



Claudia de Azevedo Miranda

**AUBERVILLIERS E COOPERIFA: O OLHAR
PÓS-URBANO DA PERIFERIA SOBRE A CIDADE**

Dissertação de Mestrado

Dissertação apresentada como requisito parcial para obtenção do grau de Mestre pelo Programa de Pós-Graduação em Literatura, Cultura e Contemporaneidade do Departamento de Letras do Centro de Teologia e Ciências Humanas da PUC-Rio.

Orientador: Prof. Renato Cordeiro Gomes

Co-orientador: Prof. Paulo Roberto do Patrocínio Tonani

Rio de Janeiro

Abril de 2015



Claudia de Azevedo Miranda

**Aubervilliers e Cooperifa: O olhar
pós-urbano da periferia sobre a cidade**

Dissertação apresentada como requisito parcial para obtenção do grau de Mestre pelo Programa de Pós-Graduação em Literatura, Cultura e Contemporaneidade do Departamento de Letras do Centro de Teologia e Ciências Humanas da PUC-Rio. Aprovada pela Comissão Examinadora abaixo assinada.

Prof. Renato Cordeiro Gomes

Orientador

Departamento de Letras – PUC-Rio

Prof. Paulo Roberto Tonani do Patrocínio

Co-Orientador

UFRJ

Profa. Vera Lucia Follain de Figueiredo

Departamento de Letras – PUC-Rio

Prof. Alexandre Graça Faria

UFJF

Profa. Denise Berruezo Portinari

Coordenadora Setorial do Centro de Teologia
e Ciências Humanas – PUC-Rio

Rio de Janeiro, 09 de abril de 2015.

Todos os direitos reservados. É proibida a reprodução total ou parcial do trabalho sem autorização da autora, do orientador e da universidade.

Claudia de Azevedo Miranda

Graduou-se em Comunicação Social, com habilitação em Publicidade, pela Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, em 1974. Foi coordenadora do curso de Comunicação /Publicidade na PUC-Rio. É coordenadora acadêmica da Pós Graduação/ MBA em Comunicação e Marketing em Mídias Digitais e do curso de graduação de Publicidade e Propaganda, ambos na Universidade Estácio de Sá.

Ficha Catalográfica

Miranda, Claudia de Azevedo

Aubervilliers e Cooperifa: o olhar pós-urbano da periferia sobre a cidade / Claudia de Azevedo Miranda ; orientador: Renato Cordeiro Gomes ; co-orientador: Paulo Roberto do Patrocínio Tonani. – 2015.

122 f. : il.(color.) ; 30 cm

Dissertação (mestrado)–Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, Departamento de Letras, 2015.

Inclui bibliografia

1. Letras – Teses. 2. Poetry slam. 3. Slam. 4. Saraus. 5. Cooperifa. 6. Literatura marginal. 7. Literatura periférica. 8. Performance. 9. Vozes subalternas. I. Gomes, Renato Cordeiro. II. Tonani, Paulo Roberto do Patrocínio. III. Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro. Departamento de Letras. IV. Título.

Inclui bibliografia

CDD: 800

Para a Amália, Clara, Olívia,
Antônio e Tales,
por tanto amor e alegria.

Agradecimentos

Em especial, ao querido Orientador, Renato Cordeiro Gomes, por sua amizade, por ser um exemplo de mestre, por seus ensinamentos e me fazer acreditar no meu olhar investigativo.

Ao Paulo Roberto Tonani, meu co-orientador, por seu apoio à pesquisa e orientação.

À Vera Lúcia Follain, que ocupa um lugar especial na minha história, por sua delicadeza e maestria intelectual e por aceitar fazer parte da banca.

Ao Alexandre Faria, os meus sinceros agradecimentos por aceitar avaliar este trabalho e participar da banca.

Ao Karim Bensalah que me abriu o acesso à periferia parisiense e foi parceiro e intérprete incansável nas minhas pesquisas em Aubervilliers.

À Hocine Ben pelo encontro com a força e poesia de seu *slam*.

À Carine May, Hakim e Pascal Tessaud pela entrevista concedida em Paris.

À Vera Bensalah, prima querida, ao Kassen e Anissa, pelo acolhimento parisiense e o auxílio nas traduções.

À Aline Novaes, pela amizade, força e apoio no final desta empreitada.

À Ana Lúcia de Moraes, pela ajuda com as revisões e suas deliciosas risadas.

Aos amigos que me acompanharam durante estes dois anos e dividiram comigo minhas dúvidas e inquietações. Em especial à Claudia Brutt, Regina Varella, Elida Vaz, Milton Faccin, Maria Alice, Sol Mendonça e Ge Mello e Silva.

Resumo

Miranda, Claudia de Azevedo; Gomes, Renato Cordeiro (Orientador); Tonani, Paulo Roberto do Patrocínio (Co-orientador). **Aubervilliers e Cooperifa: o olhar pós-urbano da periferia sobre a cidade**. Rio de Janeiro, 2015. 122p. Dissertação de Mestrado – Departamento de Letras, Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro.

O desdobramento do encontro e diálogo entre representantes de duas periferias que tem o *hip hop (rap)* como referência discursiva: Aubervilliers, uma *banlieue* de Paris, e a zona sul - periferia de São Paulo. A poesia falada nos bares, em desafios do *poetry slam*, ou nos saraus paulistas, onde as vozes subalternas oriundas das periferias das cidades/ metrópoles se expressam sem a mediação de intelectuais ou agenciadores culturais. Intervenção no espaço urbano e utilização de dispositivos informacionais digitais - que funcionam como amplificadores de seus territórios, criando fraturas em paradigmas canônicos da produção cultural. Uma produção literária que questiona padrões e cria novos olhares sobre a cidade. Com base na teoria de Michel de Certeau sobre as estratégias e táticas utilizadas nos jogos de poder, a dissertação reconhece nos discursos periféricos e nas performances poéticas, táticas utilizadas pela subalternidade para dar visibilidade e afirmar sua identidade. Sob a inspiração de Jacques Rancière, discute-se como o regime estético da arte acontece na periferia, originando um novo movimento de partilha do sensível: da periferia para a própria periferia, em que os saraus e os *slams* funcionam como espaços agenciadores ou catalizadores desta partilha. Os produtores culturais emergentes da periferia se transformam em produtores de suas próprias narrativas, muitas vezes autobiográficas, literárias ou midiáticas, propondo uma subversão das estruturas de controle das classes dominantes sobre o imaginário da cidade.

Palavras-chave

Poetry slam; slam; saraus; cooperifa; literatura marginal; literatura periférica; performance; vozes subalternas

Résumé

Miranda, Claudia de Azevedo; Gomes, Renato Cordeiro (Advisor); Tonani, Paulo Roberto do Patrocínio (Co-advisor). **Aubervilliers (Paris) et Cooperifa (São Paulo): le regard post-urbain de la périphérie sur la ville**. Rio de Janeiro, 2013. 122 p. Dissertation. Departamento de Letras, Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro.

Le principe de la rencontre et du dialogue entre les représentants de deux périphéries ayant comme référence, le *hip hop (rap)* : Aubervilliers (Banlieue de Paris) et une périphérie de São Paulo (située dans la zone sud de la ville), est fort intéressant. La poésie dans les bistrots, récitée sous forme de défis du « Poetry slam » ou des « saraus » *paulistas*, et les voix sous-terraines venant des périphéries urbaines, s'expriment sans médiation intellectuelle et sans agents culturels. L'intervention dans l'espace urbain et l'utilisation de dispositifs digitaux fonctionnent comme des amplificateurs de territoires, transformant les fractures en création de paradigmes canoniques de production culturelle. Une production littéraire qui met en question les normes admises et qui crée de nouveaux regards sur la ville. Appuyée sur la théorie de Michel de Certeau relative aux stratégies et tactiques utilisées dans les jeux du pouvoir, cette dissertation reconnaît dans les discours de la périphérie et dans leurs performances poétiques, des procédés utilisés par cette population, jusqu'alors sous-terraines, pour se rendre visible et affirmer son identité. Sous l'inspiration de Jacques Rancière, est posée aussi la question du comment le régime esthétique de l'art est mis à jour dans la périphérie, donnant origine à un nouveau mouvement de partage du sensible. Ceci s'effectue de périphérie à périphérie, où les « saraus » et les « slams » fonctionnent en tant qu'espaces d'agencement et catalyseurs d'échanges, et dans lesquels les producteurs culturels qui en émergent, se transforment en producteurs de leur propre narration, souvent autobiographiques, littéraires et médiatiques. C'est le résultat d'une forme de subversion et de défiance des structures existantes et du contrôle des classes dominantes sur l'imaginaire de la ville.

Mots clefs

Slam; cooperifa; littérature marginale; littérature périphérique; performance; voix sous-terrain.

Sumário

1. Introdução	10
2. Geograficidades e os poetas de rua	19
2.1. Cenários contemporâneos em diálogo – Aubervilliers (Paris) e Cooperifa (zona Sul de São Paulo)	19
2.2. Aubervilliers e a produção de rua – slam, cinema e arte urbana	28
2.2.1. Slam, espaços de celebração urbana	32
2.3. Zona sul de São Paulo: Cooperifa, Saraus e a literatura marginal	40
2.3.1. De que literatura estamos falando? O cenário da crítica	49
3. A força política da voz	57
3.1. Performance e rasura dos discursos hegemônicos	61
3.2. Estratégias e táticas de representação em Michel de Certeau	67
3.3. Rancière e o questionamento das margens	76
4. Metrôpoles e cibercidades: o olhar poesia da periferia	85
4.1. A poesia de rua e suas contrações amplificantes	91
4.1.1. O conceito de amplificante	92
4.1.2. Espaços bioamplificantes e a vida literária	94
4.1.3. Espaços ciberamplificantes e disseminação	98
5. Conclusão	111
6. Referências bibliográficas	115
7. Anexos	121

A sociedade precisa da voz de seus contadores,
independente das situações em que vivem.
Paul Zumthor

1

Introdução

O projeto desta dissertação nasceu após uma viagem a Paris com o objetivo de estabelecer uma ponte entre a leitura benjaminiana da figura do *flâneur*, como um ícone da modernidade, e seus possíveis desdobramentos a partir da produção literária contemporânea. Entretanto, como é usual acontecer em algumas viagens, o inesperado se apresenta e convida a pesquisa a um novo trajeto. Surge de um encontro, de uma leitura ou mesmo de um *insight*, não importa, e conduz a novas descobertas. Assim aconteceu com esta pesquisa, conforme relato a seguir, num formato de testemunho de viagem. É um texto impregnado de impressões, que pretende ser um ensaio experimental sobre cenários e conexões presentes em diversas metrópoles, donde Paris e São Paulo são apenas referências.

*O reencontro com Paris me estimulava à flânerie por suas ruas. Seguia roteiros e trajetos clichês, já percorridos por diversos escritores em outras épocas que coloriam minhas lembranças da cidade das luzes. Perseguia os passos de Baudelaire como se estivesse no século XIX, ou me imaginava participando junto com a turma dos poetas e pintores residentes em Montparnasse, da noite nos cafés de Saint Germain. Apreciava a Rive Gauche, sentada em seus bistrôs, como no início do século XX, quando Paris era uma festa. Na busca de entender a cidade, percorria suas passagens, inspirada em Walter Benjamin, quando, numa tarde dominical, um novo objeto capturou meu olhar à beira do Sena: o festival hip hop ancorado próximo ao “Quai d’Orsay”. A mestiçagem de pessoas e seus corpos livres reforçaram algo já percebido nas estações de metrô parisiense – que a festa em Paris agora era outra. Afinal de contas, já o poeta Baudelaire em (O Cisne) *Fleurs du Mal*, havia anunciado que “A velha Paris não é mais! / Muda mais rápido, ai, / que um coração mortal. ” Entretanto, minha nostalgia me confundia. Sentia como o poeta “Paris muda! Porém minha melancolia /É sempre igual...!”¹*

¹BAUDELAIRE, Charles: 1981, p.228.

No dia seguinte a este episódio, o final de tarde no Deux Magots e no Café de Flore, confirmava a suspeita de que Woody Allen tinha roubado definitivamente a aura daquele tempo e que minha nostalgia romântica só poderia ser recuperada numa sala de cinema, assistindo ao filme Meia Noite em Paris. O desejo de me misturar à multidão, sair de uma mera postura de observadora, seguir um outro pelo labirinto da cidade impregnava meu corpo. Precisava sentir vida nos espaços reconhecidos por mim como “sagrados” que agora se apresentavam como cascas mortas, aparências de ruínas imaginárias. Entretanto, com todas as possíveis frustrações que estas novas imagens me propiciavam, tinha um sentimento da cidade parecido com o do poeta Drummond:

Entre tantas ruas
Que passam no mundo,
A Rua do olhar,
Em Paris, me toca.
...
Uma rua-um olho
Aberto em Paris. (ANDRADE, 2009, p.87)

O exercício de olhar a cidade direcionava meu roteiro que seguia uma cartografia imaginária inspirada em outros tempos, quando um convite oportuno de uma flânerie em Aubervilliers, uma banlieue parisiense, desviou meu caminho pré-roteirizado em torno da cidade monumento. Conduzida por um poeta multi, slameur, ator, chamado Hocine Ben, a caminhada estava circunscrita a um quarteirão chamado de Maladerie daquele subúrbio. Tudo parecia conspirar a favor do objetivo de pesquisar os novos significados do flâneur na literatura contemporânea para minha dissertação de mestrado.

Aubervilliers surgia como nova referência de espaço da cidade francesa e me apresentava uma outra cartografia imaginária, povoada de novos afetos e ruas, que, apesar de desertas, naquela tarde, pareciam pulsar vidas submersas, enclausuradas, de novas histórias desconhecidas. O tour previa o contato com alguns artistas da área que funciona como um viveiro de produção cultural. Hocine declamou sua poesia rap, que sintetizava a história dos imigrantes argelinos, mesclada à história de Paris e os novos horizontes de alguns franceses filhos de imigrantes, excluídos, que encontram na produção cultural, em seu caso,

literária, uma saída e a possibilidade de visibilidade. Para Hocine, o objetivo de seu trabalho é voltar o olhar das pessoas para este lado da cidade, através de seu ofício.

De l'autre côté du miroir...
 J'vois plus... Qu'un petit qui se demande si Poète c'est un métier?
 Et si le boulot de son père, il sera obligé de l'exercer?
 Ce n'est pas qu'il lui fait honte, non, mais c'est que ses rêves, ils sont ailleurs...
 Il se dit « Moi aussi, j'suis ouvrier, mon bleu c'est mon blues,
 J'le porte à l'intérieur... (Hocine Ben- Le cartable et la usine)²

O trabalho de Hocine como poeta dialoga com a tradição e a cidade. Durante sua performance, revivia, através de suas palavras, o que representa ser imigrante oriundo do Magreb, honrar suas tradições em outro país, atender as expectativas familiares, ao mesmo tempo em que sua vivência num bairro de excluídos vai construindo um novo imaginário, onde sobreviver significa reagir, com o graffiti, pichando o cinza de seus muros e fazendo crescer sua consciência que se transforma em voz, poesia urbana. Ao autonegociar-se operário de outro tempo, afirma que os tempos são outros, o seu uniforme não é mais do operário que chegou ao país, depois da guerra para reconstruir a cidade de Paris, mas que procura outros rumos através de seu canto, o blues.

No final deste encontro flânerie, o grupo foi tomar um café, quando o poeta slameur me contou que havia estado no Brasil a convite do Instituto Francês, para participar de um Concurso Nacional de Slam como representante da franco fonia. Durante esta viagem, ele foi apresentado aos poetas e artistas da Cooperifa (Cooperativa Cultural da Periferia), um coletivo de poesia da periferia, Zona Sul de São Paulo, que o convidaram para participar de um de seus saraus. Como estes encontros acontecem num bar em um bairro dos mais violentos da periferia de São Paulo, Hocine foi desestimulado pelo consulado a aceitar o convite. Entretanto, o poeta resistiu, compareceu e participou de um dos saraus. Foi nessa ocasião que conheceu os escritores Ferréz e Sérgio Vaz, líderes deste movimento, e se mostrou muito interessado no trabalho desses autores.

² Tradução livre: Do outro lado do espelho.../Não vejo mais nada...Que uma criança que se pergunta se Poeta é profissão? /E se o trabalho de seu pai, ele será obrigado a perpetuar?/ Não é que o envergonhe, não, mas seus sonhos, por outros lugares andam.../Ele se diz "eu também sou operário, meu uniforme é meu blues,/É dentro de mim que o levo... (A pasta da escola-a mochila e a usina)

O tour à Maladerie, em Aubervilliers, causou um impacto no meu olhar sobre a cidade, pois iluminou diversas questões que pareciam submersas ou ignoradas quando apenas se percorre o centro da cidade de Paris, pautada por uma cartografia motivada apenas por lembranças, de um imaginário explorado pelos media e a indústria turística, que se quer mais uma vez recordar. Poderia comparar Paris com Zara, cidade visitada por Marco Polo, em As cidades Invisíveis, de Ítalo Calvino e grifada por Renato Cordeiro Gomes em seu livro Todas as cidades, a cidade. Paris é como Zara, uma “cidade que quem viu uma vez nunca mais consegue esquecer” (GOMES, 1994, p. 46).

No entanto, novos fatos reinventavam minhas lembranças. Vislumbrei, durante o encontro, a existência de uma conexão internacional das periferias, orquestrada por estes encontros de Slam, que são competições de poesia falada, e sua divulgação através de redes sociais e viagens, promovendo o intercâmbio e o diálogo de seus poetas. Este reconhecimento apontou para novas possibilidades de minha pesquisa. A sensação era de que havia conectado nas calçadas daquele subúrbio, “o desconhecido que passa”, “o imprevisto que surge”, condição presente na realidade do homem contemporâneo.

*Nunca me esquecerei desse acontecimento
Na vida de minhas retinas tão fatigadas.
Nunca me esquecerei que no meio do caminho
Tinha uma pedra... (ANDRADE, 2012, p.237)*

Esta pedra, cantada pelo poema Meio de Caminho, podia ser significada como uma pedra bruta, um diamante que continha um segredo. Algo que se podia olhar, assistir, mas nem todo mundo podia ver, que era decisivo na percepção da cartografia da cidade parisiense. A partir daquele encontro, não foi mais possível pensar a cidade Paris sem integrar este novo território, como também era impossível pensá-la sem fazer relação com outros cenários, como a cidade de São Paulo e as conexões invisíveis, virtuais, estabelecidas entre estas cidades e tantas outras.

Encontrava-me frente ao “que os heróis não contam” e com a mesma perplexidade do poeta Drummond em A Flor e a Náusea (2012): “uma flor nasceu na rua! (...)seu nome não está nos livros. / É feia. / Mas é realmente uma

flor. ” Longe dos centros, do lado de lá da cidade, jovens poetas, como Hocine Ben e outros slameurs parisienses, assim como Sérgio Vaz, Ferréz, e outros poetas da periferia de São Paulo, apresentam em seus cenários discursivos, a experiência do local e a vivência em grupos de produção, oficinas de poesia e participação em saraus. Apesar de distantes, estes autores e seus grupos possuem, em comum, a relação com o movimento hip hop. Originário do Bronx (EUA), funciona como ponto de conexão entre esses jovens que habitam periferias em países que ocupam posições distintas no cenário econômico mundial. O rap é a expressão oral desse movimento, onde a palavra falada assume a função de resistência à representação da cidade opressora e excludente, como também se transforma em potência e um caminho de acesso à produção literária.

É interessante ressaltar como a vivência do exercício de minha pesquisa sobre a figura do flâneur, tornando-me uma observadora participante, descortinou-me temas transversos, que ocuparam a cena de meu interesse e desviaram o foco para Aubevilliers e Cooperifa: o olhar pós-urbano³ da periferia sobre a cidade.

O poeta Drummond escreveu que “a quem sabe /mergulhar numa página/ o trampolim se oferta” e parece que a busca por uma nova face dessa cidade mutante, ofereceu a mim, uma passante em busca de novos olhares nas ruas de Paris, o trampolim desejado e novas descobertas literárias. Entretanto, os caminhos destas novas pesquisas estavam passíveis de críticas e questionamentos. O primeiro seria a questão de como transformar um fato aparentemente banal, como um tour em um quarteirão de uma periferia com apresentação de poesia falada, no ponto de partida para o desenvolvimento teórico de uma dissertação.

A resposta veio após a leitura do capítulo “O encontro e a festa” de Hermano Vianna, do livro Escritos da Sobrevivência, de João Camilo Penna, em que o autor descreve o encontro entre sambistas e intelectuais, no Catete em 1926, que serviu como ponto de partida para o projeto do antropólogo sobre música popular brasileira, publicado no livro O mistério do samba. Para Camilo Penna, quando “Sérgio Buarque de Hollanda, Prudente de Moraes Neto, Luciano

³ A expressão “pós-urbano” diz respeito a um tempo das cidades, onde seu habitar integra ao espaço físico da cidade, os circuitos e as redes comunicacionais/tecnológicas. (Massimo di Fellice)

Gallet e talvez Heitor Villa Lobos, levaram o pernambucano Gilberto Freyre, então em visita ao Rio de Janeiro, para uma “noitada de violão” com Pixinguinha, Donga e Patrício Teixeira. ” (PENNA, 2013, p.162) O fato parecia não ter nada de novo, podia ser classificado como aparentemente banal, por não ser um encontro inédito. No entanto, o encontro relatado funcionou para Hermano, como um emblema ou alegoria para desenvolver sua pesquisa.⁴ Segundo Vianna, “talvez tenha sido isto o que mais me atraiu nessa noite de samba: o fato de poder ter sido esquecida, de ser apenas um encontro a mais...” (VIANNA, 1995, p.36)

Da mesma forma, o encontro do slameur francês com o grupo da Cooperifa poderia passar por um fato banal. Entretanto, aquele encontro sugeriu-me algo capaz de transformá-lo num fato alegórico – representante dos encontros transnacionais gerados pelos circuitos de desafio do slam – capaz de funcionar como ponto de partida para uma investigação teórica sobre o diálogo entre a produção literária das periferias. Vale ressaltar que, nesse caso, são entendidas como produções de periferia, aquelas produzidas por autores que habitam áreas de exclusão social, marginalizadas, zonas de periferia à margem das metrópoles e não aquela produção representada por autores de classe média, que, identificados com os sujeitos excluídos, escrevem em nome dessa classe de sujeitos. Mas minha missão não havia terminado. Restava pensar como reformularia o projeto na minha volta ao Brasil.

Certamente o relato acima já estabelece alguns pontos focais que deverão ser desenvolvidos por este trabalho. São indagações teóricas suscitadas a partir da reflexão sobre um “outro” lugar para se pensar a cidade e de novas práticas discursivas periféricas emitidas de um outro ponto de vista, à margem do cânone literário. Para alguns teóricos, como o professor Paulo Roberto Tonani do Patrocínio, haveria a possibilidade de se pensar estas produções a partir de um “cânone marginal”, em que “se faz necessário formar um referencial teórico que possibilite lançar novas luzes sobre esta disputa discursiva. ” (PATROCÍNIO, 2013, p.35). No primeiro capítulo da dissertação, desenvolvo os temas fundadores

⁴ Outros encontros deram origem a estudos importantes, como o de André Gardel, publicado com o título *O encontro entre Bandeira e Sinhô*, premiado com o primeiro lugar no Prêmio Carioca de Monografia. O trabalho monográfico foi desenvolvido a partir do relato em crônica de feito por Manuel Bandeira de seu encontro com o compositor e sambista Sinhô.

destes novos cenários no diálogo entre autores dos Estudos Culturais, como o conceito de “identidade partilhada” vivenciado pelas periferias, descrito por Stuart Hall, em seu livro *A identidade cultural na Pós Modernidade*. E pretendo relacionar este conceito, com o de “sensibilidade cultural” de Celeste Olalquiaga, que se define “como uma predisposição coletiva para certas práticas culturais” (OLALQUIAGA, 1998, p.16). Ao tratar da periferia de Paris em diálogo sistemático com a periferia de São Paulo, surge uma suspeita: a existência de outras conexões cruzadas, semelhantes, sugerindo a existência de convergências periféricas.

A partir dessas considerações, apresento a hipótese deste trabalho de que vozes subalternas das periferias de cidades no estágio pós-urbano⁵ FALAM, sem necessidade da mediação de intelectuais ou agenciadores culturais, e, AO FALAR, se utilizam da mediação de máquinas, os dispositivos informacionais digitais, com a função de amplificadores de seus territórios, criando fraturas em alguns paradigmas da produção cultural e literária.

Neste sentido, estes autores, mediados pelos processos de produção e distribuição controlados não pelas leis de mercado, mas por redes abertas de comunicação, passam a ocupar a cena da produção literária de forma transversal, possibilitando a criação de novas redes de identidade global a partir da elasticidade das fronteiras territoriais da *web*. Dentro desta perspectiva, pretendo analisar como estes autores representam a voz das periferias acima citadas (Aubervilliers e Capão Redondo/zona sul de São Paulo), e de como os saraus e o *slam*, espaços onde acontece o *spoken world*, funcionam como um “aditivo” para a produção literária emergente da periferia. A participação de membros da comunidade, autores e pessoas interessadas nessas manifestações abertas, estabelece um “outro” lugar para se pensar a cidade

Para o desenvolvimento das questões a serem tratadas, a dissertação será dividida em três partes: a primeira, num tom descritivo conceitual, vai delinear as principais características das duas periferias em questão, Aubervilliers e Zona Sul de São Paulo, localidades à margem de metrópoles distintas, e como elas reproduzem sintomas semelhantes. O cenário dos *slams* e dos saraus será reconstruído a partir do mapeamento das atividades culturais em espaços como o

⁵ Estágio pós urbano se relaciona ao pensamento de Massimo Di Felice.

Café Culturelle, situado em Saint Denis, subúrbio vizinho de Aubervilliers, e dos saraus que acontecem nas periferias paulistas, como os da COOPERIFA, organizados pelo poeta Sérgio Vaz. Nestes eventos, há uma marca de herança do movimento *hip hop*. Não pode ser esquecida na análise, a “nikezação”⁶ dessas áreas, o mandato de consumo que passa a ser uma regra no comportamento dessas comunidades, associando o valor consumo ao de cidadania, um sintoma viralizado pela globalização.

No segundo capítulo, pretendo repensar os conceitos dos Estudos Culturais de um outro lugar, relacionado com questões apresentadas por Michel de Certeau em seu livro *A invenção do cotidiano*. A partir dos conceitos: estratégia e tática, propostos pelo autor, registro como os movimentos e a produção cultural desses grupos periféricos tiram partido das oportunidades, criando táticas para dar maior visibilidade às suas ações. A identidade da periferia durante muito tempo foi narrada por outras vozes, de um lugar de fora, sem nenhuma identidade com seu território e somente, a partir do final do século XX, com o desenvolvimento dos sistemas de tecnologia da informação, foi possível a efetiva projeção da voz da periferia, através de movimentos culturais que transformaram estes sujeitos invisíveis em sujeitos da enunciação.

A partir de textos teóricos de Jacques Rancière, instala-se a discussão de como o regime estético da arte acontece na periferia, originando um novo movimento de partilha do sensível: da periferia para a própria periferia. Os saraus, como espaços agenciadores ou catalizadores desta partilha, onde os produtores culturais emergentes da periferia se transformam em produtores de suas próprias narrativas, muitas vezes autobiográficas, literárias ou midiáticas, propõem uma subversão das estruturas de controle das classes dominantes sobre o imaginário da cidade.

No terceiro capítulo, o foco de investigação será a análise das representações da cidade, em especial da periferia urbana, através de produtos discursivos marginais e de como os espaços físicos do sarau e sua divulgação nas redes sociais demonstra a existência de novas espacialidades no cenário urbano. Estas novas espacialidades introduzem estas cidades, cada uma à sua maneira,

⁶ “NIKE-ZAÇÃO” – conceito de Stuart Hall para identificar um fenômeno que acontece na globalização, em que há uma tentativa de homogeneização cultural a partir dos EUA. (HALL, Stuart. 2013)

“num processo de cosmopolitismo pós-moderno ou periférico, processo sublinhado e condicionado por uma série de remapeamentos culturais implicados na globalização e numa reconfiguração pós-moderna de conceito de cidade” (PRYSTON, 2008, p. 207), onde circuitos invisíveis dos fluxos informacionais devem ser reconhecidos como coadjuvantes dos processos de produção cultural. A transformação das cidades e a introdução das tecnologias cibernéticas circulando em redes, imprimem novos comportamentos e formas discursivas capazes de transcender o espaço físico, genuíno dos limites da territorialidade, e acabam por questionar conceitos modernos de identidade, regionalismo e realismo, centro e periferia, imprimindo novas cores às subjetividades desses autores engajados nos projetos da periferia.

Para o sociólogo Massimo Di Felice, estas novas espacialidades das metrópoles contemporâneas, que denomina de “metropoletrônica”, sugerem que o olhar crítico deve incorporar à cidade arquitetônica os fluxos informacionais gerados pela tecnologia digital. O estudo de Felice me levou à criação do conceito de **amplificante**, que será desenvolvido no terceiro capítulo. Como os circuitos amplificadores das vozes subalternas, ora se dão num campo físico, ora no ciberespaço, o termo criado foi subdividido em duas outras categorias: espaços **bioamplificantes** e espaços **ciberamplificantes**.

No tópico relativo ao cenário bioamplificante, criei o efeito do sampleamento, como forma de ler a cidade, reproduzindo ou imaginando um formato de organizar os poemas apresentados num sarau ou no slam, a partir da mixagem dos textos. Desta forma, com este exercício, desenvolvi a possibilidade de se construir um modelo que pode ser transformado num protótipo de pesquisa, ao permitir a criação de diretórios temáticos referentes à cartografia da periferia.

Ainda com relação à metodologia utilizada, foram seguidos os seguintes procedimentos: leituras e sistematização de textos direcionados para as questões teóricas sobre a cidade, espaço urbano e formas de legibilidade da cidade. Realizei entrevistas com autores e cineastas da periferia francesa e alguns contatos da periferia de São Paulo, assim como levantei conteúdos em *blogs* e redes sociais, como *Facebook*, *Twitter* e *Youtube*, possibilitando um mapeamento das atividades culturais da periferia, principalmente os encontros de saraus e *slam*, que dialogam com as produções literárias dos autores.

2

Geograficidades e os poetas de rua

2.1

Cenários contemporâneos em diálogo – Aubervilliers e Zona Sul de São Paulo

A escolha de duas periferias: Aubervilliers, uma *banlieue* de Paris, e Capão Redondo, bairro situado na zona sul - periferia de São Paulo, - foi um recurso metodológico para que se fizesse possível o entendimento da cena contemporânea, ou parte dela.

Entretanto, algumas considerações são necessárias para que se possa estabelecer pontos de identidade e pontos de diferença entre elas. Há um *rap* do grupo *hip hop Racionais MC's* que declara: “Periferia é periferia em qualquer lugar”. Em que medida pode-se adotar esta afirmação para se pensar estas duas periferias, considerando-se o termo periferia como o espaço que margeia o centro? Geograficamente, os territórios que circundam o centro possuem essa denominação. Entretanto, estar à margem, na margem de, vai suscitar outras relações e *status*, como não pertencer ao espaço hegemônico, estar marginalizado da produção, pertencer a territórios esquecidos da cidade pela política, pela cultura. Com relação à localização geográfica das periferias escolhidas, Aubervilliers fica a nordeste, margeando o centro de Paris, assim como a zona Sul de São Paulo fica à margem sul do centro de São Paulo.

Dentro desta perspectiva, comparar Aubervilliers e zona Sul da periferia de São Paulo será possível na medida em que ambas estão situadas à margem da cidade; portanto, podem ser consideradas como territórios de periferia, com todo significado sociopolítico que estas regiões expressam, assim descritos: zonas onde habitam pessoas de classes menos favorecidas, com menos recursos, com diversos problemas de infraestrutura, que convivem com conflitos de classe, expostos à violência de seus próprios pares e da polícia, com uma tradição de esquecimento social e cultural. Entretanto, mesmo apresentando similaridades, elas devem ser

relativizadas em função do grau de desenvolvimento do país em que se encontram.

Para se pensar então este cenário é necessário entender que, a partir da segunda metade do século XX, principalmente após a Grande Guerra em meados do século XX, uma série de mudanças como a globalização, os movimentos migratórios pós-coloniais, a disseminação da tecnologia transformando o mundo em aldeia global, contribui para novas leituras e estudos sobre as cidades e, consequentemente, as periferias urbanas contemporâneas.

Em 1997, Nestor Canclini, em *Imaginários urbanos*, lança a seguinte pergunta: o que é uma cidade? O que interessava ao autor, como ele próprio explicitou na época, seria o fato de que, em 2015, haveria 33 megacidades no mundo, segundo dados e projeções das Organizações das Nações Unidas (ONU). E que certamente estas megacidades exigiriam um novo ponto de vista para se analisar o urbano.

Minha dissertação será apresentada este ano de 2015, a mesma data para a qual o estudo de Canclini projetou que as cidades de Paris e São Paulo teriam sofrido diversas transições, tornando-se megalópoles, tanto por suas dimensões geográficas, quanto com relação ao desenvolvimento de uma cultura urbana. Poderia dizer que afetadas por movimentos e tensões oriundas do multiculturalismo, ou seja, a coexistência de múltiplas culturas em um espaço que nomeamos urbano e de um *status* de cosmopolitismo, onde o sentimento de cidadania mundial tenta se sobrepor aos imaginários territoriais. Posso então afirmar que independente da diferença de hemisférios, continentes e grau de desenvolvimento, coexistem traços de identidade entre as megalópoles.

