contratação da poetisa cooperiférica Elizandra Souza para a equipe e a criação da versão eletrônica da *Agenda* (www.agendadaperiferia.org.br), que pode ser alimentada diariamente, potencializaram a exposição dos eventos e o número de consultas. Desse modo, segundo Eleilson, a *Agenda* foi se firmando como *um termômetro da produção cultural da periferia*[132], mesmo que enviesada pelos critérios de seleção da Ação Educativa (como relevância na cena cultural, antecedência

[132] Por sua especificidade, a *Agenda* se tornou um dos quadros do Manos e Minas, voltado para o público jovem da periferia na programação da TV Cultura, além de ser fonte de consulta da produção do programa para a seleção de convidados e temas das matérias. Além disso, em 2009 a publicação recebeu 40 mil reais do Ministério da Cultura a título do prêmio Ponto de Mídia Livre, destinado a iniciativas de comunicação compartilhada e participativa. Segundo me relatou Eleilson, o sucesso da Agenda pode ser medido também pelo número de acessos à versão virtual, que chega a 4 mil por mês e é o segundo link mais acessado dentro do site da instituição.

e completude no envio de informações, etc.) ou das linguagens artísticas que estão em seu recorte. Tal como pondera Elizandra Souza, atual jornalista responsável, que valoriza bastante a importância da *Agenda* na divulgação da cultura periférica, mas também identifica os limites da publicação:

> *Tem um monte de coisa nova, e até acho, assim, que o trabalho da Agenda da Periferia, acho não, tenho certeza, ela não comporta a diversidade cultural que tem na periferia. Ela não atende uma série de gêneros, sei lá, musicais, uma série de outras linguagens artísticas mesmo, outras atividades, então ela também, escolheu seu recorte: samba, hip hop, outras cenas, literatura e periferia no centro... O "outras cenas", ele tenta atender essas necessidades, mas acaba divulgando sei lá, um Sarau Sertanejo que não é um sarau literário [...] Só que, assim, hardcore não atende, movimento punk não atende, rock não atende, de vez em quando tem um festival de rock não sei das quantas, mas a gente de certa forma, é fechadinho no circuito que a gente tá também, né [...] E já chegou ao ponto de um grupo não sair um mês, porque é assim, tem aquela coisa, e as rodas de samba? Porque elas acontecem direto, saraus como o da Cooperifa, não dá pra deixar um Sarau da Cooperifa fora, não dá pra deixar um Sarau do Binho fora, porque são coisas que acontecem e é de relevância, é de importância, né? E aí as pessoas falam: "ah, mas vocês sempre divulgam os mesmos". Mas como que não vai divulgar um Samba da Vela? Dez anos fazendo atividades lá, e aí você vira, pensando até nesse trabalho histórico mesmo. Como que um evento de grande importância como o Samba da Vela não vai estar na Agenda da Periferia? É complicado...* (Elizandra Souza em entrevista à pesquisadora em 13 de novembro de 2010).

Além de produzir essa publicação e outros eventos regulares voltados para o que a instituição reconhece como cultura periférica, a Ação Educativa, por meio do seu Programa de Cultura, teria se tornado uma *referência para artistas e coletivos da periferia*, nos termos de Eleilson. O que, na prática, é exercitado na cessão de equipamentos, salas e auditórios para reuniões e eventos; na assessoria para elaboração de projetos culturais encaminhados ao patrocínio público ou privado; na oferta de capacitação para a produção e gestão cultural; e no apoio financeiro a eventos e produtos (em valores que podem variar de R$ 50,00, no caso da impressão de materiais de divulgação, até R$ 30.000,00, para mostras artísticas). Entretanto, como explica Eleilson, a Ação Educativa não é fonte direta de recursos, apenas repassa aportes de seus financiadores para *irrigar os movimentos de periferia*, a partir de um planejamento anual.

Essa aposta na chamada cultura da periferia estendeu-se também para outro projeto organizado por Eleilson e desenvolvido desde 2008, por meio de um convênio entre a Ação Educativa e o poder público, atualmente na ordem de 2 milhões de reais[133]. Trata-se do Arte

[133] Segundo informações institucionais, a receita anual da ONG foi de pouco mais de 4 milhões de reais de 2004 a 2006, e de cerca de 5 milhões de reais de 2007 a 2009. Em 2010, ultrapassou o patamar de 7 milhões, tendo se tornado os recursos do Arte na Casa os mais expressivos desde então. São diversas as fontes de financiamento,

na Casa: Oficinas Culturais, uma intervenção artístico-pedagógica que atende adolescentes que cumprem medidas socioeducativas nas unidades da Fundação Casa – Centro de Atendimento Socioeducativo ao Adolescente do Estado de São Paulo. Conforme pude apreender em trabalho de avaliação do primeiro ano desse convênio (Nascimento e Medeiros, 2009), mesmo tendo um caráter precursor dentro da Ação Educativa, esse projeto mostra-se afinado com outros desenvolvidos por organizações que tomam a ação artística e cultural como estratégia de beneficiamento de populações de baixa renda, em situações de risco ou de vulnerabilidade social. Mas, possivelmente, um aspecto inovador do Arte na Casa esteja relacionado à ênfase dada à produção cultural da periferia como matriz das intervenções e aos artistas periféricos como figuras centrais da equipe técnica e assessoria do projeto.

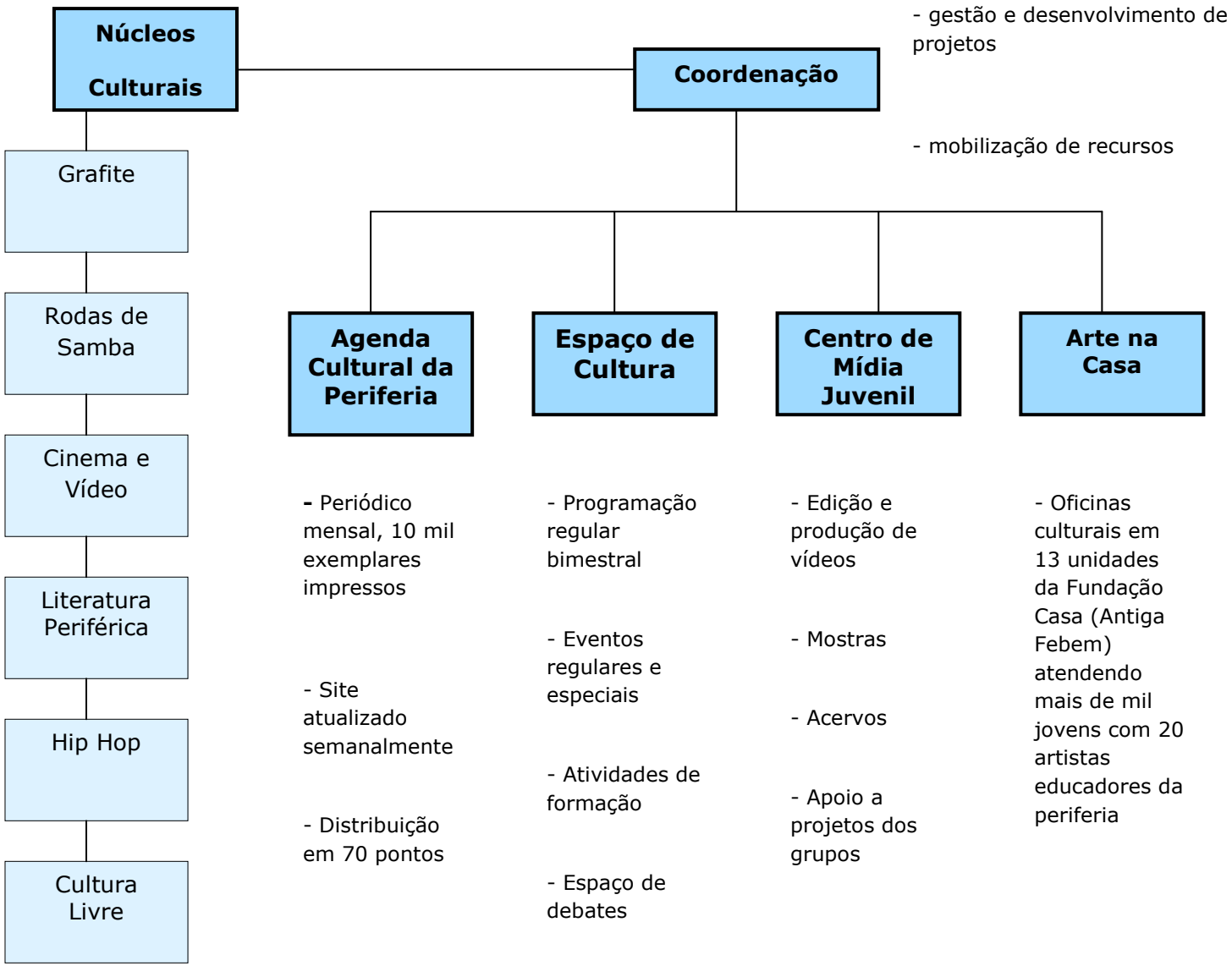
Além de rappers e poetas dos saraus serem convidados a palestrar nas unidades atendidas ou elaborar atividades para formação dos profissionais envolvidos no projeto, muitos educadores foram selecionados por serem familiarizados ou engajados em movimentos culturais, a partir do pressuposto de que o compartilhamento dos universos social e econômico desencadeasse uma troca afetiva e efetiva com os educandos. Outra estratégia é o uso da *Agenda Cultural da Periferia* como parte do material didático das oficinas (de literatura, fotografia, circo, teatro, etc.), no intuito que a efervescência cultural periférica apresentada pela publicação contribua para despertar nos adolescentes privados de liberdade outra relação com suas comunidades de origem, para além dos estigmas da violência e da pobreza. Por fim, os adolescentes atendidos participam de algumas atividades promovidas pelo Espaço de Cultura Periferia no Centro (Nascimento e Medeiros, 2009).

