



CENTRO FEDERAL DE EDUCAÇÃO TECNOLÓGICA DE MINAS GERAIS
Diretoria de Pesquisa e Pós-Graduação
Programa de Pós-Graduação *Stricto Sensu* em Estudos de Linguagens

LUIZ EDUARDO RODRIGUES DE ALMEIDA SOUZA

**A LITERATURA PERIFÉRICA DO COLETIVOZ SARAU DE PERIFERIA E DO
SLAM CLUBE DA LUTA DE BELO HORIZONTE:** uma análise da formação de leitores
e escritores por meio de performances poéticas como letramentos literários de reexistência

Belo Horizonte
2022

LUIZ EDUARDO RODRIGUES DE ALMEIDA SOUZA

A LITERATURA PERIFÉRICA DO COLETIVOZ SARAU DE PERIFERIA E DO SLAM CLUBE DA LUTA DE BELO HORIZONTE: uma análise da formação de leitores e escritores por meio de performances poéticas como letramentos literários de reexistência

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Estudos de Linguagens do Centro Federal de Educação Tecnológica de Minas Gerais (CEFET-MG) como requisito parcial para obtenção do título de Doutor em Estudos de Linguagem.

Área de Concentração: Linguagem, Ensino, Aprendizagem e Tecnologia

Orientador: Prof. Dr. Vicente Aguiar Parreiras

Belo Horizonte
2022

A447I	Souza, Luiz Eduardo Rodrigues de Almeida. A literatura periférica do Coletivo Sarau de Periferia e do SLAM Clube da Luta de Belo Horizonte : uma análise da formação de leitores e escritores por meio de performances poéticas como letramentos literários de reexistência / Luiz Eduardo Rodrigues de Almeida Souza. – 2022. 232 f. : il. Orientador: Vicente Aguiar Parreiras. Tese (doutorado) – Centro Federal de Educação Tecnológica de Minas Gerais, Programa de Pós-Graduação em Estudos de Linguagens, Belo Horizonte, 2022. Bibliografia. 1. Periferias urbanas - Cultura - Aspectos sociais. 2. Literatura Popular. 3. Letramento. 4. Performance (Arte). I. Parreiras, Vicente Aguiar. II. Título. CDD: 372.4
-------	--

Folha de Aprovação

LUIZ EDUARDO RODRIGUES DE ALMEIDA SOUZA

**A LITERATURA PERIFÉRICA DO COLETIVOZ SARAU DE PERIFERIA E DO SLAM
CLUBE DA LUTA DE BELO HORIZONTE: uma análise da formação de leitores e
escritores por meio de performances poéticas como letramentos literários de reexistência**

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em
Estudos de Linguagens do Centro Federal de Educação
Tecnológica de Minas Gerais (CEFET-MG) como
requisito parcial para obtenção do título de Doutor em
Estudos de Linguagem.

Orientador: Prof. Dr. Vicente Aguiar Parreiras

Aprovado em ____/____/____

Banca Examinadora

Profa. Dra. Sandra de Fátima Pereira Tosta

Universidade Federal de Ouro Preto – UFOP -MG

Prof. Dr. Guilherme Trielli Ribeiro

Universidade Federal de Minas Gerais – UFMG

Profa. Dra. Flaviane Faria Carvalho

Universidade Federal de Alfenas – UNIFAL

Profa. Dra. Patrícia Rodarte Silva Gomes Coelho

Centro Federal de Educação Tecnológica de Minas Gerais – CEFET - MG

Dedico esse trabalho aos poetas, slammers, multiartistas/ês, professorês/as, leitorês/as, produtoras/ês, escritorês/as, MC's, editoras/es, pesquisadoras/ês, slammasters, oficineiros/as, ativistas/militantes, atrizes/atores, públicos/ouvintes, rappers/DJ's, socioeducativos/educadores, cantores/as, musicistas/músicos, narradoras/es de histórias, artistas das rua/bares, dançarinos/as, feirantes/ambulantes, bibliotecários, mediadores/as, aprendizes/educandes, protagonistas do ser-fazer-movimento à luta e à voz da oralitura/escuta/leitura/escrita/performance que são moradoras/es reexistentes das periferias, bordas da Av. Contorno, e margens de Belo Horizonte, região metropolitana e do interior de Minas. Bem como a minha mãe, professora sindicalista e aposentada na escola pública, Maristela Rodrigues Almeida. *In memmorian* a minha vó mainha, guerreira cozinheira e pensionista que veio da comunidade rural de Salinas, no médio Rio Jequitinhonha com Bahia, e descansou em 2016, Ricarda Almeida Barros.

AGRADECIMENTOS

À DEUS, às Nossas Senhoras APARECIDA e do ROSÁRIO, à OXALÁ e às guias do meu orí, mãe OXUM, pai OGUM, por protegerem a minha saúde mental-corporal com seus axés curativos ao longo desses 8 anos de luta e de voz por essa agora-viva qualificação profissional nesse doutoramento em estudos de linguagens, na linha 3 de pesquisa “linguagem, ensino, aprendizagem e tecnologia”;

Ao POSLING, Programa de Pós-Graduação em Estudos de Linguagens, do CEFET-MG/Campus 1 de Belo Horizonte-MG, em especial ao seu corpo docente, coordenação, colegiado e funcionários, bem como às outras comunidades universitárias que participaram de minha formação: Universidade Federal de Viçosa, Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais e a Universidade de Buenos Aires.

Ao meu querido professor orientador doutor guerreiro Vicente Aguiar Parreiras, que tão generosamente dedicou seus saberes corpo-experienciais e suas vivências sensíveis-históricas de cientista-educador no campo das práxis e novas epistemologias dos letramentos sociocríticos na formação de professores, cuja convivência afetuosa, desde 2016 quando fui seu aluno numa disciplina, se transformou numa amizade para a vida toda.

A minha ex-orientadora, Profa. Dra. Marta Passos Pinheiro, pelo acolhimento ao meu pré-projeto de pesquisa e por sua partilha de experiências no campo da formação literária de leitores, no período possível que orientou parte deste trabalho acadêmico.

À Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior – CAPES – pela bolsa do Programa de Doutorado Sanduíche no Exterior – PDSE/2018 e à minha co-orientadora Profa. Dra. Lucía Tennina pela aceitação positiva e acolhimento acadêmico do meu estudo comparativo entre a performance poética de Sarau/*Slam* e Rap *Freestyle* na Universidad de Buenos Aires (UBA) durante os 6 meses de estágio sanduíche na Argentina.

Às professoras/es doutoras/es membros da Banca Avaliadora dessa cerimônia de Defesa de Tese, que aceitaram calorosamente o nosso convite para a escuta, a leitura e a voz cuidadosa de seus pareceres ao ouvirvisualisarem as minhas linhas oralituralizadas e não-lineares nessa tese científica.

A todês, todas, todos amigxs, familiares, colegas doutorandas e compas poetas-professores-pesquisadores-produtores desse circuit.univers.ús das corp.ora.literatur.rú.as cult.ivadas, tão amorosamente, pelas coletivês de sarau.slam.batalha.editora.s que, direta ou indiretamente, ou distantemente e intimamente, fizeram e compuseram, po.ética.mente a

part.pod.e.r desse meu/nossês percu.vê.rso e forma.tiva.ção de pés descalços pelas rod.gir.as
na rua à lucha y à voice, m.eu.uito obrig.ratidão.ada.x!