Outro aspecto relevante quando se estuda a experiência urbana é decorrente dos movimentos migratórios, que promovem nas cidades espaços de coexistências de diversos grupos étnicos. Nomeada de multiculturalismo, essa multiplicidade de padrões culturais apresenta diferenças significativas, em função das etapas migratórias e das composições ou caráter dessas migrações. A cidade de Paris, por exemplo, vivenciou diferentes movimentos migratórios com características diversas. Em *História da vida privada (vol5) – Da primeira guerra a nossos dias*, há um capítulo intitulado *Ser Imigrante na França*, de autoria de Rémi Leveau e Dominique Schnapper, que descreve os movimentos migratórios, em especial dos magrebinos, e os sugere como um dos responsáveis para

possíveis causas dos conflitos existentes entre “a cultura (no sentido antropológico) da sociedade de instalação e a cultura da sociedade de origem no que concerne ao significado de público e privado.” A primeira leva de imigrantes oriundos do Magreb possuía objetivos distintos da terceira fase migratória. A primeira, assim como a segunda, foi caracterizada por grupos de homens solteiros que, mesmo vivendo em um novo país, mantinham laços familiares com seus países de origem. Este grupo vinha para a França em busca de trabalho e melhor renda, que geraria uma economia necessária a ser destinada para a família que ficou no país de origem. A terceira fase de imigração começa após a independência da Argélia, na década de 60, e se caracteriza pela vinda das famílias em busca de melhores condições (escolas e serviços de saúde). É neste momento que vão se evidenciar as questões da vida privada desses imigrantes, distintas do que é conhecido pelos franceses como tal. As mulheres, por exemplo, chegam ao país de instalação sem dominar o idioma, na maioria das vezes sem nenhuma instrução. O acesso social é feito exclusivamente pelos homens até o momento de sua adaptação, que durava, na época, de um a dois anos.

O poema *Le Cartable ou l’usine*, de Hocine Ben, descreve com vigor essa vida de filho de imigrante. Há uma nostalgia de uma terra natal, a Argélia, que não é a sua, mas país de origem de seus pais, ao lado da descoberta de sua mestiçagem, e de uma questão que passa a fazer sombra em sua vida, que é a de ser ou não ser um filho da França.

84? Je découvre le hip hop et je capte le message.
Je me confronte aux flics et je découvre mon métissage.
Intègre-toi toi-même, moi je n’ai pas besoin de remède.
La France c’est mon pays, l’Algérie c’est mon bled!

84...Je prends une claque! Mon vieux à la baraque.
Fait les cent pas et je le sens pas, c’est l’ennui qui le traque.
Car son poste à l’usine, c’est sur qu’il y tenait.
Et voir son Daron inactif, à douze piges pour moi c’est...

Un ouvrier qu’on assassine, c’est des mains que pour pleurer...
C’est l’écume d’un rêve qui un matin soudain vient se briser.
C’est le bleu d’tavail qui fait rougir parce qu’il reste dans le placard.
Et c’est quoi qu’il arrive, un homme qui se lèvera tôt et se couchera tard...

Alors le soir, paraît que mon père attend ses potes devant l’usine.
Demande des nouvelles de tout le monde et même des machines.
Déambule dans la ville, s’arrête devant tous les chantiers.
Et tend l’oreille pour écouter les ouvriers chanter...

J'ai douze piges et brusquement mon cartable s'allège.
 J'ai capté tous ces non dit un matin au p'tit dèj!
 Sous les pavés la Page... D'Histoire de mon père...
 Fut recouverte de goudron par lui-même et par ses pairs.⁷

Muito cedo, aos 12 anos, o poeta percebe um desacerto na história de seu pai, um imigrante que perde seu lugar na fábrica em que trabalhava. E vai ser através dessa relação com o pai que Hocine conta um pouco da história da imigração, com esses trabalhadores, como seu pai, que mesmo mantendo laços com sua terra natal, pertencem ao grupo que criou família na França e necessita garantir sua sobrevivência. E é nesse momento em que olha seu pai sem perspectiva, com seu sonho assassinado, que o garoto adolescente se identifica com o grito de revolta do *hip hop*. Entretanto, não vê em seu pai nenhuma reação que não seja o desencanto e a nostalgia de voltar a encontrar seus amigos trabalhadores. O poeta denuncia uma situação de esquecimento para fatos como este.

Num certo momento, Hocine diz se dar conta de estar leve porque aquele peso histórico não existe mais, porque foi enterrado por seu próprio pai e seus pares. Neste momento, há talvez uma alusão à própria guerra da Argélia, que se tornou um tema obscuro para os franceses. Mas, descendente dos argelinos, o rapaz no poema reconhece seus laços ancestrais. A questão de ser ou não francês não passa por fazer parte de uma nação, isto ele reconhece. Mas, nos afetos, é a Argélia que sente como um canto que o aconchega, que o reconhece.

O *hip hop*, como descoberta, assume um papel importante, funcionando como um interlocutor dessa mestiçagem. Como movimento, trouxe para os jovens das periferias, uma mensagem de identidade, de uma fala que não se submete, mas

⁷ Tradução livre: 84? Descubro o hip-hop e capto a mensagem / Me confronto com a policia e descubro a mestiçagem/Te integra sozinho, eu não preciso de apoio/A França é meu país, a Argélia o meu canto. 84...Eu levo uma porrada! O meu velho na barraca /Vai e vem e eu nem ouço, é desassossego que o marca/Seu posto na usina, evidente que ele pensa/Só de ver seu pai inativo, há 12 anos para mim é.../ Um operário que se assassina, mãos que só servem pra chorar.../é a espuma de um sonho que uma manhã vem de súbito quebrar/é o azul do uniforme que o faz enrubescer porque trancado no armário /e de qualquer jeito, o homem se deita tarde e acorda cedo.../E de tardinha, parece que meu pai ainda espera os amigos na frente da usina/Pede notícias de todos e até de sua máquina/Fica vagando nas ruas, de um canteiro a outro canteiro de obra/E estica o ouvido quando os ouve cantar, os operários/Só tenho doze anos e de repente minha bagagem fica leve/Captei aqueles não-ditos uma manhã, tomando meu café com leite/Sob as pedras, a Página... da História do meu pai/Foi coberta de asfalto por ele mesmo e por seus pares.

denuncia. O *hip hop*, na década de 80, é um movimento em sua disseminação, e se apresenta como um novo modelo nas periferias do Ocidente. Segundo a professora Tricia Rose, o *hip hop*

é uma “restauração negra” do urbano e promove a criação (...)um novo tipo de família, forjada a partir de um vínculo intercultural que, a exemplo das formações das gangues, promovem isolamento e segurança em um ambiente complexo e inflexível. E, de fato, contribuem para as construções das redes de comunidade que servem de base para os novos movimentos sociais. (...) (ROSE, 1997, p.202).

A MC atriz Roberta Estrela D’Alva, em seu livro *Teatro Hip Hop*, editado pela Perspectiva (2014), apresenta como a matriz *Hip Hop* estabeleceu um campo expandido de intervenções na cultura das periferias. Segundo a autora, em seu relato que reconstrói a cena americana com imagens contundentes, no ano de 1973, o bairro do Bronx, formado por imigrantes e latinos chegados de Porto Rico e República Dominicana, vivia um quadro desolador com tráfico de drogas, prédios em chamas, ruínas, gangues de rua. Várias causas poderiam ser enumeradas, como a falta de políticas sociais. Entretanto, a construção da *Cross Bronx Expressway*, que rasga o Bronx pelo meio, vai alterar a paisagem não só geográfica, mas afetar a vida da população. A imagem de um corte no coração do Bronx levou o escritor Marshall Berman, num artigo em 1987, publicado no *New Internationalist*, a intitular o ato como um *urbicide* (urbicídio), um assassinato da cidade. O escritor havia passado sua infância no Bronx e a comparou, no artigo, a um lugar tão em ruínas como era na época a bombardeada Beirute. Na década de 70, a violência havia chegado ao ápice, com a rixa entre as gangues, chamadas de *crews*. Neste contexto de tensão urbana, o *hip hop* surge como efeito colateral, “uma explosão, resposta de um corpo social doente que reage com uma febre que se recusa a passar e, como uma incontável peste às avessas, alastra-se pelo mundo corrompendo a linguagem, distorcendo corpos e rasgando a paisagem” (D’ALVA, 2014, p. 3)

O *hip hop* nasce numa *black party*, numa festa de rua. Roberta Estrela justapõe ao conceito de Festa, segundo a professora Jerusa Pires Ferreira, o conceito de *TAZ*, *temporary autonomous zone* (H. Bey) ou zona autônoma temporária. Se podemos entender a Festa, como uma força geradora, um espaço criativo, de promessa, onde tudo pode reverter de sentido, “um jogo permanente

que nos leva a ter na esperança (de comida, de vida, de fartura, de alegria, de contemplação, de criação) o apoio para nossas fabulações e alegorias.... (FERREIRA, p.361-362), devemos também considerar que a *black party*, criava um território livre dentro desse ambiente de conflitos onde reinava a guerra ente as gangues. Estas festas aconteciam criando um espaço de celebração e convivência.

Frente à negligência e a toda tentativa de domínio, de apagamento, de aniquilamento das diferenças e controle corporal e oral pelo poder estabelecido, o hip-hop apresenta-se como uma cultura gerada em ventre inquieto, que nasce furiosa em dia de festa e traz na sua gênese a dança vigorosa, herdada de diversas matrizes, das danças sociais dos anos 70, passando por James Brown, chegando mais tarde aos codificados estilos b-boying, locking, popping e suas diversas vertentes, a fala-canto indócil, rápida, metrificada, repleta de gírias e neologismo, de crueza poética, agressiva e ao mesmo tempo inocente, bem humorada, celebrativa, sofisticada e diversa. (D'ALVA, 2014, p.4)

A cultura *hip hop* é constituída de três elementos: o *rap*, o *break*, o *graffiti*, além dos Djs/os Mcs, mestres de cerimônia. O *rap* é o *rythm and poetry*, (ritmo e poesia), em que os versos são mais falados que cantados acompanhados de uma batida eletrônica. A dança *hip hop* é o *break* (VIANNA, 1977, p.21). Mas será o *graffiti* como expressão gráfica do *hip hop* que invadiu os muros da cidade de Nova York, deixando suas *tags*, suas assinaturas. Para Roberta Estrela (2014), o *graffiti* registra o nascimento do movimento, “sua certidão de nascimento é assinada com spray nos muros, nos trens, a céu aberto, com o nome de seus pais bem visíveis, para que a cidade inteira não tenha dúvida de quem essa cultura rebelde é filha. ”

Essa herança *hip hop* vai ser um elo de identidade entre os jovens tanto de Paris como de São Paulo, estabelecendo um ponto de conexão entre eles. O traço que os vai unir é a auto representação, a possibilidade de “fazer e contar sua história”. As letras dos *raps* traçavam teses filosóficas e sociológicas e os grupos de jovens abriam sua consciência a esta nova informação. A cultura *hip hop* cria então um novo jogo. Mesmo que marcados pela devastação de determinadas zonas da cidade, há uma reação jovem, uma onda capaz de reverter o quadro:

A cultura, ao que parecia, tinha transcendido a política “e o hip hop foi a invenção coletiva de uma juventude que consegue canalizar e direcionar a força

telúrica, tectônica, a energia que resultou da mestiçagem, para um jorro-esporro de spray, em uma destruição figurativa (que na verdade construía) como se pode notar no corpo semântico de seu vocabulário repleto de termos ligados a atitudes de ruptura, de “quebra”: *bombing*, o bombardeio dos grafites nos trens; ; *scratching*, o arranhar a agulha nos discos; cantar em cima de *beats*, batidas, ritmando a poesia, dançar girando de cabeça pra baixo em cima de *breakbeats* (batidas quebradas). Toda uma geração de sobreviventes que, ao invés de sucumbirem a uma morte planejada, juntaram os pedaços, desceram para a arena e construíram uma cultura. (D’ALVA, 2014, p.19)

Nos anos 1980, a transfiguração das paisagens urbanas mundiais é motivada pela globalização, porta-voz do capitalismo avançado. Segundo Stuart Hall, os processos globais “passam a enfraquecer ou solapar formas nacionais de identidade nacional” (HALL, 2011, p. 73). E esse enfraquecimento se caracteriza pela possibilidade de surgimento de outros laços que podem nascer, estabelecendo novas lealdades culturais.

Os fluxos culturais, entre as nações, e o consumismo global, criam possibilidades de “*identidades partilhadas*” – como consumidores para os mesmos bens, “clientes” para os mesmos serviços, “públicos” para as mesmas mensagens e imagens- entre pessoas que estão bastante distantes umas das outras no espaço e no tempo. À medida em que as culturas nacionais tornam-se mais expostas a influências externas, é difícil conservar as identidades culturais intactas ou impedir que elas se tornem enfraquecidas através do bombardeamento e da infiltração cultural. (HALL, 2011, p.74)

A partir deste núcleo americano, a cultura *Hip Hop* irradia-se como a ideologia dos grupos marginalizados para diversas regiões do planeta. Segundo a professora de história e pesquisa do African Studies Program, da *New York University*, Tricia Rose,

A cultura hip hop emergiu como fonte de formação de uma identidade alternativa e de status social para os jovens numa comunidade, cujas antigas instituições locais de apoio foram destruídas, bem como outros setores importantes. (...) A identidade do hip hop está profundamente arraigada à experiência local e específica e ao apego a um status em um grupo local ou família alternativa. Esses grupos formam um novo tipo de família, forjada a partir de um vínculo intercultural que, a exemplo das formações das gangues, promovem isolamento e segurança em um ambiente complexo e inflexível. E, de fato, contribuem para as construções das redes de comunidade que servem de base para os novos movimentos sociais. (...) No contexto urbano, de habitações de baixa renda, de empregos pífios para os jovens, de brutalidade policial em ascensão e de

crescentes descrições demoníacas da juventude das cidades do interior, o estilo do hip hop é uma “restauração negra” do urbano. (ROSE, 1997, p.202)

No final dos anos 1970, a cultura hip hop se instala como uma nova linguagem para os jovens das periferias urbanas, ao lado de outros estilos culturais, como o funk e o pagode, que passam a experimentá-la como um exercício de entretenimento e ao mesmo tempo de resistência. Em sua dissertação *Narrativas da “frátria imaginada”*, Carolina de Oliveira Barreto que tem como inspiração o texto de Maria Rita Kehl, “A frátria órfã: o espaço civilizatório do rap na periferia de São Paulo”. Kehl explora o conceito de “frátria”, por trazer implícito o significado de horizontalidade da relação entre o *rapper* e seu público, ao invés de submissão. A voz *rapper* cria este elo identitário que vai além da relação ídolo/público, pois promove um estado de irmandade, inclusive no uso, pelos Mcs, da palavra *mano* ou *brother*. Se o Estado não olha, não cuida de seus filhos desamparados, a força de uma outra ordem recupera sua identidade.

Segundo Barreto, também estaria contemplado na terminologia “frátria”, a multiplicidade de discursos, o lugar onde há coexistência de discursos divergentes e convergentes.

A narrativa do contemporâneo que emerge da “frátria imaginada” não constitui um todo fechado, mas uma construção em contínuo processo, pelas trocas, pelo diálogo, constituindo, desse modo, uma narrativa que permite a relação em seu interior, sem que haja diluição das individualidades, para que não se torne um bloco monolítico que silencie as identidades que abarca em nome de uma representação identitária única. (BARRETO, 2011).

Outro texto que vai contribuir para a investigação das questões que permeiam o cenário contemporâneo com relação às matrizes da produção das periferias é o artigo de Renato Cordeiro Gomes intitulado *Das margens, contranarrativas: um olhar a partir dos subúrbios do mundo*. Neste ensaio, Renato convida para o diálogo com o texto “Uma proposta para o novo milênio”, de Ricardo Piglia, em que o “escritor procura ver as vantagens que não estar no centro às vezes proporciona.” (GOMES, 2011 p.14). Segundo Piglia, o deslocamento permite a negação da cópia aos modelos estéticos estabelecidos, possibilitando a geração de novos produtos culturais periféricos. Renato assinala

para a existência então de uma realidade onde “o desenraizamento das formas espaciais e temporais e dos homens cria espaços com “limites indeterminados e irregulares” entre e dentro das culturas”. Com o deslocamento vai haver uma ruptura de fronteiras, e a criação de um terceiro lugar, um outro lugar, o entre lugar nomeado por Silviano Santiago. E é neste espaço que se materializam as “margens entre” (*in-between*) diferenças, que segundo Renato, “seriam as intersecções e transposições através das esferas de classe, gênero, raça, nação, geração, localização. ” Ao estar afastada ou deslocada espacialmente e temporalmente da produção dos centros hegemônicos, essa produção periférica passa a se beneficiar deste fato, ao “embaralhar, ou transgredir, aquela tradição que não lhe é própria, ou que passa a sê-lo na medida em que é realocada, antropofagizada, ressemantizando-a com dose de suplementariedade” (GOMES, 2011, p.16). Renato, ainda neste texto, lança algumas questões, indagando inclusive como se poderia construir na linguagem um lugar em que o outro passa afalar. Na realidade, este trabalho responde de certa forma a algumas perguntas lançadas, ao demonstrar e analisar a existência de novas matrizes locais, nascidas da margem, que abalam as matrizes convencionais, universais e cosmopolitas.

2.2

Aubervilliers e a produção de rua – slam, cinema e arte urbana

A linha 12 do metrô chega à estação Aubervilliers. Front Populaire. Estamos numa das portas da cidade de Paris. Porte La Chapelle. A paisagem é de condomínios populares, com uma arquitetura muito distinta da do centro de Paris. Para irmos à exposição de Arte Urbana é necessário ainda fazer conexão com a linha 7, La Courneuve - Fort Aubervilliers. Assim chegamos lá. Julho de 2014. In Situ Art Festival, exposição de arte urbana, onde 50 artistas coloriram as ruínas do forte e seus muros com murais... que exploram o tema Transformação neste museu efêmero. No espaço de abertura da exposição, grandes murais recuperavam a memória do que ali aconteceu durante os anos 80 como um marco de um tempo marcado por mudanças na cultura da periferia.

Em resposta a um contexto de revoltas e embates urbanos que ocorreram nas periferias de Paris nos anos 1980 e a marcha da Igualdade, em 1983, o arquiteto Rolland Castro e o urbanista Michel Cantal-Dupart foram convocados para uma missão interministerial, intitulada “Banlieue 89”, com o objetivo de ampliar as fronteiras da capital. Uma das propostas do plano era transformar os Fortes situados nas periferias de Paris, em locais de animação cultural. Em 1984, o Forte de Aubervilliers, fortificação militar que serviu para a defesa do nordeste de Paris durante a guerra, acolheu o Festival “Fêtes et Forts” com concertos de “punk rock”, concursos de *break dance*, performances artísticas e *graffiti*. Na época, o evento foi coberto por dois fotógrafos da *banlieue*, Williy Vainqueur, e Pierre Terrason, que cederam fotos para estes murais expostos em 2014. Organizada pela Associação “ART en Ville”, as criações dos artistas foram distribuídas pelo espaço de dois hectares onde se situa o Fort, que, depois da guerra, se transformou numa garagem e depois num depósito de carros. Atualmente acolhe ateliês de artistas, como o do escultor Rachid Khimouni o teatro equestre Zingaro.

O Forte está situado em Aubervilliers, no distrito de Saint Denis, um bairro proletário que até os anos 1980 era constituído por operários franceses e imigrantes árabes que chegaram após a guerra com o objetivo de integrar as forças de reconstrução da cidade. Segundo o cineasta Pascal Tessaud, morador de Saint Denis, vizinho de Aubervilliers, diretor do filme *SLAM - ce que nous brûle*, os anos 1980 foram um momento de muita mistura marcado pela explosão do movimento *hip hop* na *banlieue*, sob influência do movimento do Bronx/EUA.

Segundo Pascal, a linguagem urbana do *hip hop* respondia aos anseios de grande parte dos jovens, filhos de um proletariado francês que morava na região da periferia e tinha consciência de classe. Nos anos 1990, o *rap* francês expressava força, em função de sua mensagem política. Entretanto, uma nova onda migratória substituiu esses habitantes de Aubervilliers por novos grupos de africanos pobres, os árabes do norte, sem instrução. O impacto desses novos grupos mudou o cenário cultural, transformando a voz do *rap* numa força americanizada, cantada por grupos que não possuem educação política, o que é chamado de “rap game”.

Os anos 1990 também são marcados pela política do presidente Jacques Chirac, que desmobiliza a vida associativa da *banlieue*, promovendo uma

dissolução de órgãos e associações culturais, levando esses territórios de baixa renda a viverem tempos de abandono político. O discurso hegemônico passa a cultivar uma tendência a olhar de forma estereotipada os subúrbios, identificado como um espaço apenas ligado a drogas, armas e violência. A questão do consumo também passa a ser identificada como uma ideologia que distingue os jovens “nikezados” de uma geração um pouco mais velha de jovens, filhos do proletariado, que recebeu boa educação.

Para o cineasta, houve um enfraquecimento do movimento. Outros cineastas da mesma geração de Pascal, Carine May e Hakim Zouhani, que vivem em Aubervilliers, escolheram a *banlieue* como tema de um de seus filmes, intitulado “Rue des cités”⁸. Selecionado para a mostra ACID (Associação do Cinema Independente para a sua Difusão) no Festival de Cannes, o filme “Rue des Cités” mostra um dia na vida de um jovem, Adilse, de 20 anos, filho de imigrantes, que vive em Aubervilliers. Preocupado em procurar seu avô que desapareceu, Adilse perambula pelas ruas como seu amigo Mimid, um personagem que funciona como um “clown contemporâneo” sem compromisso com nada e vivendo às custas da mãe.

O filme abre com uma panorâmica do bairro, com altos prédios num estilo de arquitetura popular formando um verdadeiro paredão de concreto, que acinzentava a paisagem, entrecortada por cenas de seus moradores nas ruas, crianças que jogam futebol na quadra de um condomínio, jovens que conversam em outro recanto rodeados por suas *scooters*, homens lendo, bebendo, fumando em cafés, jovens nas filas dos videogames no bar, ruas, visões, numa linguagem videoclipe da *banlieue*, um olhar semelhante à visão de Nestor Canclini, conforme apresentada no capítulo “Cidades Multiculturais e contradições da modernidade”, do livro *Imaginários urbanos*:

La ciudad videoclip es la ciudad que hace coexistir em ritmo acelerado un montaje efervescente de culturas de distintas épocas. No es fácil entender como se articulan en estas grandes ciudades esos modos diversos de vida, pero más aún los múltiples imaginarios urbanos que generan.⁹ (CANCLINI, 1997, p.88)

⁸ Rue des cités é o nome de uma rua de Aubervilliers.

⁹ A cidade videoclipe é a cidade que promove a coexistência em ritmo acelerado uma montagem efervescente de culturas de diversas épocas. Não é fácil entender. No es fácil entender como se articulan nestas grandes ciudades esses modos diferentes de vida, muito menos os múltiples imaginarios urbanos que geram. (Canclini, 1997)

O estilo videoclipe no início do filme apresenta vistas/faces de Aubervilliers, como referência de *banlieue* francesa semelhante a qualquer outro subúrbio de Paris. Em subjetivos *travellings* panorâmicos, a câmera cria uma narrativa *flâneur*, interrompida pelo grande plano do anel periférico da cidade, expressão dos limites, das margens, demarcação de fronteira Paris – *banlieue* e, logo a seguir, surge na tela a imagem em primeiro plano do poeta *slameur* Hocine Ben, que olha para a câmera, em primeiro plano, e diz:

C`que jáime quand ma ville s`endort? C`est qu`on voit pas que ses murs sont gris
Même les gueules à coucher dehors, soudain, sont fardées de bleu nuit.
Et les lumières de la ville, qui maintenant s`allument une à une,
Éclairent mêm pas sur la chaussée et font de l`ombre à l`alune.

Même le bruit du périph, au loin se fait moins intensif.
Dire que ce bruit me berce parfois, comme aux abords d`un récif.
Et sur ma ville quando la nuit tombe, alors j`ela ramasse.
La couche sur le papier, ma ville, et la regarde en face.¹⁰

Este trecho apresentado no vídeo por Hocine é um fragmento do poema *Aubercail*, publicada no livro *Blah! une anthologie du slam* (2007). Há, na poesia de Hocine, um diálogo constante com a cidade e também com a “cité”, que são os aglomerados formados pelos conjuntos habitacionais populares dos subúrbios.

Esse olhar do poeta sobre a cidade se assemelha ao dos cineastas Carine e Hakim, que recolhem as imagens da cidade e as fazem “deitar” na grande tela do cinema. No filme em questão, há um contraponto entre essa gente da “cité” e as pessoas da “ville”, quer dizer, da cidade, do centro de Paris. As entrevistas com anônimos moradores do local demonstram as diferenças: “As pessoas aqui são boas, melhores que as do centro de Paris. Mas são pobres, de origem pobre, mas são inteligentes, entretanto não há muita chance”, diz um entrevistado. Outro senhor aposentado que trabalhou 40 anos em Paris, interroga: “quantos grupos étnicos convivem no departamento Saint Denys? Diferença de raças, de gente, de cor? ” Uma senhora de meia idade se apresenta como argelina, fala que encontra

¹⁰ Tradução livre: O que eu amo quando minha cidade dorme? É que não vejo que seus muros são cinzentos/Até os rostos que dormem na rua são, de repente, com o azul da noite maquiados/E as luzes da cidade, que agora se iluminam uma à uma,/Clareiam meus passos na calçada e fazem sombra à lua./Até o barulho do *périph*, ao longe, se torna menos presente/Pensar que às vezes esse barulho me adormece, como à proximidade de um recife./E sobre a minha cidade quando a noite chega, então eu a tomo entre as mãos./A deito sobre o papel, minha cidade, e olho pra ela de frente

perspectivas de boa educação para seus filhos, ao mesmo tempo que pode falar árabe com sua comunidade, mas confessa ter medo da situação. Todos os entrevistados são anônimos, não havendo nenhuma indicação ou qualificação. Há, inclusive, a participação de um reconhecido escritor que vive em Aubervilliers, cujo depoimento não tem crédito no vídeo. Este escritor denuncia a posição dos escritores franceses que não falam desse lugar, isto é, sobre as periferias, de seus moradores, dos jovens, dos operários e marca que “o que não faz parte do imaginário, não existe. Um mundo de fantasmas”, sugere.

O filme é um retrato em movimento da vida nesses condomínios da periferia. Acompanhamos o dia de Adilse, como um dia qualquer na vida de um jovem da periferia. A resenha de Mathieu Macheret, crítico de cinema do *site* “Critikak”, aporta uma questão importante que fica marcada no filme: O que é a periferia francesa, o que é afinal Aubervilliers?

Et ce qui domine, dans cette vie, c'est l'attente. Si la majeure partie du film se déroule dans la rue, c'est parce que les personnages y déambulent, se rendent d'un point à un autre pour leurs petites affaires, squattent un banc ou discutent devant un immeuble. (...) Comment occuper la journée? Comment atteindre le soir? De quoi sera fait demain? Quel avenir entrevoir? Le temps, lui, se gaspille inmanquablement, car la banlieue reste ce territoire, cette cuvette aux parois glissantes, rive aux bords de la capitale par une limite symbolique mais infranchissable. Se tenir si près du centre, dans sa chaleur irradiante, sans jamais complètement lui appartenir, être le premier des recalés à la porte d'un rêve commun d'intégration, n'est-ce pas là tout le secret de l'immobilité des personnages? L'attente, l'attente d'une sortie, l'attente d'une condition meilleure, l'attente de Godot, cette fichue attente crée un rapport ambigu à l'espace. L'attente vous attache plus que tout au banc sur lequel vous attendez, aux murs, à la topographie qui devient une histoire affective, une collection sentimentale de tous ces rêves de départs auxquels se résume, dès lors, la vie¹¹ (MACHERET, 2013- www.critikat.com/)

¹¹ E o que domina, nessa vida, é a espera. Se a maior parte do filme se passa na rua, é porque os personagens passam aí seu tempo, vagando de um lugar a outro em função de seus pequenos “negócios”, se aboletam nos bancos públicos ou jogam conversa fora na frente dos prédios (...) De que maneira ocupar o dia? E esperar que chegue a noite? Do que será feito o dia seguinte? O que esperar do futuro? O tempo, ele, se desperdiça inexoravelmente, porque a *banlieue* permanece sendo esse território, esse côncavo feito de paredes escorregadias, boiando às margens da capital e dela separada por uma fronteira simbólica, mas intransponível. Estar assim tão perto do centro, do calor que dali se irradia, sem nunca pertencer inteiramente a ele, ser o primeiro dentre os “reprovados” a transpor as portas de um sonho coletivo de integração, não seria essa a razão secreta daquele imobilismo que paralisa os personagens? A espera, espera de uma saída, espera de condições melhores, espera de Godot, essa porcaria de espera acaba por criar uma relação ambígua ao espaço. A espera te fixa ainda mais ao banco sobre o qual se espera, aos muros, à topografia que acaba se tornando uma história afetiva, uma coleção sentimental de todos aqueles sonhos iniciais, que passam a ser, em resumo, a vida.

O poeta *slameur* Hocine Ben, em *Le cartable ou l'usine*, complementa com suas palavras a composição da paisagem da *banlieue*. O cinza de seus muros, que compara à situação de burrice. Ainda jovem, sente uma amargura de sua condição, e percebe como é triste o lugar, a ponto de seus muros “chorarem” quando chove. O *graffiti* que marca uma posição ideológica, em que as “tags” inscrevem nos muros uma marca identitária e através de seus traços iluminam uma presença até então silenciada, é representado em Hocine, como saída. Saída de um lugar de tristeza, de opressão.

Ma cité elle est grise, couleur béton couleur bêtise.
Et depuis que j'ai dix piges, faut que j'vous dise en toute franchise.
J'pensais quelle était pas finie, je connaissais pas les adultes.
Je ne connaissais pas leur monde, leurs mots, rien que leurs insultes.

J'ai tagué tous les murs, comme pour pas finir aigri.
Mille et une couleur pour oublier qu'ils étaient gris.
Mais quand il pleut sur ma cité? On dirait que ma cité pleure...
Le béton est armé pourtant le béton à peur.¹²

Há um mimetismo da “cité” com o poeta. O choro, a dor, o medo. A cidade sente e vive seus sentimentos. A paisagem das periferias é formada por diversas “cités”, esses aglomerados de edifícios de construção popular, de construção bem distinta dos prédios parisienses ou vilarejos franceses. A imagem dos muros cinza também pode ser ampliada para a impressão de muralha que os condomínios sugerem. Não há nestes espaços nenhuma identidade com a arquitetura característica de Paris, uma referência mundial de arquitetura de época.

2.2.1

Slam, espaços de celebração urbana

¹²Tradução livre: Minha “cité” é cinza, cor de cimento, cor de burrice./E desde que tenho 10 anos, tenho que lhes dizer com franqueza/Pensava que ela ainda nem estava pronta, eu não conhecia os adultos,/Não conhecia seus mundos, suas palavras, somente os seus insultos./Fiz grafite nos muros, como pra não acabar amargurado./Mil e uma cores pra esquecer o acinzentado./Mas quando chove na minha “cité”? Parece então que ela chora.../É de cimento é armado, um cimento que tem medo. (Fragmento do poema “Le cartable et la usine”)

O slam é um desafio de poesia que acontece em bares. Tem como antecedentes os encontros de leituras de poesias em bares promovidos por Jérôme Salla e Elaine Équi nos anos 1970, em Chicago. Eles seguiam o modelo dos confrontos do boxe e as poesias eram ditas nos torneios, como golpes para vencer o adversário e sempre julgadas pelo público. Foi desse “pugilismo verbal” que nasceu a expressão *slam* (em inglês), que quer dizer batida (como uma pancada de porta). Quinze anos mais tarde, um trabalhador da construção civil e poeta, Marc Smith, abraça a ideia de democratizar a poesia. Ele então organiza as *soirées* no *Get-Me-High Lounge* de Chicago, encontros abertos a todos os tipos de pessoas, idade e classe social. Para Marc Smith, “um slam de poesia é a poesia performática. É o casamento do texto com a habilidade de apresentá-lo no palco, com um público que tem a permissão (e talvez a responsabilidade) de participar”.

No ano seguinte, o *slam* conquistou Nova York, San Francisco, Boston, Detroit e em 1990 aconteceu o primeiro torneio entre cidades, o *National Poetry Slam*. Na França, o movimento chega por volta dos anos 1990 num formato sem competição, onde os organizadores cediam entre três a cinco minutos para todos os voluntários. A regra “*um poème dit, un verre offert*”¹³ vigorava nos bares e cafés parisienses. O primeiro núcleo de poetas *slameurs* foi formado por Pilote le Hot, Nada e Mc Clean. O primeiro disco do *slam* francês foi produzido em 1995 e se chamou CD Banquet de Gérard Ansaloni.

Em 1998, o filme americano *SLAM*, de Marc Levin, com a performance de Saul Williams, figura emergente do *slam*, divulga o movimento para o grande público. O movimento se intensifica na Europa. A imprensa francesa, a partir do ano 2000, fala sobre esse fenômeno e contribui para sua repercussão na França. Apesar do movimento não ser oriundo do *hip hop*, muitos *rappers* participam do *slam*.

Os desafios nos bares se proliferam num tipo de participação aberta a qualquer pessoa, de qualquer idade, crença ou classe social, onde se exerce o direito à palavra com algumas regras que devem ser seguidas por seus participantes: os temas e estilo são livres. Os participantes não podem se utilizar de nenhum recurso visual. O foco deve ser mantido na palavra, na voz e na performance. O tempo para cada apresentação é de no máximo 3 minutos e

¹³ Um poema dito e a casa te oferece um copo de vinho. Esa ação incrementava o movimento, estimulando os poetas à participação.

começa a contar a partir do momento em que o poeta se dirige ao público. É convencional que se o poeta ultrapassa até 10 segundos, está dentro de um período de “graça”; mas, se ultrapassar este tempo, começa a sofrer penalidades. O júri pode ser constituído pela plateia ou cinco juízes escolhidos entre os membros da plateia. Não há nenhum pré-requisito de formação académica ou técnica para que uma pessoa faça parte do júri. Durante a competição, cada poeta deve apresentar três poemas inéditos e, se for para a final, pode reutilizar um poema. O evento é comandado por um Mestre de Cerimônias ou apresentador que pode ser acompanhado por um Dj nos intervalos das performances, assim como um VJ que manipule imagens ao vivo durante as apresentações.

Em 2003, surge, na cena *slam* parisiense, Fabien Marsaud, conhecido como *Grand Corps Malade*, que participa da apresentação do Coletivo 129H num bar parisiense. Após sua estreia como *slameur*, funda junto com este coletivo e em parceria com John Pucc`Chocolat, Droopy et Techa” o grupo “*Le cercle des poètes sans instru*”¹⁴. A partir de 2004, passa a animar a *Sla`Aleikhoum*, a noite *slam* do *Café Culturelle* em Saint Denis, próximo a Aubervilliers, e conquista rapidamente um lugar de destaque na cena *slam* francesa. Sua vontade de transmitir o desejo da escrita o leva a realizar ateliês de escritura em diversos espaços, como centros sociais, hospitais e prisões. Participa junto com Hocine Ben, D`Kabal, Gérard Mendy et Félix J. da Caravana Slam 93 (caravana itinerante de ateliês e apresentações abertas). Em 2006 lança seu primeiro álbum, *MIDI20*, com poemas como “*Chercheurs des phrases*”, que tem sua escolha justificada em função de Fabien ter se tornado poeta a partir de uma sessão de *slam*, quando inicia seu ofício como um garimpeiro de palavras. Nessa relação entre *lui* (ele) e *moi* (eu), o poeta escolhe o garimpo como a metáfora do trabalho precioso que começa a desenvolver.