A partir dessas diferentes frentes de atuação, o Programa de Cultura e Mobilização Social da Ação Educativa encontrava-se assim estruturado em 2008, conforme desenho a mim repassado por Eleilson:

---

mas desde 2007 há predominância dos aportes nacionais (repasses governamentais, doações de institutos empresariais, prestação de serviços, direitos autorais, aluguel de salas, entre outros), que representaram 66% do total de entradas em 2010. Todas as informações referentes aos recursos e despesas estão disponíveis no site da instituição, no ícone "Quem Somos". Sobre a expressividade do convênio com a Fundação Casa, ver nota: http://www.acaoeducativa.org/index.php/em-acao/53-acontece-na-acao/25-acao-educativa-realiza-assembleia-com-significativa-participacao-de-membros).

Organograma do Programa de Cultura e Mobilização Social – em 2008



Objetivo do Programa:

Fortalecer a produção artística de grupos e comunidades originários e atuantes nas periferias urbanas, visando a afirmação de suas identidades, a democratização do acesso a novos circuitos de produção e circulação cultural, o fomento de uma cultura de solidariedade e cidadania

Objetivo geral da Ação Educativa:

Contribuir para a superação das desigualdades que marcam a sociedade brasileira, especialmente às relativas à distribuição de renda, às relações raciais e de gênero, por meio da promoção dos direitos educativos, culturais e da juventude

O êxito do Programa de Cultura ajudou a projetar a figura de Eleilson institucionalmente, fazendo dele um dos coordenadores adjuntos da ONG a partir de 2009. Fora dela, o coordenador foi projetado como uma espécie de ideólogo da cultura da periferia, gabaritado a participar de eventos (como debates, seminários e oficinas), conceder entrevistas (para periódicos, programas de rádio e televisão), interagir com o poder público, entre outros papéis de destaque. Como a curadoria da Coleção Literatura Periférica, que Eleilson idealizou e pôde recomendar valendo-se também da amizade com um dos donos da editora Global, cultivada nos tempos em que trabalhava com vendas de publicações institucionais. Ou ainda, a participação como colaborador do jornal *Le Monde Diplomatique*, onde assina a coluna "Cultura periférica" e leva a um público amplo e diversificado suas reflexões acerca dos artistas e movimentos da periferia. Mais recentemente, com o interesse e a aproximação da Secretaria Municipal de Cultura da produção periférica, Eleilson passou a contribuir esporadicamente com uma *espécie de coletivo informal de aconselhamento* do órgão, incumbido de sugerir reflexões e propostas que dinamizem a relação entre o poder público e os sujeitos da periferia[134].

Do ponto de vista institucional, o Programa de Cultura demonstrou capacidade de renovar as modalidades de atuação e projetar a Ação Educativa como uma organização respeitada para além dos campos da educação e da juventude[135]. Em 2010, por exemplo, a ONG foi contratada como uma das instituições parceiras do Ministério da Cultura para organizar o Prêmio de Cultura Hip Hop[136], primeira experiência em âmbito federal que reconheceu iniciativas individuais e coletivas ligadas ao movimento em todo o território nacional. Um ano antes, a Ação Educativa foi contemplada por dois editais do mesmo

[134] Um desdobramento importante desse coletivo foi a criação do Palco da Cultura Periférica durante o já referido evento Virada Cultural, em sua edição de 2011. Nesse palco, das dezessete atrações, seis eram saraus literários.

[135] Para detalhamento da história da instituição e de suas áreas programáticas, sugiro a consulta do relatório de avaliação dos quinze anos de atuação da ONG, no qual estão descritos o processo de constituição de cada um dos programas, assim como as atividades de relevância desenvolvidas e os números que elas envolvem. No documento também pode ser consultada a lista com as duas dezenas de fóruns, articulações, comitês de política pública e conselhos nacionais dos quais a organização participa, majoritariamente nos campos da educação e juventude. Também a maior parte dos prêmios recebidos estão relacionados a esses referidos campos. Cf. Armani, Domingos. *Ação Educativa: virtudes, desafios e perspectivas*, Porto Alegre, 2009

[136] O Prêmio é fruto de um diálogo estabelecido com o hip hop desde a primeira gestão do presidente Lula e foi amplamente divulgado por sítios virtuais e periódicos ligados ao movimento, embora tenha provocado recusas de alguns ativistas e organizações, tal como a Cufa, que optou por não competir devido ao baixo valor das premiações. Das 1.100 iniciativas inscritas, 135 foram agraciadas com o recurso de 13 mil reais, em categorias que valorizavam a diversidade de ações pertinentes ao hip hop, como as trajetórias notórias (categoria "Reconhecimento"), ações socioeducativas ("Escola de Rua"), geração de trabalho e renda ("Correria"), produção e difusão de saberes ("Conhecimento") e intercâmbio entre formas artísticas ("Conexões"). Vale registrar que entre os contemplados está o Coletivo Literário Elo da Corrente, pela realização de um sarau regular na periferia paulistana.

Ministério, sendo reconhecida como Pontão de Cultura por meio do projeto "Cultura de periferia: Arte e Mobilização Social", destinado a articular as ações de diferentes agentes; e como Ponto de Cultura pelo projeto "Espaço Cultural Periferia no Centro", voltado para uma programação regular no auditório da instituição. Com o reconhecimento como Ponto e Pontão de Cultura, a expectativa é de ampliação da programação regular de apresentações artísticas no Espaço Cultural (rodas de samba, saraus, encontros de hip hoppers, etc.) e de chancela da atuação que a ONG já vinha tendo de aglutinar diversos artistas e movimentos de periferia, potencializando, ainda, seu alcance para nível nacional[137].

Uma das ações previstas no projeto do Pontão de Cultura é a realização periódica de reflexão sobre cultura da periferia, seguindo a tradição da Ação Educativa de não apenas atuar junto aos movimentos sociais, intervir nas políticas públicas ou organizar eventos e projetos, mas produzir conhecimento sobre os temas que orientam sua atuação (Armani, 2009). Nesse intento, foi promovido em maio de 2011 o "Seminário e Mostra Cultural Estética da periferia: arte e cultura nas bordas da metrópole[138]", que reuniu acadêmicos, gestores e ativistas culturais de várias partes do país em mesas de debate e apresentações artísticas. O Seminário, embora privilegiasse o conhecimento acadêmico, participava do mesmo esforço já empreendido pelos sujeitos periféricos de discutir as características e desdobramentos de suas produções culturais, porém destacava aos aspectos estéticos, sobre o qual há pouco acúmulo. Sobre a proposição desse evento, explicou a nota divulgada no site da instituição, com base em depoimento de Eleilson:

[137] Pontos de cultura são iniciativas de promoção de arte, cultura, cidadania, participação popular e economia solidária beneficiadas por editais que injetam 185 mil reais por meio do Programa Cultura Viva, criado em 2004 na gestão do ministro Gilberto Gil e vinculado às intervenções da dimensão cidadã do conceito de cultura. Esse Programa visa a descentralização da cultura, a integração com a educação e outros setores sociais e a valorização da diversidade cultural através do apoio a projetos que tenham como público-alvo populações de baixa renda, comunidades indígenas, rurais e remanescentes de quilombos, jovens em situação de vulnerabilidade social, etc. Já os chamados Pontões de Cultura têm a função principal de articular os pontos de cultura, com o propósito de capacitar produtores, gestores e artistas e difundir seus produtos, a partir de aportes orçamentários de até 500 mil reais anuais (www.cultura.gov.br/culturaviva). Cabe pontuar que, mesmo tendo sido contemplada em 2009, até a finalização da escrita desta tese a Ação Educativa não havia tido acesso aos primeiros repasses desses editais, em função de problemas decorrentes da mudança de gestão do Ministério da Cultura.

[138] O evento foi promovido entre os dias 2 e 8 de maio de 2011, em parceria com o Núcleo de Antropologia Urbana da USP, o Programa Avançado de Cultura Contemporânea da UFRJ, o Ministério da Cultura, a Secretaria Municipal de Cultura de São Paulo, o Serviço Social do Comércio de São Paulo e o Centro Cultural da Espanha. Foi criado também um site (www.esteticadaperiferia.org.br), onde podem ser encontradas a programação do evento e a lista das 293 teses e dissertações levantadas pela equipe organizadora sobre cultura da periferia, além de textos dos participantes do evento.