Aos/às amiguês, com gratidão especial pelo acolhimento e escuta em família, Beatriz Ferraz, Patrícia Medeiros, Liliam dos Anjos, Wilka Francinara, Ana Carolina, Patrícia Rodarte, Gilbert da Silva, Cláudia Regina, Thiago Zulu, Bruno Kakomas, Dione Machado, Piê Poeta, Rogério Coelho, Oliver Lucas, Francis Costa, Karine Bassi, Bruna Stéphanie, Juliene Prado, Fabrício Valentim, Michele Santos, Pablo Cândido, Polly Honorato, Pablo Abranches, Fernanda Salvo, Sônia Mara, Gabriela Santos, Alexsandra Preta, Cris Rato, Marcelo Dugulin, Fabiane Rodrigues, Luciana Freitas, Ivo Jucksh, Tharcisio Caldeira, Carlos Fubá, Gabriela Tebet, Priscila Brasil, Raúl Andrés, Mercedes Lescano, Carolina Rodriguez, Pedro Poncioni, Bestsabé, Fábio, Roberta, Daniela, Izabel Diniz, Amanda Lew, Diana Victoria, Mercedes Couso, Maria Eugênia Salcedo, Pedro Ton, Eloah Monteiro, Renato Negrão, Eduardo Martins, Fabiana Santana, Flávia Nolasco, Ana Cecília, Corinne Julie, Tiago Benjamim, Juliana Souza, Bruno Garzon, Josiane Rodrigues, Ricardo Bifano, Mayara, Emerson Júnior, Milton Júnior, Larissa Alberti, Flávia Péret, Conceição Santiago, Renato Gaia, Severina Santiago, Maria Cristina, Maria Fernanda Salcedo, Maria Narciza, Márcia Mara, Marislene Rodrigues, Maria Cláudia, Manoel Jorge, Marcos Benjamim, Leonardo Benjamim, Marinez Almeida, Mariana Dias, Assaí, Luiz Carlos, Florencia, Karina, Ana Antunes, Wellington, Gildázio, Magda Antunes, Rodrigo Cabide, Bárbara, André, Carla Moreira, Aline Arruda, Hudson Porchesi ...

Essas asas de bater aflito
Até o infinito
Até onde o escuro abraça
Contraste, conflito, é tão bonito
Até o brilhar dessa brasa
Meninos perdidos e arrependidos
A rua tem sido divã
Seguro é o sonho e o céu
E há de querer babel
Protege seu Peter Pan.

(EDUARDO DW)

RESUMO

Esta pesquisa tem como tema o papel da Literatura Marginal-Periférica-Contemporânea dos Saraus e *Slams* de Belo Horizonte na formação de jovens leitores e escritores por meio de performances poéticas, que podem ser compreendidas como práticas de Letramentos Literários de Reexistência. O Movimento de Literatura Marginal-Periférica dos Saraus e *Slams* de São Paulo se expande nos anos 2000 para outros centros urbanos do Brasil. O Coletivo Sarau de Periferia (2008) e o *Poetry Slam* Clube da Luta (2014) são os precursores dessas literaturas contemporâneas das periferias de Belo Horizonte e da cena de Minas Gerais. Justifica-se, pois, há 13 anos, o Sarau Coletivo, o *Slam* Clube da Luta e outros coletivos de sarau/*slam* mobilizam um público significativo de jovens e adultos para seus eventos, ações e performances poéticas em espaços não-institucionalizados da rua: bares, praças, esquinas, estações de metrô. Esse fenômeno literário-cultural, que circula principalmente por meio da performance oral, contradiz o cenário estatístico de baixo desempenho das práticas de leitura e escrita dos jovens nos exames nacionais e internacional, uma vez que tem conquistado, no meio urbano, muitos jovens leitores e escritores. Diante dessa realidade, viu-se a necessidade de compreender a relação entre oralidade e escrita em práticas poéticas contemporâneas, o que levou esta pesquisa a formular o objetivo geral de investigar a Literatura Marginal-Periférica-Contemporânea dos Saraus e *Slams* de Belo Horizonte na formação de jovens leitores e escritores por meio de performances poéticas, práticas e ações não-escolarizadas de Letramentos Literários de Reexistência e seus contrastes com os letramentos escolares. Para tanto, metodologicamente, foi desenvolvida uma abordagem inspirada na etnografia, associada à análise intersemiótica das performances poéticas, da Literatura Periférica em duas comunidades interpretativistas, uma na periferia e outra no centro da cidade. O arcabouço teórico perpassa, e é influenciado, pelos conceitos/categorias de Letramentos Literários de Reexistência/Formação de Leitores (SOUZA, 2011; ROJO, 2009; PAULINO, 2004; COSSON, 2016); da Literatura Marginal-Periférica de Saraus/*Slams* (WALTY, 2014; OLIVEIRA JR., 2016; TENNINA, 2017; COELHO, 2017); de Sistema/Campo literário (CANDIDO, 2000; BOURDIEU, 1996), da Literatura Brasileira Contemporânea (SCHOLLHAMMER, 2009; DALCASTAGNÈ, 2012; ROCHA, 2015; RESENDE, 2017); Etnografia e Antropologia Urbana (GEERTZ, 2008; MAGNANI, 2007), de Performance Poética e Oralitura (ZUMTHOR, 2014; MARTINS, 2021). Os resultados identificam que o Movimento de Literatura Periférica dos Saraus e *Slams* pode se configurar como uma Agência

de Multiletramentos Literários e seus poetas-*performers* como Agentes de Letramentos de Reexistência, formando muitos jovens e adultos leitores e escritores em espaços não-escolares e, também, transitando por espaços institucionais dos sistemas de educação e de cultura.

Palavras-chave: Literatura marginal-periférica; Letramentos literários de reexistência; Performance; Sarau; *Slam*;

RESUMEN

Esta investigación tiene como tema el papel de la Literatura Marginal-Periférica-Contemporánea de los Saraus y Slams de Belo Horizonte en la formación de jóvenes lectores y escritores a través de performances poéticas, que pueden ser entendidas como prácticas de Alfabetización Literaria de Reexistencia. El Movimiento de Literatura Marginal-Periférica de los Saraus e Slams de São Paulo se expande en la década de 2000 a otros centros urbanos de Brasil. Coletivoz Sarau de Periferia (2008) y Poetry Slam Clube da Luta (2014) son los precursores de estas literaturas contemporáneas de la periferia de Belo Horizonte y de la escena de Minas Gerais. Desde hace 13 años, Sarau Coletivoz, Slam Clube da Luta y otros colectivos veladas/slam movilizan a un importante público de jóvenes y adultos para sus eventos, acciones y performances poéticos en espacios no institucionalizados de la calle: bares, plazas, esquinas, estaciones de metro. Este fenómeno literario-cultural, que circula principalmente a través de la representación oral, contradice el escenario estadístico de bajo rendimiento de las prácticas de lectura y escritura de los jóvenes en los exámenes nacionales e internacionales, ya que ha conquistado, en el medio urbano, a muchos jóvenes lectores y escritores. Frente a esta realidad, surgió la necesidad de comprender la relación entre oralidad y escritura en las prácticas poéticas contemporáneas, lo que llevó a esta investigación a formular el objetivo general de investigar la Literatura Marginal-Periférica-Contemporánea de los Saraus y Slams de Belo Horizonte en la formación de jóvenes lectores y escritores a través de representaciones poéticas, prácticas y acciones no escolarizadas de Alfabetización Literaria de Reexistencia. Por ello, metodológicamente, se desarrolló un abordaje inspirado en la etnografía, asociado al análisis intersemiótico de las representaciones poéticas, de la Literatura Periférica en dos comunidades interpretativas, una en la periferia y otra en el centro de la ciudad. El marco teórico recorre y es influenciado por los conceptos/categorías de Alfabetización Literaria de Reexistencia/Formación Lectora (SOUZA, 2011; ROJO, 2009; PAULINO, 2004; COSSON, 2016); la Literatura Marginal-Periférica de Saraus/Slams (WALTY, 2014; OLIVEIRA JR., 2016; TENNINA, 2017; COELHO, 2017); Sistema/Campo Literario (CANDIDO, 2000; BOURDIEU, 1996), Literatura Brasileña Contemporánea (SCHOLLHAMMER, 2009; DALCASTAGNÈ, 2012; ROCHA, 2015; RESENDE, 2017); Etnografía y Antropología Urbana (GEERTZ, 2008; MAGNANI, 2007), de Performance Poética e Oralitura (ZUMTHOR, 2014; MARTINS, 2021). Los resultados identifican que el Movimiento de Literatura Periférica de Saraus y Slams puede configurarse como una Agencia

de Multialfabetizaciones Literarias y sus poetas-intérpretes como Agentes de Alfabetización de Reexistencia, formando muchos lectores y escritores jóvenes y adultos en espacios no escolares y también, transitando por los espacios institucionales de los sistemas de educación y cultura.