Lui,¹⁵

Il a traversé tout le pays pour atteindre le Grand Ouest

¹⁴ O Círculo dos Poetas sem instrução.

¹⁵ Tradução livre: Ele./ Ele atravessou o país pra alcançar o Grande Oeste/Carregando uma lata velha, uma grande sacola e um casaco/Com ou sem razão, se acha um aventureiro/Mas entre tantos garimpeiros outros, esta simplesmente à procura de ouro./Revolve todos os rios sacudindo sua peneira

Escruta o mais pequeno brilho ele até sonha dormindo/Tira da água cada pedra olhando o que está por baixo/Sonha só em procurar até bêbado ficar

Ausculda os grãos de areia para achar a pepita/Leva o tempo que for preciso, nunca deve ter pressa/Quando volta pra casa, eu posso jurar, continua à procurar/Seus olhos são como um radar, verdadeiro garimpeiro que o ouro quer achar/Começou um dia vendo os outros partirem/Se disse

Equipé d' un vieux fut, un gros sac et une veste
Se prend pour un aventurier à raison ou à tort
Mais parmi tant d' autres un simple chercheur d' or.

Il retourne toutes les rivières en secouant son tamis
Il traque la moindre lueur il en rêve même la nuit
Il soulève chaque cailloux pour voir ce qu' il y a en dessous
Il en rêve même d' en chercher jusqu' à s' en rendre saoul

Il osculpe tout les grains de sable pour en chercher la pépite
Il sait prendre son temps mais j' aimais aller trop vite
Quand il rentre chez lui j' te jure qu' il cherche encore
Ses yeux sont des radars c' est un vrai chercheur d' or

Ca lui a pris un beau jour en voyant les autres partir
Il s' est dit " Pourquoi pas moi ? je pourrais p' t' être m' enrichir"
Et puis parcourir le monde avec son sac à dos
C' est p' t' être au bout du compte le plus beau des cadeaux.

Quand il trouve un peu d' or
Pour lui plus rien n' existe
Il ne voit plus, il n' entend plus
Il est comme un autiste.

Alors il en veut plus,
Il chercherait jusqu' à sa mort
Il est parmi tant d' autres
Un simple chercheur d' or

Moi,
J' ai traversé toute la pièce pour atteindre mon petit bureau
Equipé de ma main droite, d' une feuille et d' un stylo
J' me prend pour un poète,
P' t' être un vrai, p' t' être un naze

“Porque não eu? Quem sabe vou ficar rico/E então percorrer o mundo com sua mochila/É talvez,
no final, o mais bonito dos presentes

Quando acha do ouro um pouco/Nada mais pra ele existe/Não vê mais nada, não ouve
também/Fica que nem um autista/E então ele quer mais/Ficaria procurando até a morte

Ele é só mais um entre outros/ Um garimpeiro que busca o ouro

Eu,

Eu atravesssei todo um cômodo pra chegar à minha minúscula mesa/Levando minha mão direita,
uma folha e uma lapiseira/Me acho um poeta

Talvez um verdadeiro, talvez um de araque/Sou só mais um entre outros um simples escritor
buscando frases

Viro todas as frases sacudindo o meu espirito/Espreito a mais pequena rima/E sonho quando estou
dormindo/Suspendo cada sílaba pra ver o que há por baixo/Sonho só em procurar até bêbado ficar
Ausculdo cada palavra para achar a melhor definição/Levo o tempo que for preciso/Paciência
guiando a razão/Mesmo quando saio de casa/Aproveito a menor ocasião/Pra pescar a
inspiração/Sou aquele que procura frases

A coisa me pegou pouco à pouco vendo escrever os outros /Me disse “ colocar no papel meus
textos, pode até me dar prazer/E depois, achar a palavra justa, no lugar que lhe convém/Talvez seja
isso o mais legal/A boa rima eficaz

Quando eu acho uma bela frase mais nada existe pra mim/Não vejo mais nada, não ouço
também/Sou como um autista/E então eu quero mais/Quero que se lembrem do meu blaze

Sou como tantos outros um simples garimpeiro de frases.

Je suis parmi tant d' autres un simple chercheur de phrases

J' retourne toute les phrases en secouant mon esprit
 Je traque la moindre rime
 Et j' en rêve même la nuit
 Je soulève chaque syllabe pour voir ce qu' il y a en dessous
 Il m' arrive même de chercher jusqu' à m' en rendre saoul

J' osculte tout les mots pour dénicher la bonne terminaison
 Je sais prendre mon temps
 La patience guide ma raison
 Même quand je sort de chez moi
 Je profite de la moindre occas'
 Pour pécho de l' inspiration
 Chuis un chercheur de phrases

Ca m' as pris p' tit à p' tit en voyant les autres écrire
 J' me suis dit " Poser mes textes, ça pourrais me faire plaisir"
 Et puis trouver le bon mot et le mettre à la bonne place
 C' est p' t' être ça le plus kiffant
 La bonne rime efficace.

Quand je trouve une bonne phrases pour moi plus rien n' existe
 Je ne voit plus, n' entend plus,
 Je suis comme un autiste.
 Alors j' en veut plus,
 Je veux qu' on se souviene de mon blaze
 Je suis parmi tant d' autres un simple chercheur de phrases (...)

O poeta assume o tom descritivo para traçar um paralelo entre a atividade do garimpo e a criação poética. O poema pode apresentar um caminho aparentemente fácil para construir sua metáfora. Entretanto, sua construção traz simbolicamente o sentido da gestação de um poeta e seu ofício de criação: o poema. E nesse sentido, mesmo que seu grupo ou círculo poético se chame Círculo de Poetas sem Instrução, Fabien demonstra em seu texto que em seu fazer, como no de seus pares, a criação exige um trabalho com a língua. Talvez ele não chegue a ser um Rimbaud, nem um Shakespeare, mas há uma relação íntima com a palavra, com a procura de rimas eficazes. Outro ponto interessante abordado neste poema é o êxtase que sente o poeta com a descoberta da poesia e a sua intenção em demonstrar que estes componentes fazem parte do ofício.

O documentário *Slam – ce que nous brûle*, de Pascal Tessaud, recupera o tema, ao traçar um retrato de quatro *slameurs*: Nèggus, Luciole, Hocine Ben e Julien Delmaire. No filme, além de cada poeta falar de seu processo de criação, Tessaud mostra o *slam* como um território de “mélange”, com os mais variados tipos de pessoas, sem distinção, um espaço neutro de circulação. Gravado parte

no Café Cultural de Saint Denis, com a participação de Grand Corps Malade, o filme registra o momento em que este espaço era um marco desses encontros, que depois se expandiram para outros bairros. Para o cineasta, o *slam* é um espaço de circulação de idéias, onde se escrevia por amor à poesia, sem um objetivo econômico ou profissional. Para Pascal, o *slam* como linguagem promove a mestiçagem da língua. A dicotomia entre o burguês, branco que mora no Centro e possui uma cultura letrada, e o habitante da *banlieue*, sem acesso à cultura, imerso no *rap*, é diluída neste espaço de cruzamento do erudito e do popular.

Como performance, a força do *slam* está no momento presente, no encontro que acontece naquele momento. Mesmo que possa ser reproduzido através de filmes e coberturas via *web*, é a interação do poeta com a plateia e o júri presente, que imprime uma marca neste tipo de *spoken world* ou poesia falada. Alguns textos da cena *slam* francesa estão representados na antologia intitulada Blah! Blah! Blah, reunindo 33 autores poetas, dentre os quais dez participam do CD, gravado em abril de 2007, no Shango Bar (Paris XVIIIème), na *soirée* Animal Factory/ Les Chasseurs de Textes. Nada (Publivore Blues), Abd El Haq (Casaserpents), Félix (les Jeux), Yo (J'en ai aucune ambition et de toute façon je trouve cela vulgaire), D' de Kabal (Les 4 frères), Ucoc Lai (Menu), Dgiz (constate), Le Robert (Armstrong), Dame Gabrielle (J'ai grandi) e Benoit Izard (Nicolas). Não estão neste CD Fabian Massaud – Le Grand Corps Malade nem Hocine Ben, que foi o Mc *slameur* que me possibilitou o contato com o movimento.

Félix J abre com seu texto a coletânea. Autor, performer e às vezes editor, integra o grupo de música francês, SPOKE ORKESTRA, formado em parceria com os *slameurs* D' de Kabal¹⁶, Nada e o compositor Franco Namara. Em 2007 Nada deixa o grupo e é substituído por Abd el Haq. Na França, os *slameurs* transitam também no cenário musical como *rappers* ou *spoken world*. A indústria musical explora o gênero. No texto de abertura da antologia, Félix J declara que a publicação do livro é uma contradição, pois se colocou no papel aquilo que deve ser proferido pela boca. Para o autor, a cena *slam* em Paris, teve seus precursores nos encontros que aconteciam desde 1996. Na realidade, em texto posterior, o

¹⁶ O poeta que também é ator e possui o selo musical Asphaltiq`. Foi finalista do 1º Desafio de Slam da Flupp/ RJ -2014. Ver www.d2kanal.com

poeta Nada relata que desde 95 uma dezena de poetas se encontravam num bar na rua André Antoine, no XVIII *ème arrondissement*.

O ano 2000 é marcado pela formação dos primeiros coletivos como 129H, SPOKE ORKESTRA, VIBRION. A associação *Ubak Concept*, em Saint Denis, é a primeira a ter apresentações de *slam* no Café Culturelle e também é responsável pela organização dos primeiros torneios. O poeta Nada, que em seu texto, se apresenta como um ex-punk toxicômano violentamente introvertido, participou dos primeiros movimentos do *slam* na França. Segundo ele, ouviu o termo *slam* pela primeira vez, em outubro de 98, ao ser apresentado no *Club Club*, a Laure P, que estava fazendo uma pesquisa para o *Nova magazine*, um guia da cidade, que circulou em Paris, durante os anos de 1994 a 2004. Laura tinha a informação de que Nada conhecia sobre o *slam*. Mas o que Nada nos conta é que, meses antes, apenas havia lido uma crítica sobre o filme SLAM, de Marc Levin. O contato com Laura lhe possibilitou assistir ao filme numa sessão *privée*, e foi naquele momento, na sala do cinema, que ele foi tocado e teve a certeza de que um movimento de poesia nascido das ruas, do povo, poderia acontecer na França. Em dois ou três anos, a cena *slam* se multiplica nos bares, no início mais concentrada nos bairros de periferia, depois em todo seu território.

Em 2004, é criada a FFDSP (*Fédération Française de Slam Poésie*), que reconhece o *slam* enquanto movimento e se submete às regras do *slam* americano, comandado por Marc Smith. Neste ano, a primeira equipe de *slam* francesa participa do torneio nos EUA. O movimento se irradia para outras cidades onde acontecem manifestações e eventos: Em 2009, é constituída a *Ligue Slam de France*, que cria uma Carta de Princípios com os principais fundamentos da atividade. Os valores preconizados na Carta, são: Igualdade, Abertura, Acessibilidade, Respeito, Partilha, Interatividade, Liberdade de Expressão e Liberdade de Opinião. A França torna-se a capital mundial do *slam*, promovendo inclusive todos os anos, no mês de junho, a Copa Mundial de *Slam Poetry*.

Feitas as devidas apresentações sobre o movimento e seus representantes, algumas questões ficam aparentes nesse processo e vão possibilitar algum desdobramento para que se possa inclusive estabelecer um diálogo com a cena brasileira. O primeiro tópico seria como o *slam* realiza este trânsito de classe e funciona para os jovens de regiões de baixa renda como um espaço de identidade. O *slam* acontece no coletivo, em uma comunidade. O *slam* não é, a princípio,

comercial. É evidente que alguns *slameurs* passaram a ícones do movimento e foram absorvidos pela indústria cultural, como é o caso de Grand Corps Malade, que já vendeu mais de 18 dvds com tiragem expressiva. Quando isto acontece, aquele poeta não está mais apenas participando da cena *slam* e sim no chamado *spoken word*, que é a apresentação de poesia falada, sem competição.

O termo *spoken word* está relacionado com diversos universos, como o da poesia beatnik, dos movimentos negros americanos e seus discursos políticos, do hip hop e o das performances literárias contemporâneas. Começou a ser usado no começo do séc. XX nos Estados Unidos e se referia a textos gravados e difundidos pelo rádio. Alcançou grande repercussão nos anos de 1990 com o surgimento dos slams. Somers-Willet refere-se às relações do *spoken word* com os gêneros da música negra americana, principalmente o hip hop. Dá ênfase às origens comerciais do *spoken word*, que, por ser uma manifestação que pode ser registrada, reproduzida e comercializada, principalmente pela indústria fonográfica, tornou-se um rentável produto comercial, algo que muitos de seus participantes e apreciadores desconhecem (D'ALVA, 2014, p.112)

Com relação à questão de reconhecimento da crítica sobre o movimento do *slam*, o que se encontra hoje na França é uma postura de reconhecimento do movimento enquanto uma poesia de rua. Entretanto, segundo o cineasta Pascal Tessaud, formado em Letras, não se tem um registro sobre o interesse de seus participantes quanto à validação ou não da crítica literária ou cultural para o sucesso do movimento, que se faz no boca a boca. Para Pascal, a onda, a moda que fervilhava em 2006, parece ter se enfraquecido.

Se a Academia também não se preocupa com uma discussão aprofundada do movimento, alguns acadêmicos, como a doutora Camille Vorger, se debruçam sobre o *slam* como objeto de estudo, vislumbrando inclusive a possibilidade desta modalidade, que vai chamar de neopoética, poder ser ensinada em escolas francesas onde o francês é a segunda língua para os jovens. Sua tese de doutorado intitulada *Poétique du slam: de la scène à l'école: Néologie, néostyle et créativité lexicale*, apresentada em 2011, no programa de Escola de Línguas, Literatura e Ciências Humanas, na Universidade de Grenoble, trabalha duas questões: o potencial referente aos neologismos e o potencial didático do *slam*. Cumpre observar que os ateliês de *slam* acontecem em diversos centros culturais.

2.3

Zona sul de São Paulo: Cooperifa, Saraus e a literatura marginal

Dissociado do cenário dos *slams*, os saraus de São Paulo têm sua origem na ação de Sérgio Vaz, que reunia um grupo de amigos num bar, a quinta maldita, onde bebiam e liam seus poemas. Como relata Sérgio no seu livro *Cooperifa-antropofagia periférica*, esses encontros não tinham nenhuma pretensão, apenas o prazer de reunir os amigos e talvez por isso mesmo tenha naturalmente acabado.

Não sei bem porque, e como acabou a nossa primavera etílica e poética, mas eu e Pezão descobrimos que aquela quinta-feira maldita estava grávida de um outro movimento, e esse embrião ia dar à luz a qualquer momento, só que desta vez, um outro berço e numa quarta-feira. (VAZ, 2008, p.89).

Em 2001, Sérgio Vaz e Pezão criam o Sarau da Cooperifa, com o objetivo de reunir poetas e não poetas para a comunhão da palavra. Para o mentor desse novo espaço cultural, partilhar a palavra como se reparte o pão aos necessitados. O projeto do Sarau já nascia com esta proposta de partilha do sensível, conforme analisaremos no próximo capítulo. Mas se o projeto já nascia com um conceito de comunidade, feito por quem é periferia para quem mora nas periferias, o nome Sarau foi algo intuído sem muita consciência de sua origem. Surgido de um *brainstorm* realizado pelo grupo criador, o nome precisou ser pesquisado para que Vaz e seus parceiros entendessem que os saraus eram reuniões, ou “salões”, inspirados na tradição européia, em que a Corte se reunia para ouvir músicos e poetas de destaque da época. Importados junto com a Família Real Portuguesa, os saraus tiveram outros desdobramentos de classe, com o final do Império, mas sempre representando “a elite culta”.

Sem saber de nada disso, eu e o Pezão, numa fria noite de outubro de 2001, criamos na senzala moderna chamada periferia, o Sarau da Cooperifa, movimento que anos mais tarde iria se tornar um dos maiores e mais respeitados quilombos culturais do país. (VAZ, 2008, p.89)

A imagem de senzala moderna enunciada por Vaz demonstra um lugar de exclusão, menos valia, sujeição. Poderia associar a este conceito a imagem com que o escritor Ferréz, também morador da periferia, frequentador dos saraus e um dos líderes de todo esse movimento literário que acontece nas chamadas

“quebradas de São Paulo”, apresenta na abertura de seu livro *Capão Pecado*, o bairro onde reside, recriando o movimento de *zoom in* do *Google Earth* até chegar a um ponto do mapa que nomeia como fundo do mundo. Neste lugar, habita o poeta, escritor:

Universo /
Galáxias
Via-Láctea
Sistema Solar
Planeta Terra
Continente americano
América do Sul
São Paulo
São Paulo
Zona Sul
Santo Amaro
Capão Redondo
Bem vindo ao fundo do mundo
(Ferréz, 2000, p.13)

Nem só Capão Redondo está aí simbolizado. Os bairros vizinhos de Ribeirinha, Campo Lindo, Brasilândia, entre outros, também se situam neste “fim de mundo” que geograficamente seria o lado de cá da marginal Tietê para os da periferia. No texto “Paisagens urbanas, paisagens poéticas: da Marginal para cá...” de Alexandre Oliveira, publicado na coletânea *Deslocamentos críticos*, o pesquisador esclarece como as marginais simbolizam o lugar de fronteira ente dois mundos da mesma cidade:

E o que são as marginais? De início posso dizer simplesmente que são vias expressas (gigantescas avenidas) que margeiam os rios Tietê e Pinheiros e que cortam a cidade de São Paulo, de fora a fora. As Marginais englobam um emaranhado de viadutos, pontes e estão interligadas com todas as estradas que dão acesso a São Paulo.... Com o cá, me refiro ao lado oposto ao centro de São Paulo e a seus arredores... de cá, o ângulo é outro, vive-se (sente) a partir de outros lugares a metrópole de São Paulo. A expressão “da ponte pra cá” retiro de um rap homônimo dos Racionais MC’s... (OLIVEIRA, 2011, p.17-18)

As periferias de São Paulo se situam no lado de cá, isto é, distantes do Centro. Oliveira marca que outros lugares como Alphaville, bairro de

proprietários da alta renda, que fica entre Barueri e Santana de Parnaíba, e que também estaria distante, não recebem este rótulo, o que leva o autor a crer que o termo periferia, além dessa relação espacial, implica também em algumas outras condições de vida: como se pudéssemos considerar a existência de uma gramática própria para esses recortes geográficos. Dentro desta perspectiva, pode-se dizer que há “periferia” até no Centro, como o bairro de Bexiga.

Periferia então definida como território que circunda, que está à margem do Centro urbano. E podemos afirmar que esta expressão, à margem, passa a contaminar todas as atividades, toda a produção cultural de sua gente. O Sarau da Cooperifa, situado na periferia, teve sua primeira fase no Bar do Garajão, em Taboão da Serra, até ele ser vendido, quando deslocaram as noites de quarta-feira para o bar do Zé Batidão, no Jardim Guarujá. Sergio Vaz foi também o idealizador das regras e *modus operandi* do sarau que é seguido ainda hoje por todos os saraus que se multiplicaram pelas periferias de São Paulo, quase que concentrados na zona sul.

Com duração de duas horas, o Sarau da Cooperifa começa às 21h e termina às 23h. Para que todos possam se apresentar, pois é aberto ao público, recomenda-se que as poesias a serem lidas não ultrapassem duas laudas. Não há exigência de ineditismo nem que os próprios autores apresentem, assim como não há censura prévia, “cada um fala o que quer, seja de sua autoria ou de alguém consagrado ou não”. (VAZ, 2008, p.127). Devem ser evitados os instrumentos musicais, pois o movimento é literário. No dia em que o bar se transforma em Sarau, também pode oferecer, antes dele, atividades de um Centro Cultural, música, teatro ou outra atração de que o público goste. Na Cooperifa, Sérgio Vaz inicia a noite com o bordão: Povo lindo Povo inteligente. Colocado na parede, o cartaz escrito “O silêncio é uma prece”, é uma amostra da condução de Vaz.

A pesquisadora e professora Lucia Tennina realizou uma pesquisa de campo em alguns saraus da periferia de São Paulo e comenta em seu texto como o silêncio proposto se torna um valor simbólico nas apresentações. O silêncio surge como atitude coletiva de respeito e valorização para aquele que apresenta. Soma-se ao silêncio o aplauso. Todos os participantes devem ser aplaudidos de forma igual, sem prevalecer uns aos outros.

Para poder entender o universo dos saraus da periferia, é fundamental assinalar que as declamações não são um discurso verbal autossuficiente em si mesmo, mas que se trata, isso sim, de um evento social, que exige uma reflexão sobre as outras além da letra. A declamação é um evento e, como tal, muitos de seus significados encontram-se fora do texto e radicalmente condicionados pela realidade social que lhe deu sustentação, marcada pela pobreza econômica e a exclusão social. (...) Assim o estudo dos saraus exige, além de uma referência aos poemas, poetas e frequentadores, uma análise da “geografia” do sarau, isto é, do bairro em que está localizado cada sarau e o bar em que se desenvolve. (TENNINA, 2013, p.20-21)

Este “bairrismo” que diferencia cada sarau é, de alguma forma, estabelecido, além das referências da localização e situação do espaço físico do local, pelo fato destes espaços participarem das políticas de editais de diversos órgãos institucionais, que exigem um diferencial para cada evento. Dessa forma, segundo as entrevistas que Tennina realizou para sua pesquisa, torna-se evidente que mesmo que a Cooperifa funcione como matriz de inspiração, cada sarau procura desenvolver sua especificidade, como o Sarau do Binho, comandado pelo próprio Binho (apelido do Robinson), tão antigo quanto o da Cooperifa, que se volta para a questão de “latinoamericanizar” os temas relativos à periferia, e possui uma concepção mais livre dos encontros, permitindo também outros tipos de performance além da exclusivamente literária. Nestes encontros, inclusive, são lidos poemas com versão em espanhol, assim como é bem-vinda a apresentação de autores como Eduardo Galeano e outros poetas. Segundo Tennina, um dos poemas mais ouvidos no Sarau do Binho é “Ir e ir e ir”, publicado no livro *Donde Miras*, pelas Edições Toró, no ano de 2007, em edição bilíngue, e integrante da coletânea organizada por Lucia Tennina intitulada *Brasil Periférica literatura marginal de São Paulo*, produzida em 2014, pela Secretaria de Cultural do Governo do México.

Quiero ver donde/ Esa América se desmorena/ Y se construye / Donde se disse
negra/ Donde se desmestiza/ Y se desmistifica/ Donde se andina/ Y se desanda/
Quiero ver/ Donde el se samba es más Gardel/ Donde el tango es Noel/ Donde el
habla es el silencio de las pampas/ La Cordillera, la Mantiqueira? Donde el hierro
es el cobre? Donde Itabira es Temuco/ Donde Neruda es Drummond? Donde el
guarani es oficial/ Donde Morumbi es la Bombonera/ Donde Chile es Allende/
Donde ningún salvador es Pinochet/ Quiero ver quiero ver/ Donde Paraguay

venció? Donde Alfonsina se entrego/ Donde Brasil se argentina más/ Donde Uruguay es más Galeano. (TENNINA, 2014, p.35)¹⁷

É importante ressaltar que mesmo havendo a opção por um conceito específico que possa reger cada Sarau, hoje em número de 54 em São Paulo, segundo o Guia dos Saraus publicado pela Casa Rosa, através de seu projeto Pontos de Poesia, que mapeia estes eventos na Grande São Paulo, é sua estreita ligação com o movimento da literatura marginal da periferia que tem como líder Ferréz. Os Saraus fazem parte deste movimento e, ao contrário dos encontros de *slam*, cujas intersecções se dão na esfera da música, este movimento coletivo, além de promover poetas que também se pretendem escritores, tem a missão de formar leitores escritores. O desejo de pertencimento a um grupo que configure uma nova literatura que tenha lugar e reconhecimento é proposto nos diversos manifestos lançados pelo primeiro grupo constituído a partir do ano de 2001, quando Ferréz, escritor também morador da Zona Sul de São Paulo, organiza na revista *Caros Amigos* uma edição especial, intitulada Caros Amigos/Literatura Marginal. Cada número, pois foram publicados três números especiais (2001, 2002 e 2004), tem um texto Manifesto de abertura escrito por Ferréz, que lança as bases do que está em formação: Manifesto de Literatura Marginal (Ato I–2001), (Terrorismo Literário, Ato II) e Contestação (Ato III). Ao lançar, em 2005, *Literatura Marginal - Talentos da escrita Periférica*, com poemas, contos e crônicas, pela editora Agir, com as crônicas, poesias e testemunhos de autores, anteriormente publicados na revista acima citada, Ferréz pretende inaugurar um movimento literário com um grupo de autores, formado por *rappers*, presidiários, escritores iniciando carreira, sob sua liderança, com o objetivo de “retratar o que é peculiar aos espaços e sujeitos marginais” (NASCIMENTO, 2009, p. 9). No livro, ele sintetiza os seus três primeiros manifestos num único manifesto intitulado Terrorismo Literário, que vai funcionar como marco filosófico do projeto de

¹⁷ IR, IR E IR; Quero ver onde essa/ América se desmorena/ E se constrói/ Onde se dis negra/ Onde se desmistifica/ Onde se andina/ E se desanda/ Quero ver/ Onde o samba é Gardel/ Onde o tango é Noel/ Onde a fala é o silêncio dos pampas/ A cordilheira, a Mantiqueira/ Onde o ferro é o cobre/ Onde Itabira é Temuco? Onde Neruda é Drummond/ Onde o guarani é oficial/ Onde o Morumbi é la Bombonera/ Onde o chile é Allende/ Onde nenhum salvador é Pinochet/ Quero ver quero ver/ Onde o Paraguay venceu.

inclusão da periferia na cultura brasileira, através de um novo tipo de literatura, uma escritura de regras próprias.

A capoeira não vem mais, agora reagimos com a palavra, porque pouca coisa mudou, principalmente para nós. Não somos movimento, não somos os novos, não somos nada, nem pobres, porque pobre, segundo os poetas de rua, quem não tem as coisas. Cala a boca, negro e pobre aqui não tem vez! Cala a Boca! Cala a boca uma porra, agora agente fala, agora agente canta, e na moral agente escrever. Quem inventou o barato não separou entre literatura boa/ feita com caneta de ouro e literatura ruim/escrita com carvão, a regra é só uma mostrar as caras. Não somos o retrato, pelo contrário, mudamos o foco e tiramos nós mesmos a nossa foto. (...) Literatura de rua com sentido, sim, com um princípio sim, e com um ideal, sim, trazer melhoras para o povo que constrói esse país e não recebe a sua parte. (...) Estamos na rua, loco, estamos na favela, no campo, no bar, nos viadutos, e somos marginais, mas antes somos literatura, e isso vocês podem negar, podem fechar os olhos, virar as costas, mas, como já disse, continuaremos aqui, assim como o muro social invisível que divide este país. (...). Uma coisa é certa, queimaram nossos documentos, mentiram sobre nossa história, mataram nossos antepassados. Outra coisa também é certa: mentirão no futuro, esconderão e queimarão tudo que prove que um dia a classe menos beneficiadas com o dinheiro fez arte. (FERRÉZ, 2005, p.9-11)

Ferréz, como essa voz representante da periferia, pretende instaurar um novo cenário, mesmo correndo o risco do esquecimento, ou melhor, de um assassinato cultural futuro. O escritor protesta ao criar um manifesto semelhante aos criados por vanguardas históricas e lança a possibilidade de estabelecer um texto fundador de um outro lugar literário, emergente, fora dos eixos convencionais da produção literária. O manifesto evidencia que agora há uma FALA de um lugar historicamente negado. O texto pretende deixar claro que o que se vai encontrar nas páginas da coletânea é fruto de uma fala coletiva. E que esse grupo que produz junto, tem como reação a palavra, como desafia na frase “cala boca uma porra, agora a gente fala” (FERRÉZ, 2005, p.9). Em segundo lugar, o grupo não quer mais ser “fotografado”, isto é, não é necessário que outros escrevam por eles, consideram-se sujeitos da escrita e não objeto. Outro ponto enfocado no manifesto é o de que não são um movimento, apesar de, como ele próprio afirma, “já somos vários, estamos lutando pelo espaço para que no futuro os autores do gueto sejam também lembrados e eternizados, mostramos as várias faces da caneta que se faz presente na favela, e para representar o verdadeiro grito do povo brasileiro...” (FERRÉZ, 2005, p.11) É evidente que, mesmo negando,

Ferréz pretende a construção de um movimento comprometido com o grupo que vive nas periferias e que ao fazer uma “literatura de rua com sentido”, tem como proposta gerar melhorias para o povo.

Outro ponto explorado no manifesto é a questão da divisão entre a boa e a má literatura. Reagem, pois não estão de acordo com a associação preconceituosa que se faz de que a literatura escrita com caneta de ouro é boa e se escrita com carvão é ruim. Mesmo que não sigam nenhum padrão, e tenham um vocabulário próprio, intitulam-se literatura. Ferréz valoriza este uso de palavras, gírias, pois representam a fala local, um jeito próprio dos moradores da periferia se comunicarem. E complementa (2005) “hoje não somos uma literatura menor, nem nos deixemos tachar assim, somos uma literatura maior feita por majorias, numa linguagem maior, pois temos as raízes e as mantemos”.

Em entrevista à pesquisadora Lucia Tennina, publicada na coletânea *Brasil Periférica*, Ferréz declara que antes de nomear seus parceiros como integrantes da literatura marginal, o que havia eram diversos escritores, poetas que não conseguiam se enquadrar em nada, nem como contemporâneos, nem como elite e ficavam perdidos, sem referência. Foi então que ele resolveu dar o título de marginal, literatura marginal a estes escritos. Certamente, várias pessoas questionaram o termo por possibilitar o estigma, mas ele confirmou que era isso mesmo, pois se não eram conhecidos por nada, era melhor o reconhecimento por alguma coisa. E afinal de contas, ponderou Ferréz, é uma literatura de quem trabalha, de quem rouba, de quem está preso e escreve. Uma literatura daqueles que estão à margem da sociedade, “com um texto próprio e um outro tipo de circulação, não com uma grande editora, mas em pequenas editoras, enquanto vai dizendo sua poesia em qualquer botequim, em qualquer lugar pequeno e não na Casa Rosa”. (TENNINA, 2014 p. 224)

Os Saraus vão funcionar como estes espaços de circulação, onde as poesias são lidas, vendidas através do circuito de lançamentos. Apesar de Sérgio Vaz não integrar a primeira coletânea organizada por Ferréz, ele vai estabelecer um vínculo direto com o movimento proposto imbuído do mesmo espírito literário, muito mais do que a simples performance de poesia. Para ele, o Sarau da Cooperifa, criado alguns meses depois das publicações de caros Amigos/Literatura Marginal (Ato I), que tem como objetivo principal, a “prática da cidadania através da literatura”, nasceu ou teve sua inspiração na Semana

Moderna de 1922. Em 2007 realiza a Semana de Arte Moderna da Periferia e escreve um manifesto, o Manifesto da Antropofagia Periférica, que é a síntese, segundo ele, dos ideais contidos no manifesto de Oswald de Andrade e nas idéias da Cooperifa.

Manifesto da Antropofagia periférica

A Periferia nos une pelo amor, pela dor e pela cor. Dos becos e vielas há de vir a voz que grita contra o silêncio que nos pune. Eis que surge das ladeiras um povo lindo e inteligente galopando contra o passado. A favor de um futuro limpo, para todos os brasileiros.

A favor de um subúrbio que clama por arte e cultura, e 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!

Sérgio Vaz

Cooperifa

O manifesto corrobora com a afirmação de que os saraus fazem parte, como uma peça importante, desse movimento que se delineou a partir de 2001; e essa íntima ligação de Vaz e Cooperifa com os modernistas marca a intenção que o poeta periférico tem de estabelecer uma relação de diálogo entre a produção literária marginal e a da tradição ou hegemônica. Para Paulo Roberto Tonani, o evento pode ser classificado como pastiche e apropriação. Em seu manifesto, Sérgio Vaz denuncia algumas situações: “comer a arte enlatada produzida pelo mercado que nos enfiam goela abaixo, e vomitar uma nova versão dela, só que desta vez na versão da periferia. Sem exotismo, mas carregada de engajamento.” (VAZ, 2008, p.235), que possuem uma perspectiva distinta da dos modernistas.

Para os poetas da Cooperifa, não é a relação entre a cultura nacional e a cosmopolita que emerge como elemento de debate do fazer artístico. Ao contrário, o foco se torna local e possui um endereço específico: os bairros marginalizados, as ladeiras das favelas e os conjuntos habitacionais. A antropofagia irá orientar o contato desse artista periférico, oriundos destes espaços, com a arte produzida no centro. (TONANI, 2013, p. 208)

Entretanto, há no manifesto de Vaz, alguns pontos importantes a se considerar, desta tomada de posição da periferia que questiona o lugar do Centro comprometido com os esquemas de produção hegemônicos. A postura essencialista, ao ver a arte, a literatura marginal como liberta desses padrões, cria um lugar onde viver a poesia transcende a relação com a escrita. Viver a poesia significa o pleno engajamento de Vaz e seus pares com a militância cultural. O espaço dos Saraus é, a cada semana, a renovação quase religiosa de um ritual onde o conagração dos poetas e público, assim como a participação poética do público, celebra um projeto de consciência e estabelecimento de um novo lugar, “onde a margem é centro, mas também é margem”, como diz o poeta Sérgio Vaz.