> A ideia do Seminário e Mostra Cultural Estética da Periferia surgiu após uma reflexão realizada pela Ação Educativa, a partir de seu programa de Cultura, de que as iniciativas de difusão da arte periférica eram pertinentes, especialmente a Agenda Cultural da Periferia, porém eram necessárias "ações de apoio aos grupos culturais para acesso a políticas voltadas para o segmento e um investimento institucional no sentido de se refletir sobre a arte que se produz nos arrabaldes das metrópoles", explica Eleilson Leite, historiador e coordenador da área de Cultura da Ação Educativa.
> Além disso, o Seminário e Mostra Cultural Estética da Periferia, marca a existência de uma proposta estética, cuja fundamentação está na forma de vida nas periferias. "Creio que a periferia produz uma estética distinta e muito interessante em todas as linguagens artísticas: cinema, teatro, música, dança, literatura e artes visuais. E não existe apenas uma. Existem estéticas", afirma Eleilson.
> Segundo o coordenador, o Jardim Miriam Arte Clube (JAMAC) nas artes plásticas; o Grupo Clariô, no Teatro; as Capulanas e o Umojá, na dança; o Cine Becos e Vielas, no vídeo; e os poetas Sergio Vaz e Ferréz na literatura, além dos sambas das rodas de samba de comunidade, na música, são exemplos disso. Assim, conclui ele, "queremos observar toda a produção artística da periferia buscando a estética da expressão, livre de qualquer viés social que condiciona o olhar sobre a arte da periferia apenas como uma forma de inclusão" [139].

A perspectiva é que o Seminário tenha uma nova edição em 2012 e possa contar com pesquisadores de outros países, ampliando o diálogo para o plano internacional. Além disso, prevê-se a continuidade na organização e publicização de eventos artísticos, o investimento em intervenções que ampliem a visibilidade da cultura da periferia e na capacitação técnica dos produtores para a disputa de editais culturais, bem como a participação da equipe do programa em espaços de participação (como fóruns e conselhos) dedicados à discussão da democratização da cultura (Ação Educativa, 2009c).

4.3 Onde o comerciante e a ONG se encontram: parcerias e desdobramentos a partir do Sarau da Cooperifa

A Cooperifa se tornou um projeto de ação cultural ímpar no cenário contemporâneo, em grande medida, pelas soluções criativas elaboradas por seus protagonistas para tornar possíveis suas intervenções. Mas, ao mesmo tempo que essa criatividade em buscar alternativas para viabilizar a produção e fruição cultural e atenuar a carência de equipamentos voltados para esses fins em bairros periféricos gerou especificidade para a atuação cooperiférica, também modificou a atuação dos apoiadores e suas relações com o contexto amplo da periferia.

[139] Cf. http://www.acaoeducativa.org/index.php/cultura/57-estetica-da-periferia/2582-cultura-

Primeiramente, ao estabelecer uma relação improvável entre um boteco periférico e um sarau literário, compondo um cenário em que petiscos nordestinos, cervejas, cadeiras e mesas de plástico convivem com declamações poéticas, exibições de cinema, apresentação de teatro e música. Os bares estabelecidos em periferias, mais do que estabelecimentos comerciais para o consumo de bebidas, são tidos como parte do cotidiano popular e da sociabilidade masculina, espaço para uso do tempo livre e atividades de lazer, pontos de encontro para a convivência entre amigos e mesmo para reuniões de times de futebol de várzea (Machado da Silva, 1978 [1969]; Magnani, 1998 [1984]). E é bem possível que essas outras funções e significados operem no Bar do Zé Batidão durante o seu funcionamento regular. Entretanto, a partir de outras relações e dinâmicas construídas com a promoção do acesso à produção e ao consumo de bens artísticos – e num certo sentido, de especialização em poesia[140] – o bar foi alçado ao posto de centro cultural e fez-se parte fundamental do modelo que estimulou a constituição de outros saraus de periferia[141].

Dessa maneira, a segmentação voltada para a produção e consumo cultural não apenas produziu novas formas de interação com o bar, mas de significados atribuídos ao lugar do bar. Não se trata de um bar temático, mas de um bar que promove saraus literários e que, ao menos ocasionalmente, em virtude de suas noites poéticas ou de exibição de audiovisual, expande a possibilidade de frequência a um público amplo, que inclui homens, mulheres, jovens e crianças, membros de camadas sociais e profissões bastante diversificadas. Um bar que se faz espaço para a experimentação de certa boemia literária[142] e, igualmente, para a manifestação

[140] Em seu estudo pioneiro sobre o botequim, a partir dos subúrbios do Rio de Janeiro, Luiz Antonio Machado da Silva (1978 [1969]) apontava que esse tipo de bar era frequentado fundamentalmente pelas classes populares e situados em locais próximos às moradias ou local de trabalho de seus frequentadores, e em geral, quando tinham alguma especialização, tendia a ser em torno da música popular. O autor diferenciava estes dos botequins da classe média, classificados como aqueles com "organização social muito frágil, funcionando apenas como um dos modos de utilização do lazer, e possuindo grande flutuação de consumidores com interesses muito variados, a interação entre eles é muito reduzida" (p. 82), mas trazendo algum grau de especialização: voltado para jovens, militantes de esquerda, cantores e compositores, etc.

[141] Vale lembrar outros saraus de periferia que se firmaram no contexto cultural paulistano há pelo menos dois anos e são realizados em bar: Sarau da Ademar, Sarau do Binho e Vila Fundão (na Zona Sul), Elo da Corrente (Zona Oeste) e Poesia na Brasa (Zona Norte).

[142] Ao abordar as práticas boêmias em bares de Fortaleza, lembra-nos Silva (2009) que o bar se tornou um dos fortes referentes da associação entre artistas e estilo de vida boêmio, ligado, entre outros, às ideias de vanguarda, marginalia, permissividade e quebra de convenções. Em São Paulo, esse tipo de associação pode ser estendida para além dos bares que abrigam saraus periféricos. Nos mesmos moldes, por exemplo, está a Mercearia São Pedro, instalada no bairro da Vila Madalena (famosa por concentrar grande número de bares, casas noturnas, feiras de artesanato e comércios voltados para o segmento cultural em São Paulo). Em qualquer dia e horário de funcionamento, esse bar se tornou ponto de encontro de cartunistas, cineastas e, especialmente, escritores contemporâneos com alguma notoriedade, como Marcelino Freire, Joca Terron, Marçal Aquino e Xico Sá, além de promover uma série de lançamentos literários por mês. A esse respeito, ver "Uma noite no beatquim", publicada no jornal *O Globo* e citada nas referências bibliográficas.

pública de experiências pessoais e demandas coletivas com relação à cultura, assim como outras ligadas a bens e serviços públicos.

Como fica evidenciado pelo relato autobiográfico de Zé Batidão, e mesmo pelas falas e registros de Sérgio Vaz sobre o chamado *mecenas do sarau* (Nascimento, 2006, 2009a; Vaz, 2008), essa nova dinâmica entre o bar e o recital literário se construiu a partir da relação pessoal entre o comerciante e o poeta, amigos de longa data. A motivação primordial para que Zé Batidão cedesse seu espaço para a Cooperifa veio da sua relação de amizade com Sérgio e ela parece ser determinante para que a conexão permaneça, muito embora seja possível inferir que pesam, da parte do comerciante, o retorno financeiro e o prestígio pessoal desencadeados pelo sarau; e da parte dos cooperiféricos, a força simbólica do vínculo criado entre o sarau e o Bar do Zé Batidão, uma espécie de sede da Cooperifa e que chega a ser tida como uma extensão da própria casa, para alguns.

Apesar de alguns poetas ligados a outros saraus literários terem começado a discutir a pertinência do uso do bar como espaço para a realização desse tipo de evento nas periferias[143], as lideranças cooperiféricas reforçam a importância dos variados comerciantes que cederam seus bares para a constituição de singularidade dos recitais e demonstram agradecimento especial a Zé Batidão, que é citado nominalmente nos produtos culturais lançados[144] e em vários textos literários dos poetas da Cooperifa. O comerciante Zé Batidão tornou-se parte importante da *família* e da história do sarau e, mesmo que os cooperiféricos recebam proposta para mudar de endereço, há um forte vínculo afetivo – acrescido de respeito e de gratidão –, que somente pode se dirimir se ocorrerem desentendimentos de cunho subjetivo. Como avaliou Sérgio Vaz, ao ser questionado sobre o apoio recebido de Zé Batidão e a continuidade de realização do sarau no espaço bar:

[143] Faço referência aqui às falas de Lids Ramos (do Sarau da Ademar), Vagner Souza (Sarau da Brasa) e Raquel Almeida (Sarau Elo da Corrente) em debate realizado sobre saraus de periferia, na livraria Suburbano Convicto, em 4 de maio de 2010. Embora todos eles sejam fundadores de saraus realizados em bares, não deixaram de problematizar a força do imaginário social que toma o bar como lugar para bêbados, mulheres promíscuas e pessoas não idôneas, e que também expõe seus frequentadores a situações de violência, sobretudo à noite. Esses poetas localizam nesse tipo de significação do bar um dos impedimentos para a conquista de novos públicos, em especial, *da comunidade*, ou mesmo, para a expansão das suas atividades. Por outro lado, todos reiteraram a ideia de que ocuparam e continuam no bar devido à falta de equipamentos culturais na periferia. Pontuou Vagner Souza: *o que que tem na periferia? Tem bar, igreja e lan house. Pelo menos no bar a gente entra sem pedir licença [...] não é um lugar público, mas é como se fosse.*

[144] Como, por exemplo, no encarte do CD Sarau da Cooperifa, no qual a foto de Zé Batidão com duas de suas garçonetes aparece juntamente a dos outros poetas que participaram do CD, seguida de uma descrição sem autoria: "Zé Batidão é o nosso mecenas. Atrás do balcão nem parece o sonhador que é, tamanha simplicidade com que serve ao sonho alheio".