Palabras llave: Literatura marginal-periférica; alfabetizaciones literarias de reexistencia; Actuación; *Sarau*; *Slam*;

ABSTRACT

This research has as its theme the role of Marginal-Peripheral-Contemporary Literature of the Saraus and Slams of Belo Horizonte in the formation of young readers and writers through poetic performances, which can be understood as practices of Literary Literacy of Reexistence. The Marginal-Peripheral Literature Movement of the Saraus e Slams de São Paulo expands in the 2000s to other urban centers in Brazil. Coletivos Sarau de Periferia (2008) and Poetry Slam Clube da Luta (2014) are the precursors of these contemporary literatures from the periphery of Belo Horizonte and the scene of Minas Gerais. For 13 years, Sarau Coletivos, Slam Clube da Luta and other soiree/slam collectives have mobilized a significant audience of young people and adults for their events, actions and poetic performances in non-institutionalized spaces on the street: bars, squares, corners, subway stations. This literary-cultural phenomenon, which circulates mainly through oral performance, contradicts the statistical scenario of low performance of young people's reading and writing practices in national and international exams, since it has conquered, in the urban environment, many young readers and writers. Faced with this reality, there was a need to understand the relationship between orality and writing in contemporary poetic practices, which led this research to formulate the general objective of investigating the Marginal-Peripheral-Contemporary Literature of the Saraus and Slams of Belo Horizonte in the formation of young readers and writers through poetic performances, practices and unschooled actions of Literary Literacy of Reexistence. Therefore, methodologically, an approach inspired by ethnography was developed, associated with the intersemiotic analysis of poetic performances, of Peripheral Literature in two interpretivist communities, one in the periphery and another in the center of the city. The theoretical framework runs through, and is influenced by, the concepts/categories of Literary Literacy of Reexistence/Reader Training (SOUZA, 2011; ROJO, 2009; PAULINO, 2004; COSSON, 2016); the Marginal-Peripheral Literature of Saraus/Slams (WALTY, 2014; OLIVEIRA JR., 2016; TENNINA, 2017; COELHO, 2017); Literary System/Field (CANDIDO, 2000; BOURDIEU, 1996), Contemporary Brazilian Literature (SCHOLLHAMMER, 2009; DALCASTAGNÈ, 2012; ROCHA, 2015; RESENDE, 2017); Ethnography and Urban Anthropology (GEERTZ, 2008; MAGNANI, 2007), of Poetic Performance and Oraliture (ZUMTHOR, 2014; MARTINS, 2021). The results identify that the Movement of Peripheral Literature of Saraus and Slams can be configured as an Agency of Literary Multiliteracies and its poet-performers as Agents

of Literacy of Reexistence, forming many young and adult readers and writers in non-school spaces and also, transiting through institutional spaces of the education and culture systems.

Keywords: Marginal-peripheral literature; literary literacies of re-existence; Performance; *sarau*; slam;

LISTA DE QUADROS

QUADRO 1: DISSERTAÇÕES E TESES SOBRE A TEMÁTICA	23
QUADRO 2: TEMAS E IMAGENS PLURAIS CONSTANTES DO CENÁRIO LITERÁRIO ESTUDADO	51
QUADRO 3: MODELOS SITUACIONAIS PARA LINGUAGEM/COMUNICAÇÃO LITERÁRIA	71
QUADRO 4: ROTEIRO PARA ENTREVISTA ETNOGRÁFICA	95
QUADRO 5: QUADRO DESCRITIVO-ANALÍTICO DE PERFORMANCE POÉTICA	106
QUADRO 6: CIRCUITO BARREIR	123
QUADRO 7: CIRCUITO CENTRO	124
QUADRO 8: SÍNTESE DE CATEGORIAS TEMÁTICAS A PARTIR DO ROTEIRO DE ENTREVISTA	183
QUADRO 9: SÍNTESES DA ENTREVISTA COM KARINE BASSI	192
QUADRO 10: QUADRO DESCRITIVO-ANALÍTICO DE PERFORMANCE POÉTICA – LEITORA PATRÍCIA.....	194

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	18
1. O CAMPO LITERÁRIO CONTEMPORÂNEO E A LITERATURA MARGINAL-PERIFÉRICA: o Coletivo Sarau de Periferia e o Slam Clube da LUTA	32
1.1 O CAMPO LITERÁRIO E A FORMAÇÃO DO SISTEMA DA LITERATURA BRASILEIRA	33
1.2 A LITERATURA BRASILEIRA CONTEMPORÂNEA NO CAMPO LITERÁRIO ...	34
1.3 O CAMPO LITERÁRIO MARGINAL DE SÃO PAULO À BELO HORIZONTE	41
1.4 A Voz Marginal do Coletivo Sarau de Periferia de Minas Gerais	44
1.4.1 “à luta, à voz” na coletânea poética do Coletivo	50
1.4.2 leituras das vocalidades poéticas no livro	52
1.5 O <i>slam</i> clube da luta inaugura o circuito mineiro de <i>slams</i> e expande a cena brasileira .	57
2. AS LITERATURAS PERIFÉRICAS E AS PRÁTICAS DE LETRAMENTOS LITERÁRIOS DE REEXISTÊNCIA NOS SARAUS E SLAMS	61
2.1 A literatura periférica dos Saraus e <i>Slams</i> de São Paulo a Belo Horizonte	56
2.2 A Rua, o Sarau, o <i>SLAM</i> e a formação de leitores em espaços não-escolares	60
2.3 Letramentos literários de reexistência nas comunidades de sarau e <i>slam</i>	64
2.4 Performance, Leitura e Recepção das oralituras poéticas Nos Saraus e <i>Slams</i>	67
3. CAMINHOS E PERCURSOS METODOLÓGICOS	88
3.1 ETAPAS DA PESQUISA	92
3.2 ABORDAGEM ETNOGRÁFICA E SUAS TÉCNICAS	93
3.3 COLETIVOS, ESPAÇOS, PARTICIPANTES E CORPUS	102
3.4 CONCEITOS, CATEGORIAS E MÉTODO DE ANÁLISE	103
3.4.1 1Método de análise	109
4. RELATOS E ANÁLISES DAS VIVÊNCIAS DE CAMPO	115
4.1 VIVÊNCIAS NA CASA DE CULTURA COLETIVOZ: 2017	116
4.1.1 O PROJETO “OFICINA DE SARAUS COLETIVOZ”	121
4.2 Circuitos, Manchas e Pedços	129
4.2.1 Circuito Barreiro	133
4.2.1.1 Mancha Barreiro de Baixo	133
4.2.1.2 Pedços entre BARREIRO E CONTAGEM	138
4.2.2 CIRCUITO BAIXO CENTRO	140
4.2.2.1 mancha do baixo centro	144
4.2.2.2 pedços no baixo centro	146
4.3 Vivências no <i>slam</i> Clube da Luta: 2018	148
4.3.1 Em poesia, não se compete, mas em si, compete”: uma das noites de <i>Poetry Slam</i> no Clube da Luta de Belo Horizonte	150
4.3.1.1 A PRIMEIRA RODADA POÉTICA DO CLUBE DA LUTA	153
4.3.1.1.2 ELIZA CASTRO	155
4.3.1.1.3 LAURA CONCEIÇÃO	157
4.3.1.1.4 JAZZ ORIMAUÁ	158
4.3.1.1.5 JOÃO PAIVA	160
4.3.1.1.6 LEANDRO ZERÊ	140
4.3.1.1.7 VÊNUS SUNÊV	144
4.3.1.1.8 OLIVER LUCAS	146
4.3.2.2 A SEGUNDA RODADA OU SEGUNDO ROUND	148
4.3.2.2.1 LAURA CONCEIÇÃO	149
4.3.2.2.2 JAZZ ORIMAUÁ	150