Com relação aos Saraus dialogarem com vanguardas e movimentos literários, surge uma questão relativa à cena contemporânea. O que teriam estes autores com a poesia marginal dos anos 1970? A pesquisadora e professora Heloisa Buarque de Holanda, que hoje coordena a Universidade das Quebradas, o Programa Avançado de Cultura Contemporânea da Universidade Federal do Rio de Janeiro, responde à questão em seu artigo “Marginais & Marginais”, publicado

em 2009, no boletim Kaos, número 9, e que consta nos anexos de *Brasil Periférica, literatura marginal de São Paulo*. Para Heloisa, o movimento carioca era um movimento contra o sistema, o mercado, a literatura estabelecida, articulado por poetas marginais de classe média alta (mais que baixa). Sua bandeira era a alegria e irreverência e não se diziam escritores, ironizavam que escreviam por azar. O movimento da periferia paulista, segundo a pesquisadora, é de uma outra ordem,

...não estão contra o sistema, mas querem ter uma ingerência sobre ele. Não estão contra a cultura nem contra a instituição literária, mas exigem o direito ao acesso à cultura como leitores e criadores. Finalmente, não são como seus colegas dos anos 70, marginais por opção, e sim marginais por exclusão involuntária, e, pela rapidez e firmeza do movimento, estão na direção correta para, antes do que se possa imaginar, deixar de ser marginais. (TENNINA, 2014, p. 218)

Mas ao se aprofundar nos dois movimentos, Heloísa vislumbra e enumera diversas similaridades entre eles. Uma que nos chama a atenção, segundo ela, é “a defesa do direito da invenção da linguagem como instrumento próprio de expressão, desafiando a norma culta e o prejuízo linguístico”. Esta questão desafia a crítica canônica e gera um desdobramento de discussões. Poderíamos qualificar a crítica literária brasileira como um tópico relevante que nos auxilia no mapeamento do cenário cultural dos saraus e sua estreita relação e vínculo com a literatura marginal.

2.3.1

De que literatura estamos falando? O cenário da crítica.

Que literatura seria essa que não segue o cânone literário? Poderíamos entender o marginal como um subgênero, vinculado a um estilo já explorado em outras épocas? Como a Academia responde ao arrombar de porta, preconizado por Ferréz, para quem o grupo está aí, sem pedir licença?

Certamente que a posição marcada por Ferréz e seu grupo promove reações divergentes na crítica literária, que reconhece não ser possível ignorar a existência de uma nova marca nas práticas discursivas da periferia. Se até quase final do século passado, a discussão sobre a representatividade das vozes

subalternas passava pela questão da possível mediação dos intelectuais, o que dizer de um grupo da periferia que se organiza e passa a falar com voz própria e, além disso, afirma fazer literatura ao seu jeito? Pode-se afirmar que novos cenários de escrita impactam a crítica cultural, principalmente a crítica de base imanentista, e que estas manifestações contribuem para tensionar a cena literária contemporânea.

Na apresentação do livro *Possibilidades da Nova Escrita Literária no Brasil*, organizado por Beatriz Resende e Ettore Finazzi-Agró, seus autores investigam possíveis novos caminhos da literatura na contemporaneidade. O grande desafio para eles, é traçar um panorama da produção literária atual, com “um discurso poético tão heterogêneo e tão disperso”. (AGRÓ, 2014, p.7)

Beatriz Resende, por sua vez, reconhece a existência de uma grande mudança do ponto de vista cultural, em função da ascensão de uma baixa classe média, pela ampliação do poder aquisitivo dos brasileiros. Este fato resultou na inclusão social e cultural de grande parte dos moradores da periferia, que participam mais ativamente do consumo cultural. Representantes da periferia das grandes cidades se tornaram expressões de novas subjetividades que se afirmam no quadro da produção artística.

Podemos falar, ainda que com bastante cuidado e moderação nos excessos de otimismo, numa nova imagem do Brasil, quando passamos de exóticos ou excluídos, para senhores mais seguros de nossa própria fala. O novo contexto que se configura, desse modo, não é apenas político, mas também ético e estético. (RESENDE, 2014, p.10). A pesquisadora e crítica reconhece haver uma pluralidade e uma impossibilidade de convergência estética ou de temas na escrita literária atual. Para ela, esta situação não é uma especificidade da realidade brasileira, mas diz respeito à própria arte contemporânea. Certa de que o momento não é mais de se ter uma atitude antropofágica, isto é, “não se trata mais de devorar o que de melhor existe na vanguarda europeia para construir nossa própria arte” (2014), lança três propostas de leitura, considerando ser a primeira, a “que coloca a nova escrita literária no panorama de um fato como fato cultural”.

1. A escrita de uma nova literatura democrática que aposta na instituição de um sistema literário partilhado, que reconhece novas subjetividades e novos atores no mundo da cultura, e na reconfiguração do próprio termo literatura.

2. (...) Uma literatura que busca se inserir, sem culpa, nos fluxos globais.

3. (...) O documental e o ficcional convivendo na mesma obra. (RESENDE, 2014, p.15)

A proposta não representa uma novidade. Entretanto, sintetiza diversos outros textos que têm discutido novas possibilidades de leitura crítica dessas produções. O professor e pesquisador Renato Cordeiro Gomes, por exemplo, no texto intitulado *Das margens contra narrativas: um olhar a partir dos subúrbios do mundo*, publicado no vol.15 da Revista IPOTESI, Revista de Estudos Literários Universidade Federal de Juiz de Fora, reforça que o deslocamento pode ser utilizado como uma “estratégia operacional”, quando se pretende ir além do jogo do cânone. Renato compreende que o deslocamento, pode desencadear uma idéia regeneradora ao redimensionar o valor estético, tirando-o de parâmetros unicamente hierarquizados pela visão do centro. Tal estratégia de que a cultura da margem lança mão para resistir à conformação passiva ao modelo, à imposição da cópia, da semelhança, do fazer igual, possibilita a assunção de produtos culturais periféricos que, em diálogo e em tensão permanente (interna e externamente), podem fecundar a produção artística dos centros hegemônicos. As excentricidades históricas e geográficas não podem, entretanto, estar dissociadas dos deslocamentos discursivos, atrelando-se, por outro lado, a marcas identitárias que a periferia constrói para si num processo permanente, transformando uma provável identidade estável e seu caráter essencialista numa identidade em processo, que se torna uma urgência em tempos de mundialização econômica e homogeneização cultural. (GOMES, 2001 p.15)

Se em Renato Cordeiro Gomes encontramos um direcionamento para a exploração da margem como um lugar de legitimação, outros textos críticos como “Literatura Marginal: o assalto ao poder da escrita”, de Fernando Villaraca, ressalta o caráter problemático da literatura marginal, que apresenta diversas dificuldades para ser lida, pois,

se movimenta num território no qual vão se misturar, sem maiores distinções formais, a vontade de testemunho e a ficcionalização das próprias experiências vividas pelos autores marginais, gerando, por consequência, dúvidas e interrogantes sobre os parâmetros críticos pertinentes para abordar o fenômeno nas suas verdadeiras dimensões, sem resquícios de matiz universalista ou canônico. De qualquer maneira, percebe-se nas diversas reações superficialmente referidas a presença do incômodo comum frente ao que desde a periferia social e humana de determinados centros urbanos brasileiros vem se projetando, graças à mediação de diversos agentes culturais e dos mecanismos inerentes ao mercado,

como um conjunto de produções textuais que carregam o texto inequívoco da literatura, com o adendo do nada pacífico adjetivo marginal que, é oportuno lembrar, seus próprios artífices decidiram imprimir-lhes para serem postas em circulação. (ESLAVA, 2004, pag. 36-37)

Para Eslava, é fundamentalmente o registro do apoio da revista *Caros Amigos*, ao grupo, publicando três números especiais sobre Literatura Marginal com a curadoria de Ferréz, pois deram origem ao livro. Para o crítico, estratégias mercadológicas influenciaram a ascensão de produções como estas. Ele compara este momento de lógica perversa do mercado editorial a outros, como o *boom* de Paulo Coelho e Lair Ribeiro, voltado para um leitor acrítico, que consome o que é novidade.

Apesar de, em certos momentos, Eslava parecer estar imbuído de uma visão distanciada, capaz de afirmar que não se deve tomar conclusões apressadas, que deve-se avaliar diversas variáveis para se chegar a alguma conclusão sobre como valorar a literatura marginal, a sobrecarga de adjetivos negativos como “desengonçada” com relação à escrita marginal, sensações de arrepios e espanto de certa crítica ao olhar a produção periférica e outras afirmações com a mesma carga pejorativa marcam a posição tradicionalista do artigo de Eslava.

Por outro lado, mais afinado com as propostas de Resende está o professor e crítico Paulo Tonani, que propõe um novo lugar para se pensar estas questões. Na apresentação de *Escritos à Margem- a presença de autores de periferia na cena literária brasileira*, Tonani faz um recorte aprofundado sobre a presença desses autores da periferia na cena literária, que “romperam a silenciosa posição de objeto para entrarem na cena literária utilizando a literatura enquanto veículo de um discurso político formado no desejo de autoafirmação” (2013). Com base nestas considerações, Tonani vai sugerir algumas possibilidades de análise para as “diferentes produções culturais marginais sem recorrer a instrumentos hierárquicos e excludentes”. Segundo ele, não seria o caso de se formular um novo conceito de literatura, mas recorrer ao uso de outras ferramentas que não se baseiem apenas no valor estético da obra. A partir dessa perspectiva, as definições e teorias dos Estudos Culturais, ou seja, suas ferramentas metodológicas, seriam um instrumento aliado, incorporando às análises, uma visão sociológica. Certamente, afirma Tonani, os usos dessas ferramentas estariam ao lado de

“outros referenciais teóricos como os Estudos Pós-coloniais e ferramentas metodológicas próprias dos estudos literários” (2014).

Como um recurso estratégico, o professor sugere a possibilidade de se identificar a existência de um “cânone marginal” a partir das obras de Fraga, Orestes Barbosa e João Antônio, “escritores que souberam inserir em páginas impressas as sutilezas das histórias encenadas por homens e mulheres que (sobre) viviam nos espaços subalternizados da cidade.” Para o professor, não é inédito o fato de autores marginalizados terem como temática o dia a dia das periferias, pois os três escritores acima citados o fizeram. Então Tonani utiliza-os como um parâmetro, um cânone imaginário, validando sua posição ao reforçar que tanto Fraga quanto João Antônio são citados e reverenciados pelos autores marginais atuais, principalmente por Ferréz. Inclusive, no final de seu manifesto *Terrorismo Literário*, o autor publica um texto de João Antônio alertando que, assim como o ouvido humano não percebe ultrassons, seria muito difícil para os escritores escreverem sobre o que não conhecem, isto é, o povo e sua fala.

Ferréz, ao defender um território, fala em nome de seu grupo. A forma como a publicação é organizada demonstra que há uma intenção de projeto coletivo. Estes autores, também influenciados pela cultura *hip hop*, a congregação dos “manos”, nos remete ao texto de Benito Martins Rodriguez intitulado *Mutirões da palavra: literatura e vida comunitária nas periferias urbanas*, que explora a expressão mutirão da palavra como metáfora da forma de produção do grupo. Ao analisar a forma como foi produzido o livro de Ferréz, *Capão Redondo*, ele percebe a semelhança com um modelo muito usual na favela, que são os mutirões para se levantar laje.

Para Benito, o livro *Capão Redondo*, de Ferréz, pode ser assim descrito enquanto formato: a composição gráfica do livro mistura elementos diversos, como material fotográfico reproduzindo o “locus” onde se origina a produção; há um encarte no miolo do livro, que é uma montagem com os registros dos vizinhos e colegas de Capão Redondo; as imagens possuem legendas descritivas, muitas vezes irônicas ou sarcásticas. O livro conta com a participação de convidados como Mano Brown, além de representantes de grupos de ativistas culturais. Nos agradecimentos, o escritor inclui uma lista que inclui desde “figuras históricas e míticas associadas ao imaginário da negritude, como “São Jorge, o guerreiro” e “Zumbi dos Palmares” aos irmãos mais novos do próprio autor” (2000). A

profusão desses elementos gráficos, não-gráficos, textuais, para-textuais, documentais entre outros e seu uso, configuram um formato de produção grupal que leva Benito à ideia de um mutirão, como ele próprio afirma em seu texto.

Ao estabelecer um paralelo entre literatura e arquitetura, Benito também reproduz em seu artigo, o depoimento do arquiteto Paulo Casé, responsável pela operação do projeto carioca “Favela-Bairro”. Em seu ensaio Favela, o arquiteto reconhece o “preconceito que existe no espírito formal, que a compele a reconhecer como área da cidade somente aquela limitada pelo asfalto, a induz ao não reconhecimento do favelado como parte de seu universo...” (RODRIGUEZ, 2003, p.53). Questões relevantes quanto às diferenças de escolha e valores do favelado com relação às classes mais abastadas, são evidenciadas no processo de ocupação. Estas diferenças devem funcionar como parâmetros para se pensar as escolhas feitas pelos favelados em outros códigos culturais. Para Casé, o favelado

(..) é pragmático. Sua maior preocupação não é com a fachada da casa, como na cidade formal, que é a expressão de um status, a exteriorização de uma situação econômica ou de um jogo de competição. O morador da favela usa seus recursos para alcançar dentro de uma área reduzida qualidade ambiental, maior comodidade e uma melhor adequação de seu espaço interno através de verdadeiras mágicas arquitetônicas. Para o favelado, o que não é estritamente necessário é considerado supérfluo. (...) A pintura da fachada é o ato final. (...) A policromia é uma essência da cultura arquitetônica brasileira. Está na sua alma. (CASÉ, p.54)

O arquiteto não deixa de frisar que talvez esta expressão arquitetônica seja a única genuinamente brasileira, pois foram os modelos importados que sempre influenciaram a arquitetura nacional. Segundo ele, o próprio uso da policromia nas fachadas, muitas vezes entendido como uma opção arquitetônica de mau gosto, demonstra autenticidade. Uma escolha representativa de classe, possivelmente ligada a uma estética que privilegia a intensidade e a abundância de cores da natureza tropical brasileira. É claro que estas relações de uso também se farão presentes quando os autores desses espaços se utilizarem dos códigos verbais, ortográficos e literários para a produção de seu texto. Marcado pelo impacto do romance *Cidade de Deus*, assim como a publicação dos textos do grupo 1DASUL, liderado por Ferréz, o texto de Benito lança uma proposta explícita à crítica cultural para se pensar um novo lugar de leitura.

Tal produção oferece à crítica literária uma oportunidade para reavaliar alguns dos significados e das possibilidades inscritas nas tensões entre as categorias do ético e do estético, da empiria e da virtualidade, do real e do ficcional, do poético e do pragmático, em termos menos rarefeitos do ponto de vista tanto de reflexão teóricas quanto das práticas políticas que lhes informam. (RODRIGUEZ, 2003, p.49)

Outro fator que deve ser assinalado como um ineditismo nessas produções periféricas é a mestiçagem cultural que estes autores vivenciam. Influenciados pelo audiovisual, o movimento *hip hop* com suas práticas culturais como o *rap* e o grafite, os discursos midiáticos, *slogans* e diversas outras manifestações artísticas, não se pode desconsiderar, como lembra Benito, a forte conexão entre “os suportes de circulação literários tradicionais (o livro e a revista) e o sinuoso universo das práticas do *hip hop*, com seu caráter transnacional e profundamente articulado com a indústria fonomidiática, que aponta para outras fontes de reflexão, plenas de paradoxos e indagações.” O próprio livro de Ferréz, *Capão Redondo*, em sua primeira edição, demonstra essa mestiçagem. As edições seguintes foram perdendo diversos elementos.

Também compactuando com a primeira proposta de Resende, a professora Heloísa Buarque de Holanda, em seu texto “Crônica marginal”, marca mais uma vez presença na defesa desta nova produção da periferia, sugerindo, como Paulo Tonani, a suspeita de que, após o sucesso de *Cidade de Deus* e mudanças no mercado da produção editorial, é possível que um novo cânone esteja em estado de gestação. Heloísa se propõe, no artigo, a discutir o que considera “uma novela”, ou seja, o problema central com que lida a crítica com relação a esses escritos da periferia. Para a profissional da área de Letras, como se intitula, a questão não é mais que “o pobre tomou a palavra e ganhou voz ativa, dispensando intermediações e criando dicções próprias”.

Minha questão agora é outra. (...) Pergunta: esse fenômeno é apenas um fenômeno sociológico no qual um grupo marginalizado toma a palavra? Essa literatura é considerada (ou tolerada) apenas porque vem das margens? Ou estamos diante de um fenômeno novo de cunho realmente literário? No meio acadêmico, onde vivo, essa questão ou é descartada como irrelevante ou sinaliza encrenca. (HOLLANDA, 2014, p.34)

Heloisa enumera os “argumentos desqualificantes” normalmente empregados na análise crítica dessa produção. O primeiro seria a falta de domínio da língua em função desses escritores não terem formação literária. “Para grande parte da Academia e mesmo da crítica, a literatura marginal não pode criar no trabalho com a linguagem aquilo que é conhecido como o específico literário”, afirma a professora. Segundo ela, esta procura por um específico literário na obra desses autores é uma discussão desnecessária. E cita o livro *Manual prático do ódio*, como exemplo de obra bem escrita, com uma preocupação com o uso da linguagem.

3

A força política da voz

Antes de me aprofundar nas relações políticas que o falar dessas vozes subalternas desencadeiam, ou mesmo como se processam utilizando táticas próprias, a expressão “força da voz” merece atenção particular em função do objeto deste trabalho, ou seja, a poesia oral. Esta poética apresentada nos espaços de bares, características do *slam* e dos saraus, transmite uma força expressa por uma potência, uma intensidade que chama a atenção para o poder da oralidade.

Pensar essa especificidade, me remete aos estudos de Paul Zumthor sobre a presença da voz. Em seus estudos, ele investiga como a oralidade se distingue nas performances, e, enquanto parte importante destas manifestações, vai demandar outras análises que transcendem a questão meramente linguística. Para ele, a performance é entendida dentro da perspectiva anglo-saxônica do termo e significa “o ato pelo qual um discurso poético é comunicado por meio da voz e, portanto, percebido pelo ouvido (...) da qual só uma parte decorre do emprego de um sistema de signos; o resto faz sentido de um modo que não pode ser analisado” (ZUMTHOR, 1990, p. 87). Para o medievalista, diversos desdobramentos podem ser realizados a partir dos jogos que se estabelecem entre autor/intérprete, voz/corpo, ouvinte/plateia num ato de caráter efêmero. Incontestável o entendimento que o professor apresenta sobre a voz na transmissão poética, em sua relação com o ouvinte, refletindo “de forma real pulsões psíquicas, energias fisiológicas, modulações de existência pessoal”. (ZUMTHOR, 1990, p.117). Por este fator, são diferentes os atos de se presenciar uma transmissão oral da leitura ao de um poema escrito. Os atributos relativos à oralidade transcendem o signo, permitindo ao ouvinte perceber o teor, o sentido da performance, mesmo quando não domina o código linguístico.

Para o pesquisador, há uma tensão instalada entre a palavra transmitida de forma oral e a escrita. Apesar de um mesmo uso do código, como a estrutura sintática, regras gramaticais, há uma diferença determinante em suas estratégias de expressão. A voz, ao lado de suas qualidades simbólicas, reflete outras qualidades de cunho material, como o tom, o timbre, alcance, altura e registro.

Zumthor encara a voz como uma coisa. E com estes recursos materiais, o poeta, durante o ato performático, passa a encarnar um poder trazido por essa presença da voz. Presença que se faz ausência naquele momento, pois não há registro. Entretanto, sua força é capaz de gerar transformações no ouvinte e na plateia. Mesmo sem estar vinculada a um projeto ideológico específico, a performance funciona por si só como um espaço de trânsito de poder e de gozo. O pesquisador afirma que a linguagem é impensável sem a voz, conforme demonstra o texto abaixo:

A língua é mediatizada pela voz. Mas a voz ultrapassa a língua: é mais ampla que ela, mais rica. É evidente, qualquer um constata em sua prática pessoal, que, em alcance de registro, em envergadura sonora, a voz ultrapassa em muito a gama extremamente estreita dos efeitos gráficos que a língua utiliza. Assim, a voz, utilizando a linguagem para dizer alguma coisa, se diz a si própria, se coloca como uma presença. Cada um de nós pode fazer a experiência do fato de que a voz, independente daquilo que ela diz, propicia um gozo. A voz de um ser amado é amável, independente das palavras, elas mesmas amáveis, que ela possa dizer, eu acho. (ZUMTHOR, 1990, p.63)

No filme *SLAM*, de Marc Levin, que funcionou como uma peça de divulgação do movimento de mesmo nome, identificamos momentos que evidenciam como é potente a presença da voz. Mesmo que no caso do filme, a performance tenha a mediação da tecnologia e a recepção se dê através da tela de cinema ou da TV, sem a tatilidade característica da performance, é possível apreender a força da voz, a repercussão de sua presença. Por outro lado, quem assiste tem a sensação de ocupar um lugar na plateia da apresentação. No caso de *SLAM*, há uma cena surpreendente, filmada no pátio do presídio, quando o personagem principal, poeta negro, morador da periferia de uma cidade americana, interpretada pelo poeta *slameur* Saul Williams, paralisa dois grupos divergentes de presos que o ameaçavam através de sua voz indignada, performática, questionadora de seu lugar. Um corpo tensionado ao extremo que fala, marca presença e transforma. A capacidade de o diretor estabelecer na ação a expressão de uma subalternidade violentada por si e pela sociedade, favorece o entendimento do uso da voz como canal de resgate, recuperação de identidade e construção de imaginário capaz de habilitar o indivíduo através do poder dessa voz poética; descortina algo que transcende as discussões sobre o valor desse

gênero, tornando inquestionável o fato de que essa voz representa um outro e seu fazer poético é uma forma de expressão literária. Talvez por essa questão, o filme tenha funcionado como um porta-voz em países como a França, criando a adesão de um grupo expressivo de poetas, entre outros, que se tornaram *slameurs* a partir do *contágio* ocorrido nas próprias performances.

No livro *Introdução à poesia oral*, Zumthor descreve como as culturas vão codificar a escolha dos componentes da performance, ou seja, o tempo, o lugar, os participantes cientes desse potencial da performance e suas possibilidades. No caso tanto do *slam* quanto dos saraus, o tipo de performance pode ser considerado “livre” na acepção do autor, que se caracteriza por ser transmitida por um indivíduo ou indivíduos sem nenhuma qualificação particular que “canta ou recita um poema que ele mesmo compôs, seja recriando sobre um outro texto, uma outra melodia, seja produzindo uma obra original, puro prazer de cantar ou de dizer o motivo...” (ZUMTHOR, 2010, p. 235). O ouvinte na performance “faz parte” dela, na medida em que, além de seu papel ser tão importante quanto o do interprete, a poesia é recebida num “ato único, individual, fugaz, irreversível”. Muitas vezes o ouvinte passa a ocupar o lugar de coautor, tornando-se intérprete em outra performance, através de uma recriação que faz das marcas deixadas pela performance anteriormente vivenciada. O *slameur* Le Grand Corps Malade conta em curta entrevista para *Antologie du slam*, que a experiência da poesia lhe aconteceu numa performance de *slam*, num pequeno café parisiense. Segundo ele, foi um dia marcante pela presença de poetas talentosos que despertou nele, vontade de participar. E rapidamente, após esse dia, o *slam* passou a ocupar um lugar muito importante em sua rotina.

A Mc atriz Roberta Estrela, que criou em 2008 o primeiro *slam* na cidade de São Paulo, o ZAP! Zona Autônoma da Palavra, também foi impactada pela performance, assim como outros *slameurs* evidenciam em seus relatos autobiográficos o poder de contágio dessas transmissões poéticas.

O ouvinte engajado na performance contracena, seja de modo consciente ou não, com o executante ou o intérprete que lhe comunica o texto. Estabelece-se uma reciprocidade de relações entre o intérprete, o texto, o ouvinte, o que provoca, num jogo comum, a interação de cada um desses três elementos com os outros dois. Por isso, quando na poesia oral, quem a diz ou o cantor emprega o “eu”, a função espetacular da *performance* confere a esse pronome pessoal uma

ambiguidade que o dilui na consciência do ouvinte: “eu” é ele que canta ou recita, mas sou eu, somos nós. (ZUMTHOR, 1990, p.93)

Pode-se ver como se estabelece na performance um forte poder identificador, e deslocando o texto acima citado para o cenário da zona sul de São Paulo, vamos constatar como nos saraus esse jogo de *impessoalização da palavra*, assinalado por Zumthor, está presente na expressão “É nós”, expressão do sarau da Cooperifa. Como se o brado de Sérgio Vaz assumisse a síntese, trazendo diretamente para o sentido do coletivo. Esse “nós” é formado por gente que, segundo Vaz, exerce sua cidadania através da poesia. “O Sarau da Cooperifa é nosso quilombo cultural”, prega Vaz. “Neste instante, nós somos a poesia. É tudo nosso!” A poesia surge como a mediadora de um lugar não mais pobre, excluído, mas um lugar onde se tem tudo, tudo nos pertence. Essas construções repetidas a cada semana, como o bordão “Povo Lindo, Povo Inteligente”, coloca em questão falas, textos hegemônicos que foram responsáveis por relatos de desconstrução da imagem destes grupos.

A pesquisa de Zumthor revela uma força que também se faz política, mas diferente das abordagens que têm no significado da voz, o que de conteúdo ideológico ela transmite. Os intelectuais, pesquisadores e autores ligados aos estudos culturais estão mais focados na questão de que lugar ocupa a fala da subalternidade. Historicamente representada pelos intelectuais, a classe subalterna passa a ter uma voz, no sentido de representatividade, a partir do final do século XX, se caracterizando como um movimento que pertence ao século XXI. A professora e pesquisadora Spivak, com sua questão: *Pode o subalterno falar?* funciona como um marco de discussão para os estudos que atualmente se preocupam em analisar as mudanças de cenário com relação aos discursos contemporâneos de classe.

Na apresentação do volume 15 (nº2 e especial) da revista IPOTESI, dedicada à Literatura Marginal, o professor Alexandre Faria ressalta o fato de como as metrópoles, centros irradiadores da cultura hegemônica, hoje “passaram a ser cenário da explosão de expressões culturais suburbanas e periféricas”. Tanto em Aubervilliers quanto na zona sul de São Paulo encontra-se um grande número de produções locais que passam a agenciar o discurso, funcionando como agentes identitários. No cinema, na música, como na literatura, há um contingente de

autores periféricos que, em sua fala, configuram um lugar bem diferente de seus antepassados. E a partir desse ângulo, o ato da fala, a voz que desfaz uma anterior ausência, vai questionar o discurso hegemônico que de alguma forma trabalhava com relação à periferia, de duas formas: por sua negação, criando uma ausência, uma invisibilidade dessas áreas, ou então, demonizando, estereotipando seus habitantes, como aconteceu na França, por exemplo, durante o governo de Sarkozy. Por outro lado, a voz da periferia vai questionar estas estratégias e a partir da leitura de Bhabha podemos desenvolver como se efetua essa tensão entre o discurso pedagógico dos centros hegemônicos e o performático proposto pela produção dessas periferias.

3.1

Performance e rasura dos discursos hegemônicos

Respondendo ao nosso interesse em verificar como a produção da margem passa a questionar e rasurar o discurso hegemônico, o livro de Paulo Roberto Tonani, *Escritos à margem - a presença de autores da periferia na cena literária brasileira* (2013), atende às nossas expectativas ao refletir sobre os conceitos de Hommi K. Bhabha. Segundo o professor Tonani,

Os conceitos “pedagógico” e “performático”, formulados por Homi K. Bhabha a partir de sua análise sobre a formação das nações modernas, são úteis para vislumbrar a particularidade destes discursos marginais frente à pretensa fala hegemônica da nação. (PATROCÍNIO, 2013, p. 35)

Em “DissemiNação. O tempo, a narrativa e as margens da nação moderna”, Bhabha define o performativo como uma intervenção na soberania da auto geração da nação. É um discurso que lança uma sombra entre o povo como “*imagem*” e sua significação como um signo diferenciador do Eu, distinto do Outro ou do exterior. O discurso performativo introduz um entre lugar e desestabiliza o significado de povo como homogêneo. (Bhabha, 1998, p.209) A dialética de temporalidades e espacialidades diversas, ocultas no pedagógico, se torna aparente no performativo. A nação aqui se encontra também marcada pelos

discursos de minorias, as histórias heterogêneas de povos em disputa, por autoridades antagônicas e por locais tensos de diferença cultural.

Como exemplo dessas formas discursivas, o texto-manifesto que abre a coletânea *Literatura marginal - talentos da escrita periférica*, intitulado “Terrorismo literário”, de Ferréz, demarca um lugar de enunciação próprio, não mais mediado por escritores intelectuais de classe média. Percebe-se a intenção de Ferréz em reforçar sua diferença e utilizar o lugar de exclusão e a revolta como estratégias de reconhecimento. O autor declara que, ao invés da capoeira, é a palavra que surge como arma. E que agora não vai mais se calar,

Cala a boca, uma porra, agora agente fala, agora agente canta, e na moral agora agente escreve. Quem inventou o barato não separou entre literatura boa/feita com caneta de ouro e literatura ruim/escrita com carvão, a regra é só uma, mostrar as caras. Não somos o retrato, pelo contrário, mudamos o foco e nós mesmos tiramos nossa foto. (FERRÉZ, 2005, p. 9).

Essa questão pode ser associada às resistências ou incertezas da recepção. Pois, se o subalterno fala, pretende que seja ouvido, ou lido. O grupo de autores liderados por Ferréz denunciar as formas de dominação e controle. Ao desafiar, em outro momento do texto, “os donos da casa grande”, proclama não ser mais necessário aguardar que as portas sejam abertas, pois elas já foram arrombadas por eles, os autores da literatura marginal. (Ferréz, 2005, p.10). Ainda nesse diálogo performativo com a tradição, o autor escreve:

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

Ao contrário do bandeirante que avançou com as mãos sujas de sangue nosso território, e arrancou a fé verdadeira, doutrinando nossos antepassados índios, ao contrário dos senhores das casas grandes que escravizaram nossos irmãos africanos e tentaram dominar e apagar toda a cultura de um povo massacrado, mas não derrotado.

Uma coisa é certa, queimaram nossos documentos, mentiram sobre nossa história, mataram nossos antepassados.

Outra coisa também é certa: mentirão no futuro, esconderão e queimarão tudo que prove que um dia a classe menos beneficiadas com o dinheiro fez arte. (FERRÉZ, 2005, p.10)

Além da denúncia, Ferréz demonstra o ressentimento e a desconfiança no projeto nacional, onde o poder, através das classes dominantes, é capaz de escravizar, enganar, mentir, esconder, anular, queimar a memória de grupos desfavorecidos. Como assinala Angela Maria Dias no texto “A estratégia da revolta: literatura marginal e construção da identidade”, há, na linguagem heterogênea dos escritos desse grupo que integra a antologia *Literatura marginal – Talentos da escrita periférica*, “uma tematização da história como servidão, mentira e terror” (DIAS, 2006, p. 13).

Estabelecendo um paralelismo com a poesia de Hocine Ben, em *La Muselière...* (BLAH, 2007 p.255), o *slameur* interroga sobre a situação dos seus pares, após as rebeliões ocorridas em 2005 em diversos subúrbios franceses:

Pourquoi tant d'épithèses recouvrent les murs de nos quartiers?
 Pourquoi si peu de taf alors que nos pères furent para centaines
 Recrutés?
 Pourquoi même nos élus sont-ils atteints de cécité?
 Pourquoi les écharpes tricolores ne fleurissent-elles pas dans la plus part
 De ces cités?

Moi? Si j'étais um livre d'Histoire, je rougirai de honte.
 Tous ces mots qui ne servent à rien, tous ces silences qui s'affrontent
 Font de la mémoire um terrain miné, um édifice inachevé.
 Un chantier sans ouvriers, voilà pourquoi j'évolue à son chevet.

Alors dis-moi, mémoire, dis-moi pourquoi tu flanches?
 Dis-moi pourquoi les miens n'apparaissent que sur tes pages
 Blanches?¹⁸

Tanto em Ferréz quanto em Hocine aparece a denúncia à memória escrita pelo poder hegemônico, que apaga a existência daqueles que participaram, e não os reconhecem como coadjuvantes da História. Poemas como estes criam tensão ao questionar o projeto hegemônico. A memória como elemento raiz de identidade faz o jogo sujo e cabe ao poeta fazer de sua poesia, seu *slam*, um dispositivo de lembrança /denúncia.

¹⁸ Porque tantos epitáfios cobrindo os muros do nosso bairro? / Porque tão pouca grana sabendo que nossos pais foram por centenas recrutados? / Porque até nossos eleitos sofrem de cegueira? / Porque as flâmulas tricolores não florescem na maior parte de nossas “cités”?
 Eu? Se eu fosse um livro de História, eu enrubesceria de vergonha/Todas essas palavras que não servem para nada, esses silêncios que se afrontam/Tecem a memória de um terreno minado, de um prédio inacabado/Uma obra sem operários e é por isso que vou a seu socorro.
 Então me diz, memória, me diz por que razão você se esgarça?
 Me diz porque os só os meus aparecem sobre suas páginas em branco?

O memorialismo aparece em outros textos da antologia enquanto relação histórica entre escravidão/miséria/ testemunho, onde são relatadas as experiências da vida de cada autor nas regiões da periferia. Em *Plano Senzala*, o poeta Ridson, autor que pertence ao movimento de cordel urbano, cria um paralelismo entre o Brasil e a situação carcerária. A nação passa a ser entendida como uma imensa prisão dos pobres. (DIAS, 2006, p.15)

Estes homens e mulheres são meus pais e avós / Estas crianças são meus filhos, meus irmãos, / esta multidão sou eu, eu sou esta multidão / Prisioneira no Brasil casa de detenção / (...) Barraco é cela, cadeia é favela / Viela é corredor, quarteirão é pavilhão e vice-versa / Que horas é essa? Interminável era / Mais de cinco séculos de plano Senzala se completam. (RIDSON, 2005, p.72)

Esta temática é também reforçada em “Epidemia”, de sua autoria, onde invoca o poder da palavra, nos versos: “Minha palavra é o incêndio que se alastra, / É conflagra e fraga / Abre as chagas/ Oxigênio não se acaba. ” (Ibidem, p. 75). Para Hocine Ben, “Pour moi, prendre le MIC, c’est prendre le maquis/Assumer sa position, même au milieu du jeu des quilles. (...) Mon slam t’attend au tournant pour te raviver la mémoire.”¹⁹ (BLAH, 2007, p. 256)

Se a palavra foi anteriormente mencionada como saída, a literatura como mediação, acesso para um tipo de vida diferente da então vivida, ela aqui ressurgue com o sentido de uma arma com capacidade de enfrentamento. Ridson ameaça os filhos da burguesia, os playboys, mencionando a possibilidade de um levante das favelas, insinuando a existência de uma promessa de guerra, “Promessa de terror, horror, incêndio. ” (RIDSON, 2005, p.80) Para o autor, onde há violência há rebeldia. Ele declara existir uma “guetofobia” da burguesia, um medo em função da extensão e crescimento do contingente humano nas periferias. Hocine não diz que vai acontecer, pois já aconteceu. Ele conta o estado de sua *banlieue* nos dias de rebelião.