> *O sarau não tem a ajuda de ninguém, nada, nem do Zé Batidão. O Zé Batidão nunca deu um real pra nada, não porque ele não queira ou ele não quis dar. É porque se um dia amanhã nós brigarmos com o Zé, a gente vai embora e ele não vai poder falar: "ah, eu paguei os caras e os caras...". Não é uma parceria, é uma gratidão, uma amizade profunda. No sarau, ele que é "o cara". Eu acho que é fundamental, é um marco, é a nossa história, a gente pensa que é como um barracão pra nós, mas o sarau na quarta-feira é no Zé Batidão e se depender da gente vai ser eterno. Eu acho que o bar é a nossa ida à lua e tudo isso existe por causa do bar [...] Existe o poeta antes e depois do bar, entendeu? Então, eu devo tudo àquele cara em todos os sentidos, aquilo ali é imexível, aquilo ali é a minha vida, eu me emociono só de falar. Não tem a menor possibilidade de... olha, eu fico até com raiva de você ter falado isso* (Sérgio Vaz em entrevista à pesquisadora em 29 de julho de 2011).

O papel atribuído a Zé Batidão se distancia muito das formas tradicionais que se conhece de mecenato, que se relacionam com o incentivo e patrocínio de atividades artísticas e intelectuais, ou a compra de obras de arte, de modo geral. No caso do Brasil, principalmente conforme sinalizam os diferentes estudos de Miceli (2001), o mecenato cultural é historicamente ligado ao Estado e às elites econômicas, e essas relações se mostraram determinantes para as escolhas estéticas do artistas que vigoraram no cenário cultural brasileiro, bem como para o projeto político assumido por muitos intelectuais. Até mesmo se levarmos em conta o quadro recente em que uma série de políticas, implementadas desde os anos 1990, ampliam a participação dos atores da sociedade civil no setor da cultura, por meio do estímulo ao patrocínio de pessoas jurídicas a projetos culturais em troca de renúncia fiscal (Arruda, 2003), a atuação de Zé Batidão não se confunde com essas novas modalidades de promoção cultural.

Até porque não se trata desse tipo de patrocínio em troca de abatimento de impostos, tampouco de apoio regular a projetos artísticos e culturais diversos motivado pelo apreço ou gosto pela arte. Trata-se do caso de um comerciante que cede o espaço do seu bar para que sejam realizados saraus literários e exibição de filmes, e que promove algumas outras atividades musicais, como o samba e a moda de viola, por iniciativa própria e como atrações que visam atrair mais público para o seu comércio. Ainda que Zé Batidão revele que é bastante procurado para apoiar outros atividades de cunho cultural, a relação desse chamado *mecenas* é com a Cooperifa, e está ligada a rede de relações pessoais que Sérgio Vaz dispunha e conseguiu mobilizar para dar continuidade a promoção de saraus literários na periferia.

Já no caso da Ação Educativa, a motivação para se tornar uma *parceira* da Cooperifa encontra respaldo no interesse da organização de buscar outros eixos de atuação. Mais do que isso, está relacionada ao investimento na *cultura da periferia* como recorte estratégico para intervenções nos setores político e cultural. Sendo assim, mesmo que o movimento de literatura marginal-periférica tenha sido decisivo para que a instituição percebesse a força de outras manifestações, coletivos, artistas e ativistas da periferia para além dos hip hoppers e produtores de audiovisual com os quais a ONG já desenvolvia projetos, o apoio não se restringe à literatura ou em um coletivo literário específico, mas estende-se para um leque de linguagens artísticas (como música, audiovisual, artes plásticas) e passa também pelo que está definido como *cultura da periferia* pela instituição, no qual o artístico, o simbólico, o pedagógico e o político convergem, e certas manifestações, como o samba e o rap, no campo da música, e o grafite, nas artes visuais, ganham destaque, por exemplo.

Do ponto de vista institucional, o foco de atuação na área de cultura ainda é recente e possivelmente não tenha a mesma força que as outras áreas programáticas sob as quais a Ação Educativa criou suas bases, até porque surgiu a partir das proposições e interesses de um dos seus funcionários específicos, não como parte do ideário institucional cultivado desde os primórdios. Portanto, a aposta em várias frentes de intervenção – como eventos, produtos, publicações e produção de conhecimento – parece ser importante para dar fôlego ao Programa de Cultura e afirmar a Ação Educativa como uma ONG que tem a missão de promover os direitos culturais, ao lado dos direitos educativos e de juventude que já haviam relegado algum prestígio a essa entidade no âmbito da sociedade civil organizada.

Como uma organização que não gera recursos suficientes para se autossustentar nem financiar seus patrocinados, ao fazer a mediação entre os artistas e coletivos da periferia com organizações internacional, a Ação Educativa possibilitou outras fontes de financiamento e de prestígio para esses sujeitos. No entanto, além de garantir recursos para viabilizar produtos e eventos, creio que o principal papel dessa organização frente aos periféricos é participar desse processo de afirmação e reconhecimento de que a periferia seja também um lugar onde se produz e consome cultura. E nessa organização, afirmar e reconhecer a cultura da periferia se traduz em colaborar para a profissionalização dos artistas-ativistas, contratando-os para atuar como arte-educadores ou instruindo-os a elaborar e gerir seus projetos, assim como se materializa nas estratégias de circulação de discursos e produtos, por meio da cessão de suas salas e auditório e de publicações como a *Agenda Cultural da Periferia*.

Essa atuação, entretanto, é passível de crítica por parte dos produtores culturais periféricos. Muitos deles defendem o acesso a editais públicos ou a geração de renda própria (com a cobrança de cachês por eventos e venda de vídeos e livros, por exemplo) como caminho mais adequado para organizar ações e isentá-las de interferência externa. E ainda desaprovam as atividades conjuntas que alguns coletivos e artistas desenvolveram com a Ação Educativa, entendendo-as como sinal de certa dependência de capital econômico e do modo de atuar desta organização.

Especificamente com a Cooperifa, tal como citado em diferentes momentos da tese, a relação da Ação Educativa foi constante até 2010, por meio da ajuda na organização e patrocínio de quatro mostras culturais, e do financiamento de publicações e CDs musicais. Além disso, um dos primeiros eventos que entrou para o calendário regular da área programática de cultura da ONG foi o Sarau do Rap, que valorizava o rap como um tipo de produção poética e esteve sob a coordenação de Sérgio Vaz entre 2007 e 2011. Em reconhecimento a essa parceria, a Ação Educativa foi agraciada em todas as edições do Prêmio Cooperifa e é bastante respeitada por suas contribuições à história cooperiférica[145], ainda que essas contribuições possam relativizadas como parte de um jogo de interesses:

> *A Ação Educativa tem seus interesses, né? É uma ONG que foi parceira nossa, esse ano não tá dentro da parceria da Mostra, mas participou desde a Semana de Artes, foi parceira mesmo, fizemos três Mostras e tal. E eles têm interesses, eles estão trabalhando com cultura, com cultura de periferia, eles têm interesse nesses grupos de periferias, aliás eles têm sido o tremendo divulgador dessa cultura, né?* (Márcio Batista em entrevista à pesquisadora em 25 de julho de 2011).

> *Eu tenho o maior respeito pela Ação Educativa, pelo Eleilson. Acho que a Ação Educativa foi parceiríssima, ajudou muito, muito, muito, eu aprendi um monte de coisa [...] Eu acho que a Ação Educativa tem um papel muito importante na história da Cooperifa, foi a única ONG que caminhou com a gente... e durante um bom tempo* (Rose Dorea em entrevista à pesquisadora em 25 de julho de 2011).