4.3.2.2.3 JOÃO PAIVA	153
4.3.2.2.4 VÊNUS SUNÊV	155
4.3.2.3 A TERCEIRA E ÚLTIMA RODADA	157
4.3.2.3.1 JAZZ ORIMAUÁ	158
4.3.2.3.2 JOÃO PAIVA	160
4.3.2.3.3 VÊNUS SUNÊV	161
4.3.2.4 O FECHAMENTO DA NOITE NO SLAM CLUBE DA LUTA	163
4.4 VIVÊNCIAS NO COLETIVOZ SARAU DE PERIFERIA	164
4.4.1 “AGRADECEMOS A QUEM VEM DE LONGE, DE PERTO E PRINCIPALMENTE DE DENTRO”: UMA DAS NOITES DO/NO COLETIVOZ SARAU DE PERIFERIA NA CASA DE CULTURA COLETIVOZ	165
4.4.1.1 PIETA POETA: “PRETA, FAVELADA, BARRAQUEIRA”	168
4.4.1.2 EDUARDO DW	174
4.4.1.3 JOI GONÇALVES.....	176
4.4.1.4 BIM OYOKO	179
4.4.1.5 KÁTIA LEAL	180
4.4.1.6 ROGÉRIO COELHO	181
4.4.1.7 ZI REIS: “E AGORA, MARIA?”	182
4.4.1.8 VITO JULIÃO	184
4.4.1.9 MARCELA MELO	186
4.5 O ENCERRAMENTO DA PRIMEIRA RODADA E O INÍCIO DA SEGUNDA: “SARAU DOS GUELAS”	187
4.5.1 Táticas de “ocupação” do Sarau Coletivoz na escola pública: processos de inserção da literatura marginal-periférica nos sistemas e políticas da educação e da cultura	188
5 DIÁLOGO ENTRE AS ENTREVISTAS COM ESCRITORES E LEITORES	192
5.1 Dione machado	192
5.1.1 BIOGRAFIA E TRAJETÓRIA	193
5.1.1.1 QUADRO SÍNTESE DA ENTREVISTA COM DIONE MACHADO	196
5.1.1.2 GRACIELE: LEITORA DE DIONE MACHADO	197
5.2 Karine Bassi	200
5.2.1 Biografia e trajetória	201
5.2.1.1 quadro síntese da entrevista com karine bassi	205
5.2.1.2 patricia: leitora da karine.....	207
5.3. JOÃO PAIVA	209
5.3.1 BIOGRAFIA E TRAJETÓRIA	209
5.3.1.1 QUADRO SÍNTESE DA ENTREVISTA COM JOÃO PAIVA	211
5.3.1.2 STELA: LEITORA DE J. PAIVA	213
5.4 PIETA POETA	216
5.3.1 BIOGRAFIA E TRAJETÓRIA	216
5.4.1.1 QUADRO SÍNTESE DA ENTREVISTA COM PIETA POETA	219
5.4.1.2 LAETITIA: LEITORA DE P. POETA	220
6. CONSIDERAÇÕES FINAIS	221
REFERÊNCIAS	229

INTRODUÇÃO

Esta pesquisa apresenta como temática o papel estético-educacional da Literatura Marginal e Periférica Contemporânea do *Coletivo Sarau de Periferia* (2008) e do Slam¹ *Clube da Luta* (2014) na formação de novos leitores e escritores por meio de Performances Poéticas como práticas e eventos de Letramentos Literários de Reexistência em espaços não-institucionalizados (bares, ruas, praças, etc.) da regional do Barreiro e do centro de Belo Horizonte, bem como em locais institucionais de escolas públicas e centros culturais (equipamentos dos sistemas da educação e da cultura) a partir da realização de oficinas artístico-literárias (eventos pontuais ou projetos culturais).

Uma das motivações para este estudo surgiu em 2014 e 2015, quando trabalhei como pesquisador mestre bolsista de apoio técnico pela Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de Minas Gerais (FAPEMIG), no Grupo de Pesquisa em Educação e Culturas (EDUC), vinculado ao Programa de Pós-Graduação em Educação da PUC-MG e sob coordenação da antropóloga e professora doutora Sandra de Fátima Pereira Tosta. Nesse período, participei do projeto de pesquisa² “Culturas Urbanas: Georreferenciamento e Análise Cultural de Grupos Juvenis em sua relação com a Escola e a cidade de Belo Horizonte-MG”, o qual mapeou grupos, coletivos, que produziam intervenções artísticas e culturais no centro da capital mineira em interface com a educação, com a cidade e as tecnologias contemporâneas. Foi uma rica aprendizagem e vivência de campo etnográfico que despertou em mim a disposição para continuar como professor-pesquisador no doutorado acadêmico nesse campo interdisciplinar entre Linguagens, Literaturas, Letramentos, Educação e Antropologia.

Além do registro deste Atlas das Culturas Urbanas³ com cerca de 40 grupos atuantes no hipercentro de Belo Horizonte (BH), este projeto dos grupos EDUC e LEUR/PUC-MG e o EARTEC/UFMG desenvolveu uma Etnografia em um dos grupos mapeados: Espaço Comum Luiz Estrela. Neste espaço cultural, convergem várias manifestações artísticas, dentre as quais executei em grupo uma etnografia urbana do Sarau Comum⁴ durante o segundo semestre de

¹ A palavra “Slam” se origina do inglês será registrado sem o itálico, considerando a interlização deste léxico pelas vozes das comunidades de sarau periféricos e de poetry slam, por motivos, portanto, socioculturais.

² Além do grupo EDUC, este projeto se realizou em parceria com o Laboratório de Estudos Urbanos e Regionais (LEUR) do Programa de Pós-Graduação em Geografia da PUC-MG, e com o Grupo de Pesquisa em Ensino da Arte e Tecnologias (EARTEC) da UFMG.

³ Parte desta investigação foi publicada pela editora PUC Minas em 2020 e está disponível em: <https://www.editora.pucminas.br/obra/territorios-de-cultura-educacao-arte-e-tecnologia-na-cidade-de-belo-horizonte-mg-brasil-pdf>.

⁴ Publiquei em co-autoria com Gilbert Silva e Sandra Pereira Tosta um artigo sobre essa vivência etnográfica junto ao Sarau Comum, cujo título é “Invasões Bárbaras: juventudes e literatura marginal no Espaço Comum

2014. Nesse trabalho de campo etnográfico, observei a participação expressiva de jovens escritores-poetas e leitores-ouvintes que se afetavam e se mobilizavam em torno de uma Poesia e/ou Literatura Marginal/Periférica/Literatura Contemporânea da Geração 2000⁵. Esta linguagem literária interagiu e mesclava-se no espaço deste *sarau marginal contemporâneo* (COELHO, 2017; SEPÚLVEDA, 2017), na prática recorrente de letramento literário via performance poética, com outras artes e culturas identitárias juvenis, música, teatro, dança, hip-hop, negritude, feminismo, utilizando suportes impressos e digitais por meio de mídias como: celular, tablets, caixa de som, microfone, voz e corpo.

A Literatura Marginal-Periférica-Contemporânea-Geração 2000 produzida no/pelo *Circuito*, (MAGNANI, 1998), autônomo de Saraus, (TENNINA, 2017), e de Slams da região metropolitana Belo Horizonte (COELHO, 2017) e do interior de Minas Gerais (SLAM MG, 2022) configura-se um fenômeno cultural e político de democratização dos direitos humanos à Literatura, Oralidade, Arte, Leitura, Cultura e Escrita, gerando pequenas transformações de vidas em favor de uma cidadania emancipadora de jovens e adultos em situação de vulnerabilidades socioeconômicas, os quais são moradores de bairros periféricos dos centros urbanos. Esta *Cena e Movimento* de Saraus (TENNINA, 2017) e Slams (COELHO, 2017; SEPÚLVEDA, 2017; SLAM MG, 2022) ocupa espaços urbanos das bordas geopolíticas e à margem do sistema político-institucional da produção artístico-cultural e das políticas governamentais de incentivo à oralidade, à leitura e à escrita em escolas, bibliotecas públicas e centros culturais.