O espectro do Navio Negreiro aparece em outro poema como uma eterna ameaça, uma ideia que contamina gerações, pois os descobridores, invasores, torturaram as raízes (PRETO, 2005, p. 58) O autor utiliza a palavra raiz, como metáfora da origem árvore-pessoa, também com o sentido de árvore-genealógica,

¹⁹ Para mim, pegar o MIC é como participar da guerrilha? Assumir sua posição como estar no centro de um jogo de boliche. Meu *slam* te aguarda para reavivar sua memória.

estabelecendo a marca da violência da dominação em diversas gerações e por isso justifica, como contrapartida, a revolta.

Outra questão que merece atenção ao se analisar o discurso performático que está no viés da literatura marginal ou periférica é o fato de que esses sujeitos que habitam as zonas à margem dos grandes centros urbanos, vivenciam o que Bhabha nomeia de *dissemi-nação*, a escrita dupla, que contempla o pedagógico e o performático. Ao lado dos discursos pedagógicos da nação, veiculados através de narrativas diversas, principalmente através dos veículos midiáticos, destacando-se a TV, as narrativas performáticas, funcionam como discursos contra hegemônicos, provocando o cânone, entretanto, muitas vezes também criam uma pedagogia local em suas comunidades de origem. Como ilustração, podemos citar o fato de que esse mesmo grupo de autores que interroga, denuncia o pedagógico nacional, realiza diversas ações de formação de leitores nas suas comunidades, assim como promove saraus estimulando a produção de novos autores, estimulando a visão crítica para a realidade, criando uma nova pedagogia do olhar. Em *Cronista de um tempo ruim*, no capítulo intitulado “Vida jovem em promoção”, Ferréz critica o uso da periferia como mercadoria:

Agora é assim, simples assim, a periferia está na moda. Mas que moda é essa que não traz evolução para seus moradores?

Que moda é essa que traz crime, abandono e o cheiro insuportável do córrego a céu aberto?

É estranho se falar em moda, para quem só sabe pegar ônibus lotado, deixar seu lar de madrugada e voltar à noite, quando todos já estão cansados demais para viver.

E a juventude é quem paga o maior preço, veja os índices de violência para conferir a idade das vítimas. (FERRÉZ, 2009, p.13)

A crítica ao consumo é um tema recorrente nos autores marginais e aparece em diversos textos em forma de denúncia. O capitalismo selvagem é representado através dos comerciais de TV veiculados 24 horas por dia, como o agente deste consumo desenfreado. Em “Colombo, pobrema, problemas”, Gato Preto questiona:

Ah, mas é assim mesmo, né assim que a merda da TV prega que você tem que consumir? Tem que ter? A nossa mente é bombardeada vinte e quatro horas por dia pelos comerciais de consumo e os comerciais vêm anunciando: saiu o tênis novo! saiu carro novo! roupa nova, perfume, creme, moto, relógio...saiu até comida nova, uma tal da genérica. E a propaganda nos dá a entender que: se você

não tiver o melhor não vai ser ninguém. Aí cê tá sabendo né? o moleque não tem não tem nada pra fazer (...) ele vê as maravilhas da tela mágica, ele é humano e tem suas ambições, seus desejos, os olhos brilham e ele desperta e diz: “Também quero!”. Agora vem aí a pergunta: se ele não tem nada com disso que foi citado, como é que ele vai conseguir ser consumista deste perverso mundo capitalista? (PRETO, 2005, p. 66)

Esse mandato de consumo, estimulado pela globalização contra fluxo, marca a violência da relação que se estabeleceu entre o ato e as formas de consumir e o exercício de cidadania. Em *Consumidores e Cidadãos*, Néstor Garcia Canclini tenta demonstrar como o sentido de pertencimento atualmente transcende o sentido de nascer num mesmo território e ter direitos reconhecidos, mas passa também por práticas culturais onde o consumo, isto é, “o conjunto de processos socioculturais em que se realizam a apropriação e os usos dos produtos” (CANCLINI, 2010, p.60), ocupa uma posição de destaque. O “ser alguém” sugerido pelo poema de Gato Preto pode ser interpretado então com duplo sentido: inclui tanto o sentimento de pertencimento, de ser indivíduo cidadão, quanto remete ao significado de “ser alguém na vida”, ter sucesso. Nos dois casos, a questão da identidade passa pelo desejo e o ato de consumir. A mensagem divulgada pela TV, que “prega”, como uma pastora religiosa que testemunha, que a felicidade surgirá com a aquisição destes bens, onde não se fala em ética ou moral.

Na leitura do poema “A Bahia que Gil e Caetano não cantaram”, de Gato Preto, ao invés de o poeta apresentar o lado festa baiano, solar, da alegria e do carnaval, faz uma ruptura com o que há de canônica e imagem turística, para mostrar um povo massacrado, violentado em sua miséria.

Iludidos, vê só quem chegou/ Pode me chamar de Gato Preto, o invasor./ Vou mostrar a Bahia que Gil e Caetano nunca cantaram/ Bahia regada a sangue real/Que jorra com intensidade em época de Carnaval.
Falo do pescador que sai às três da manhã/ Pedindo força a Iemanjá e Iansã/ Sai cortando as águas do mar da vida/ Querendo pescar uma solução, uma saída.
A Bahia da guerreira baiana que chora/Que travou uma luta e perdeu na batalha seu filho pra droga. (...) Falo da prostituição infantil/ Da Bahia que o cartão postal nunca mostrou... (PRETO, 2005, p.51-53)

Ao retratarem que, através de seus textos, os poetas da margem desestabilizam o discurso que se pretende hegemônico, fica patente o jogo de

poder, sendo que caberá aos grupos à margem algumas táticas que se aproveitam dos momentos de afrouxamento do poder do cânone.

3.2

Estratégias e táticas de representação em Michel de Certeau

Este ensaio é dedicado ao homem ordinário. Herói comum. (...) Este herói anônimo vem de muito longe, É o murmúrio das sociedades. De todo o tempo, anterior aos textos. Nem os espera. Zomba deles. Mas, nas representações escritas, vai progredindo. Pouco a pouco ocupa o centro de nossas cenas científicas. Os projetores abandonaram os atores donos de nomes próprios e de brasões sociais para voltar-se para o coro dos figurantes amontoados dos lados, e depois fixar-se enfim na multidão do público.

Michel de Certeau

O texto de Michel de Certeau demonstra um deslocamento do interesse das Artes para o indivíduo anônimo, urbano. Este homem de que fala não seria o que ocupa as margens da cidade, mas de certa forma está incluído. Em *Invenções do Cotidiano*, Certeau apresenta as características de duas categorias, *estratégia e tática*, relacionadas aos modos de fazer ou uso cotidiano. Para o meu objeto de estudo, as classificações criadas por Certeau possibilitam relacionar o jogo de poder como entre algo já estabelecido, que ocupa um lugar determinado. No caso desta dissertação, o lugar do cânone literário frente a uma outra força que deseja ocupar um lugar, pois não o possui, que seriam as produções poéticas transmitidas nos *slams* e *saraus*, seus manifestos. Para o teórico, “a estratégia postula um lugar suscetível de ser circunscrito como *algo próprio* e será base de onde se podem gerir as relações com uma exterioridade de alvos ou ameaças (os clientes, os inimigos, o campo em torno da cidade...).” (CERTEAU, 1994, p.99) O sentido de próprio para ele está vinculado a algo que com o tempo estabeleceu uma conquista e criou sua autonomia. Por outro lado, consegue estabelecer *práticas panópticas*, isto é, consegue observar as forças contrárias. Ao contrário, diz ele,

Chamo de tática a ação calculada que é determinada pela ausência de um próprio. (...) A tática não tem por lugar senão o outro. E por isso deve jogar com o terreno que lhe é imposto tal como o organiza uma força estranha. Não tem meios para se manter a si mesma, à distância, numa posição recuada, de previsão e de convocação própria: a tática é movimento “dentro do campo de visão do inimigo” como dizia von Bulow, e no espaço por ele controlado. (...) Ela opera golpe por golpe, lance por lance. Aproveita as ocasiões e dela depende, sem base para estocar benefícios, aumentar a propriedade e prever saídas. O que ela ganha não conserva. (...) Tem que utilizar, vigilante, as falhas que as conjunturas particulares vão abrindo na vigilância do poder proprietário. Aí vai caçar. Cria ali surpresas. Consegue estar onde ninguém espera. É astúcia. (CERTEAU, 1994, p. 100)

A eficiência do uso destas duas categorias aplicadas às realidades das produções literárias e/ou movimentos culturais periféricos promove de imediato a identificação de como os atos da margem obedecem a estas características acima citadas. No primeiro capítulo, quando foi descrita a ação dos primeiros *graffitis*, em Nova York, havia este sentido de aproveitar tempos “cegos” para se fazer as inscrições nas paredes e muros da cidade. Com relação ao uso da língua, os poetas marginais vão fazer este uso do momento, nas performances em que o tempo é efêmero, mas onde é possível o rapto de consciências adormecidas. Em contrapartida, as estratégias podem dificultar suas realizações. Por exemplo, os dois mais antigos saraus de São Paulo, o Sarau da Cooperifa e o Sarau do Binho, não conseguem se fixar no local “próprio”, pois não obtém licença da prefeitura, conforme relato de seus líderes, Sérgio Vaz e Binho. Com o seguinte título da matéria “Kassab fecha o cerco sobre saraus da periferia”, a publicação *Brasil de Fato*²⁰, noticiou:

A periferia de São Paulo perdeu mais um espaço de cultura, dessa vez na região do Campo Limpo, zona sul da Capital. O bar onde acontecia o tradicional Sarau do Binho, toda segunda-feira, foi fechado pela prefeitura devido à falta de alvará de funcionamento, com multas chegando a R\$ 8 mil. O movimento dos saraus ganhou força na década de 2000 e se espalhou pelas periferias de São Paulo como pólos de resistência especialmente ligados à cultura *hip-hop*. Nas últimas semanas, a prefeitura de São Paulo fechou o cerco sobre o movimento. Além do sarau do Binho, o fechamento do Bar Lua Nova, no bairro do Bixiga e do Sarau da Poesia na Brasa, realizado no bairro Brasilândia, apontam para cerceamento por parte da prefeitura de atividades culturais com as mesmas características. (<http://www.brasildefato.com.br/node/9808>)

²⁰Brasil de Fato é um jornal que possui versão impressa e on-line. Com circulação nacional, com tiragem de 50 mil exemplares (16 páginas coloridas, tamanho standard) O Jornal Brasil de Fato foi lançado no Fórum Social Mundial de Porto Alegre, em 25 de janeiro de 2003.

Ter um ponto, “um lugar próprio”, seria muito importante para o movimento, como declara Sérgio Vaz em seu livro sobre a Cooperifa:

O nosso sonho é ter a nossa casa, o “Espaço Cooperifa ou a “Casa do Aprender”, para que a gente possa dar vazão a planos maiores como a nossa própria biblioteca, um espaço para leitura, criação poética, debates, oficinas, um lugar não para tirar as pessoas das ruas, muito pelo contrário, um lugar para elas. Um lugar onde as pessoas aprendam definitivamente que a gente não quer mudar da periferia, e sim mudar a periferia. Como eu disse anteriormente, primeiro a gente põe fogo, depois nós vemos como apaga. (VAZ, 2008, p.277)

Na França, a indústria fonográfica lançou um dos *slameurs*, Fabian Massaud, o Grand Corps Malade, que é branco e francês, e em seu lançamento vendeu 600 mil cópias. Segundo o cineasta Pascal Tessaud, diretor do documentário *Slam, ce que nous brûle*, seu filme, que apresentava a poesia de outros quatro *slameurs*, a maioria filhos de imigrantes, e que foi exibido em diversos países, sofreu certos impedimentos na distribuição pela TV5 francesa, por correr o risco de impactar no esforço de mídia feito para lançar um ícone midiático do movimento *slam*. Algo procedente naquele país, onde o movimento teve seu *boom* promovido por um outro filme, intitulado *SLAM*, no final dos anos 1990.

Frente às estratégias hegemônicas, os grupos periféricos vão então atuar através de táticas. A perspectiva de “lugar próprio”, por exemplo, vai ultrapassar para os poetas, a necessidade de configuração de um espaço físico com endereço próprio, onde possam realizar suas atividades culturais. O significado se estende à promoção de um novo lugar na literatura. Segundo Ferréz, (2005) “estamos na área, e já somos vários, estamos lutando pelo espaço para que no futuro os autores do gueto sejam também lembrados e eternizados, mostramos as várias faces da caneta que se faz presente na favela...”.

Com relação às práticas discursivas, algumas táticas são utilizadas pelos grupos da periferia, como a tática de denúncia, em que o texto vai se utilizar de uma estética realista, ao narrar fatos cotidianos que acontecem na vida das periferias. Em *A Vingança de Brechó*, conto de dona Laura, que integra a coletânea *Literatura marginal*, descreve com vigor esse quadro de miséria instalada que não permite saída a seus habitantes. O texto começa assim:

Esta história se passa em algum lugar do Brasil... Potira moça inculta, de origem índia, órfã de pai. Sua morada é um casebre de um só cômodo, no infecto barraco onde passou a infância, sobreviveu ao sarampo, à leptospirose e à pneumonia. Hoje sobrevive à fome e à miséria moral. (FERREZ, 2005, p.39)

Potira, que não é a Iracema, de José de Alencar, mas nos remete à sensualidade índia, capaz de desafiar o desejo, passa a ser o motivo da disputa entre Brechó e Janu. Os dois jovens rapazes estão no circuito do tráfego e participam de duas gangues inimigas. Potira, muito jovem, engravida, assim como após um estupro, é morta. Brechó perde seu amor, Janu sua transa, e, movidos pela vingança, vão traçando um roteiro de assassinatos e fugas que parece funcionar como temática para o estabelecimento de uma narrativa circular que contagia e contamina outros textos, como *Capão Pecado*, de Ferréz. Há uma exploração da violência evidenciada pela sucessão de episódios de enfrentamento, motivada pela disputa do amor ou dos territórios das drogas. De estrutura muito simplificada e previsível, estas narrativas, por outro lado, estabelecem um vínculo repleto de adrenalina com o leitor, como num *thriller* policial. Entretanto, a construção de cenário tão violento não permite que o leitor fique indiferente ao relato. Dona Laura começa seu texto dizendo que a história se passa em algum lugar do Brasil, uma frase que se torna quase uma sentença para o leitor. E ao transformá-lo de leitor espectador em leitor cúmplice, a tática choque do real cumpre seu ciclo.

Outro recurso que pode ser identificado como tática, são os discursos de construção de identidade que se processam dentre estes grupos periféricos. Os estudos de Stuart Hall exploram questões relativas à identidade cultural e sua leitura nos conduz a algumas reflexões. Primeiro, de como há na contemporaneidade um enfraquecimento das identidades nacionais, promovidas pela globalização, os movimentos migratórios e a exposição a outras culturas. Há um processo de dissolução da identidade hegemônica, possibilitando o aparecimento ou fortalecimento de identidades outras que pareciam estar invisíveis, e que divergem dos valores constituintes da identidade nacional. Por outro lado, assinala Hall, surge também a possibilidade de se estabelecer identidades entre grupos distanciados tanto no espaço quanto no tempo, mas que possuem as mesmas referências. As tribos contemporâneas se enquadram nisso. O

slam é a expressão desse padrão. São grupos heterogêneos, que competem em circuitos locais, nacionais e internacionais, unidos a partir e através da performance poética. Coincidentemente, estabelecem vínculos de reforço identitário, assim como exercitam a “identidade partilhada” conceituada por Stuart Hall.

Com relação aos saraus, vamos encontrar a utilização de alguns bordões utilizados pelos apresentadores nos encontros, que reforçam isto, como o “É nós”, e a chamada de abertura da Cooperifa: o “povo bonito, povo inteligente”. Merece destacar que o apresentador nestes encontros funciona como um mestre de cerimônia que corresponderia a um Mc do rap e, durante as apresentações, vai criando marcas para reforçar o sentido de coletividade e autoestima. Ao lado dos bordões, os textos vão criando um recorte identitário. Por exemplo, nos dois manifestos propostos pelo grupo há um redesenho desse grupo onde se reconstrói um novo lugar de marginalidade.

O texto de Ângela Maria Dias “A estratégia da revolta: literatura marginal e construção da identidade” oferece também uma contribuição para o entendimento desta tática. Partindo do conceito de revolta em Camus, Angela o relaciona com o homem revoltado para explorar de que forma o movimento marginal está comprometido com a afirmação identitária das comunidades das periferias urbanas. Essa revolta, na perspectiva camuseana, significa um tipo de reação do homem revoltado que o faz envolvido pelo que é comum a todos. A revolta que vai tirá-lo da solidão, instaurando um objetivo, uma razão para sua ação. Para Ângela, esta voz revoltada se expressa e de certa forma é condutora das palavras no Manifesto *Terrorismo Literário*, de Ferréz. O texto de Angela Dias ratifica como a voz em diversas dicções do grupo reitera os princípios de uma “nova” identidade que, como já observamos em capítulo anterior, rasura o hegemônico.

Uma outra tática que terá marcante repercussão, inclusive mobilizando a crítica literária, é a tática de desconstrução linguística. Tanto no Brasil quanto na França, há um mesmo procedimento. Segundo Cyrille François, pesquisadora da Universidade de Cergy-Pontoise/França, que em seu artigo “Des littératures de l’immigration à l’écriture de la banlieue: Pratiques textuelles et enseignement” interroga como as produções dos grupos de periferia vão refletir uma outra visão de mundo a partir da subversão da língua, “les textes littéraires vont opérer un

décentrage de la culture et du champ littéraire dominants par la langue et donc sur la « pensée » du texte. ” (CYRILLE, 2008, p.151). Para Cyrille, esse descentramento vai se realizar nos textos da margem, representados principalmente nas escrituras da segunda geração de imigração, através do humor e da prática de zombaria ou pelo uso de gírias populares ou estrangeiras.

Dans les écritures de la banlieue, enfin, cet humour se manifeste par des situations incongrues, par les jeux de mots et les jeux sur les références intertextuelles. Le langage use de l’ironie, de l’incongruité des images, de l’hybridation des niveaux de langue ou encore des références. C’est une façon d’investir les représentations, de prendre distance et position vis-à-vis d’elles.²¹ (CYRILLE, 2008, p.155)

A oralidade favorece a subversão da língua e segundo a pesquisadora vai acontecer uma “abolição do controle lógico-gramatical da norma acadêmica sobre a escrita literária”. (DELAS, 2004: 87) O estudo de Cyrelle nos induz a pensar que essa mestiçagem realizada pelos autores da margem, na França, encontram uma receptividade enquanto valor literário.

Ces textes, que traduisent la condition du jeune de banlieue ou des mégapoles, influencé par l’audiovisuel, le hip-hop, les modes, les nouveaux stéréotypes... C’est pourquoi, dans la mesure où les villes sont un lieu de «métissage» culturel, les artistes vont puiser dans les différentes sources et utiliser la vitalité de la création orale, des discours médiatiques, des slogans, de références sociales ou artistiques diverses, pour mieux se signifier et élaborer une conscience de leur monde autour d’une forme de métissage. La position d’étrangéité ou de marginalité se reflète dans une étrangéité à la langue; elle dénote aussi peut-être une surconscience linguistique (GAUVIN, 2003) du métissage culturel et linguistique et des variations du français.²²

²¹Nas escrituras dos subúrbios, finalmente esse humor se manifesta através de situações esdrúxulas, através de jogos de palavras e de jogos sobre referências intertextuais. A linguagem usa a ironia, a incongruência das imagens, o uso híbrido de diferentes níveis de linguagem ou ainda de referências. É uma maneira de investir as representações, de se distanciarem e de tomar posições em relação a elas. (Cyrille, 2008, p.155)

²² Esses textos, que traduzem a condição dos jovens dos subúrbios ou dos grandes centros urbanos, influenciada pelo audiovisual, pelo hip-hop, a moda e os novos estereótipos... E porque, na medida em que as cidades são um espaço de “mestiçagem” cultural, os artistas vão se nutrir nas diferentes fontes e utilizar a vitalidade de criação oral, dos discursos mediáticos, dos slogans, de referências sociais ou artísticas diversas a fim de melhor se significarem e elaborar uma consciência de seu mundo em torno de uma forma de mestiçagem. A posição de “estrangeiro” ou de marginalidade se reflete numa espécie de “estrangeidade” em relação à própria língua; ela denota também, talvez uma sobre consciência linguística (Gauvin, 2003), da mestiçagem cultural e linguística e das variantes do francês.

Como estamos falando de táticas, importante ressaltar que, como Cyrelle não utiliza o texto de Certeau como referência, fazendo a distinção entre estratégica e tática, ela vai identificar como estratégias essas formas de subversão, do mesmo modo que estamos aplicando o termo tática. Importante neste texto é a abertura para uma perspectiva de leitura onde é possível considerar a existência de variantes da língua falada que possam ser incorporadas não só à oralidade como à escrita. E para a autora, essa mestiçagem não está vinculada apenas ao fato destes jovens serem de periferia, mas ao fato de serem influenciados também por discursos midiáticos, audiovisuais, pelo *Hip Hop* e outros modismos. O jovem contemporâneo está exposto a uma mestiçagem cultural que vai impactar em sua criação, que não respeita mais as regras da norma culta.

A postura frente a essas questões de subversão literária é distinta se compararmos o Brasil e a França. Heloisa Buarque de Holanda, por exemplo, se debruçou sobre esta questão com relação a algumas subversões linguísticas detectadas nas produções literárias da periferia do grupo paulista. Para a crítica, há um uso do português incorreto. Para a pesquisadora, a crítica não seria dirigida ao escritor Ferréz, mas a autores que insistem em “reproduzir erros”. A partir da insistência desses comentários, Heloisa Buarque buscou investigar o possível erro:

Atraída pela questão, fui procurar com lente de aumento, na escrita e na fala marginais, quais seriam esses erros tão agressivos à norma culta do português brasileiro. E para meu espanto, o mais frequente, e talvez mesmo o único, problema gramatical “marginal” é a concordância verbal. Ou seja, o “nós troca ideia”. Me assustei. Esse é o nó da questão. Esse é um nó dessa estética. Me vem à cabeça um cumprimento fraterno corrente nas periferias entre os manos: “tamo junto e misturado”. O eu e o nós embaralhados, identificados, numa referência bem mais forte do que se segue. (HOLLANDA, 2014, p.37-38)

O que se arrisca dizer, neste caso, é que mais do que um erro de concordância, tal uso corresponde à tática de subversão da língua. Para Vaz, no entanto, o valor dos poemas está na força de seu conteúdo e, por isso, sugere que os usos equivocados das crases e vírgulas não desmereçam a criação que, para o poeta, consegue o resultado pretendido.

Uma poesia dura, seca, sem papas na língua, ora sem crase, ora sem vírgula, mas ainda assim poesia, com cheiro de pólvora, com gosto de sangue, com o pus da doença sem remédio, com o pé descalço, com medo, com coragem, com arregaço,

com melaço de cana, com o cachimbo maldito, mas que caminha com endereço certo: o coração alheio. (VAZ, 2008, p.115)

Nesta citação, Vaz também introduz a relação direta da poesia, que é dura com o cheiro de pólvora, possibilitando a interpretação de o poema funcionar como uma arma. O recurso da palavra como arma assume a posição de uma outra tática: os poetas exaltam seu poder e espírito revolucionário. No poema *La Muselière...* (BLAH, 2007, p.225), Hocine Bem sugere que o mundo será salvo pelos poetas, crianças e loucos. Como poeta, seu *slam* é capaz de reavivar a memória do que tem acontecido, pois mesmo sem ser um super-homem, seus olhos estão abertos e tudo registram com um olhar que atravessa as vestimentas do poder. Sua poesia tem essa função.

Car je n'écris pas pour elite, je n'écris pas pour mêt élus.
Ma poésie elle sent pas bon, infréquentable, ma poésie sent le vécu!
Alors faites passer le mot, dites-leur que OUI, nos murs ont des
Oreilles.
Et qu'après 40 piges em France, nos parentes n'ont toujours pas des Cartes
vermeilles. (...)
Mon slam t'attends au tournant pour te raviver la mémoire.
Novembre 2005, eles sont encore chaudes les braises...²³ (BLAH, 2007, p.256)

Os poetas da zona sul de São Paulo compartilham da mesma ideia. Sérgio Vaz confirma ao dizer que a caneta ou a palavra é um novo tipo de arma,

(...) Sou poeta
E como poeta posso ser assassino
E como assassino posso esfaquear os tiranos
Com o aço das minhas palavras
E disparar versos de grosso calibre
Na cabeça da multidão

A arma para esses territórios tem um significado de poder. Andar armado é um *status* do marginal que pode usar seu “grosso calibre” para ferir, atacar. Quando os poetas trocam essa arma de fogo pela arma/palavra, eles inauguram um novo lugar de poder e se colocam como arautos de uma outra luta: a da

²³ (Focinheira...)Porque eu não escrevo para a elite, não escrevo para os meus eleitos.
Minha poesia não cheira bem, infrequentável, minha poesia cheira o vivido.
E então avisem a todos, digam pra eles que SIM, nossos muros têm ouvidos...
E que depois de 40 anos na França, nossos pais ainda não possuem um passaporte
Meu *slam* te espera na esquina para te reavivar a memória.
Novembro 2005, as brasas ainda fumegam... (BLAH, 2007, p. 256)

consciência política. Suas vozes são capazes de contestar o poder hegemônico, assim como podem promover mudanças em seus pares.

Ferréz, no Manifesto da Literatura Marginal, ao escrever “a capoeira não vem mais, agora reagimos com a palavra”, talvez tenha sido o primeiro do grupo a se posicionar desta forma, expressando seu descontentamento e desafiando tudo que se quer hegemônico. A poesia de Emerson Alcalde, *O poeta e o ladrão*, funciona como uma caneta câmera, radiografando a realidade dos papéis vividos pelos portadores de armas na periferia.

Bem vindo à guerra, o tempo de paz aqui já era.
De que lado vai estar? Qual arma você utilizará?
Caneta ou escopeta pra lutar
Se vira bandido toma tiro
Se vira poeta escreve livro
O criminoso tem muita grana no bolso
E o escritor, às vezes nem pro almoço
O bandido ataca e rouba o rico
E o M.C, o político
O ladrão faz refém amarrado na cama
Enquanto o poeta no sarau declama
O do calibre quer tirar a zica, estuda a planta pra fazer a fita
O do caderno tenta escrever pra, se pá, um dia lançar seu CD.
Um vai pra cadeia ou vira crente
O outro ninguém lava sua mente
Aqueles vendem drogas pra juventude
E esses com a palavra cobram atitude
Folha de coca é tipo mel
É mais saborosa do que qualquer papel
Papel que não é pino tem risco fino e alguns têm pó
Mas é outro pó que vem da estante
É igual vinho tinto que os dois bebem bastante
Abrindo canais pra percepções planejam muito bem suas ações
Agora os dois no bar estão
Bebendo cerveja e ouvindo a canção
O Poeta e o Ladrão quem sabe um dia
Eles sejam um só em prol da periferia

No paralelo traçado entre os dois tipos, Emerson nos deixa entrever uma realidade das favelas, onde não aparece o homem comum, trabalhador, mas o confronto entre dois caminhos para os homens armados: os bandidos com a arma de fogo e o poeta com a arma caneta. Eles passam a ser o horizonte de muitos meninos que vivem na dualidade entre o bem e o mal. O mal, nesse caso, seria ingressar na bandidagem caracterizada pelas praticas ligadas ao tráfico de drogas e outras atividades características do banditismo (assaltos a mão armada, pequenos

furtos, sequestros, etc.). Ou você vira poeta ou vira bandido. Mas no decorrer das linhas poéticas, vamos entendendo se a escolha os separa; no universo da periferia alguns espaços, como o do bar, os unem. São antagonistas no desejo, mas pertencem ao mesmo lugar, bebem sua cerveja, escutam a mesma música, provavelmente um *rap* ou um samba e podem até ser amigos. Esse poema reproduz o cenário também vivenciado pelos personagens de Ferréz em *Capão Pecado*, uma ficção realista quase autobiográfica, em que o protagonista Rael e seus amigos se dividem em suas escolhas sem perder o afeto de infância que os une. Outra questão a ser ressaltada é a arma e seu significado. Sendo uma arma, segundo o dicionário Aurélio, um instrumento de ataque ou defesa, o poeta se coloca nesse jogo, entre o desafiar e o resistir. Tendo representado o Brasil na Copa Mundial de *Slam*, na França/Paris, em 2014, e perdendo o primeiro lugar apenas por um décimo, Emerson Alcalde toma partido com relação ao papel político dos poetas da periferia. Como expressa seu depoimento ao *blog* de cultura *hip hop Vai ser rimando*: “Não temos tantas palavras, mas com as poucas que aprendemos estamos transformando a nossa realidade e mostrando para a academia que a literatura contemporânea brasileira está aqui”. (<http://www.vaiserrimando.com.br/emerson-alcade>, 18/06/2014)

3.3

Jacques Rancière e o questionamento das margens

No livro *A partilha do sensível*, Jacques Rancière se ocupa das questões relativas aos jogos de poder. Para o filósofo, o que vai importar é como o conceito de partilha será interpretado a partir de duas perspectivas: a primeira, seria de entender partilha como o quinhão que pertence a cada um e num segundo modo, o compartilhar com o outro. A questão da partilha, para Rancière, independe das hierarquias de classe, e estabelece a ligação da escrita com seu sentido comunitário.

Denomino partilha do sensível o sistema de evidências sensíveis que revela, ao mesmo tempo, a existência de um *comum* e dos recortes que nele definem lugares e partes respectivas. Uma partilha do sensível fixa, portanto, ao mesmo tempo, um *comum* partilhado e partes exclusivas.

Essa repartição das partes e dos lugares se funde numa partilha de espaços, tempos e tipos de atividade que determina propriamente a maneira como um *comum* se presta à participação e como uns e outros tomam parte nessa partilha.” (RANCIÈRE, 2009, p. 15)

Para um estudo do sensível se torna relevante o entendimento das questões propostas por ele. As parcelas ou partes, segundo ele, não são divididas de forma igualitária, não há qualquer tipo de limite ou censura no que se refere à partilha enquanto *comunhão do sensível*. Pelo contrário, para o filósofo, o simples contato desencadeia no receptor/leitor/espectador a experiência do sensível. Mesmo não fazendo parte de um determinado grupo destinatário, qualquer indivíduo poderá tomar parte do sensível.

Em *Políticas da escrita*, Rancière descreve a situação do artesão, como exemplo de pessoa comum, que não tem tempo para se dedicar a outra coisa que não o seu trabalho. Dessa forma, nos induz a pensar que a partilha do sensível implica no reconhecimento de quem pode tomar parte do sensível em função de sua atividade e da sua disponibilidade de tempo e espaço. “Assim, afirma Rancière, ter esta ou aquela “ocupação” define competências ou incompetências para o comum” (RANCIÈRE, 2012, p. 16). Política, então, seria tomar uma atitude frente ao que se vê e daquilo que se pode ou não dizer frente àquilo que foi visto por aqueles que têm certificação ou competência para tal. Podemos entender, a partir deste conceito, que vai existir uma tensão entre aquilo que vai unir ou separar uma comunidade, como sugere Angela Cristina Salgueiro Marques, em seu artigo sobre o filme *Cinco vezes Favela- agora por nós mesmos* (2010). A referência a este texto de Angela se faz relevante pelo fato de a autora alertar para a existência também de um lugar de competência para quem hoje pode ou não narrar a periferia. Há, pelo menos nos autores do grupo brasileiro, uma tendência ou exigência de que a periferia é um espaço que deve ser narrado por quem vive nestas comunidades, questionando as iniciativas que tentam tirar proveito dos relatos periféricos. A figura do intelectual mediador por seu acesso aos códigos hegemônicos deixou de ser relevante, pelo contrário, pode ter seu papel questionado. Como escreveu Ferréz, “Não somos o retrato, pelo contrário, mudamos o foco, tiramos nós mesmos a nossa foto. ” (FERRÉZ, 2005, p.9) A partilha do sensível, ao indagar o que é comum ou não de um grupo, faz interação

direta com a tática de construção identitária, pois quando uma comunidade reconhece o que lhe é comum, cria uma comunhão, o que fortalece sua identidade.

Do ponto de vista da recepção, há uma relação estreita entre o ato da escrita, o corpo que a produz, com os outros corpos de sua comunidade. A participação do comum existe enquanto política. A letra errante, e, para Rancière, esta letra é a da escrita, rola de um lugar a outro, sem se direcionar a alguém ou a algum lugar, podendo ser apoderada por um outro que “pode dar a ela uma voz que não é mais a “dela”, construir com ela uma outra cena da fala, determinando uma outra divisão do sensível”. (RANCIÈRE, 1995, p. 8).

Aplicado ao meu objeto de estudo, o conceito de *partilha do sensível* vem somar para a validação de um trânsito político entre as comunidades participantes dos *slams* e dos saraus a partir das palavras. Podemos reconhecer estes conceitos na própria produção. Por outro lado, há uma dissolução do lugar de competência, de quem é ou não poeta, de quem pode participar das performances. A participação é livre, assim como o júri no caso do *slam* é composto por pessoas comuns, sem nenhum pré-requisito para tal. Desde sua criação por Marc Smith, os desafios de *slam* se caracterizam pela escolha de um júri com essa composição.

Ao conceituar a partilha na *Política da Escrita*, o contexto de que fala é o da palavra escrita substituindo a palavra falada. A errância seria a da escrita, pois, para o filósofo, a palavra falada acontece num espaço delimitado, num espaço comunitário. Rancière toma a escrita como o fator decisivo para a circulação livre da palavra, vinculando sua existência à da democracia.