[145] Em 2009, os laços entre a Ação Educativa e a Cooperifa se mostravam tão fortes que a assembleia anual da organização foi realizada num salão paroquial próximo ao Bar do Zé Batidão, com as participações dos cooperiféricos Sérgio Vaz, Dill Magno e Rose Eloy em apresentações artísticas. Ao final do evento, que se realizou numa quarta-feira, todos os funcionários da ONG foram se confraternizar num churrasco organizado na laje do bar e acompanharam o sarau. Além de Eleilson ter feito uma fala no início do recital celebrando essa parceria, Sérgio comentou: "Hoje nós estamos tendo convidados muito especiais. Além de nós, que já somos mais que especiais, tem o pessoal da Ação Educativa, que fez uma assembleia aqui no Jardim Guarujá, então queria que vocês saudassem com uma salva de palmas. Pra quem não sabe, a Ação Educativa é uma ONG que fica ali no centro, mas praticamente, fica aqui também. Toda vez que a gente precisa de alguma coisa, a gente corre lá e fecha a parceria".

Do mesmo modo que a Ação Educativa foi uma *parceira* importante nos últimos quatro anos de atuação da Cooperifa, a Cooperifa foi uma parceira-chave para a referida ONG, não só pelo recorte estratégico da organização na cultura da periferia, mas também porque, desde a criação do Programa de Cultura, em 2007, sempre foi um dos movimentos culturais de maior visibilidade que a organização já apoiou. Um exemplo disso é que o projeto enviado para o reconhecimento da ONG como "Pontão de Cultura" previa a realização da Mostra Cultural da Cooperifa com caráter nacional, num esforço expandir as intervenções nesse novo campo de atuação da ONG para além do nível local.

Contudo, esse projeto não se concretizou. A Cooperifa e a Ação Educativa interromperam sua *parceria* em meados de 2011, em virtude de desentendimentos com relação à organização do Seminário Estética da Periferia. Tal como também indicaram outras lideranças culturais periféricas, houve um descontentamento com relação à ausência desses protagonistas no desenho e realização do Seminário, assim como restrição aos nomes dos pesquisadores convidados, ao local onde o evento foi promovido e à limitação do número de participantes[146].

Os efeitos dessa quebra de *parceria* e das críticas dos produtores culturais à atuação da Ação Educativa junto aos artistas e movimentos de periferia, principalmente a partir do Seminário, somente análises posteriores poderão responder. Por ora, cabe registrar que a Cooperifa seguiu desenvolvendo suas ações com seus outros parceiros regulares e a Ação Educativa continua promovendo a chamada cultura da periferia, não só no que diz respeito às suas contribuições artísticas, mas também no que se refere ao potencial político e pedagógico de toda essa produção.

[146] O Seminário foi realizado no Pavilhão das Culturas, localizado no Parque do Ibirapuera e, em virtude das dimensões do espaço, comportava apenas 200 pessoas. Os organizadores decidiram, então, não abrir inscrições para o evento, mas distribuir convites para gestores, jornalistas, pesquisadores e lideranças culturais da periferia.

Considerações finais: o que há de novo na periferia paulistana?

Esta tese se debruçou sobre a produção cultural da periferia, a partir do trabalho desenvolvido pela Cooperifa em uma década de atuação em São Paulo. De maneira sintetizada, trata-se de um autodenominado movimento cultural que tem como principal atividade a promoção de saraus literários, que visam, de um lado, propiciar circulação e reconhecimento dos produtos de artistas periféricos, e de outro lado, estimular a produção e o consumo de bens culturais.

Mesmo sendo preciso admitir que, no contexto paulistano, a realização de recitais não é um fenômeno exclusivo das periferias, cabe pontuar que o Sarau da Cooperifa acabou por estabelecer um modelo bem-sucedido que se propagou com força na Grande São Paulo e outras cidades do Brasil. E contribuiu para que o chamado movimento de literatura marginal-periférica se consolidasse, por meio da ampliação de produtos e práticas literárias, formação de novos leitores e autores, organização de selos editoriais, aumento da produção escrita e do número de publicações.

Para além das especificidades das noites poéticas que a descrição etnográfica procurou acentuar, buscou-se enfocar os possíveis desdobramentos desse tipo de atuação no cenário urbano. Uma vez que se constatou que o sarau é uma intervenção que está além do literário: agrega artistas e ativistas ligados a diferentes linguagens e é também um encontro comunitário para troca de ideias, discussão da experiência dos moradores da periferia, elaboração de novas perspectivas educacionais e profissionais e fruição cultural.

Mais do que os debates estéticos que cercam a produção derivada dos saraus, a atuação específica da Cooperifa foi inspiradora de reflexões sobre esse arranjo elaborado por artistas e ativistas para oportunizar lazer, produção e participação político-cultural na periferia paulistana. Pois o processo de produção cultural observado coloca não somente os produtos e circuitos de consumo periféricos em diálogo com o mercado, mas, também, traz novamente as populações desse tipo de espaço social para o centro da cena pública, a partir de demandas que expandem aquelas tradicionalmente a elas associadas.

Essas demandas permitem a construção de uma agenda comum no cenário cultural. Agenda esta que está relacionada às esferas de produção, pois reivindica-se financiamento público e privado; de circulação, dado que se requer equipamentos em bairros tidos como periféricos ou ocupa-se espaços alternativos para transformá-los em “centros culturais”; e de consumo, no intuito de beneficiar os moradores das periferias.

O processo de construção de uma cultura que representasse e identificasse a periferia passou, portanto, pela aglutinação de obras, artistas, estéticas e movimentos afins, assim como pela identificação de discursos e demandas que aproximam diferentes produtores culturais, a despeito da multiplicidade e heterogeneidade de suas intervenções. Concomitantemente, tal processo transformou os autorreferenciados artistas e ativistas em sujeitos políticos, que engajam seus produtos e atuações na luta por direitos sociais amplos e na afirmação de suas particularidades estéticas.

Os resultados da pesquisa revelam que, assim como a Cooperifa, boa parte dos artistas e coletivos originários e atuantes em bairros periféricos estão articulados em torno de discursos sobre a periferia e sobre o que seria a cultura desse tipo de espaço. Sendo assim, desempenham o importante papel de afirmação e busca pelo reconhecimento de que a periferia seja também um lugar onde se produz e consome "cultura".

Embora seja preciso considerar que estas noções – periferia e cultura – estão sendo constantemente construídas e por isso são passíveis de tensões, negociações, consensos e contradições, a ideia de cultura da periferia que vem sendo elaborada e manifestada em produtos e discursos de artistas periféricos instiga a reflexão sobre uma produção do espaço que substancializa uma formulação de cultura, que ora aparece como sinônimo de produção artística, ora abrange também experiências cotidianas. De todo modo, a chave mobilizada para representar a periferia se dá por meio da cultura, ou mais frequentemente, por uma produção artística singular.

A partir dessas considerações, é preciso situar esta tese no conjunto de investimentos acadêmicos recentes (como os de Costa, 2009; Levinson, 2005; Ramos, 2007; e Vianna, 2006) que apostam nos produtos e movimentos originários da periferia, e com foco na arte e na cultura, como importantes novidades culturais e políticas da cena urbana brasileira. Primeiramente, por suas estratégias inovadoras de produção, circulação e consumo – que a aqui nesta tese tem como expoentes máximos o boteco de periferia alçado ao posto de centro cultural e a demonstração de que a literatura produzida pelos escritores periféricos não se esgota em livros, se faz corpo e voz nas performances poéticas. Em segundo lugar, porque a afirmação territorial e identitária da periferia permite que os moradores desse tipo de espaço social, na posição de artistas e ativistas, agenciem novos lugares para si, para além das relações habituais com a vitimização, pobreza e violência. Dessa forma, as noções de periferia construídas por esses sujeitos, mesmo que passíveis de disputa, produzem mudanças não apenas no modo como seus moradores são rotulados, como também na maneira como esses

moradores – na posição de poetas, artistas e ativistas – pensam a si mesmos e se relacionam com o contexto mais amplo.

Outra aposta deste trabalho é que o recorte na produção e na movimentação empreendida por artistas e ativistas periféricos propicie novas pistas para reflexões sobre a periferia de São Paulo, principal no que se refere ao contexto empírico. No nível conceitual, as reflexões aqui apresentadas tiveram como referência transversal trabalhos atuais sobre o tema da periferia, em especial balanços recentes (tais como Cymbalista, 2006; Frúgoli Jr., 2005, Marques e Bichir 2001; Torres e Oliveira, 2001), que buscaram rever criticamente as categorias e modelos de análise que forjados nos anos 1970 e 1980, bem como a pertinência do conjunto de problemas associado ao padrão socioespacial centro-periferia dele resultante.

Com base na etnografia aqui apresentada, as variadas versões sobre periferia partem de uma referência espacial, anteriormente reforçada por estudos acadêmicos e políticas públicas que localizaram em determinadas regiões urbanas certa homogeneidade de condições de vida e de acesso a bens e serviços, que situava em extremos opostos a população mais pobre e os membros das camadas médias e altas. No entanto, nos discursos de diferentes artistas e ativistas enfatizados há um alargamento desse referencial e uma mobilização de muitos significados, já que periferia pode denotar certa realidade social concreta, inscrição étnico-racial ou de classe social, referência para uma atuação político-cultural, sentimentos positivos de pertencimento e afetividade, etc.