As oralidades em performances poéticas, na forma de poesia vocalizada pelo corpo, marcam os eventos e as ações de saraus e slams nas ruas, praças, bares e espaços periféricos de Belo Horizonte e outras cidades na região metropolitana e no interior de Minas Gerais. A partir deste contexto, percebi a problematização se esse movimento de coletivos culturais de saraus e slams (competição internacional de poesia falada com uso apenas da voz e do corpo) estaria formando, de alguma maneira, novos escritores e leitores invisíveis à educação e à cultura formais. Assim, as ações e as práticas de letramentos literários na e das comunidades de sarau/slam seguiriam, provavelmente, na contramão das estatísticas governamentais que diagnosticam baixos números no acesso/consumo de livros literários, bem como desempenho mediano das habilidades de leitura e escrita em avaliações de escala nacional e internacional

Luiz Estrela no mês de agosto de 2022 na revista *Fronterias* do Programa de Pós-Graduação em Literatura Comparada da UNILA: <https://revistas.unila.edu.br/litcomparada/article/view/3605>.

⁵ A expressão Geração 2000 aqui vem da abordagem sobre Literatura Contemporânea ou “Geração 00” que Karl Schollhammer realiza na sua obra *Ficção brasileira contemporânea* de 2009.

como as do Sistema de Avaliação da Educação Básica (SAEB), Exame Nacional do Ensino Médio (ENEM) e Programa Internacional de Avaliação de Alunos (PISA).

Diante deste fenômeno cultural-educacional fomentado pela Literatura Periférica-Contemporânea dos Saraus e Slams Marginais em contraponto com os índices medianos de leitura e letramentos literários alcançados pela Educação e Cultura no Brasil, este estudo materializa-se como possibilidade de compreensão e investigação de outros modos e práticas não-escolarizadas de Letramento Literário que contribuem para o objetivo de formação de jovens estudantes do Ensino Médio, ou sem esse vínculo escolar, como leitores e escritores.

Essa pesquisa justifica-se pelo envolvimento prévio com a temática e com pesquisa do tipo que investiga sociabilidades e culturas. Na pesquisa etnográfica urbana desenvolvida pelo EDUC, em 2014, identifiquei outros Saraus literários na cidade de BH que atuam no centro, como o Sarau Vira-Lata, e, na periferia da regional do Barreiro, o Coletivo Sarau de Periferia. Além destes, existem saraus e slams nas cidades da região metropolitana de BH: Contagem, Betim, Nova Lima, Ribeirão das Neves, Sarzedo, Ibirité, Santa Luzia e Vespasiano. Tal mapeamento dos saraus obteve um registro recente na pesquisa “Atlas dos Saraus: mapeamento dos saraus de poesia da região metropolitana de Belo Horizonte”, realizada pela poeta e arquiteta Camila Félix na Escola de Arquitetura e Urbanismo da Universidade Federal de Minas Gerais, entre os anos de 2016 e 2017, para fins de conclusão de curso. Perante essas práticas poéticas, constata-se a formação de um Circuito com 26 Saraus e 5 Slams⁶ de Poesia/Literatura Marginal-Periférica com a presença de jovens escritores e que abordam em suas poesias temas estético-políticos de seus cotidianos identitários de jovens, negros, estudantes, mulheres, homoafetivos, ativistas, etc.

Assim, a partir desta Literatura Periférica da Rua que apresenta uma linguagem não-erudita e muito próxima da oralidade, os/as poetas praticam performances com sentidos-significados de denúncia do racismo, do machismo, da homofobia, da discriminação, dentre outras problemáticas sociais. Desse modo, esse movimento literário à margem transformou-se, quiçá, num fenômeno cultural de promoção da literatura enquanto direito humano de possível acesso a todas as camadas sociais e não apenas a uma elite cultural nesse país de visíveis desigualdades educacionais e culturais: “uma sociedade justa pressupõe o respeito dos

⁶ Essa quantidade de saraus e slams é crescente na região metropolitana e no interior de Minas Gerais. Isto eu constatei no SLAM ESTADUAL, o SlamMG, de 2017 realizado no Sesc Paladium dia 27 de outubro, o qual compareceram slamers poetas performers de Timóteo, Juiz de Fora, Uberaba e outras cidades mineiras, chegando a 11 slams em todo estado.

direitos humanos, e a fruição da arte e da literatura em todas as modalidades e em todos os níveis é um direito inalienável” (CANDIDO, 2011, p. 193).

Com isso, os saraus e slams marginais de Literatura Periférica-Contemporânea ganham, também, valor cultural e educacional na formação de novos escritores e no incentivo a leitores. Esses sujeitos não foram, de alguma maneira, estimulados positivamente na educação formal – principalmente no Ensino Médio responsável pelo Ensino de Literatura mais aprofundado e sistemático – às práticas de leitura e escrita criativa de textos literários. E nestas práticas de ensino, os saraus-slams envolveriam os jovens em ações e eventos de Letramento Literário direcionadas à Literatura Contemporânea-Periférica e da Rua, sendo que isto desenvolveria, minimamente, habilidades de leitura dos estudantes. Ou seja, a participação significativa de jovens, mobilizada por essa literatura não-escolarizada, no Circuito de Saraus/Slams Periféricos pode estar em caminho contrário ao baixo desempenho nas habilidades de leitura que os estudantes do Ensino Médio demonstram nos resultados das avaliações de larga escala nacional e internacional: ENEM e PISA.

Este quadro diagnóstico da leitura no Brasil é, inicialmente, apresentado, por Roxane Rojo (2009) que, citando Jurado (2009, p. 9), demonstra que “no Relatório PISA 2000, dentre alunos de 15 anos de 32 países diferentes, os brasileiros foram os que obtiveram os piores resultados nas capacidades de leitura” (p. 31-32):

Dentre os jovens na faixa de 15 anos que frequentam a escola, aproximadamente 10% não chegaram a alcançar o nível 1 de leitura; 30% chegaram ao nível 1; 35% conseguiram alcançar o nível 2; 19%, o nível 4; e somente 1% dos nossos jovens chegou ao nível 5. Estes dados refletem o tipo de ensino que os jovens têm recebido. A maior parte dos jovens avaliados (65% entre os níveis 1 e 2) mal conseguem “localizar informações que podem ser inferidas em um texto; reconhecer a ideia principal em um texto, compreendendo as relações e ou construindo um sentido; construir uma comparação ou várias conexões entre o texto e outros conhecimentos extraídos de experiência pessoal. (ROJO, 2009, p. 32).

Tais capacidades de leitura são complexas de mensurar no ENEM devido à densidade das questões objetivas que pressupõem um leitor com repertório ampliado de mundo e domínio da intertextualidade e da interdiscursividade em textos, gêneros e linguagens diversas e fragmentados. Porém, apesar destas nuances analíticas dos itens da prova objetiva, podemos constatar um diagnóstico da leitura e habilidades de escrita na prova de redação, uma vez que “a média geral [...] do ENEM/2011 foi apenas regular (52,58 em 100). Em 2007 [...] a situação não foi muito diferente: a média da prova de redação subiu para apenas 55,99 em 100 e das questões objetivas ficou em 51,52 em 100.” (ROJO, 2009, p. 32).

A pesquisa “Retratos da Leitura no Brasil-RLB” (de 2016 do Instituto Pró-Livro-IPL) reforça, de alguma forma, aquele baixo desenvolvimento da leitura no universo dos estudantes de Ensino Médio. Este levantamento do IPL entrevistou uma amostra de 5012 pessoas e apresenta os seguintes indicadores de penetração da leitura no Ensino Médio em 2015: 60% leitura em geral; 36% livros inteiros; 52% livros em partes; 9% leitura de livros indicados pela escola; e 57% leitura de livros por vontade própria. Destes indicadores, pode-se verificar, em parte, que a Escola não vem cumprindo seu papel no estímulo positivo à leitura e, conseqüentemente, não vem desenvolvendo de forma adequada as habilidades leitoras dos estudantes, conforme resultados do ENEM e do PISA. Por outro lado, observa-se um crescimento da leitura influenciada por outros motivos no cotidiano dos jovens do Ensino Médio, de acordo com outros dados sobre as práticas de leitura juvenil no país.