O cenário contemporâneo favorece para repensar este conceito de um outro lugar, em função das performances urbanas e das mídias. Indiscutivelmente, a voz arruma, dá o tom de verdade às palavras e tem a capacidade de semear ou fazer frutificar no espírito de quem as recebe, como nos sugere Rancière. Isto está em concordância com o pensamento de Zumthor, mestre nos estudos sobre a oralidade, apesar de afirmar que “quando a transmissão se faz somente pela mediação do escrito, quando a leitura se torna muda, solitária, há uma ruptura em relação ao corpo.”(ZUMTHOR, 2005, p.109) Mas um ponto que gera discordância, é dar o sentido de circulação livre da palavra à escrita como Rancière o faz, o que não pode ser de todo aceitável se levarmos em conta o que Zumthor relata sobre a apropriação da escrita, no final da Idade Média, pelos reis europeus, para ser usada como um instrumento de poder. Será a palavra escrita

que vai possibilitar a organização de uma administração real, ao lado de um maior controle e novas formas de contestação, antes impossíveis pela volatilidade dos tempos de oralidade. Dissociada desta ela vai necessitar dos meios de produção como a imprensa, que são controlados pelo poder hegemônico e implicam numa indústria e num aparelho industrial- econômico-financeiro.

As performances que acontecem na contemporaneidade transitam por estes dois tempos. Apesar da importância enquanto palavra falada nos saraus e *slams*, circulando nas apresentações com tempo e espaço pré-definidos, também se desdobram em escrita, entrando na mesma ordem de circulação de que fala Rancière, a da letra errante.

No texto a seguir, o poeta Sérgio Vaz fala sobre o contágio promovido pela poesia dos saraus, que se alastra como um vírus e que transforma consciências. Antes, a poesia dos saraus de elite não atingia o povo e agora ela se espalha contagiando diversos tipos de pessoas e realizando de certa forma, a partilha do sensível definida por Rancière.

Mas eu quero falar mesmo é da poesia que se espalhou feito um vírus no cérebro dos homens e mulheres da periferia. Pois é, essa mesma poesia que há tempos era tratada como uma dama pelos intelectuais, hoje vive se esfregando pelos cantos dos subúrbios à procura de novas emoções. O Tal poema, que desfilava pela academia, de terno e gravata, proferindo palavras de alto calão para plateias desanimadas, hoje, anda sem camisa, feito moleque pelos terreiros, comendo miudinho na mão da mulherada.

Sérgio Vaz usa a metáfora da prostituição, da errância, de uma poesia que passa de mão em mão, que se esfrega por aí, pelos cantos, tirando a restrição de classe da poesia, vulgarizando-a como um recurso para torná-la acessível. Esse jogo da poesia de Vaz, que frequenta o lado mundano assim como pode invocar o lado religioso, é uma característica do poeta, que faz uma analogia da participação em saraus com o ato da comunhão vivenciada por seus pares. A comunhão que acontece nas igrejas católicas, assim como a comunhão com a palavra de Deus, é prática religiosa que conduz o homem à salvação. Para Vaz, os fiéis da Cooperifa comungam a palavra, que traz para a comunidade consciência e salvação.

Essa gente que durante muito tempo foi e é moída dentro dos ônibus lotados ao ir e voltar do trabalho e cuja única dose de lazer e cultura eram as pílulas anestésicas da televisão, agora tinha um dia para comungar a palavra, uma palavra que a gente não tinga e que agora era a nossa voz. (VAZ, 2008, p. 114)

Ter um dia para comungar é sugestivo, assim como comungar da palavra como a leitura da Bíblia. Nesse ponto, retorna ao conceito de disseminação de Hommi Bhabha, pois da mesma forma que essa palavra tem, em sua produção, uma perspectiva de libertação, o uso da metáfora nos leva a pensar que ela pretende ser a voz aprendida ou apreendida que também doutrina. Esta pedagogia não é ministrada a partir de uma hierarquia do conhecimento, mas de uma horizontalidade, ou seja, a comunhão de iguais.

Os *slams*, por sua vez, configuram o ritual de partilha através da alta circulação e troca de experiências poéticas de seu público diversificado. Os desafios de *slam* contam com a presença de poetas misturados com o público que a qualquer momento pode se transformar em jurado ou poeta, num trânsito de saberes e vivências do sensível. “Tamo junto e misturado” talvez seja o bordão que sintetiza tudo isto e funciona como um *slogan*, isto é, uma frase chave, de efeito, que conceitua o movimento, reforça sua marca.

A partilha do sensível nestes cenários periféricos acontece numa perspectiva de horizontalidade, sem nenhum protocolo que estabeleça que são os letrados aqueles que possuem autorização para compartilhar sua arte. No caso das novas produções de periferia, há, pelo contrário, uma reversão dessa situação, pois a partilha se faz de forma horizontal e de baixo para cima, como já acontece há muitos anos com a música *Hip Hop*. Vinculado a esta questão, surge também o debate de quem pode representar. Se voltarmos no tempo para a segunda metade do século XX, vamos identificar que os grupos periféricos estabeleciam pactos com mediadores (intelectuais). Os textos atuais como os da literatura marginal de São Paulo demarcam território, como a partilha que separa do que é diferente. O escritor Ferréz, um dos líderes desse movimento, em textos publicados como em entrevistas, reforça que agora o direito de falar cabe a quem de fato pertence àquele território. Iniciativas que não tenham este caráter recebem a desconfiança dos grupos dessas comunidades.

De certa forma, esta postura está intimamente ligada à tática de construção de identidade relatada no tópico anterior; entretanto, pode ser questionada inclusive pela ação do próprio escritor, que se interessou ultimamente em escrever temáticas relativas à classe média, como seu livro *Deus foi almoçar*, lançado em 2012. A perspectiva de aplicar o conceito da partilha do sensível ao objeto de

estudo, mais do que reforçar as questões relativa às divisões do sensível, nos fornece um horizonte de maior liberdade com relação à circulação da arte e do conhecimento. A cada contato, não importa quem, ou mesmo de quem para quem, há a possibilidade de contágio e transformação de consciência. O próprio poeta Sérgio Vaz funciona como um exemplo para isso, enquanto um representante da periferia que toma contato com os poetas símbolos da literatura brasileira e a partir deste contágio (contato+ consciência+ inspiração) se transforma, passa a ser poeta e tomar parte do ciclo de partilha em todas as direções, sem distinção de nenhum tipo de classe. No poema Banquete Lírico, Vaz expõe a sua fome crônica, que é a fome de todos:

Ontem faminto
 Almocei um livro de Neruda
 com molho lírico à Cecília
 bebi toda a poesia de Quintana
 e, de sobremesa, Drummond, delícia!
 Ainda belisquei um soneto de Vinicius
 Enquanto espera um jantar, Clarice.
 De nada adiantou:
 A fome só fez aumentar

A fome de conhecer, de saborear a literatura, responde a duas vertentes aqui tratadas: a primeira se direciona à fome que assola o país e continua a ser um problema endêmico nas favelas e periferias; e a outra, esse deglutir palavras, arte relacionada à antropofagia periférica proposta por Vaz, cujo manifesto foi copiado em capítulo anterior.

Outro livro de Rancière, *O espectador emancipado*, vai contribuir para a pesquisa ao tratar do paradoxo do espectador no teatro. O paradoxo no caso estaria relacionado ao fato de o teatro não existir sem o espectador, mas ao mesmo tempo ser ruim para aquele, pois não proporciona o conhecimento, nem a ação.

Na introdução que leva o título do livro, Rancière relata que este trabalho se originou de uma demanda de artistas reivindicando que ele escrevesse algo pautado no seu texto *Le maître ignorant* (O mestre ignorante - 2004), onde recuperava a teoria de Joseph Jacotot, do início do século XIX, que defendia “que um ignorante pode ensinar a outro ignorante aquilo que ele não sabe, ao proclamar a igualdade das inteligências e opor a emancipação intelectual à instrução pública” (RANCIÈRE, 2012, p.7). Na época a teoria causou muita reação, mas Rancière a

reutilizou numa análise sobre o ensino público. Como o que os artistas solicitavam era dissociado desta questão, ele recusou, mas depois refletiu que seria uma possibilidade de relacionar a questão da emancipação intelectual à do espectador e, com isso, desenvolveu estas reflexões expostas no livro, envolvendo o teatro, a performance e o espectador.

Na primeira parte do texto, ele demonstra como o teatro é nocivo ao espectador por não o levar a conhecer nem a agir, sua passividade como fruto do que ele chama de “doença do olhar subjugado por sombras”. Na proposta de correção deste estado, é sugerido um teatro sem espectador, isto é, sem aquele padrão de comportamento e não de espaço vazio. Segundo o filósofo, o teatro épico de Brecht e o teatro da crueldade de Artaud, mesmo que antagônicos em suas propostas, surgiram preenchendo esta lacuna. O espectador no teatro brechtiano deve ter seu olhar refinado a partir do distanciamento e, no de Artaud, deve sair dessa posição de observador. “O teatro é uma assembleia na qual as pessoas do povo tomam consciência de sua situação e discutem seus interesses, dizia Brecht após Piscator”. (RANCIÈRE, 2012, p.11) Por outro lado, para Artaud, “ele é o ritual purificador em que uma coletividade se apossa de suas próprias energias”.

As reformas do teatro sempre oscilaram entre estes dois polos, e seus reformadores foram buscar em Platão o sentido do verdadeiro teatro, *khorea*, no qual nenhum espectador fica imóvel; pelo contrário, participa “no ritmo comunitário”, em oposição ao teatro simulacro. As iniciativas contemporâneas pretendem que os espectadores saiam desse lugar de passividade para se tornarem “agentes de uma prática coletiva” (2012). Com isso, acontece o que Rancière vai chamar de emancipação.

A emancipação, por sua vez, começa quando se questiona a oposição entre olhar e agir, quando se compreende que as evidências que assim estruturam as relações do dizer, do ver e do fazer pertencem à estrutura da dominação e da sujeição. Começa quando se compreende que olhar é também uma ação que confirma ou transforma essa distribuição das posições. O espectador também age, como o aluno ou intelectual. (...) Compõe seu poema com os elementos que vê diante de si. Participa da performance refazendo-a à sua maneira...(RANCIÈRE, 2012, p.17)

A participação se faz porque o espectador tem a capacidade de, ao observar, fazer sua seleção, interpretar ao mesmo tempo em que faz comparações

e desta forma eles passam a desempenhar um duplo papel. Ao mesmo tempo em que ocupa o lugar de espectador passivo é também um intérprete ativo. Para Rancière, o poder de emancipação do espectador reside nesta capacidade de fazer associações e dissociar. Um poder que para ele não está vinculado à qualidade de pertencimento a alguma comunidade, mas à possibilidade de fazer sua própria tradução daquilo que presencia e fazer seus vínculos com as suas referências. O filósofo nomeia esse processo como uma aventura intelectual que pode ser permutável ente os iguais e diz ser esta uma capacidade do anônimo, de ser igual a um outro. Para ele, há nesta situação, um “embaralhamento de fronteiras, entre os que agem e os que olham, entre indivíduos e membros de um corpo coletivo”. (RANCIÈRE, 2012, p.23).

Com estas digressões, tentar refletir sobre a arte contemporânea, onde as especificidades artísticas parecem estar o tempo todo em trânsito, saindo de seu lugar de origem e competência para ocupar novos lugares e para interpretar esse movimento, pode-se fazê-lo de três posições: a primeira compreende essa mistura de gênero como a totalidade da arte; a segunda remete a uma hibridização dos meios de arte; e a terceira, que vê uma igualdade entre todas as manifestações, entendendo que as performances heterogêneas realizam um trânsito entre si, estabelecendo vínculos de interpretação. Dessa forma, a exclusividade do poder da cena teatral perde seu privilégio como uma única forma capaz de fazer vivenciar o poder comunitário para dividir com outras manifestações, como a leitura de um livro, por exemplo, este valor.

Dessa forma, a partilha do sensível acontece na contemporaneidade, numa relação dinâmica, com a sistemática redistribuição de lugares. Nas performances dos saraus e *slams*, o poeta transmite como assiste, como pode ser jurado, participa, interage, ocupando e exercitando essa capacidade de interpretar e ressignificar sua experiência intelectual. Vale ressaltar como complemento as colocações desenvolvidas por Roberta Estrela D’Alva, em Teatro Hip Hop, que se caracteriza como “artista híbrido que traz na sua gênese as características narrativas do ator épico (distanciamento, o anti-ilusionismo, o *gestus*, a determinação do pensar pelo ser social), mixado ao autodidatismo, à contundência e ao estilo inclusor, libertário e veemente do MC.” (D’ALVA, 2014, p.76).

Roberta Estrela é integrante do coletivo Núcleo Bartolomeu de Teatro, um projeto de criação de gênero teatral que funde a experiência do *hip hop* ao teatro.

O grupo utiliza, como processo criativo, elementos da tragédia grega, numa inspiração brechtiana, combinados com os recursos oriundos do hip hop como o sampleamento, o uso da figura MC, enquanto porta-voz da poética urbana, e a palavra e oralidade do *rap* e *spoken word*. A categoria Mc pode ser explorada numa visão mediadora da partilha, como alguém que passa a ocupar um lugar de mestre, mediador de um saber, de consciência, um arauto urbano, facilitador deste trânsito de lugar. Como poetas orais, “em sociedades onde a classe dominante monopoliza as técnicas da escrita, tudo o que se refere à oralidade torna-se virtualmente objeto de repressão, e os poetas orais passam com ou sem razão, a ser porta-vozes dos oprimidos”. (ZUMTHOR, 2010, p.75)

Os MCs, sejam eles, músicos, atores, poetas, *slameurs*, ocupam no cenário contemporâneo um lugar semelhante ao dos intelectuais identificados com a subalternidade e que se tornavam seus porta-vozes. Esse MC que fala da rua e tornou-se uma das vozes mais expressivas das culturas urbanas não só responde à questão de Spivak “pode o subalterno falar? ”, assim como, ao transitar em diversas esferas artísticas, vai pontuando suas interações com “palavras-força”. Para Zumthor, estas palavras são como chaves de consciência, capazes de funcionar como chamados ou fazendo as sinapses no trânsito comunitário, isto é, têm a capacidade de funcionarem como conceitos aglutinadores, reunindo numa expressão, ou sintetizando interpretações. As palavras-força são como convocações que esses poetas usam para gerar, nas plateias, focos de identidade.

4.

Metrópoles e cibercidades: o olhar poesia da periferia

Este capítulo pretende explorar de que forma os movimentos de poesia apresentados são expressão de uma voz (oralidade poética) que se utiliza de recursos de amplificação para garantir sua identidade, assim como ampliar seu foco de atuação e consciência. Refletir sobre esta questão demanda introduzir novos conceitos referentes ao tempo em que vivemos e às novas características do habitar, fazer e pensar nas metrópoles que se configuram como cibercidades.

A leitura de Massimo Di Felice colabora ao introduzir o conceito de *metropoeletrônica*, para nomear o estágio atual por que passam as metrópoles. Para o sociólogo, o conceito diz respeito não só aos espaços físicos das metrópoles, mas incluem as situações informativas, midiáticas, ou seja, “além de prédios, estradas, lugares, é feita de informações, de imagens, publicidades, de circuitos, de redes. Além de arquiteturas e de cimento é composta e sustentada por cabos, linhas e circuitos imateriais.” (FELICE, 2009, p.167) Seu habitante passa a viver novas formas de relacionar, não mais referenciadas no face a face, pois os espaços se ampliaram e se estabelecem em outros formatos e conexões. As máquinas (digitais) passaram a ser coadjuvantes nos processos de interação comunicacional. Estes espaços Máximo chama de exotópicos, pois essas redes criam situações metageográficas, transformam as relações dos indivíduos com seu território.

A paisagem se transfigura com as formas arquitetônicas, sendo penetradas por redes elétricas e telemáticas, cabos que transitam pelos subterrâneos onde antes apenas existiam rios e canais de esgoto. E a mobilidade não se faz apenas ao se andar ou deslocar de um lugar ao outro fisicamente, mas nos deslocamentos entre espaços mentais, paisagens virtuais.

Disso deriva a necessidade de repensar o nosso habitar na *metropoeletrônica* como um habitar pós-antropomórfico, isto é, como um social não composto exclusivamente de sujeitos, um habitar e uma sociabilidade híbridos, compostos de pós-sujeitos, transeuntes e máquinas eletrônicas cuja simbiose nos possibilita a apropriação e a significação do espaço, bem como a explicitação das experiências de nossas funções sociais. (FELICE, 2009, p.168)

A categoria proposta por Felice questiona alguns conceitos que vêm sendo utilizados para os estudos sobre a margem, inclusive reforçados pelos Estudos Culturais. A relação centro-periferia, por exemplo, fica relativizada, assim como a classificação subalterno para nomear os habitantes das regiões periféricas. Pois para Felice, nada é estável na *metropoeletrônica*. A paisagem é mutante e o lugar superável, num simples clicar de uma senha que dá acesso a outros espaços. O sociólogo sugere, em seu texto, que esta superação de lugar promove a necessidade de se “repensar as fronteiras entre casa e rua, entre espaço público e privado, entre fora e dentro, entre o orgânico e o inorgânico, entre o corpo e as redes eletrônicos-comunicativas”. (FELICE, 2009, p.164)

Se as geografias se tornam elásticas, as cartografias podem ser observadas ou criadas a partir dos fluxos de interesse que movem os usuários nas redes, por exemplo. Não é, como afirma Renato Cordeiro Gomes em suas aulas e palestras, que uma coisa no sentido de um cenário, não exista mais, mas existe junto, de forma paralela. Existe sempre a possibilidade de um redesenho dessa cartografia dinâmica, desvinculada dos territórios geográficos. Felice narra no livro *Paisagens Pós-urbanas – o fim da experiência urbana e as formas comunicativas do habitar*, sua experiência ao se deslocar no ônibus com seu *ipod flâneur*, que se hibridizava com a paisagem, transportando-o a um outro lugar como uma terceira margem. Percebia que não narrava a metrópole, nem ela se narrava, mas havia uma condição do que Felice chama de habitar eletrônico metropolitano que, a partir das conexões aos circuitos eletrônicos, cria novas espacialidades que podem ser vivenciadas.

A experiência do sociólogo funcionou como chave de entendimento para compreender o que se passou após a vista a Aubervilliers dirigida pelo poeta Hocine Ben, relatada a seguir.

Terminada a flânerie pela Maladerie, o poeta me pergunta se conhecia o escritor Ferréz de São Paulo, pois o havia conhecido no ano anterior, quando participou como convidado de um sarau da Cooperifa. Sabia de Ferréz, mas o interesse do poeta aguçou minha curiosidade sobre os saraus. Nas madrugadas em Montparnasse, após percorrer meus roteiros redescobrimo Paris, acessava de meu Ipad o Youtube e frequentava como espectadora alguns episódios dos saraus. Todas as noites, era transportada pelas redes para descobrir um novo poeta, assistir vídeos sobre Capão Redondo, Cooperifa, entrevistas e se

estabeleceu uma conexão direta entre as regiões onde eu era parte deste circuito. Conversei com o cineasta Pascal Tessaud sobre a importância das redes para o slam, os saraus, e ele me interpelou de que era muito diferente do que aconteceu com o hip hop, em que as redes foram usadas para difundir o movimento, que o slam se fazia na comunidade presente, que ninguém estava interessado nesta conexão. Entretanto, o fato de ter realizado este fluxo me fez suspeitar que na metropoeletrônica ele é parte integrante e que apenas pode acontecer com maior ou menor intensidade, mas existe.

Esse estado é identificado por Massimo como a mobilidade constante em função das conexões aos circuitos eletrônicos. E o habitat torna-se múltiplo, instável, pois nada fica parado. A partir desta visão, vai revisitar o conceito de cidade videoclipe de Canclini (2010) como “montagem efervescente de imagens descontínuas”. Nas incursões que fazia de ônibus à periferia, por exemplo, escutava músicas dos Racionais MCs, que se hibridizam com as paisagens que olhava e tinha a sensação de montar um documentário mostrando a metrópole.

O exercício realizado por Máximo pode ser simulado se tomarmos como exemplo os dois *raps* do grupo, *Da Ponte Pra Cá* e *Fim de Semana no Parque*, que descrevem em suas letras, *flashes* ou cenas da periferia impregnadas das temáticas da desigualdade social, violência, ajuste de contas, assim como anseios e desejos futuros.

Hey, Hey, Hey Nego. Você está na sintonia da sua rádio Êxodos
 Eu Dj Neo comandando O melhor da black music.
 São 23 minutos de um novo dia...
 Pegue seu bombojaco e sua toca Porque faz 10°C em São Paulo
 A lua cheia clareia as ruas do Capão
 Acima de nós só Deus humilde, né, não? Né, não?
 Saúde! Plin! mulher e muito som
 Vinho branco para todos, um advogado bom
 Cof, cof, ah! Esse frio tá de fuder
 Terça feira é ruim de rolê, vou fazer o quê?
 Depósito de mágoa, quem está certo é os Saddam, ham
 Playboy bom é chinês, australiano
 Fala feio e mora longe, não me chama de mano
 "- E aí, brother, hey, uhuuul! " Pau no seu... aaai!
 Três vezes seu sofredor, eu odeio todos vocês
 Vem de artes marciais que eu vou de sig sauer
 Quero sua irmã e seu relógio Tag Heuer
 Um conto, se pá, dá pra catar
 Ir para a quebrada e gastar antes do galo cantar

Um triplex para a coroa é o que malandro quer
 Não só desfilar de Nike no pé
 Ô, vem com a minha cara e o din-din do seu pai
 Mas no rolê com nós cê não vai
 Nós aqui, vocês lá, cada um no seu lugar
 Entendeu? Se a vida é assim, tem culpa eu?
 Se é o crime ou o creme, se não deves não teme
 As perversa se ouriça, os inimigo treme
 E a neblina cobre a estrada de Itapeirica
 Sai, Deus é mais, vai morrer pra lá zica!
 Não adianta querer, tem que ser, tem que pá
 O mundo é diferente da ponte pra cá
 Não adianta querer ser, tem que ter pra trocar
 O mundo é diferente da ponte pra cá

Neste rap, Mano Brown discute a diferença de territórios e o consumo surge como desejo comum, entretanto como fator de disputa entre os playboys e os manos, aqueles companheiros que vivem na periferia.

Nesse Capão Redondo, frio sem sentimento
 Os manos é sofrido e fuma um sem dar guela
 É o estilo favela e o respeito por ela
 Os moleque tem instinto e ninguém amarela
 Os coxinha cresce o zóio na função e gela
 Não adianta querer, tem que ser, tem que pá
 O mundo é diferente da ponte pra cá
 Não adianta querer ser, tem que ter pra trocar
 O mundo é diferente da ponte pra cá
 Não adianta querer, tem que ser, tem que pá
 O mundo é diferente da ponte pra cá
 Não adianta querer ser, tem que pra trocar
 Três da manhã, eu vejo tudo e ninguém me vê
 Subindo o campo de fora
 Eu, meu parceiro Dinho, ouvindo 2Pac
 Tomando vinho, vivão e consciente
 Aí Batatão, Pablo, Neguim Emerson
 Marquinho, Cascão, Jonny MC, Sora
 Marcão, Pantaleão, Nelito, Celião, Ivan, Di (Na Zona Norte)
 Sem palavra irmão
 Aí os irmão do Pantanal (Na Zona Oeste)
 a rapa do morro; e as que estão com Deus, (Na Zona leste, cara tô na área)
 Deda, Tchai, Edi 16, Edi (Na Zona Sul)
 Um dia nos encontraremos
 A selva é como ela é, vaidosa e ambiciosa
 Irada e luxuriosa
 Pros moleque da quebrada
 Um futuro mais ameno, essa é a meta
 Pela Fundão, sem palavras, muito amor!
 Ai ai ai ah
 Firmeza total vagabundo
 É desse jeito

Ra ra taratátá, tataratatatátá
Há!

A ponte de que trata o rap é a João Dias. Entretanto, este *rap* virou símbolo para as periferias de uma cidade onde 34 pontes sobre os rios Tietê e Pinheiros, separam as zonas periféricas da zona central da cidade. Quando os Racionais MCs criaram a música, poderíamos dizer ainda não havia o *boom* das redes sociais. A expressão *Da Ponte pra cá* tornou-se emblemática, reforçando a cisão entre os territórios, reforçando problemáticas que hoje estão sendo revisitadas, a partir de novas posições teóricas como a do próprio Máximo Di Felice, com a *metropoeletrônica*. No artigo “O legado simbólico do rap Da Ponte pra cá”, do historiador Antônio Eleilson Leite, coordenador da área de Cultura da Ação Educativa e colaborador do site Outras Palavras, transcreve um trecho da entrevista do Mano Brown à Revista Rap Nacional (nº 4, maio/junho de 2012, São Paulo) em que afirma perceber o estigma criado pelo rap.

A pior coisa que eu criei foi este estigma, que eu nem sei se eu criei, mas sou responsável, que até o RAP carrega certo estigma, acho que foi a pior coisa que eu criei. Ter uma certa ignorância e uma cegueira também, eu não tolero algumas coisas. Eu sou da outra geração, então quando a gente criou o símbolo do Racionais, no fim dos anos 80, era um outro mundo. A dívida externa não tinha sido paga. Não tinha eleito o Lula ainda, não tinha Metrô no Capão, um monte de coisa não tinha acontecido, não tinha eleito um presidente negro nos EUA, o Barack Obama. O Brasil não tinha uma presidente mulher, não tinha nem asfalto na nossa quebrada. Quando criamos o Racionais, era um outro mundo, então não tem como você esticar o chiclete 25 anos falando das mesmas coisas como se elas não tivessem mudado. Seria mentira, ia tá maquiando uma realidade, que a nova geração está aí para mostrar. (...) (Revista Rap Nacional)

Eleilson Leite, na segunda parte de seu artigo, nos informa que os pilares deste *rap* já estavam contidos no texto de Brown, *A Número 1 sem troféu*, publicado na primeira edição do livro de Ferréz, *Capão Redondo*. Brown marca ser essa área um mundo diferente, mas que se assemelha a tantas outras periferias, como traduz a letra de *Periferia é tudo igual*.

Mas, para Felice, o que vai interessar ao ligar seu *Ipod flâneur* com as músicas dos Racionais durante o trajeto do ônibus, é como sua letra funciona como trilha guia para sua compreensão daquelas paisagens territórios. Nesta experiência, Massimo Di Felice vivenciou uma forma atópica do habitar, isto é, a

partir de uma forma híbrida, olhar humano e ouvidos acoplados a um suporte “proteico”, com uso de um *software* em seu *Ipod*, (*I Tunes*) alteraram sua percepção da espacialidade. Massimo não está mostrando o uso da tecnologia como uma “extensão dos sentidos”, mas como um componente promotor de sociabilidade. Em seu livro *Cibercultura*, Pierre Lévy descreve como então acontece essa sociabilidade a partir das comunidades virtuais.

A cibercultura é a expressão da aspiração de construção de um laço social, que não seria fundado nem sobre links territoriais, nem sobre relações institucionais, nem sobre relações de poder, mas sobre a reunião em torno de centros de interesses comuns, sobre o jogo, sobre o compartilhamento do saber, sobre a aprendizagem cooperativa, sobre processos abertos de colaboração. O apetite para as comunidades virtuais encontra um ideal de relação humana desterritorializada, transversal, livre. As comunidades virtuais são os motores, os atores, a vida diversa e surpreendente do universal por contato. (LÉVY, 1999, p.127)

Não se pode deixar de incluir nesta esfera os *blogs* e *sites* de literatura que hoje participam do cenário virtual. A reflexão de Italo Moriconi em *Poesia e Crítica, aqui e agora (ensaio de vocabulário)*, acerca da poesia contemporânea, posiciona o hipertexto digital como uma revolução que “afeta o coração do poema”. Se a poesia esteve sempre dividida entre a arte do dizer e a da escrita, no impresso digital toma uma nova forma, refuncionalizando o papel do livro. Para Moriconi, “quem quiser escrever sobre a poesia literária brasileira na virada dos séculos XX/XXI, terá que necessariamente pesquisar nos *sites* e nos *blogs*, desde os mais institucionais, como Porta Literal, a outros mais porosos, como Cronópios. (MORICONI, 2014, p.89) Os poemas podem ser encontrados em antologias digitais, das quais duas se destacam, para o professor: *on line. Enter*, que tem a curadoria de Heloisa Buarque de Holanda e *As escolhas afetivas*, do poeta Anibal Cristobo. Neste último, a curadoria é autogestionada, isto é, um participante convida outros, não é uma coordenação/gerência central. Para Moriconi, um formato como “uma praça de convites”, diria Drummond. O hibridismo dos suportes no meio digital, onde o visual, o escrito e o auditivo se misturam, estabelece uma nova espacialidade para a poesia ao mesmo tempo que a introduz num circuito *ciber*.

Essas observações relativas ao hipertexto poético, aliadas às contribuições do sociólogo Massimo Di Felice, com relação à mobilidade na *metropoeletrônica*,

nos levou à percepção de que nas produções dos saraus, como dos *slams*, há uma necessidade sistemática de **amplificação** dessas vozes enquanto registros e/ou consciência. Nessa relação, entre mobilidade e amplificação surgiu a possibilidade de explorar um novo conceito que pudesse dar conta de representar como essas vozes da periferia criam processos que possam manter “aquecidos” seus atos e performances. Como se houvesse um fenômeno que garantisse a essa voz de representação e identidade, uma retroalimentação contínua.

4.1

A poesia de rua e suas contrações amplificantes

As vozes poéticas no início se fazem raras, mesmo que necessárias. Como movimentos de final de gestação, as contrações se caracterizam por movimentos contínuos de introjeção e expulsão. Metaforizar este fenômeno para o âmbito da poesia falada e suas projeções na cultura urbana representa repensar estes movimentos de uma outra perspectiva, a social/urbana. Falar de contrações é falar de circularidade, sistematicidade, interiorização e ampliação. Assim acontece com os saraus e os *slams*, em que os poetas mergulham no que há de íntimo, interno, para depois distender os rumores interiores, transformá-los em voz que se faz comum, ampla, amplificada, e reverbera na urbe. Para de novo contrair, para de novo distender.

Os autores, poetas, que circulam nestes espaços, têm também participado de processos de produção e distribuição controlados não pelas leis de mercado, mas por redes abertas de comunicação. Têm se utilizado da internet, participando de novas redes de identidade global a partir da elasticidade das fronteiras territoriais da web. Os saraus e o *slam*, espaços onde acontece o *spoken world*, funcionam como um *aditivo* para a produção literária emergente da periferia. Um aditivo, pois nestes espaços há um processo de amplificação constante da voz periférica, através dos encontros dos bares, na reunião de pessoas, na comunidade, como nas redes virtuais.

4.1.1

O conceito de amplificante

As telas que compõem a obra *Paintant Stories*, do artista plástico Fabian Marcaccio, formada por pinturas de grandes dimensões, ativaram a inspiração para que a pesquisadora criasse um conceito a ser aplicado às performances poéticas, *saraus e slams*. A obra de Fabian, que integra a coleção Daros, renova a ideia de muralismo por ser realizada na época digital. Os tamanhos gigantescos das telas servem ao artista para criar uma visão em movimento, como uma animação, em que o olhar vai a vê por zonas, e vai compondo uma história. Para o artista, a composição se apresenta num formato “micro-macro, espacio-tempo, em el cual se vive uma experiência de ir vendo la pintura”. (MARCACCIO, 2005, p.10). A ideia de chamar suas pinturas de *Paintants* surgiu no ano 2000, da percepção de que cada quadro não era um objeto, mas propunha uma atividade. A obra como ato. E levava o espectador a vivenciá-la, pois roubava-lhe um tempo, que podia ser de apenas minutos ou horas.

...desde el 2000 también estoy haciendo animaciones. Eso luego me llevó a la idea de pintante, *paintant*, que es un acto. Es un neologismo, como actante, como replicante o mutante. Es decir de una forma me resultó más económico, como cuando Duchamp dijo *read-made*. Pintante me pareció como una forma de bautizar y de apoderarme de una palabra que tiene más sentido. (MARCACCIO, 2005, p.27)²⁴

O sufixo *ante* como sentido de movimento que não cessa parecia também à pesquisa muito adequado para se pensar como as performances poéticas dos *saraus* e do *slam* funcionavam neste modo amplificação das vozes dos que estão à margem, do grupo que se nomeia como literatura marginal ou da margem, ou da rua, como na França. Por outro lado, observava-se que estas performances tinham um fluxo constante e passavam a funcionar como um “fogo brando” para os movimentos emergentes das periferias, que têm aumentado sua força desde final do século passado. Criar um neologismo para esta situação por analogia ao termo *Pintante* ou *Paintant* de Marcaccio, parecia criar um recorte distinto para o papel

²⁴Desde o ano 2000, estou também fazendo animações. Isso me levou à ideia de pintante, *paintant*, que é uma ação. É um neologismo, como actante, como replicante ou mutante. Isto quer dizer que uma forma se tornou mais econômica, como quando Duchamp disse “ready-made”. Pintante me pareceu como uma forma de nomear (batizar) e apoderar-me de uma palavra que tem mais sentido.

que estas performances ocupam no movimento periférico, a de **amplificante**. Desta forma, surge um neologismo **amplificante**, que significa a existência de um fluxo constante (intencional) de ampliação da voz dos que estão à margem com reverberação além de seus territórios, a partir das performances poéticas periféricas.

Pensar esta categoria implica também considerar que tanto os saraus como os encontros de *slam* e seus desafios, funcionam como uma interface amigável do público com a literatura produzida pelos escritores da margem. Cumpre acrescentar que isto se dá tanto considerando o espaço físico como o virtual. O conceito de interface, como sistema operativo entre o homem e o computador, será utilizado como metáfora para descrever as relações que se estabelecem no ambiente digital, assim como, no caso dos saraus e slams no ambiente físico também. Isto porque percebe-se a existência de um espaço característico de acesso à literatura marginal. Um acesso tanto no que diz respeito a poder consumir, quanto aos códigos de entendimento.

O estudo do russo Lev Manovich sobre as interfaces culturais, publicados em seu livro *El lenguaje de los nuevos medios de comunicación*, aponta algumas questões que nos interessam. Para Manovich, as interfaces “al organizar el datos de maneras concretas, privilegiam unos determinados modelos del mundo e del ser humano” (MANOVICH, 2013, p.60). Para o autor, elas atuam como um código que, através de diversos suportes, organizam e transportam mensagens culturais.