A periferia, aqui, aparece não apenas como um referente espacial, mas como um processo que está inscrito em um campo diversificado de discursos e que produz, por conseguinte, sujeitos individuais e coletivos, assim como as posições/identidades que esses sujeitos podem assumir. E, tal como já apontava Frúgoli Jr. (2005), periferia se apresenta como uma categoria relacional, de modo que não é possível descartar sua capacidade interpretativa, especialmente quando esta dialoga com outras referências geográficas, culturais, econômicas e políticas que podem ser relacionadas a algum tipo de centralidade[147].

Cultura, nos mesmos moldes, surge de forma bastante alargada e distinta nos discursos de artistas, ativistas e apoiadores do movimento cultural estudado: ora pode abarcar produções e manifestações artísticas, ora abranger certas experiências tidas como comuns aos habitantes

[147] Um primeiro esforço de situar as novidades empíricas apontadas nesta tese está presente no artigo "A periferia de São Paulo: revendo discursos, atualizando o debate", publicado na RUA – Revista do Laboratório de Estudos Urbanos da Unicamp, em novembro de 2010, onde abordo algumas temáticas que circunscreverem a produção acadêmica sobre a periferia paulistana entre 1970 e 1990 para, posteriormente, sugerir o investimento em projetos de ação cultural protagonizados por artistas periféricos como novo recorte analítico.

de bairros periféricos. Contudo, é por meio de alguma ideia de cultura que a periferia se mostra convergente em ações coletivas e se coloca no centro de importantes debates.

Nessa direção, a retomada das reflexões de Stuart Hall (2003) são importantes na medida em que o autor situa os movimentos de valorização da identidade e cultura como resultados de políticas culturais da diferença e de lutas travadas em torno dela – que no caso desta pesquisa se traduz na estigmatização como periféricos usada como vetor das carreiras de artistas e ativistas culturais, bem como na afirmação da cultura da periferia. Ao tomar essas contribuições de Hall, considero que essa recente formulação de cultura da periferia atualiza o que alguns estudiosos conceituaram como "cultura popular", a partir da vinculação de certas experiências e tradições, entre outros aspectos, a algum discurso sobre periferia. Por isso, a cultura da periferia e as identidades dela resultantes são percebidas aqui não como essências, mas como políticas de representação, inclusive atravessadas por outras identidades e culturas.

Trata-se de uma conjuntura de múltiplos discursos forjados por novos investimentos acadêmicos, meios de comunicações, organizações não-governamentais, manifestações e produtos artísticos, etc. Entretanto, periferia e cultura são fundamentais para o entendimento do fenômeno estudado não apenas porque organizam a produção e a agenda dos sujeitos periféricos, mas também porque, em certa tradição das ciências sociais, se referem a uma série de questões que ainda permanecem, mesmo que essas noções não possam ser mais pensadas do modo como foram originalmente construídas (Hall, 2000). Assim, periferia e cultura são termos-chave para a mobilização de artistas e ativistas e também para suas lutas ideológicas de produção de novas conotações para esses termos.

O enfoque no trabalho desenvolvido pela Cooperifa é revelador, ainda, da formação de redes de atuação – ainda que informais e pontuais –, composta por sujeitos ligados a diferentes projetos de ação cultural periféricos e entre eles e outras instituições, como ONGs, agências internacionais e o poder público, muitas vezes ligadas a alguma centralidade simbólica. A partir da identificação dessas redes, registra-se uma série de conexões ativas que permitiram discursos sobre a cultura da periferia e tornaram possíveis algumas intervenções, bem como trouxeram à tona outras instâncias e relações possíveis para fazer circular produtos e ideias dentro e fora do mercado cultural.

As redes entre periferia-periferia encobrem disputas e tensões e parecem reforçar o viés autogestionário que circunscreve a atuação daqueles que dela fazem parte, ao mesmo tempo que sinalizam a construção de uma agenda comum. Já as conexões periferia-centro ajudam a dar complexidade a essas noções, pois demonstram que as elaborações de discursos sobre a periferia, ou do que seria a sua cultura peculiar, não são premissas de sujeitos que

relacionam seus produtos artísticos a tal espaço, tampouco são produzidas sem conexões com diferentes camadas sociais ou representantes ligados ao que pode ser associado a alguma ideia de “centro” (geográfico, de produção cultural, de poder político, etc.).

No sentido oposto da reiteração de dicotomias ou hierarquias, a recomposição dessas redes é parte do esforço empreendido nesta tese de indicar as circunstâncias que possibilitam a articulação desses novos sujeitos políticos, e reforçam o argumento de que, muito embora os artistas periféricos construam seus discursos e autoimagens pautados nas ideias de independência, autogestão e autossuficiência (e certos meios de comunicação de massa tendam a corroborá-las), é por meio das conexões ativas entre representantes de diferentes camadas e espaços sociais que as ações culturais aqui focalizadas se tornaram possíveis e as identidades delas resultantes adquiriram especificidades.

Por fim, vale realçar que esta tese encerra oito anos de pesquisa documental e empírica sobre a produção cultural da periferia no contexto paulistano. Por isso, iniciar o texto com uma introdução afetiva e metodológica ao tema de estudo parecia estratégico não apenas para explicitar como a pesquisa foi realizada, mas, sobretudo, para circunscrever o meu processo de pesquisadora como parte da reflexão crítica que se buscou empreender sobre essa produção.

Referências bibliográficas

ABREU, James Lemos. "Cultura e política: o caso do Programa VAI em São Paulo". Tese (Doutorado em Ciências Sociais). Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, 2010.

ADORNO, Sergio. "Crianças e adolescentes e a violência urbana" [sem data]. Disponível em http://www.nevusp.org/downloads/down076.pdf, acesso em março de 2011.

ADORNO, Sergio e SALLA, Fernando. "Criminalidade organizada nas prisões e os ataques do PCC". São Paulo, *Estudos Avançados*, v. 21, nº 61, p. 7-29, 2007.

ANDERSON, Benedict. *Comunidades imaginadas: reflexões sobre a origem e a difusão do nacionalismo.* São Paulo, Cia das Letras, 2008.

ANDRADE, Elaine N. *Rap e educação, rap é educação.* São Paulo, Selo Negro, 1999.

_____. *Movimento negro juvenil: um estudo de caso dos jovens rappers de São Bernardo do Campo*. Dissertação (Mestrado em Educação). Universidade de São Paulo, 1996.

ARRUDA, Maria Arminda do Nascimento. "A política cultural: regulação estatal e mecenato privado". *Tempo Social*. Revista de Sociologia da USP. São Paulo, v.15, nº2, p.177-192, novembro de 2003.

BIN, Marco A. "As redes de escritura na periferia: a palavra como manifestação da cidadania". Tese (Doutorado em Ciências Sociais), Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, 2009.

BOTELHO, Isaura e FIORE, Maurício. "O uso do tempo livre e as práticas culturais na Região Metropolitana de São Paulo: relatório da primeira etapa da pesquisa". <Disponível em: http://www.centrodametrópole.org.br, acesso em junho de 2005.

BOURDIEU, Pierre. "A ilusão biográfica" [1986]. In AMADO, J. e FERREIRA, M. *Usos e abusos da história oral.* Rio de Janeiro, Fundação Getúlio Vargas, 1996.

CALDEIRA, Teresa P. *A política dos outros: o cotidiano dos moradores da periferia e o que pensam do poder e dos poderosos*. São Paulo, Brasiliense, 1984.

CAMARGOS, Marcia. *Villa Kyrial: crônica da Belle Époque paulistana.* 2 ª ed. São Paulo, Editora, 2000.

CARDOSO, Ruth. (org.). *A aventura antropológica: teoria e pesquisa* [1986]. Rio de Janeiro, Paz e Terra, 2000.

CARRIL, Lourdes. *Quilombo, favela, periferia: a longa busca da cidadania*. São Paulo, Annablume, 2006.

CARVALHO, José Jorge de. "O olhar etnográfico e a voz subalterna". *Horizontes Antropológicos*, Porto Alegre, ano 7, n. 15, p. 107-147, julho de 2001.

CHALLOUB, Sidney. *Trabalho, lar e botequim: o cotidiano dos trabalhadores no Rio de Janeiro da Belle Époque.* São Paulo, Brasiliense, 1986.

COSTA, Antonia Gama C. O. "Fazendo do nosso jeito": o audiovisual a serviço da "ressignificação da favela". Dissertação (Mestrado em Ciências Sociais). Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, 2009.

COSTA, Sergio. "Desprovincializando a sociologia" Revista Brasileira de Ciências Sociais, São Paulo, nº 21, p. 117-183, 2006.

COTA, Giselle F. “Cinema de quebrada: oficinas audiovisuais na periferia paulistana e seus desdobramentos”. Dissertação (Mestrado em Ciências da Comunicação). Universidade de São Paulo, 2008.

CUNHA, Manuela Carneiro da. *Negros estrangeiros.* São Paulo, Brasiliense, 1985.