Ressalva-se que a base da amostra é desigual entre as pesquisas RLB e do ENEM/PISA, bem como a diferença de objetivos e métodos em cada uma destas pesquisas abordando a Leitura no Brasil. Apesar das disparidades, essas estatísticas reforçam a relevância das práticas não-escolarizadas de Letramentos Literários promovidas pelos Saraus e Slams Periféricos de BH na formação de novos leitores e escritores que, aliados à circulação da Literatura Marginal-Periférica no campo da Cultura e da Literatura, tendem a ocupar um dos espaços educacionais no Brasil através de Projetos-Programas-Políticas Públicas em Escolas, Bibliotecas e Centros Culturais.

Essa tendência de ampliar as ações de letramentos literários da literatura periférica, que é impulsionada pelos saraus e slams marginais em outros espaços periféricos da cidade, poderá corroborar para a desestabilização do mito ou senso comum de que os jovens não leem e nem escrevem na atualidade e de que isso foi prática social da juventude naquela “escola pública de antigamente que era boa”. Jornais brasileiros publicaram, em 2007, matérias com títulos que agravam a desinformação científica sobre as práticas de leitura no país: “Jovens brasileiros não leem” (O Globo, 03 jul. 2007); “Jovens sem história: pesquisa do CIEE aponta que um em cada cinco jovens não lê” (O Estado de São Paulo, 25 jun. 2007). (SOUZA; CORTI; MENDONÇA, 2012, p. 13).

Tal noção reducionista destes processos de leitura e escrita no contexto juvenil é agravada por este jornalismo de baixa apuração investigativa de fontes significativas sobre as práticas de letramentos nas faixas etárias de 15 a 24 anos. Isto porque estas agências formadoras da opinião pública não aprofundaram as pesquisas e levantamentos estatísticos do INAF 2007, pois mostram

que os jovens brasileiros leem, ao contrário do que muitos dizem. Mais do que isso, os jovens mostram-se leitores mais assíduos do que os adultos, quando se trata de livros de poesia, romances, ficção e revistas. Os jovens também são usuários frequentes dos computadores, uma atividade que, ao contrário do que é comum se afirmar, implica leitura e, eventualmente, escrita. (SOUZA; CORTI; MENDONÇA, 2012, p. 18).

Essa constatação é feita por estas três autoras ao analisarem que 26% e 44% dos jovens na faixa etária de 15 a 24 anos praticam leitura de poesia, ficção, romances, aventura, sendo essas porcentagens um avanço ao serem comparadas com 12% e 25% na idade de 25 anos para cima, conforme pesquisa das práticas de leitura do INAF 2007. (SOUZA; CORTI; MENDONÇA, 2012, p. 18).

Portanto, com este diagnóstico da leitura no Brasil, justificamos a relevância de investigarmos a formação de leitores e escritores no Movimento e Circuito de Saraus e Slams de BH a partir da Literatura Contemporânea, Periférica e Marginal que é criada, produzida, performada e publicada em espaços e territórios das ruas, escolas e centros culturais da capital mineira.

Esse objetivo de investigar a formação de leitores e escritores por meio da Literatura Marginal dos Saraus e Slams como prática social de Letramento Literário de Reexistência conduziu-me a um levantamento das pesquisas desenvolvidas no Brasil que abordaram as seguintes palavras-chave: Literatura Marginal e/ou Periférica, Saraus, Slams, Escola. A partir desse direcionamento, encontramos, inicialmente, no Portal de Periódicos da CAPES e no site de busca Google, as seguintes dissertações e teses apresentadas em ordem cronológica:

Quadro 1: Dissertações e teses sobre a temática.

	ANO	TÍTULO	AUTOR	UNIVERSIDADE
1	2006	Literatura marginal: Os escritores da periferia entram em cena.	NASCIMENTO, Érica Peçanha do.	Dissertação (Mestrado em Antropologia Social) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo
2	2008	A Literatura Marginal-Periférica na Escola.	SOARES, Mei Hua.	Dissertação (Mestrado em Educação) – Faculdade de Educação da Universidade de São Paulo.
3	2009	Narrativas contemporâneas da violência: Fernando Bonassi, Paulo Lins e Ferréz	CRUZ, Adélcio de Sousa.	Tese (Doutorado em Literatura Comparada) - Faculdade de Letras da Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte.
4	2010	Escritos à margem: presença de escritores de periferia na cena literária contemporânea	PATROCÍNIO, Paulo Roberto Tonani do.	Tese (Doutorado em Letras) - Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro

5	2011	Ensino paralelo na periferia: uma visão da educação à luz de ferréz '	SANTOS, Maria Aparecida Costa dos	Mestrado acadêmico em educação instituição de ensino: universidade nove de julho, são Paulo
6	2011	A articulação entre escola e comunidade do entorno em um projeto de literatura marginal: um olhar fenomenológico	CARNEIRO, Suzana Filizola Brasileira.	Mestrado acadêmico em educação (psicologia da educação) instituição de ensino: pontifícia universidade católica de são paulo , são paulo
7	2011	É tudo nosso! Produção cultural na periferia paulistana	NASCIMENTO, Érica Peçanha do.	Tese (Doutorado em Antropologia Social) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo.
8	2014	A poesia das ruas nas ruas e estantes: eventos de letramentos e multiletramentos nos saraus literários da periferia de são Paulo	ASSIS, Mariana Santos de.	Dissertação (mestrado) – Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Estudos da Linguagem. Campinas, SP.
9	2016	Entre a luta, a voz e a palavra: partilhas de sentido em torno de um sarau de periferia	OLIVEIRA JR., Otacílio.	Tese (Doutorado em Psicologia) - Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas da Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte.
10	2016	Rebeliões poéticas: estudo etnográfico sobre o Sarau Vira-Lata.	CAMPOS, João Paulo de Freitas.	Monografia (Ciências Sociais) – Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas da Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte.
11	2016	A Literatura Marginal-Periférica e sua inserção no Ensino Médio	LEONARDI, Sandra Eleine Romais.	Tese (Doutorado em Educação) – Setor de Educação, Universidade Federal do Paraná.
12	2017	Atlas dos Saraus: mapeamento dos saraus de poesia da região metropolitana de Belo Horizonte	FÉLIX, Camila.	Monografia (Arquitetura e Urbanismo) – UFMG, Belo Horizonte.
13	2017	A palavra é sua! Os jovens e os Saraus Marginais em Belo Horizonte	SEPULVEDA, Lucas Oliveira.	Dissertação (Mestrado em Educação) – Faculdade de Educação, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte.
14	2017	A palavração: atos político-performativos no Coletivo Sarau de Periferia e Poetry Slam Clube da Luta.	COELHO, Rogério Meira.	Dissertação (Mestrado em Artes da Cena) - Escola de Belas Artes, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte.

15	2017	Espaços de existência: identidade, poesia e emancipação em um sarau periférico.	GUNUTZMANN, Pricila.	Tese (Doutorado em Psicologia Social) – Pontifícia Universidade Católica de São Paulo.
----	------	---	----------------------	--

Nesses 15 trabalhos acadêmicos mencionados, que constituíram um giro por um panorama das Literaturas Marginais e Periféricas de Saraus e Slams em diálogo interdisciplinar com outras áreas científicas, observei que esse recorte de investigação tem chamado a atenção não apenas dos Estudos Literários, Linguagens e Letras. Notei, também, um crescente e profícuo interesse dos campos das Ciências Sociais – Antropologia, Psicologia e Sociologia –, da Educação, das Belas Artes (Cênicas) e da Arquitetura e Urbanismo. Pesquisando um corpus de maior abrangência (31 trabalhos acadêmicos) e complementar a este quadro acima – com minha ênfase nos Saraus e Slams de Belo Horizonte –, a pesquisadora doutora Sandra Leonardi da Universidade Federal do Paraná (UFPR - 2016) constata que as investigações no campo das Letras convergem para os Estudos Literários e numa abordagem dos Estudos Culturais ao tratarem das obras da Literatura Marginal-Periférica, analisando-as sob esse enfoque.