Como se pode observar, as produções literárias provenientes das periferias necessitam de um espaço de entrada, de acesso a seu universo. Não nos referimos aqui a essa necessidade de “transcodificação” para que o cânone possa entendê-la ou reconhecê-la. Está se falando, pelo contrário, de como os destinatários desta literatura, ou seja, os próprios habitantes das periferias, necessitam de uma interface de acesso a esta produção. O reconhecimento de que esta produção é dirigida a este público é evidenciado nos manifestos, tanto de Ferréz quanto de Sérgio Sá, assim como nas poesias de Hocine Ben, entre outros, que declaram que suas produções falam por e para seu grupo. Entretanto, diversas questões se colocam como impedimentos para que seus pares participem e respondam a isso. A disponibilidade financeira, o grau de escolaridade, o hábito da leitura, o circuito de distribuição e venda dos livros são alguns fatores que vão necessitar de

intermediação. Certamente, os espaços dos saraus e *slams* estão desempenhando este papel com êxito.

Entendendo-se então que o estado amplificante se dá tanto no ambiente físico como no virtual, o desdobramento do conceito fez-se necessário. O recurso utilizado foi combinar ao conceito **amplificante**, um sufixo que pudesse expressar a reunião de pessoas num espaço comum mesmo que provisório, participando da performance poética. Neste caso, foi criado o termo **bioamplificante**. Para as situações em que a interface cultural se dá através do digital e redes sociais, o termo aplicado será **ciberamplificante**. A demonstração de como estes fluxos e interfaces se realizam será feita a seguir. Entretanto, como o número dos espaços das performances e poetas tem crescido de forma consistente nos últimos anos, este trabalho não pretende mapear todos os movimentos ou atos, mas usar dois a três exemplos, para que se entenda como se processam as articulações e migrações dentro das produções literárias de periferia. No caso do Brasil, foram escolhidos os saraus da Cooperifa e o do Binho e na França os coletivos 129H e *SPOKE ORKESTRA*. Para dialogar com estes espaços, ilustrando a relação de interface, a sugestão foi utilizar uma seção da obra de escritores de literatura da margem, no caso, o brasileiro Ferréz e o francês Rachid Djadani. Estes jovens escritores, com mais de três livros publicados, cada um, têm desempenhado papel de representação do movimento, trazendo à cena literária as vozes de quem habita as margens, contribuindo com um novo olhar para se pensar a cidade.

4.1.2

Espaços bioamplificantes e a vida literária

Além dos saraus e *slams* funcionarem como uma interface da literatura marginal, eles reinventaram a vida literária nas periferias. Numa entrevista ao Allan da Rosa, publicada no *site* das Edições Toró, Sérgio Vaz, declara: “a periferia hoje vive a mesma intensidade que a classe média viveu nos anos 60 e 70, talvez até mais”. Enquanto o final do século XX viu uma dissolução dos grupos de jornalistas e escritores que se reuniam nos bares próximos às editorias dos jornais, assistiu ao emergir de novos espaços de iniciação literária em zonas

antes obscuras para a palavra. O resgate da oralidade acontece numa outra perspectiva, que todos participam, muito diferente dos antigos encontros ou mesmo saraus de poesia.

Na abertura da antologia Blah, o *slameur* Félix J recupera uma frase de Marc Smith, criador do *slam*, que diz “la différence entre une scène slam et une soirée poésie c’est que si tu dis que c’est une soirée du slam t’as 10 fois plus de gens”. Os saraus também. Hoje, em São Paulo, segundo o Projeto Pontos de Poesia, os espaços de sarau têm aumentado em número. Em 2009, eram 32 pontos, e em 2014, são 54. Para Frederico Barbosa e Rui Mascarenhas, coordenadores do trabalho de mapeamento e coordenadores da Poiesis-Organização Social de Cultura,

O projeto Pontos de Poesia surgiu da percepção de que o movimento poético tem se consolidado e crescido muito nos cinco últimos anos na grande São Paulo, espalhando-se por todos os cantos da maior cidade de língua portuguesa do mundo. Mesmo assim, quando decidimos mapear os saraus poéticos que acontecem nesta metrópole, não imaginávamos que descobriríamos tantos pontos de encontro entre poetas, escritores e amantes das letras. (...) Este projeto reflete a nossa crença na necessidade de descentralizar o foco literário, espalhando suas possibilidades e riquezas em áreas carentes de literatura. Pretende apontar todos os locais em que a poesia está sendo celebrada e discutida, para que todos, até aqueles que ainda não são amantes deste gênero tão sintético e pungente, possam conhecer a vibrante produção contemporânea desta cidade. (texto de apresentação mapa dos saraus – site Casa Rosa/SP)

No mapeamento, publicado no site da Casa das Rosas/SP, www.casadasrosas-sp.org.br, os saraus estão classificados em função da agenda semanal, e apresentam informações de endereço, nome do representante/líder com telefones, e-mail, endereço do *site*, data de fundação, se a entrada é franca ou se há taxa de contribuição.

As poesias faladas nos saraus criam exercícios de olhar a própria história que um dia ouviram, narrada por um Outro, para recriar com suas próprias vozes novas interpretações. Quando Ferréz proclama que agora “somos nós que tiramos nossos retratos”, fica a questão: Qual retrato? Com que matrizes de olhar?

A resposta a estas questões está no próprio texto de cada poeta e escritor local. Aproveitando a ideia de simular um exercício como o realizado por Máximo de Felice, no ônibus, com seu *Ipod*, que lhe ajudou a construir conceitos relativos à *metropoeletrônica*, foi desenvolvida uma simulação a partir do vídeo

Capão Redondo – Histórias de um Bairro, produzido em conjunto com as Secretaria de Cultura e de Educação de São Paulo. Nele aparece o estudante Pedro Lucas Ferreira, jovem com aparência entre 10/ 12 anos, que vai que participar dos saraus com sua mãe. Segundo sua mãe, ele levava sempre uma poesia tirada dos seus livros de escola; mas, no vídeo, lê o poema *Faveláfrica*, do Gato Preto. Ao assistir ao garoto declamando, ‘tornou-se possível projetar como, nesse espaço **bioamplificante**, vai-se tomando contato com textos que funcionam como uma pedagogia do olhar a periferia, sua gente, sua história, seus trajetos, etc. onde cada texto de um autor traz um novo *input* para sua construção imaginária da cidade. O que ouve, é a cidade escrita, um conjunto de representações, como afirma Beatriz Sarlo em *A cidade vista*, que não deve ser confundida com a cidade real.

Entre a cidade escrita (no sentido em que Roland Barthes se referia à moda escrita) e a cidade real há uma diferença de sistemas materiais de representação, que não pode ser confundida com frases fáceis como a “literatura produz a cidade”, etc. Os discursos produzem ideias de cidade, críticas, análises, figurações, hipóteses, instruções de uso, proibições, ordens, ficções de todo tipo. A cidade é sempre simbolização e deslocamento, imagem, metonímia. (SARLO, 2014, p.139)

A cidade escrita pelos poetas e escritores da periferia tem referência com cidades reais. Traçam mapas, trajetos, roteiros, há momentos em que passam por lugares, como o que Barthes chama de “*capitonné*”, como rememora o texto de Sarlo, em que “a linguagem parece conectar com a realidade, o ponto que uma superfície se une a uma outra, para separar-se imediatamente. ” (SARLO, 2014, p.140).

Os livros de Ferréz como de Rachid Djaidani falam de seus bairros e suas cidades. A partir dessa orientação, o exercício a ser desenvolvido pretende ler a cidade vista por estes autores e os poetas objeto de nosso estudo, num processo de sampleamento e traçar as primeiras estacas de uma cartografia periférica sobre a cidade, mapeando como estes autores tiram o retrato do grupo a que pertencem, dos Outros, do bairro e suas quebradas, da cidade e do país. Como se o processo de conhecimento do estudante Pedro Lucas dessa cidade escrita se fizesse como num *sampler* utilizado pelos músicos no *hip hop*, isto é um *software* que vai colhendo e arquivando frases de autores diversos que podem ser *remixadas* com outras, recriando textos novos, sem necessidade de respeitar autoria. O exercício

de samplear foi feito com as seguintes obras: *Cronista de um tempo ruim* (Ferréz); *Literatura marginal: talentos da escrita periférica*; *Cooperifa e Colecionador de Pedras* (Sérgio Vaz); *Boumkeur* (Rachid Djaidani), *Blah*.

QUEM SOMOS - *Não somos nada, nem pobres, porque pobre é quem não tem nada. Somos somente o reflexo de tudo isso, os catadores de materiais recicláveis, os balconistas, os motoristas, os flanelinhas, as empregadas domésticas. Um só por todos nós, somos monjolos, somos branquindiafros, somos Clã nordestino.*

CIDADE - *Sampa é grande né? A São Paulo que nos cerca é de lama. Poderia citar milhões de motivos para não gostar da cidade, mas a cidade é mãe, terra de arranha-céus, pátria dos desabrigados. São Paulo, metrópole de aço. Toda rua de São Paulo quando não é contramão é sem saída, pelo menos para nós que além do poder público ficamos à mercê do poder paralelo. Continuo a caminhar vendo a guerreiras se prostituírem bem perto da avenida Oscar do Luxo, onde a elite brinca de Nova York. Isso é capetalismo baby! Seja bem vindo. São Paulo se tornou um lugar para os duros de coração. Este é só um lado da cidade? Pode ser, (...) mas é o que eu conheço. (...) Segue o menino Deslizando na avenida Vende drops na caixinha de papel. Preto, pobre. Tinha tudo para ser ladrão. Mas teve Sabedoria de vida. E fez do hip-hop a sua razão. Como todo pobre que se preza. Também viveu livre. Apesar de ter a liberdade provisória. Na metrópole de aço, colecionador de pedras é o que todos nós somos.*

O BAIRRO - *Le sujet, c'est mon quartier. Faut en profiter, en ce moment c'est la mode, la banlieue. No lugar em eu nasci, sonhava que tudo era nosso. Ma cité elle est grise, couleur béton couleur bêtise. J'ai tagué tous les murs, comme pour pas finir aigri. Mille et une couleur pour oublier qu'ils étaient gris. Hoje eu vi uma criança acordada comendo pão dormido. Um homem desempregado empregando uma arma. Uma mulher vestida em trapos lavando roupa cara. Um policial desalmado separando um corpo da alma. Uma menina desnutrida com a barriga cheia. Uma bala perdida procurando uma veia. Je découvre ma cité labyrinthe, ma forêt de béton.*

O OUTRO - *Mentirão no futuro. Mas passa fome em São Paulo, quem quer, diz o professor da escola de elite.*

LITERATURA - *Eu quero ter o direito de escrever minha literatura maginal, eu quero ser preso por porte ilegal de inteligência. Quem inventou o*

barato não separou entre literatura boa /feita com caneta de ouro e literatura ruim/escrita com carvão, a regra é só uma, mostrar as caras. Não somos o retrato, mudamos o foco e nós mesmos tiramos nosso foto. Apropria linguagem margeando. Não morreremos se não tivermos o selo de sua aceitação. Literatura de rua com sentido.Quanto a nós, capitães de Areia e amados por Jorge, não restou outra alternativa a não ser criar o nosso próprio espaço para a morada da poesia.

VOZ – *Não copiar a produção voraz que vem sem reflexão, sem fundura na idéia, superficial, viciada no tempo guloso de comer sem mastigar. Às vezes mudando o tema, mas chafurdando no bueiro do pensamento raso.*

HISTÓRIA - *Queimaram nosso documento e mentiram sobre nossa história.*

4.1.3

Espaços ciberamplificantes e disseminação

Os espaços *ciberamplificantes* dizem respeito a como os saraus e os *slams*se utilizam do cenário digital através de *sites*, *blogs* e redes sociais para ampliar sua esfera de penetração. Mesmo que as performances aconteçam em espaços físicos, a divulgação dos eventos, assim como sua cobertura, usa as redes sociais como canais amplificadores. Para analisar como isso ocorre, faz-se necessário o entendimento do cenário digital no que se refere às suas interseções *on line* e *offline*. Além do fato de que a cobertura digital de determinado acontecimento possa ocorrer num tempo instantâneo, há também a possibilidade de desdobramento das comunicações *online* em processos multi linguagem. Neste caso, a interação entre conteúdos digitais como texto escrito, som, imagem fixa e/ou em movimento, num formato multimídia, vai permitir que as informações e performances dos saraus e *slams* se multipliquem em apresentações digitais, onde o usuário pode recuperar a experiência com a opção de compartilhar aquilo que lhe é relevante.

No Brasil, os líderes do movimento estão utilizando as redes sociais, promovendo interação com seus seguidores. O poeta Sérgio Vaz as utiliza

enquanto poeta independente, como em espaços coletivos, como a Cooperifa. Em função da existência de múltiplas variáveis, ou seja, forma de desdobrar a comunicação na rede e amplificar suas vozes, utilizei quatro exemplos para demonstrar como se dá a amplificação no ciberespaço e de que forma o comportamento digital pode potencializar as ações desses grupos.

Se na chamada *web* 1.0, que marca os primórdios da internet comercial, ter um *site* era fundamental para se fazer presente no mundo digital, hoje, quando se caminha para a consolidação *web* 3.0, ou *web* semântica, outras formas podem garantir a presença na *web*. Aplicativos como o *Facebook*, *Twitter*, *Instagram*, entre outros, podem explorar espaços digitais que substituem o espaço físico correspondente à afirmação de “nome próprio”. Entretanto, ter um *site* registrado, configura um lugar (que pode ser alugado por um custo mensal de um provedor) onde se pode ter um endereço próprio que reúne todos os dados necessários sobre um espaço ou uma pessoa.

O *site* (fig.1e fig.2 em anexos) do poeta, *slameur* e músico *Grand corps malade* (Fabian Massaud), que é hoje, a voz mais midiática do *slam/spokenword* na França, funciona como um bom exemplo. Na sua home ou página inicial, de abertura do *site*, há a indicação dos links para as principais páginas que o usuário, ou seja, aquele que está navegando no *site*, pode navegar. O conjunto dessas entradas para os diversos assuntos constitui a árvore de navegação do *site*, que, neste caso, tem os seguintes conteúdos: Atualidades/ Concertos/ Bio/ Discografia/ Fotos/ Vídeos/ Contato. No rodapé da página, os *links* para redes sociais *Facebook*, *Twitter* e se inscrever para receber *Feeds*.²⁵

No corpo do *site*, o resumo se refere às *Atualidades*, com a principal agenda de shows do mês, informações sobre o lançamento de seu último livro (150 mil vendidos) e *links* para trilhas de seus últimos *cds*. Há também, no topo do *site*, um *banner* (uma publicidade) para outro *site* intitulado *#15 Heures du matin*, que é um *hotsite*, ou seja, um *site* promocional de sua parceria com John Mamman, onde há fotos e os clipes de lançamento de músicas com esta parceria,

²⁵Os RSS feeds fornecem conteúdo atualizado com frequência publicado por um site. Eles são muito usados para sites de notícias e blogs, mas também costumam ser usados para a distribuição de outros tipos de conteúdo digital, como imagens, áudio e vídeo. Um feed pode ter o mesmo conteúdo de uma página da Web, mas em geral a formatação é diferente. Quando você assina, o Internet Explorer automaticamente verifica o site e baixa o novo conteúdo para que você possa ver o que foi acrescentado desde sua última visita ao feed. O acrônimo RSS significa Really Simple Syndication (sindicalização realmente simples) e é usado para descrever a tecnologia utilizada na criação de feeds. (<http://windows.microsoft.com/pt-BR/internet-explorer/use-rssfeeds>)

que estão sediados no *Youtube*. O clipe principal do lançamento, publicado em 24 de setembro de 2014, na página oficial do Grand Corps Malade, na rede social *Youtube*, tinha 415 177 *views* até o momento desta pesquisa (4/1/2015). Importante notar que a navegação a partir de um *site* hoje, remete o usuário a diversos ambientes autônomos, mas que fazem *link* com o endereço principal. Importante assinalar que num *site*, o usuário que navega por ele, pode fazer contato, mas não poderá publicar nenhum comentário, ao contrário das redes sociais, que permitem interação, com publicação de *posts*.

Na Zona Sul de São Paulo, o guia de saraus publicado pela Casa das Rosas demonstra que dos 54 saraus em atividade, nenhum tem *site* próprio. Os endereços de *site* aparecem quando estão vinculados a um centro cultural, mas a metade possui um *blog*, quase todos no *blogspot*. Um *blog* é, segundo o site *hobbyholo.com*, um *site* “com uma estrutura simplificada que permite de uma forma fácil o registo cronológico, frequente e imediato (..) de qualquer outro tipo de conteúdo à sua escolha, sem a necessidade de grandes conhecimentos em termos de programação ou *design* de *websites*. ” Os *blogs* podem ser pessoais, corporativos ou temáticos. São muito usados por jornalistas, autores, escritores e funcionam como diários *on line* ou espaço para postagens pessoais. Segundo a revista Época Negócios de fevereiro de 2014, o Brasil ocupa o quarto lugar de blogueiros no mundo.

Os *blogs* constituem uma importante ferramenta social e trabalham públicos segmentados. Eles também servem como fontes de amplificação das mensagens e como fornecedores de conteúdos compartilháveis em outras redes. O sarau da Cooperifa, por exemplo, possui um *blog*, além de participar de outras redes. Sergio Vaz também tem seu *blog* com o mesmo título de seu livro. (<http://coleccionadordepedras2.blogspot.com.br>). Na entrevista de Sérgio Vaz para as Edições Toró, o poeta declarou que as redes sociais salvaram sua poesia. “Eu sou um poeta que escreve em todo lugar”, afirmou. E concluiu que hoje é famoso nas quebradas, que coloca um vídeo no *Youtube*, rede audiovisual, que 15 mil pessoas acessam.

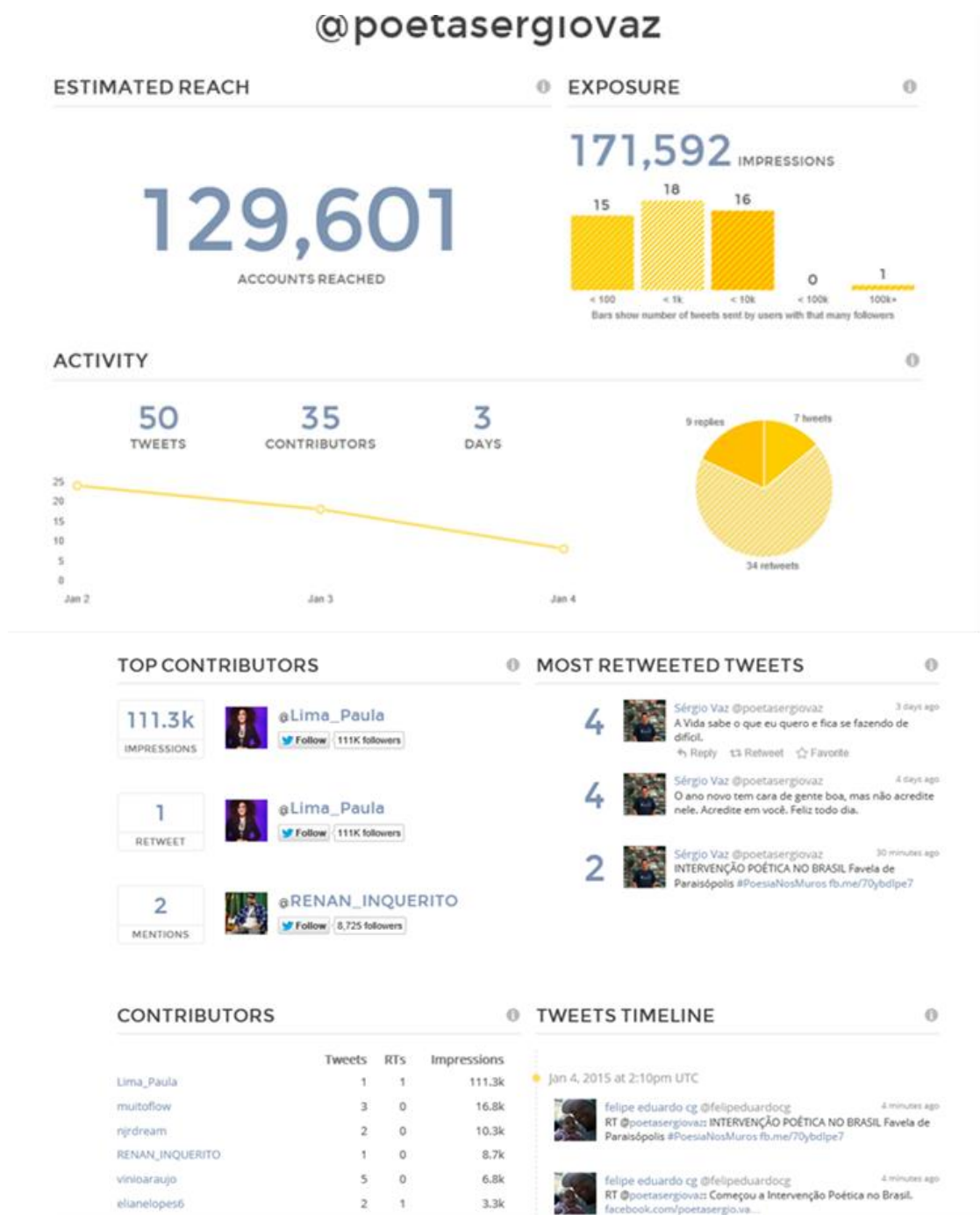
Diante do assédio dos fluxos de informação e da popularização das tecnologias digitais, a resposta é a atual desenvoltura da palavra que avança segura neste novo espaço público e sua disseminação geopolítica. Ela vem discreta como a mídia primeira dos blogs – pessoais e literários -, e logo se expande, sem aviso

prévio, por práticas literárias que inovam remixando linguagens, gêneros e suportes. É a palavra rimada, a poesia na prosa, na dicção cotidiana, a prosa na música, a qualidade indiscutível das novelas gráficas, a palavra agilizada no dialeto dos blogs, orkuts, emails. A palavra pirateada, hackeada, explorando as novas possibilidades tecnológicas dos ipods e podcasts, buscando a expressão visual, as formas dramatizadas, trabalhando fronteiras imprecisas, expandindo seu potencial de arte pública. Seguramente, Umberto Eco não exagera quando anuncia a chegada do século da palavra, fechando de uma vez por todas o domínio da imagem que marcou o século XX. (HOLLANDA- site)

Atualmente todas as atividades e manifestações nas redes sociais podem ser monitoradas e mensuradas. De um modo geral, as mensurações são quantitativas, mas se pode cruzar informações que foram parametrizadas a partir de métricas estabelecidas para que se possa também analisar dados semânticos. Os *sites*, como os *blogs*, têm audiência formada pelo número de visitantes que visualizam suas páginas e podem ser classificados através de ferramentas como o *webanalytics*, que analisam dados relativos ao tráfego nos *sites*.

Com relação às redes sociais, quase todas possuem suas ferramentas de monitoramento correspondentes, como no *Twitter* (rede de *posts* curtos), a *Tweet Reach*, que utilizamos para aferir a performance do poeta Sérgio Vaz e da Cooperifa, no *Twitter*. O perfil de Sérgio Vaz no *Twitter* possui 24.686 seguidores e tem publicados 29.017 *tweets*. A ferramenta utilizada comprova que Sérgio Vaz tem relevante performance, principalmente se compararmos com os perfis do escritor Ferréz, que possui 2.247, e *Grand Corps Malade*, com 85.547 seguidores.

Os gráficos que vamos analisar a seguir, demonstram a atividade recente de cada um dos poetas/escritores/*slameurs*. Quantos *posts* realizados, quantas contas atingidas e esse número não é dado apenas pela soma de seus seguidores (a métrica aqui não é uma simples soma, porque podem existir intersecções entre os grupos de seguidores), mas com os seguidores de seus seguidores, todos que serão alcançados, então é um potencial de alcance; e a seguir as impressões, quantas vezes apareceu nos *twitters*. Número de impressões é sempre quantas vezes o item apareceu na mídia social, de forma repetida ou não, sem necessidade de clique ou interação com o *post*. O gráfico também apresenta o número de respostas ou *replies* e quantos *contributors*, que são aqueles que participam do *post*, fazendo comentários ou “retwitando” o *post*.



Indiscutivelmente, a afirmação de Vaz sobre a importância das redes sociais para amplificar seu trabalho procede. Entretanto, importante retomar a afirmação do cineasta Pascal Tessaud de que o *slam* (e aí incluímos os saraus) não faz uso da rede como o *hip hop* americano, que a usou estrategicamente para seu projeto de expansão, divulgação. Os *slams*, como os saraus, acontecem ali, naquele momento, com a presença física. Certamente, mesmo com a reprodução em vídeo, o momento não se reproduz, mas as redes funcionam como

divulgadoras, como bibliotecas (arquivos), mesmo realizando venda on line. Mas o universo de alcance é principalmente local e não internacional. É incontestável que ocorra via *web*, um movimento **ciberamplificante**, com a possibilidade aberta de circuito transnacional, pois as fronteiras não existem. Outro fato que é importante ressaltar é que as redes são dinâmicas e por isso o seu alcance assim como impressões é variável conforme relevância do *post* ou do momento, podendo virar uma *hashtag* (#) de destaque. Outros termos que devem ser considerados quando se analisa as redes sociais, são: engajamento e influência. Engajamento diz respeito à forma como a audiência interagiu com o conteúdo de determinado canal. Ao realizar a medida do engajamento utilizando a fórmula abaixo, o resultado sempre é relativizado de acordo com o tamanho da sua página e a quantidade de publicações.

$$\text{ENGAJAMENTO: } \frac{\text{Interações (likes / comentários compartilhamento das publicações)}}{\frac{\text{Número de posts do período}}{\text{No período}}} \cdot 100$$

Por influência, entende-se a capacidade que um perfil ou conteúdo pode gerar. Um seguidor pode fazer uma menção sobre um *post* (item de conteúdo) a favor ou contra, criando um *status* de advogado ou, por oposição, de detrator. Nas análises dos *twitters* de Ferréz e *Grand Corps Malade*, identificamos realidades distintas entre si e com relação à Vaz e à Cooperifa.

cooperifa

ESTIMATED REACH

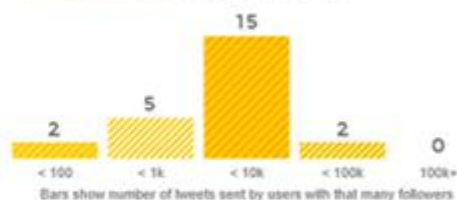
30,895

ACCOUNTS REACHED

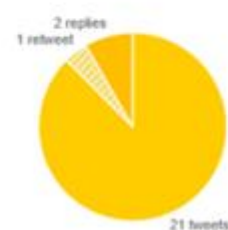
EXPOSURE

65,524

IMPRESSIONS



ACTIVITY



TOP CONTRIBUTORS

29.7k IMPRESSIONS		@cooperifa_sp Follow 2,974 followers
1 RETWEET		@poetasergiovoz Follow 24.6K followers
1 MENTION		@cooperifa_sp Follow 2,974 followers

MOST RETWEETED TWEETS

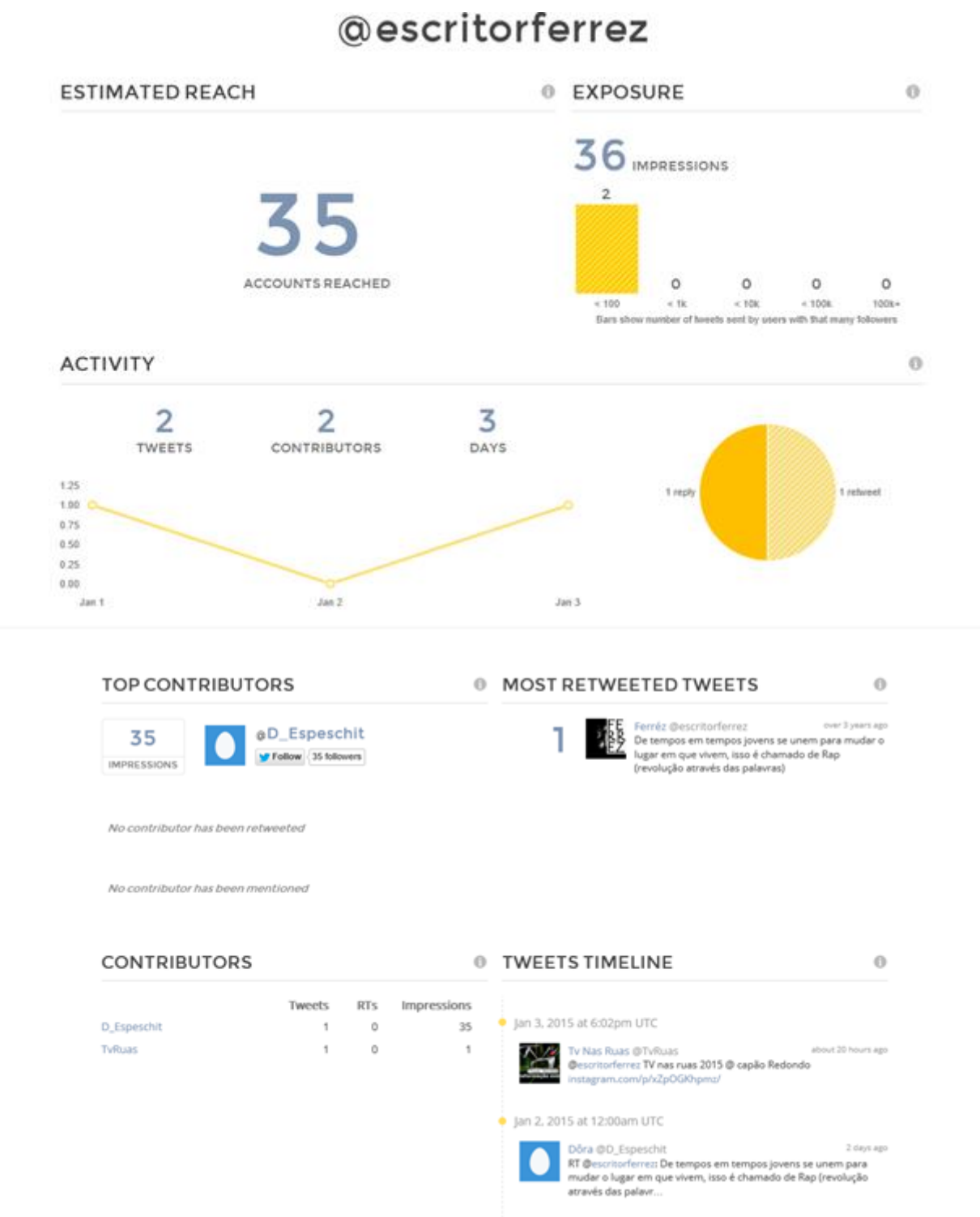
1		Sérgio Vaz @poetasergiovoz @SLIM_RIMOGRARIA @SlimRimografia1 Salve guerreiro, nunca esqueça, a Cooperifa sempre será sua casa. #NovosDias	8 days ago
---	--	--	------------

CONTRIBUTORS

	Tweets	RTs	Impressions
cooperifa_sp	10	0	29.7k
vaiserrimando	1	0	15.5k
silaslimams	1	0	11.7k
versaopopular	4	0	5.7k
rodrigobense	1	0	1.2k
midinhaa	1	0	576
machachusters	1	0	396

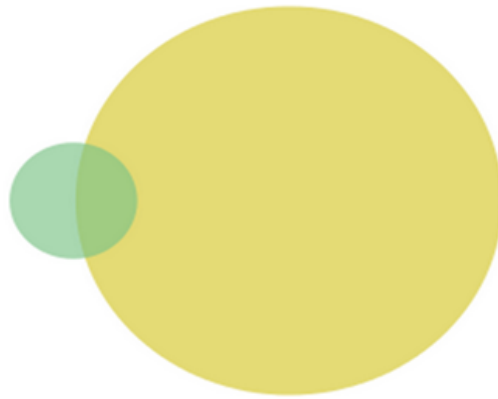
TWEETS TIMELINE

Jan 4, 2015 at 9:01am UTC		cooperifa_sp @cooperifa_sp seu perfil foi visto por 2 pessoas na última hora twcm.me/GkV6	about 6 hours ago
		Bense @rodrigobense Na melhor, to colando no Cooperifa.	about 11 hours ago



Usando a ferramenta *Followertwonk*, que também analisa os perfis do *twitter*, é possível demonstrar como existem intersecções entre o alcance desses poetas, conforme figura abaixo:

Comparison of followers of poetasergiovaz & escritorferrez



25,558 followers of poetasergiovaz
2,289 followers of escritorferrez

followers of poetasergiovaz »	24,535	91.5%
followers of escritorferrez »	1,266	4.7%
followers of both »	1,023	3.8%

grandcorpsmalad

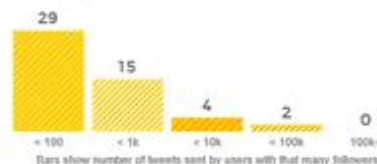
ESTIMATED REACH

42,682

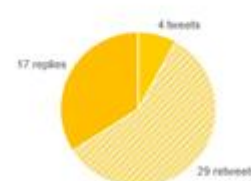
ACCOUNTS REACHED

EXPOSURE

88,844 IMPRESSIONS



ACTIVITY



TOP CONTRIBUTORS

77.4k IMPRESSIONS		@JohnMamann Follow 33.6K followers
12 RETWEETS		@JohnMamann Follow 33.6K followers
32 MENTIONS		@JohnMamann Follow 33.6K followers

MOST RETWEETED TWEETS

- 12 JohnMamann @JohnMamann about 2 hours ago
Retrouvez moi aujourd'hui à 17h avec mon pote @grandcorpsmalad sur #france3 dans l'émission #DuCoteDeChezDave!!! A touteeeee!!!
- 3 Alison. #NoleFam @AlisOn_V about 2 hours ago
Cet après-midi à 17h retrouvez notre duo préféré @grandcorpsmalad et @JohnMamann #DuCoteDeChezDave sur #France3tv! <3
- 2 Cyril Hanouna @Cyrilhanouna about 1 month ago
Au fait tu viens à quelle heure @grandcorpsmalad dans #TPMP ? un clip de dingue :) regardez mes beautés :) youtube.com/watch?v=qgt_jr...