CYMBALISTA, Renato. “O lugar aonde as pessoas chegam antes da cidade”. *Sexta-feira*, nº 8, São Paulo, Ed. 34, , p. 44-51, 2006

DELLASOPPA, E., BERCOVICH, A. e ARRIAGA, E. “Violência, direitos civis e demografia no Brasil na década de 80: o caso da Região Metropolitana do Rio de Janeiro”. *Revista Brasileira de Ciências Sociais*, vol. 14, nº 39, fevereiro de 1999.

DOIMO, Ana Maria. *A vez e a voz do popular: movimentos sociais e participação política no Brasil pós-70.* Rio de Janeiro, Relume-Dumará/Anpocs, 1995.

FELIX, João B.J. “Hip hop: cultura e política no contexto paulistano”. Tese (Doutorado em Antropologia Social. Universidade de São Paulo, 2005.

FONSECA, Claudia. “Concepções de família e práticas de intervenção: uma contribuição antropológica”. *Saúde e Sociedade.* v.14, n.2, p.50-59, maio-ago 2005.

FRANCO, Nilton. *O sarau paulistano na contemporaneidade*. Dissertação (Mestrado em Educação, Arte, História e Cultura). Universidade Presbiteriana Mackenzie, São Paulo, 2006.

FRÚGOLI JR., Heitor. “O urbano em questão na antropologia: interfaces com a sociologia”. *Revista de Antropologia*, v. 48, nº 1, São Paulo, p. 107-124, jan-jun/2005.

_____. *Centralidade em São Paulo: trajetórias, conflitos e negociações na metrópole*. São Paulo: Cortez/Edusp/Fapesp, 2000.

GEERTZ, Clifford. *O saber local: novos ensaios em antropologia interpretativa* [1983]. Petrópolis, Vozes, 1997

_____. *A interpretação das culturas* [1973]. Rio de Janeiro, Zahar, 1989.

GOLDMAN, Marcio. “Os tambores dos mortos e os tambores dos vivos... Etnografia, antropologia e política em Ilhéus, Bahia”. *Revista de Antropologia*, São Paulo, v. 46, nº 2, 445-476, 2003.

GOMES, Nilma Lino. *Sem perder a raiz: corpo e cabelo como símbolos da identidade negra.* Belo Horizonte, Autêntica, 2006.

_____. “Cultura negra e educação”. *Revista Brasileira de Educação*, Rio de Janeiro, nº 23, mai-ago.2003.

GUIMARÃES, Antonio Sergio “Intelectuais negros e modernidade no Brasil”. *Working Paper*, Number CBS-52-04, Oxford, p. 1-64, 2004

HALL, Stuart. “A questão multicultural” [2000]. In: *Da diáspora: identidades e mediações culturais*. Belo Horizonte, Editora UFMG, 2003, p. 49-94.

_____. “Que negro é esse na cultura negra?” [1998]. In: *Da diáspora: identidades e mediações culturais*. Belo Horizonte, Editora UFMG, 2003, p. 317-330.

_____. “Quando foi o pós-colonial?” [1996]. In: *Da diáspora: identidades e mediações culturais*. Belo Horizonte, Editora UFMG, 2003, p. 95-120.

_____. “Significação, representação, ideologia” [1985]. In: *Da diáspora: identidades e mediações culturais*. Belo Horizonte, Editora UFMG, 2003, p. 151-186.

_____. “Notas sobre a desconstrução do popular”. In: *Da diáspora: identidades e mediações culturais*. Belo Horizonte, Editora UFMG, 2003, p. 213-247..

_____. “Quem precisa de identidade?”. In SILVA, Tomaz Tadeu (org.). *Identidade e diferença*. Petrópolis: Vozes, 2000. p. 103-133.

_____. “A centralidade da cultura: notas sobre as reedições culturais do nosso tempo”. *Educação e realidade*, Porto Alegre, nº 2, p. 15-46, jul-dez de 1997.

HOLLANDA, Heloisa Buarque de. “O declínio do efeito ‘cidade partida’”. *Carioquice*, Rio de Janeiro, nº 1, abr-jun/2004. <Disponível em: http://www.pacc.ufrj.br/heloisa/carioquice.html, acessado em maio de 2009>.

HUGHES, Pedro J. A. “Segregação socioespacial e violência na cidade de São Paulo: referências para a formulação de políticas públicas”. São Paulo, São Paulo em Perspectiva, vol. 18, nº 4, outubro-dezembro, 2004.

LEVINSON, Amber M. *Jovens vozes em cena: experiências de integração e autodeterminação através das artes performáticas no Rio de Janeiro*. Dissertação (Mestrado em História Social da Cultura). Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, 2005.

LIMA, Ivaldo. “Toadas de maracatu e músicas de afoxés: ressignificação de valores, sentidos e tradições na cultura afro-descendente pernambucana”. *A cor das letras*. Revista do Departamento de Letras e Artes da Universidade Estadual de Feira de Santana. n.8, 2007, p.153-170.

MACHADO DA SILVA, L. “O significado do botequim”. In Kowarick, L. *Cidade: usos e abusos.* São Paulo, Brasiliense, 1978, p. 77-113.

MAGALHÃES, Liliane Sousa. “Participação de jovens em grupos culturais e mobilidade no espaço urbano de São Paulo”. Dissertação (Mestrado em Educação), Universidade de São Paulo, 2008.

MAGNANI, José G.C. “Trajetos e trajetórias: uma perspectiva da antropologia urbana”. *Sexta-feira*, nº 8, São Paulo, Ed. 34, p. 40-43, 2006.

_____. “De perto e de dentro: notas para uma antropologia urbana”. São Paulo, Revista Brasileira de Ciências Sociais, v. 17, nº 49, p. 11-29, junho de 2002.

_____, José G. C. *Festa no pedaço: cultura popular e lazer na cidade* [1984]. 2ª. ed. São Paulo, Editora Unesp/Editora Hucitec, 1998.

MARQUES, Eduardo C. e BICHIR, Renata M. “Investimentos públicos, infra-estrutura urbana e produção da periferia em São Paulo”. *Espaço e Debates*, nº 42, São Paulo, Núcleo de Estudos Rurais e Urbanos – NERU, 2001. p. 9-30

MENDONÇA, Luciana Ferreira Moura. *Movimento negro: da marca da inferioridade racial à construção da identidade étnica.* Dissertação (Mestrado em Antropologia). Departamento de Antropologia, Universidade de São Paulo, 1996.

MICELI, Sergio. *Intelectuais à brasileira.* São Paulo, Cia das Letras, 2001.

NASCIMENTO, Érica Peçanha do. “A periferia de São Paulo: revendo discursos, atualizando o debate”. *RUA* – Revista do Laboratório de Estudos Urbanos da Unicamp (on-line), São Paulo, v. 2, novembro de 2010.

_____. “Apontamentos sobre estética e política na Semana de Arte Moderna da Periferia”. In: XIV Congresso Brasileiro de Sociologia, Rio de Janeiro. Sociologia: Consensos e Controvérsias, 2009b.

_____. *Vozes marginais na literatura.* Coleção Tramas Urbanas. Rio de Janeiro, Aeroplano/Fapesp, 2009a.

_____. "Literatura marginal": os escritores da periferia entram em cena. Dissertação (Mestrado em Antropologia Social). Universidade de São Paulo, 2006.

NASCIMENTO, E. P. e MEDEIROS, Rodrigo R. P. "Projeto Arte na Casa: oficinas culturais". Relatório técnico sobre o primeiro ano do convênio Fundação Casa/Ação Educativa. São Paulo, 2009.

OLIVEIRA, Israel J. "Do antropológico ao antropofágico – Afro Reggae: arte, cultura e mediações entre morro e asfalto". Dissertação (Mestrado em Comunicação e Cultura). Universidade Federal do Rio de Janeiro, 2007.

PATROCÍNIO, Paulo Roberto Tonani do. "Sou negão, careca, da Ceilândia, mesmo, é daí?", o corpo como suporte discursivo na construção da identidade através do RAP". Paper apresentado ao XI Congresso Internacional da ABRALIC, 2008.

PERES, Maria F.T. et al. "Avaliação de programas de prevenção da violência: um estudo de caso no Brasil. São Paulo, *Revista Brasileira Adolescência e Conflitualidade*, nº 2, 58-71, 2010.

PLATT, Damian e NEATE, Patrick. *Cultura é nossa arma: AfroReggae nas favelas do Rio*. Rio de Janeiro, Editora Civilização Brasileira, 2008.

PEIRANO, Mariza. *A favor da etnografia.* Rio de Janeiro, Relume-Dumará, 1995.

_____. "Etnografia ou a teoria vivida". Pontourbe – Revista do Núcleo de Antropologia Urbana da USP (on-line), São Paulo, ano 2, fevereiro de 2008.

RAMOS, Silvia. "Respostas brasileiras à violência e novas mediações: o caso do Grupo Cultural Afro Reggae e a experiência do projeto Juventude e Polícia". *Ciência & Saúde Coletiva*, vol. 11, nº 2, Rio de Janeiro, p. 1303-1311, 2006.

_____. "Jovens de favelas na produção cultural brasileira dos anos 90". In: Almeida, Maria Isabel Mendes de; Naves, Santuza Cambraia (orgs.). *"Por que não?" – Rupturas e continuidades da contracultura.* Rio de Janeiro, 7 Letras, 2007.