Pelas pesquisas supracitadas, pude constatar certa ausência ou uma incipiência de estudos acadêmicos sobre a Literatura Marginal-Periférica de Sarau e Slam, na área da Letras/Literaturas/Linguagens, que dialoguem com a Educação e os Letramentos, objetivando investigar a formação de novos leitores e escritores. Sendo assim, reforço a contribuição relevante e singular que esta pesquisa traz para o campo dos estudos de Linguagens, Letramentos, Educação e Literaturas Contemporâneas em transdisciplinaridade com a Antropologia, os Estudos das Performances e as Poéticas da Voz.

Diante desse giro panorâmico e epistemológico das literaturas marginais contemporâneas, o impacto das ações de letramentos literários não-escolarizadas, cuja promoção se dá pelas práticas de performances poéticas dos/nos saraus e slams nas periferias de centros urbanos, e que destoam dos diagnósticos sobre as práticas de leitura e escrita (RLB, SAEB-ENEM, INAF) no contexto juvenil e educacional brasileiro, conduziu à formulação do seguinte questionamento, como problema de pesquisa dessa tese:

Como a Literatura Marginal Periférica Contemporânea dos Saraus e dos Slams tem contribuído para a formação de novos leitores e escritores por meio de Performances Poéticas em espaços não-escolares, contrastando com os letramentos em espaços escolares?

Essa problematização é um caminho para reconhecer o desafio e necessidade de nos aproximarmos do cotidiano e das identidades dos jovens, considerando a ampliação das práticas de leitura e escrita em espaços literários não-escolarizados por intermédio das poéticas e linguagens da voz e do corpo. Essas práticas literárias e performances poéticas são (re) inventadas e (re) apropriadas pelos sujeitos jovens e adultos, leitores e escritores, ouvintes e expectadores, que frequentam e protagonizam os eventos e as ações artístico-culturais nas/das comunidades de saraus e slams em espaços e circuitos periféricos e/ou às margens do/ao centro da produção cultural na/da cidade letrada.

Esses processos e acontecimentos artístico-culturais produção, circulação e recepção político-estética da Cena literária de saraus/slams/performances das periferias/ruas/margens podem ser concebidos e tratados como práticas e eventos de *Letramentos de Reexistência*, (SOUZA, 2011), do Movimento da Literatura Marginal-Periférica. Com isso, as literaturas desta cena e movimento artístico-cultural de moradores das periferias em coletivos/comunidades são e serão abordadas como *Letramentos Literários de Reexistência*⁷, (SOUZA, 2011), tendo em vista que não são e/ou não estão subordinadas/vinculadas, unicamente, às práticas, normas, tradições e valores escolásticos/canônicos do Ensino-Aprendizagem de Literatura e Português na Educação Básica, na Universidade. Digo isso na medida em que estes elementos dialógicos/dial da criação e da educação literária/artística constituem uma coexistência político-pedagógica entre novos modos e outras manifestações, letramentos e usos sociais, culturais e estéticos da língua, oralidade, linguagem, leitura, performance, escrita, arte e cidadania.

Os atos performático-políticos (COELHO, 2017), as performances poéticas (ZUMTHOR, 1993) e as oralituras (MARTINS, 1997) dos/nos saraus e slams à margem dos agenciamentos dominantes na principal Agência de Letramentos – institucionalizados pela Escola – em sociedade, ou à borda das forças hegemônicas na Produção Cultural – canonizadas pelo Sistema Literário, vêm conquistando novos jovens, adultos e crianças que se transformam em leitores, escritores e nômades, cujos pés, bocas e orelhas circulam pelos trajetos/pedaços deste circuito-movimento liberador de outras reexistências, literaturas, e

⁷ O conceito de Reexistência foi adicionado aos estudos de Letramentos pela Professora Doutora Ana Lúcia Silva Souza (atualmente docente na UFBA) em sua tese na Unicamp em 2009 quando investigou a Cultura e as Identidades do Movimento Hip-Hop (poesia, grafite, música, dança), na cidade São Paulo, defendendo-a como uma nova Agência de Letramentos de Reexistência e os rappers/ativistas como novos Agentes destes Letramentos de resistência política em suas práticas socioculturais e condutas cotidianas por espaços das ruas e não-escolares da cidade.

letramentos, constituindo presenças/potências através da audição/visão de vozes-coletivas em espaços públicos pelo direito à cidade e à vivê-la criticamente e criativamente.

Tais fenômenos, sociabilidades e performances lítero-artísticos engajadas e agenciadas pelos coletivos culturais de sarau/slam de literatura da rua/poesia oral alteraram ou rasuraram, possivelmente de algum modo, os significados do contexto situacional, do conteúdo tematizado, da temporalidade, do espaço-cênico, da estilística subjetiva, da personagem representativa, enredo narrado, diante das constantes lutas e disputas ideológicas dentro dos campos/sistemas da educação e da cultura.

Nesse ou num sentido não ex-ótico do romantismo colonialista negador dos saberes, culturas e linguagens corp-orais, memoriais e territoriais dos povos indígenas e africanos, invoco o récuo de sua visão-interpretante a tactear as peles corpvocoverbvisuorientadoras de nossa memória-matriz ancestre-imaterial e suas espiralares imagens do tempo, cujas forças-perí-formas e seu sim saber-integral-ser-saboroso, não só cheiro de saber-fazer-competete, que transmutam-se em polí-perspectivas, olfatos, paladares, tons, cores via e pelo viés da comunidade ao redor em coletividade, não se indetificando apenas por sua autoria individual, e posicionam táticas amplificadoras de vozes anti-violências euro-colonial-racial-patriarcal-global-capitalista, que discursam anunciações em favor de outras sociedades, novas realidades, outras justiça, novas pessoas, outras diversidades e usos engajados da oralidade, da literatura, da arte, da performance, da leitura, da linguagem, da escrita, do livro, da biblioteca, da internet, da tecnologia... Assim, implicitamente, a intersemiótica das performances poéticas/práticas literárias de sarau/slam promove signos estéticos e símbolos culturais a partir de diversas ações e um amplo processo de letramento e formação de leitores, espectadores/ouvintes, escritores/artistas, *performers* e/ou *slammers*... mobilizados pelo evento/acontecimento destas linguagens/performances instaurados/realizados por sujeitos (no papel de agentes de letramentos não-oficiais) que são produtores desta ação cultural e tática formativa do movimento/circuito de literaturas marginais/periféricas.

Desdobra-se dessas práticas literárias e eventos de letramentos, em espaços não-institucionalizados ou não-escolarizados, outra estratégia mais explícita de formação de leitores protagonizada pelos coletivos saraus-slams por intermédio de projetos desenvolvidos em escolas públicas e/ou centros culturais em suas comunidades. O primeiro deste, em Belo Horizonte, é o Projeto “Oficina de Saraus” do Coletivo Sarau de Periferia na regional Barreiro. Outra atuação semelhante é a do Projeto “Poesia Contra a Violência” articulado pelo escritor periférico Sérgio Vaz do Sarau da Cooperifa em São Paulo.

O projeto Oficina de Saraus⁸ tem o objetivo de formação de jovens leitores estudantes do Ensino Fundamental e Médio por meio da Literatura Marginal-Periférica, cultivando-a a partir de práticas, eventos e situações de letramentos literários que abordam: escrita criativa, história da literatura marginal, identidade e território, criação colaborativa de saraus dentro da escola e participação em eventos fora da escola, bem como outras atividades formativas.