CONTRIBUTORS

	Tweets	RTs	Impressions
JohnMamann	2	12	77.4k
TPMPinfos	1	0	2.5k
gallusgallus	2	0	2.2k
ITS_HENRI	1	0	1.7k
martine17400	1	0	997
alexcomptefan	2	0	670
iko_raw	1	0	387

TWEETS TIMELINE

- Jan 4, 2015 at 2:13pm UTC
- victoor leslie @victoorleslie 10 minutes ago
@jourdannath4 @JohnMamann @grandcorpsmalad @mfb14 :>) vivement que ça commence !!! Tellement envie de le voirrr
- Djé @djesofi 19 minutes ago
RT @JohnMamann: Retrouvez moi aujourd'hui à 17h avec mon pote @grandcorpsmalad sur #france3 dans l'émission #DuCoteDeChezDave!!! A touteeeee...

O *Twitter* não é a rede de maior destaque, no Brasil, nem no mundo. A rede mais acessada é o *Facebook* seguido do *Youtube*. Segundo pesquisa realizada em abril de 2014 pela *Hitwise*, ferramenta de marketing digital da Serasa *Experian*, o *Facebook* foi a rede social mais acessada pelos brasileiros, com 67,68% de participação de visitas. Em segundo lugar, o *Youtube*, com 22,3% de participação de visitas e em quarto lugar o *Twitter*, com apenas 1,49. Na França, 26 milhões de pessoas utilizam o *Facebook* e 24 milhões, o *Youtube*. As duas redes ocupam o primeiro e segundo lugar no *ranking* das redes sociais. O *Twitter* fica em quarto lugar, com 6,8 milhões de usuários.

No *Facebook*, pode-se ter um perfil pessoal ou uma *fanpage*, uma página que pode ser curtida por fãs. A situação dos poetas e espaços literários nesta rede, é a seguinte: (jan 2015)

FANPAGE	FÃS
Grand Corps Malade	439 mil
Poeta Sérgio Vaz	70 mil
Ferréz escritor	17 mil
D´de Kabal	1 mil
Hocine Ben	220
Cooperifa	3.961
Sarau do Binho	3.808
Coupe de La ligue Slam de France 2014	559

No *Youtube*, videocliques de *Grand Corps Malade* atingem mais de 2 milhões de *views*; vídeos da Cooperifa e de Sérgio Vaz atingem 45 mil *views*, em que ele recita a poesia *Novos Dias*. Devemos considerar que o *Grand Corps Malade* foi transformado em um artista midiático, com interesse e apoio da indústria fonográfica. Se compararmos a performance de Sérgio Vaz com a de outros poetas da literatura marginal, da margem, que habitam Paris como a

periferia de São Paulo, podemos afirmar que as redes lhe dão maior visibilidade. Uma breve análise comparativa de seu *Facebook* com outros três poetas e saraus demonstra que Vaz segue seu postulado - escrever em qualquer lugar- pois posta muitas poesias ou frases poéticas em sua *fanpage*, que podem estar sobre fotos, sobre desenhos, ou apenas texto. Seus *posts* de início de ano de 2015 foram: “O maior disfarce do inimigo é a máscara da amizade” (639 curtidas/6 comentários); “Tem pessoas que me dão saudades/mesmos sem conhecê-las” (659 curtidas//13 comentários). A foto de duas meninas lendo o cartaz *all type*, colado num muro da favela de Paraisópolis, traz o seguinte texto: “E a felicidade ainda que tardia deve ser conquistada/e que ninguém mais aceite as migalhas do cotidiano. ” (828 curtidas/4 comentários.)

No dia em que pesquisava, o poeta havia postado há 18 minutos o seguinte texto com uma imagem assinada por Kenan: “Em São Paulo o CEP é o nosso código de barra. Dependendo de onde você mora, o governo não consegue fazer a leitura ótica”. Na *fanpage* também há *posts* relativos a eventos e outras informações, mas todo dia, há pelo menos um *post* de poesia. No dia 31 de dezembro, 4 *posts* foram publicados. Os mais curtidos foram: “SIMPATIA PARA TUDO DAR CERTO EM 2015/Trabalhe, estude e deixe a vida dos outros em paz. ” (2034 curtidas/30 comentários) e “Todo mundo de olho no futuro/e o presente simplesmente passando despercebido” (1010 curtidas/8 comentários).

No texto de apresentação da Antologia Digital *ENTER*, sua organizadora Heloisa Buarque de Holanda reflete sobre o significado de *ENTER*, como acesso a um novo ambiente. Com curadoria compartilhada, *ENTER* reúne 37 nomes, poetas, prosadores, quadrinistas, *rappers*, músicos, produtores culturais e cordelistas. Para a organizadora, na internet, a palavra assume diversos formatos, uma palavra que, para ela, “apodera-se do estatuto da literatura e da prática literária”. Ainda no texto de apresentação da Antologia, Heloisa Buarque de Hollanda, aborda outras importantes questões, como o fato de que, com a internet, os textos saíram das gavetas.

Tudo indica que a era da gaveta está definitivamente enterrada. O escritor que guardava seu texto sem perspectiva de publicação, e ia à luta em busca de um crítico ou autor de renome que legitimasse seu trabalho e, quem sabe, até o encaminhasse para alguma editora, já vai longe no tempo. O novo autor, agora com a grande janela *www* à sua disposição, posta seu texto frequentemente ainda em versão preliminar e o disponibiliza para um público amplo e diversificado,

incluindo-se aqui, com alguma sorte, o tão sonhado editor.
(<http://www.oinstituio.org.br/enter/enter.html>)

Outras antologias digitais estão cumprindo semelhante papel. Entretanto, os próprios poetas, como os espaços de saraus e *slams*, possuem seus *blogs*, *fanpages*, participam de canais do *Youtube*, confirmando que o ciberespaço também funciona como um braço amplificador (amplificante, porque constante) para o movimento literário das periferias. Tanto para o usuário, há benefícios no acesso via internet, como para os poetas e suas obras. As Antologias digitais contribuem para o êxito deste novo ambiente, motivando e possibilitando novos cenários para a vida literária.

5

CONCLUSÃO

Concluir sempre se torna um trabalho difícil quando se tem a percepção de que seu trajeto abriu novas frentes de pesquisa. Entretanto, não posso deixar de assinalar que a proposta desencadeada a partir de meu encontro com o poeta Hocine Ben obteve algumas respostas que contribuem para um novo olhar sobre os estudos de Literatura e cidade na contemporaneidade.

O primeiro capítulo do livro de André Gardel, *O encontro entre Bandeira e Sinhô*, tem o título sugestivo de “O encontro de fato e o fato do encontro”. Nele, o autor sugere que de todo encontro, seja ele motivador de uma reação de atração, repulsão, indiferença, tédio, sai alguma atitude. Isto porque no momento em que algo nos chama a atenção, a “química do encontro” nos contagia e “reacende a fogueira do interesse” que nos desaloja da comodidade, de um lugar pensado. Gardel ainda marca que o “lugar do encontro é a fronteira”, onde se instala um movimento que vai além dos territórios demarcados e possibilita, por sua vez, a sobrevida do encontro. Assim foi o encontro em Aubervilliers, quando percebi um faiscar de algo que me dizia falar do contemporâneo, mas aparecia como sugestão.

Impossível viver hoje a experiência de *flâneur* como no início do século, quando ele estabelecia em sua “deambulação” pela cidade. Atualmente, “andar pela cidade é misturar músicas e relatos diversos na intimidade do carro com os ruídos externos.” (Canclini, 2010, p.123). A cidade para Canclini, é como uma montagem de imagens saqueadas, onde o ritmo é parte fundamental para sua leitura.

Nessa cartografia de cidades em movimento, a periferia de Paris permitiu a convocação para a discussão da periferia de São Paulo, como um modelo passível de análise e investigação. O estudo confirmou a existência de outras conexões cruzadas, semelhantes, que podem ser classificadas como convergências periféricas.

Com relação à principal hipótese do trabalho, é possível afirmar que hoje as vozes subalternas têm voz própria e se utilizam de táticas para reforçar e

ampliar sua identidade. Este fato pode ser verificado através dos movimentos de *slam* e *saraus* que acontecem paralelamente nas periferias dos dois países.

Ao configurar sua voz como autônoma e representativa, sem agenciamento de intelectuais, esses grupos das periferias acessam um novo lugar cultural, e o intitulam de marginal ou da margem, por ser fronteiro. Se a princípio o termo fazia menção ao espaço físico, territorial, este trabalho permitiu observar como marginal se refere a um lugar de trânsito onde é possível a convivência “mestiça”. Oswald de Andrade dizia que um dia a massa comeria dos biscoitos finos que ele produzia, isto é, sua literatura. O que o modernista não pensou, na época, foi na possibilidade de que, no futuro, grupos oriundos dessa massa pudessem querer comer seus próprios biscoitos. Entretanto não podemos negar que há uma referência do grupo brasileiro ao movimento modernista, sugerindo inclusive que reinventam o movimento, na periferia. É certo que o movimento seja inspirador, pois tinha como proposta o rompimento com regras clássicas para buscar em conteúdos da baixa cultura, elementos para sua criação. O cotidiano e o popular numa dicção simples, direta, descomplicada. Entretanto, há uma lacuna entre o movimento modernista e o grupo de literatura marginal, inclusive pelo lugar de atuação. Quando Sérgio Vaz cria o manifesto da Antropofagia Periférica como um pastiche do Manifesto Antropofágico de Oswald, parece tentar reinterpretar aquele momento, de um novo ponto de vista e, de certa forma, se inserir numa linha histórica de movimentos. Essa ação pode ser interpretada como mais uma tática utilizada pelo grupo de literatura marginal, mesmo que não tenha tido o êxito ou a validação pretendida.

Através de práticas literárias, a poesia oral surge como um “gênero de combate”, há uma arregimentação de vozes que ganham força e se organizam em exércitos pacíficos armados pela palavra. As novas vozes que emergem das periferias questionam o poder hegemônico de diversas maneiras e certamente estão contribuindo para novas formas de se narrar a cidade. Como a própria dissertação descreve, as posturas críticas que pretendem ler estas práticas dentro de uma perspectiva fechada vão se deter na impossibilidade de um ferramental adequado.

Entretanto, o que mais parece me interessar no trabalho é como essas vozes antes invisíveis e silenciadas vão “arrombando” espaços com táticas que focam apenas na poética da palavra e fazem crescer um movimento que faz

prosperar uma vida literária nas periferias. Nos últimos dez anos, tanto as periferias de Paris quanto as de São Paulo, viveram um incremento de práticas literárias.

O uso de textos de Michel de Certeau e de Jacques Rancière como metodologia para entender estes movimentos, me possibilitou identificar como há, por trás destas ações da periferia, a construção de uma intencionalidade que poderia chamar de viral, que contagia e, ao se transfigurar em narrativa, passa a existir e fazer história. Ao lado das táticas, a partilha do sensível como forma de disseminar e ampliar o movimento oriundo das margens. A leitura de Rancière reafirmou a importância da partilha do sensível e o vislumbre do potencial de “contágio” da letra errante. Se qualquer indivíduo pode ser sensibilizado por uma “letra” que circula sem distinção de classe social, idade ou gênero, isto demonstra como os saraus, como espaços agenciadores ou catalizadores desta partilha, possibilitam que os produtores culturais emergentes da periferia se transformem em produtores de suas próprias narrativas, muitas vezes autobiográficas, literárias ou midiáticas. Por outro lado, é importante assinalar que nestes encontros, os poetas, de modo geral, questionam situações hegemônicas, propondo uma subversão das estruturas de controle das classes dominantes sobre o imaginário da cidade.

Como os temas dos desafios de *slam* e dos saraus são livres, fica difícil determinar quantos poetas estão voltados para a temática da cidade. Entretanto, os poetas inspiradores desse trabalho, como Hocine Ben, Sérgio Vaz e Ferréz, têm uma produção que fala, pensa a cidade. Por isso, talvez tenha sido possível traçar paralelos entre suas obras e ter o tema da cidade como pano de fundo para as questões exploradas. Uma cidade como as “metropoeletrônicas” de Massimo Di Felice, com novas espacialidades típicas das metrópoles contemporâneas, que incorporaram à cidade arquitetônica os fluxos informacionais gerados pela tecnologia digital.

O estudo de Massimo Di Felice me levou ao desenvolvimento de um conceito operacional para pensar como os circuitos amplificadores das vozes subalternas, ora se dão num campo físico, ora no ciberespaço. No tópico relativo ao cenário bioamplificante, com os saraus e *slams* funcionando como agenciadores, desenvolvi a experiência de “efeito do sampleamento”, como forma de ler a cidade, que consiste na organização dos poemas apresentados num sarau

ou no *slams*, a partir da mixagem dos textos, como uma edição que remete à ideia exposta de cidade videoclipe de Canclini.

Desta forma, é possível se construir um modelo de trabalho que pode ser transformado num protótipo de pesquisa, ao permitir a criação de diretórios temáticos referentes à cartografia da periferia.

Com relação aos espaços ciberamplificantes, além de demonstrarem como o circuito em redes faz reverberar as vozes das periferias, também demonstram que estas novas espacialidades introduzem estas cidades, cada uma a sua maneira, num processo onde circuitos invisíveis dos fluxos informacionais devem ser reconhecidos como coadjuvantes dos processos de produção cultural.

Para concluir, gostaria de ressaltar que o fato do encontro, remetendo ao título de Gardel, funcionou como marco da pesquisa e permitiu a investigação dos tópicos mencionados na apresentação deste trabalho. No entanto, cumpre lembrar que por ser um tema contemporâneo, que investiga fatos que se transformam pari passo ao ato de pesquisar, podem apresentar novas reinterpretações.

6

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- AGAMBEN, Giorgio. *O que é o Contemporâneo e outros ensaios*. Chapecó, SC: Argos, 2009.
- ANDRADE, Carlos Drummond. *A rosa do povo*. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.
- _____. *Antologia Poética*. São Paulo: Companhia das Letras, 2012
- AUGÉ, Marc. *Não-lugares: introdução a uma antropologia da super modernidade*. Campinas: Papirus, 1994.
- BARRETO, Carolina Barreto. *Narrativas da “frátria imaginada.”* Dissertação de mestrado. Programa de Pós-Graduação em Letras – Estudos Literários. Universidade Federal de Juiz de Fora, 2011
- BARTHES, Roland. O efeito do real. In: *Literatura e Semiologia – Pesquisas Semiológicas*. Petrópolis: Editora Vozes Ltda, 1972.
- BEN, HOCINE. D’où tu Slam Hocine Ben. *Synergies Brésil* n° 9 - 2011 pp. 113-118
- BHABHA, Homi. *O local da cultura*. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 1999.
- BEAUDELAIRE, Charles. *As Flores do Mal*. São Paulo: Editora Max Limonad Ltada, 1981.
- _____. *Écrits sur l’art*. Paris, Le livre de poche, 2013.
- BENJAMIN, Walter. *Obras Escolhidas II*. 6ed. Revista. São Paulo: Brasiliense, 2012.
- BEY, Hakim. *Zona Autônoma Temporária*. São Paulo: Conrad, 2001.
- CALVINO, Ítalo. *As cidades invisíveis*. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.
- CANCLINI, Néstor Garcia. *Consumidores e Cidadãos*. Rio de Janeiro: UFRJ, 2010
- _____. *Imaginários urbanos*. Buenos Aires: Editorial Universitária de Buenos Aires, 1997.
- CHATTERJEE, Partha. *La nación en tiempo heterogeneo*. Madrid: Paidós, 2009.
- CIRYLLE, François. Des littératures de l’immigration à l’écriture de la banlieue : Pratiques textuelles et enseignement. Université de Cergy-Pontoise, *FranceSynergies Sud-Est européen* n° 1 – 2008 pp. 149-157

- COLLECTIF. *Blah*. Paris: Édition Florent Massot et Spoke édition, 2007.
- D'ALVA, Roberta Estrela. *Teatro hip hop: a performance poética do ator-MC*. São Paulo: Ed. Perspectiva, 2014.
- DANTO, Arthur C. A transfiguração do lugar comum – uma filosofia da arte. São Paulo: Cosac Naif, 2005
- DJADANI, Rachid. *Boumkeur*. France: Éditions du Seuil, 1999.
- DIAS, Ângela Maria Dias. A estratégia da revolta: literatura marginal e construção de identidade. *Estudos da Literatura brasileira contemporânea*. Brasília, nº27, janeiro/julho, 2006.
- ESLAVA, Fernando villaraga. Literatura marginal: o assalto ao poder da escrita. *Estudos de literatura brasileira contemporânea*. Brasília, nº27, janeiro/julho, 2006.
- DI FELICE, Massimo. *Paisagens pós-urbanas: o fim da experiência urbana e as formas comunicativas do habitar*. São Paulo: Annablumme, 2009.
- DUARTE, Pedro. *A palavra Modernista. Vanguarda e Manifesto*. Rio de Janeiro: Casa da Palavra/ Editora PUC-Rio, 2014
- FIGUEIREDO, Vera Follain de. *Narrativas migrantes: literatura, roteiro e cinema*. Rio de Janeiro: Ed. PUC-Rio: & Letras, 2011.
- FERREIRA, Jerusa Pires. A Festa. Projeto História, São Paulo, n.28, jan-jun.2004.
- FERRÉZ. *Capão Pecado*. São Paulo: Labortexto Editorial, 2000.
- _____. *Cronista de um tempo ruim*. São Paulo: Editora Literatura Marginal/Selo Povo, 2009.
- _____. (Org.). *Literatura marginal: talentos da escrita periférica*. Rio de Janeiro: Agir, 2005.
- GARDEL, André. *O encontro entre Bandeira e Sinhô*. Rio de Janeiro: Secretaria Municipal de Cultura, Departamento Geral de Documentação e Informação Cultural, Divisão de Editoração, 1966.
- GOMES, Renato Cordeiro. A cidade como arena da multiculturalidade. Anais do IV Interprogramas da Compós. Brasília, out. 2004.
- _____. Das margens, contranarrativas: um olhar a partir dos subúrbios do mundo. *IPOTESI* -Revista de Estudos Literários Universidade Federal do Rio de Janeiro.v5, n2, jul/dez.2011.
- _____. *Todas as cidades, a cidade: literatura e experiência urbana*. Rio de Janeiro: Rocco, 1994.

- HALL, Stuart. *A identidade cultural na pós-modernidade*. Rio de Janeiro: DP&A, 2011.
- _____. *Da diáspora: identidade e mediações culturais*. Belo Horizonte: Ed UFMG, 2013.
- HERSCHMAN, Micael. *Abalando os anos 90- funk e hip hop. Globalização, Violência e estilo cultural*. Rio de Janeiro: Editora Rocco, 1997.
- KEHL, Maria Rita, A frátria órfã: o espaço civilizatório do rap na periferia de São Paulo. In: ROCHA, João César et al. *Nenhum Brasil existe: pequena enciclopédia*. Rio de Janeiro: Ed. Topbooks, 2003
- LAMARCHE, Léo. *Anthologie du Slam*. France: Nathan, 2013
- LÉVY, Pierre. *Cibercultura*. São Paulo: Editora 34, 1999
- MARCACCIO, Fabian. *Paintant Stories*. Zürich: Daros- LatinamericaAG, 2005
- MARTÍN-BARBERO, Jesús. *Transformações da experiência urbana. Ofício do cartógrafo: travessias latino-americanas da comunicação na cultura*. São Paulo: Loyola, 2004.
- _____. *Dos Meios às Mediações: comunicação, cultura e hegemonia*. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2013.
- MANOVICH, Lev. *El lenguaje de los nuevos medios de comunicación*. Barcelona: Ediciones Paidós Ibérica S.A, 2005.
- MORICONI, Italo. Poesia e crítica, aqui e agora. In RESENDE, Beatriz e FINAZI- AGRÓ, Ettore (org). *Possibilidades da nova escrita literária no Brasil*. Rio de Janeiro: Revan, 2014.
- OESTE, N. S. L. Oeste. *Rap Global*. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2010.
- OLALQUIAGA, Celeste. *Megalópolis; Sensibilidades Culturais Contemporâneas*. São Paulo, Studio Nobel, 1998.
- PATROCINIO, Paulo Roberto Tonani do. *Escritos à margem: a presença de autores de periferia na cena literária brasileira*. Rio de Janeiro: 7letras, 2013
- PEÇANHA, Érica. *Literatura marginal: os escritores da periferia entram em cena*. Dissertação de mestrado. Programa de Pós-graduação em Antropologia Social. Universidade de São Paulo, 2008.
- _____. *Vozes marginais na literatura*. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2009.
- PEIXOTO, Nelson Brissac. O Olhar estrangeiro. In: Novaes, Adauto. (org) *O Olhar*. São Paulo: Cia das Letras, 1988
- _____. *Paisagens urbanas*. São Paulo: SENAC: Marca D'Água, 1996.

- PENNA, João Camilo. *Escritos da sobrevivência*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2013
- PIGLIA, Ricardo. Uma propuesta para el próximo milênio. *Margen/Margenes*, Belo Horizonte, Mar del Plata, Buenos Aires, n, p.01-3, out. 2001a.
- PRYSTHON, Angela. *Um conto de três cidades. Sensibilidades musicais urbanas*. In: Anais XXXI Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação. SP: Intercom, 2008.
- RAMOS, Julio. *Desencontros da modernidade na América Latina*. Belo Horizonte: Ed.UFMG, 2008.
- RANCIÈRE, Jacques. *O desentendimento. Política e filosofia*. Tradução de Ângela Leite Lopes. Rio de Janeiro: Editora 34, 1996.
- _____. *A noite dos proletários. Arquivos do sonho operário*. Tradução de Luís Leitão. Lisboa: Editora Antígona, 2012.
- _____. *A partilha do sensível. Estética e política*. Tradução de Mônica Costa Netto. Rio de Janeiro: Editora 34, 2009.
- _____. *O inconsciente estético*. Tradução de Mônica Costa Netto. Rio de Janeiro: Editora 34, 2009.
- _____. *O espectador emancipado*. Tradução de Ivone C. Benedetti. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2012.
- _____. “O efeito de realidade e a política da ficção”. In: *Novos estudos-CEBRAP n.º. 86*. São Paulo: Março, 2010.
- _____. *Políticas da escrita*. Tradução de Raquel Ramallete. Rio de Janeiro: Editora 34, 1995.
- RESENDE, Beatriz. *Apontamentos de crítica cultural*. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2002.
- _____. *Os contemporâneos*. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2008.
- RESENDE, Beatriz e FINAZI- AGRÓ, Ettore (org). *Possibilidades da nova escrita literária no Brasil*. Rio de Janeiro: Revan, 2014.
- RODRIGUEZ, Benito Martins. Mutirões da Palavra: literatura e vida comunitária nas periferias urbanas. *Estudos da literatura contemporânea*, n.º22. Brasília, janeiro/junho de 2003.
- ROSE, Tricia. Política, Estilo e a Cidade Pós-Industrial no hip hop. In: HERSCHMANN, Micael (org.) *Abalando os anos 90. Funk e Hip hop globalização, violência e estilo cultural*. Rio de Janeiro: Rocco, 1997.
- SANTIAGO, Silviano. *Uma literatura nos trópicos*. São Paulo: Perspectiva, 1978.
- _____. *O cosmopolitismo do pobre*. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2005.

- SARLO, Beatriz. *A cidade vista. Mercadorias e Cultura Urbana*. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2014.
- SCHOLLHAMMER, Karl Eric. *Ficção brasileira contemporânea*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2010.
- _____. *Marginalidade, exclusão e identidade autoral*. In: LOPES, Luiz Paulo da Motta e Bastos, Liliana Cabral (Orgs). *Para além da identidade: fluxos, movimentos e trânsitos*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2010
- SIMMEL, Georg. *A metrópole e a vida mental*, in VELHO, Octavio (org.). *O fenômeno urbano*. Rio de Janeiro: Guanabara, 1987
- SOMMERS-WILLET, Susan B. A. *The cultural politics of slam poetry: race, identity, and the performance of popular verse in America*. Michigan: The University of Michigan Press, 2009.
- SPIVAK, Gayatri Chakravorty. *Pode o subalterno falar?* Tradução de Sandra Regina Goulart Almeida. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2010.
- TENNINA, Lucía. *Brasil Periférica. Literatura marginal de São Paulo*. México: Secretaria del Cultura del Gobierno de la Ciudad de México, 2014.
- VALLADARES, L. do P. *A invenção da favela: do mito de origem à favela*. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2005.
- VAZ, Sérgio. *Cooperifa – antropofagia periférica*. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2008.
- VIANNA, Hermano. *O mistério do samba*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1995
- VORGER, Camille. *Poétique du slam: de la scène à l'école: Néologie, néostyles et créativité lexicale*. Literature. Université de Grenoble, 2011. French.
- VORGER, Camille et ABRY, Dominique. *Du rap au slam, le low ne se tarit pas... Synergies Espagne n° 4 - 2011 pp. 63-76*
- WACQUANT, Loïc. *Os condenados da cidade*. Rio de Janeiro: Revan; FASE, 2001
- ZUMTHOR, Paul. *Introdução à poesia oral*. Tradução de Jerusa Pires Ferreira. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2010.
- _____. *Escritura e nomadismo: entrevistas e ensaios*. Tradução de Jerusa Pires Ferreira. Cotia: Ateliê Editorial, 2005

Sítios eletrônicos:

Antologia Digital ENTER: <http://www.oainstituto.org.br/enter/enter.html>

www.açãoeducativa.org.br/.../10004692

www.brasildefato.com.br

Banlieue 89: (<http://www.franceculture.fr/player/reecouter?play=4534619>

<http://cafeculturel.org/>

<http://www.capao.com.br>

<http://www.carosamigos.terra.com.br> www.casadasrosas-sp.org.br

<http://www.colecionadordepedras1.blogspot.com.br/>

<http://www.critikat.com/>

<http://www.edicoestoro.net/>

<http://ferrez.blogspot.com.br/>

www.grandcorpsmalade.fr

<http://revistaraiz.uol.com.br/politicas/cooperifa.html>

<http://www.heloisabuarquedehollanda.com.br/>

<http://www.suburbanoconvicto.blogspot.com.br>

www.twitter.com (páginas autores pesquisados)

<http://www.vaiserrimando.com.br>

www.facebook.com (fanpages dos autores citados)

www.youtube.com

<http://www.1dasul.blogspot.com>

Filmes:

MAY, Carine et ZOUHANI, Hakim. *Rue des Cités*. (link cedido pelos cineastas)

DJAIDANI, Rachid. *Rengaine*. Art éditions, 2013, DVD, 115´.

DEVLIN, Paul. *Slam Nation*. Docurama, 1998, DVD, 91´.

LEVIN, Marc. *Slam*. Trimark/ Lions Gate, 1998, DVD, 103´.

TESSAUD. Pascal. *Slam, ce qui nous brûle*. Temp Voix/ France5editions, 2007, DVD.

7
ANEXOS

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1311721/CA

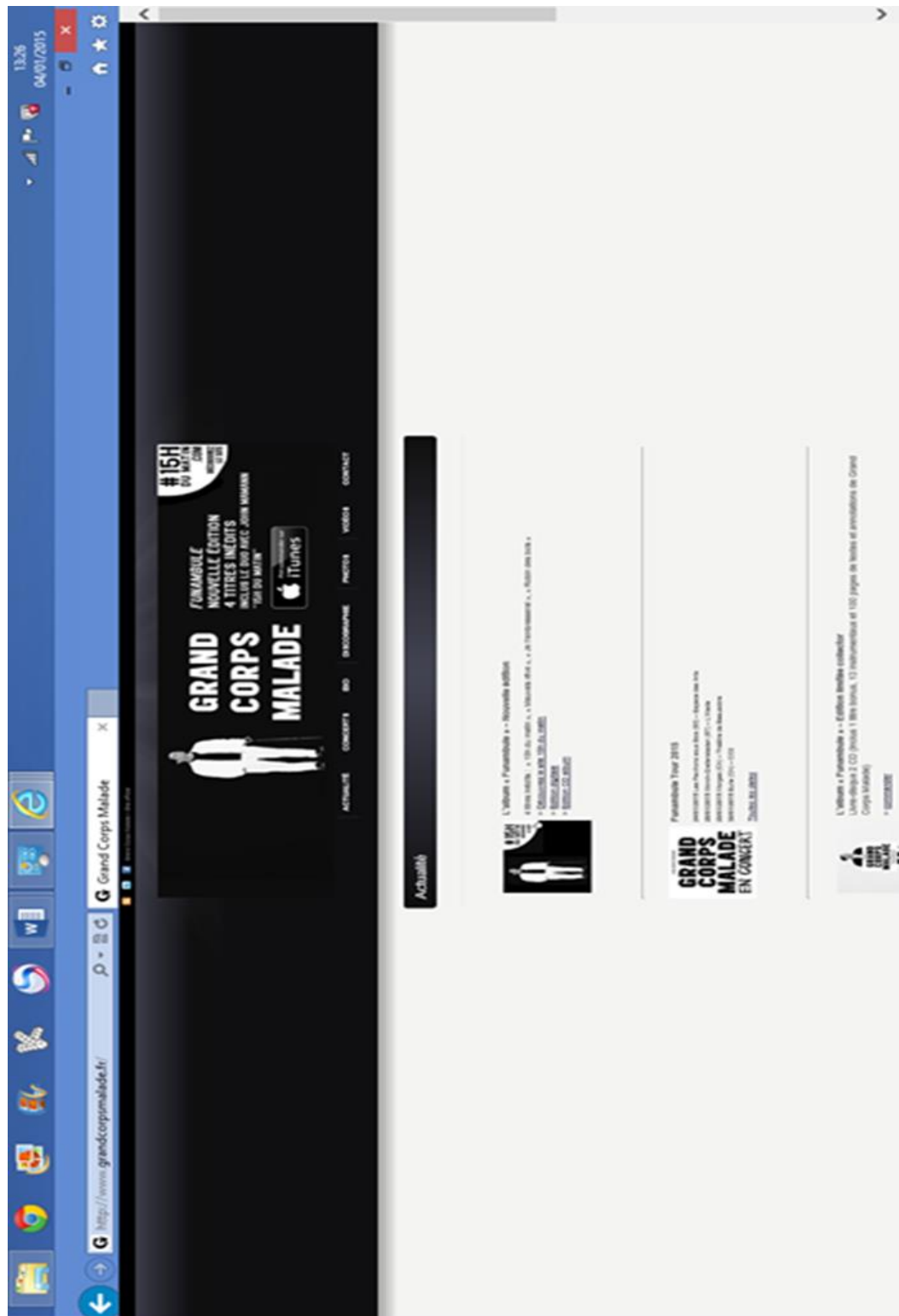
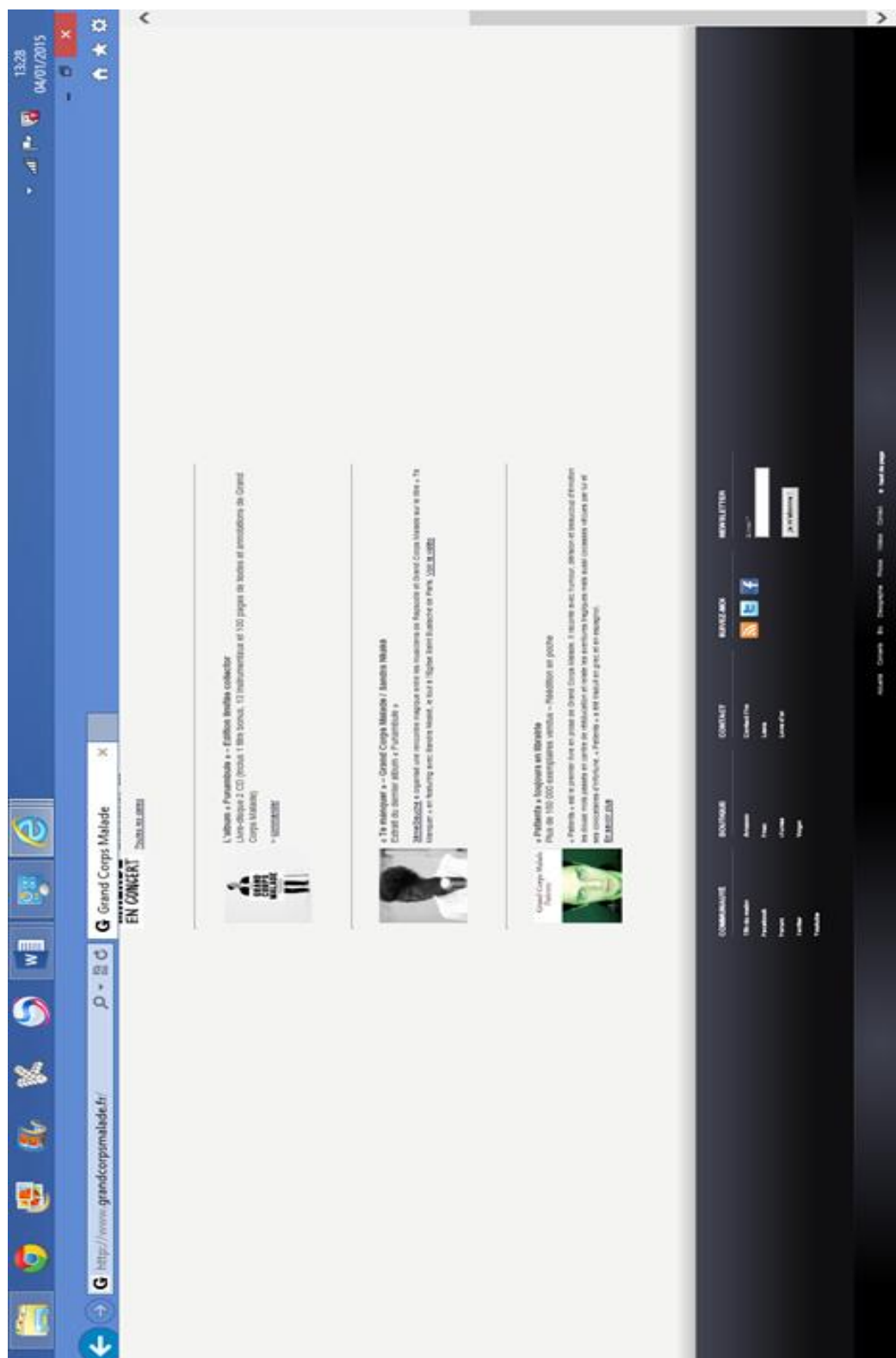


FIGURA 1- www.grandcorpsmalade.fr

FIGURA 2 (continuação *homepage*)- www.grandcorpsmalade.fr