SANSONE, Lívio. "Os objetos da identidade negra: consumo, mercantilização, globalização e a criação de culturas negras no Brasil". *Mana*, Rio de Janeiro, vol. 6, nº 1, p.87-119, 2000.

SECRETARIA MUNICIPAL DE CULTURA DE SÃO PAULO. *VAI – 5 anos*, São Paulo, 2008.

SIMÕES, Júlio et al. "Jeitos de corpo: cor/raça, gênero, sexualidade e sociabilidade juvenil no centro de São Paulo". Campinas, *Cadernos Pagu*, v. 35, p. 37-78, 2010.

SILVA, Daniele Costa da. "A sociabilidade nas práticas boêmias dos bares de Fortaleza". In: XIV Congresso Brasileiro de Sociologia, Rio de Janeiro. Sociologia: Consensos e Controvérsias, 2009.

SILVA, Liliana Sousa. "Indicadores para políticas culturais de proximidade: o caso Prêmio Cultura Viva". Tese (Doutorado em Ciência da Informação). Escola de Comunicação e Artes da Universidade de São Paulo, 2007.

SILVA, Mario A. M. "A descoberta do insólito: literatura negra e literatura periférica no Brasil (1960-2000). Tese (Doutorado em Sociologia). Universidade Estadual de Campinas, 2011.

SILVA, S. e TENNINA, L. “Literatura marginal de las regiones suburbanas de la Ciudad de San Pablo: el nomadismo de la voz”. *Ipotesi - Revista de Estudos Literários.* Juiz de Fora, v.15, nº2, jul-dez de 2011.

SOUZA, Ana L. S. *Letramento de reexistência: poesia, grafite, música, dança.* São Paulo, Parábola Editorial, 2011.

TEIXEIRA, Eduardo A. “Marcelino Freire: entre o rap e o repente”. In Miranda et al. *Protocolos Críticos.* São Paulo, Iluminuras/Itaú Cultural, 2008.

TEIXEIRA COELHO, José. *Dicionário crítico de política cultural*. São Paulo, Iluminuras, 1997.

TELLES, Vera S. “Itinerários da pobreza e da violência”. *Sexta-feira*, nº 8, São Paulo, Ed. 34, 2006, p.106-110.

TORRES, Haroldo e OLIVEIRA, Maria Ap. de. “Quatro imagens da periferia paulistana”. *Espaço e Debates*, nº 42, São Paulo, Núcleo de Estudos Rurais e Urbanos, p. 64-69, 2001.

VAZ, Sérgio. *Cooperifa: antropofagia periférica.* Coleção Tramas Urbanas. Rio de Janeiro, Aeroplano, 2008.

_____ (org.) *O rastilho da pólvora: antologia poética do Sarau da Cooperifa.* São Paulo, Edição dos autores, 2004.

VIANNA, Hermano. “Paradas do sucesso periférico”. *Sexta-feira*, nº 8, São Paulo, Ed. 34, p. 19-29, 2006.

VILUTIS, Luana. “Cultura e juventude: a formação dos jovens nos Pontos de Cultura”. Dissertação (Mestrado em Cultura, Organização e Educação). Faculdade de Educação, Universidade de São Paulo, 2009.

VELHO, Otávio e KUSCHINIR, K (orgs.) *Pesquisas urbanas: desafios do trabalho antropológico.* Rio de Janeiro, Jorge Zahar, 2003.

VILHENA, Valéria C. “Pela voz das mulheres: uma análise da violência doméstica entre mulheres atendidas no Núcleo de Defesa e Convivência da Mulher – Casa Sofia”. Dissertação (Mestrado em Ciências da Religião). São Bernardo do Campo, Universidade Metodista, 2009.

ZALUAR, Alba. “As teorias sociais e os pobres”. In *A máquina e a revolta: as organizações populares e o significado da pobreza*. São Paulo, Brasiliense, 1985, p. 33-63.

ZUMTHOR, Paul. *Introdução à poesia oral* [1983]. Belo Horizonte, Editora UFMG, 2010.

Periódicos

Agenda Cultural da Periferia, São Paulo, março de 2008, ano 1, nº 10.

Agenda Cultural da Periferia, São Paulo, maio de 2007, ano 1, nº 1.

AMENDOLA, Gilberto. O cinema, agora é na laje. São Paulo, *Jornal da Tarde.* 1.mar.2009.

“Bairro paulistano mobiliza comunidade e reduz números da violência”. São Paulo, *Problemas Brasileiros.* Nov/dez, 2005.

BRUM, Eliane. “Os novos antropófagos”. São Paulo, *Época*, 15.set.2007.

_____. “Academia de Letras da Periferia. São Paulo, *Época*, 24.abr.2006.

“Dna Paulistano: Extremo Sul”. *Folha de S. Paulo.* 7.set.2008.

GUEDES, Denize. “American express, use aqui”, 28.out.2009. Disponível em: http://www.jornalirismo.com.br/jornalismo/14/819-american-express-use-aqui, acesso em agosto de 2011.

LEITE, Eleilson. “A arte que liberta não pode vir da mão que escraviza”. *Le monde diplomatique Brasil*. São Paulo, outubro de 2007.

_____. “O biscoito fino das quebradas”. *Le monde diplomatique Brasil*. São Paulo, novembro de 2007.

PINTO, Manuel da Costa. “Denúncia, redenção e vingança”. *Folha de S. Paulo.* 12.ago. 2006. Disponível em: http://www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrad/fq1208200611.htm, acesso em fevereiro de 2011.

“Poetas se reúnem em um bar na periferia de SP”. O *Estado de S. Paulo*, 7.jun.2006.

QUERO, Caio. “A periferia de São Paulo é uma poesia”. São Paulo, *Jornal da Tarde*, 7.jun.2006.

“São Paulo ganha Cooperativa Cultural da Periferia”: *Folha de São Paulo.* 10.fev.2001. Disponível em http://www1.folha.uol.com.br/folha/ilustrada/ult90u10384.shtml, acesso em fevereiro de 2010.

SCAVONE, Miriam. “Os saraus estão de volta”. São Paulo, *Entrelivros, junho de 2005.*

SIQUEIRA, Danilo. “A arte moderna da periferia, ou a Antropofagia periférica”. *Brasil de Fato*. São Paulo, 23 a 30 de agosto de 2007.

TERRON, Joca. “Periferia de SP promove saraus literários. *Folha de S. Paulo.* 30 jul.2006

SANTOS, Marcelo. “Revolução cultural nos becos e quebradas”. São Paulo, *Problemas Brasileiros*, nº 3825, jul-ago de 2007.

Documentos institucionais

AÇÃO EDUCATIVA. *Relatório – Ação Educativa – ano 2010.* São Paulo, junho de 2011.

AÇÃO EDUCATIVA. *Relatório – Ação Educativa – ano 2009.* São Paulo, junho de 2010.

AÇÃO EDUCATIVA. *Relatório – Ação Educativa – ano 2008.* São Paulo, 2009c.

AÇÃO EDUCATIVA. *Plano Trienal – Ação Educativa – 2010/2011*, São Paulo, 2009b.

AÇÃO EDUCATIVA. *15 anos em ação.* São Paulo, 2009a.

ARMANI, Domingos. *Ação educativa: virtudes, desafios e perspectivas*. Porto Alegre, 2009.

AÇÃO EDUCATIVA. *Plano Trienal – Ação Educativa – 2007/2009*, São Paulo, 2006.

Blogs e sites consultados

www.acaoeducativa.org.br

www.aecid.es

www.agendadaperiferia.org.br

www.artemisia.org.br

www.becosevielas.blogspot.com
www.ccebrasil.org.br
www.centrodametropole.org.br
www.colecionadordepedras.blogspot.com
www.colecionadordepedras1.blogspot.com
www.comunidadesambadavela.com
www.comunidadesambadavela.wordpress.com
www.cpcmboi.blogspot.com
www.cultura.gov.br/culturaviva
www.diplo.org.br
www.edicoestoro.net
www.estadao.com.br
www.esteticadaperiferia.org.br
www.folha.uol.com.br
www.fazenda.gov.br
www.forumhiphopepoderpublico.blogspot.com
www.fundacaodorina.org
www.ibge.gov.br
www.iets.org.br
www.itaucultural.org.br
www.literaturaperiferica.blogger.com
www.mboimirim.prefeitura.sp.gov.br
www.nossasaopaulo.org
www.otaboanense.com.br
www.oxfam.org
www.portaleducacao.prefeitura.sp.gov.br
www.re-cultura.org.br
www.sacolaodasartes.blogspot.com
www.sambadavela.blogspot.com
www.seade.gv.br
www.taboaodaserra.gov.br
www.vermelho.org.br
www.viradacultural.org

Anexos[i]

[i] À versão impressa estão anexados os folders originais da Semana de Arte Moderna da Periferia e da I e II Mostra Cultural da Cooperifa, assim como uma edição da *Agenda Cultural da Periferia*.