Para aprofundamento de tal justificativa e problemática, essa tese propôs o seguinte objetivo geral: investigar a Literatura Marginal-Periférica-Contemporânea dos Saraus e Slams de Belo Horizonte na formação de jovens leitores e escritores por meio de performances poéticas, práticas e ações não-escolarizadas de Letramentos Literários de Reexistência e seus contrastes com os letramentos escolares; e os objetivos específicos:

- a) Analisar a formação de leitores e escritores por intermédio das Performances Poéticas Vocalizadas no Coletivo Sarau de Periferia e no Slam Clube da Luta, o que inclui conteúdo temático dos poemas marginais periféricos, vocalização, gestualidade e recepção;
- b) Caracterizar o perfil dos leitores, espectadores, público frequentador, escritores, *performers*, *slammers* e produtores culturais do Coletivo Sarau de Periferia e do Slam Clube da Luta;
- c) Identificar escritores e produtores culturais nos saraus e slams que se tornaram agentes de letramentos em projetos de escolas públicas ou centros culturais, a exemplo do projeto “Oficina de Saraus” do Coletivo e/ou outros como Escola Valores de Minas, Escola Aberta etc.;
- d) Verificar processos de inserção da Literatura Marginal-Periférica nos sistemas e políticas da Educação e da Cultura.

A organização dos capítulos da Tese seguirá a ordem que apresento a seguir, com uma breve súmula de cada um. Essa “Introdução” teve como finalidade apresentar o trabalho, suas justificativas, objetivos de estudo, problematização e tematização, assim como os objetivos a

⁸ O Coletivo é o primeiro Sarau de Poesia/Literatura Marginal-Periférica de BH desde 2008 que teve o apoio do Sarau Cooperifa de São Paulo. Esse coletivo, também, fundou a primeira comunidade de Slam na capital mineira em 2014: Slam Clube da Luta. No ano de 2015, após sete anos de trajetória cultural, o Coletivo do Sarau Coletivo inscreve e aprova o projeto “Oficina de Saraus” no Edital Descentra Cultura da Lei Municipal de Cultura da prefeitura de BH. O mesmo foi realizado nos anos de 2016 e 2017 em duas escolas públicas do Barreiro (Municipal Luiz Gatti e Estadual Alvaro Laureano Pimentel), sendo que na última etapa do projeto, fui convidado para registro áudio e sonoro de todos os três dias de realização da Oficina de Saraus para a E.E. Alvaro Laureano Pimentel no Centro Cultural Urucuaia nos dias 08, 09 e 10 de março. Esse já é um material sonoro documental para compor a investigação dessa pesquisa. Além desse registro, há possibilidade de entrevista com os arte-educadores e os estudantes que participaram dessa etapa final do projeto do Sarau Coletivo, bem como uma nova aprovação desse mesmo projeto no novo edital da lei do fundo municipal de cultura 2018.

serem alcançados. Apresento a seguir, também, um brevíssimo panorama da Metodologia, que será mais detalhada no capítulo três. A estrutura da Tese também é descrita, apresentando o conteúdo dos capítulos.

O Capítulo 1: 1 O CAMPO LITERÁRIO CONTEMPORÂNEO E A LITERATURA MARGINAL PERIFÉRICA: o Coletivo Sarau de Periferia e o *Slam* Clube da Luta; 1.1 O Campo Literário e a Formação do Sistema da Literatura Brasileira; 1.2 A Literatura Brasileira Contemporânea no Campo Literário; 1.3 O Campo Literário Marginal de São Paulo à Belo Horizonte; 1.4 A Voz Marginal do Coletivo Sarau de Periferia de Minas Gerais; 1.4.1 “À Luta, à Voz” na Coletânea Poética do Coletivo; 1.4.2 leituras das vocalidades poéticas no livro; 1.5 O *Slam* Clube da Luta inaugura o circuito mineiro de *slams* e expande a cena brasileira.

O Capítulo 2: AS LITERATURAS PERIFÉRICAS E AS PRÁTICAS DE LETRAMENTOS LITERÁRIOS DE REEXISTÊNCIA NOS SARAUS E *SLAMS*; 2.1 A Literatura Periférica dos Saraus e *Slams* de São Paulo a Belo Horizonte; 2.2 A Rua, o Sarau, O *SLAM* e a Formação de Leitores em Espaços Não-Escolares; 2.3 Letramentos LITERÁRIOS de Reexistência NAS COMUNIDADES DE Sarau e *Slam*; 2.4 Performance, Leitura e Recepção das Oralituras Poéticas nos Saraus e *Slams*.

O capítulo 3: “CAMINHOS E PERCURSOS METODOLÓGICOS, expressa o processo imersivo de investigação qualitativa em que desenvolvo com base nas minhas vivências e corporeidades de poeta, professor, pesquisador e produtor cultural junto aos dois grupos protagonistas dessa pesquisa, e, assim, segui os passos e caminhos a ver em : 3.1 Etapas da pesquisa; 3.2 Abordagem Etnográfica e suas técnicas; 3.3 Contexto, participantes e *corpus*; 3.4 Conceitos, categorias e método de análise, que possui uma sub-seção: 3.4.1 Método de análise. Esse percurso permitiu o aprofundamento da compreensão sobre a temática, como se delineia no próximo capítulo, que, por apresentar grande quantidade de dados, se constituiu a densidade do campo etnográfico.

O Capítulo 4: RELATOS E ANÁLISES DAS VIVÊNCIAS DE CAMPO; 4.1 Vivências na Casa de Cultura Coletivoz: 2017; 4.1.1 O Projeto “Oficina de Sarau Coletivoz”; 4.2 Circuitos, Manchas e Pedacos; 4.2.1 Circuito Barreiro; 4.2.1.1 Mancha Barreiro de Baixo; 4.2.1.2 Pedacos entre Barreiro e Contagem; 4.2.2 Circuito Baixo Centro; 4.2.2.1 Mancha do Baixo Centro; 4.2.2.2 Pedacos no Baixo Centro; 4.3 Vivências no Slam Clube da Luta: 2018; 4.3.1 “Em poesia, não se compete, mas em si, compete”: uma das noites de *Poetry Slam* no Clube da Luta de Belo Horizonte; 4.3.1.1 1ª Primeira Rodada nesta noite poética do Clube da

Luta; 4.3.1.1.2 Eliza Castro; 4.3.1.1.3 Laura Conceição; 4.3.1.1.4 Jazz Orimauá; 4.3.1.1.5 João Paiva; 4.3.1.1.6 Leandro Zerê; 4.3.1.1.7 Vênus Sunêv; 4.3.1.1.8 Oliver Lucas; 4.3.2.2 A segunda rodada ou segundo *round*; 4.3.2.2.1 Laura Conceição; 4.3.2.2.2 Jazz Orimauá; 4.3.2.2.3 João Paiva; 4.3.2.2.4 Vênus Sunêv; 4.3.2.3 A terceira e última rodada; 4.3.2.3.1 Jazz Orimauá; 4.3.2.3.2 João Paiva; 4.3.2.3.3 Vênus Sunêv; 4.3.2.4 O fechamento da noite no slam Clube da Luta; 4.4 VIVÊNCIAS NO SARAU COLETIVOZ; 4.4.1 “Agradecemos a quem vem de longe, de perto e principalmente de dentro”: uma das noites do/no Coletivoz Sarau de Periferia na Casa de Cultura Coletivoz; 4.4.1.1 Pieta Poeta: “Preta, favelada, barraqueira”; 4.4.1.2 Eduardo DW; 4.4.1.3 Joi Gonçalves; 4.4.1.4 Bim Oyoko; 4.4.1.5 Katia Leal; 4.4.1.6 Rogério Coelho; 4.4.1.7 Zi Reis: “E agora, Maria?” ; 4.4.1.8 Vito Julião; 4.4.1.9 Marcela Melo; 4.4.2 O encerramento da primeira rodada e o início da segunda: “sarau dos guelas”; 4.5 Sarau Coletivoz nas escolas públicas e nos centro culturais: processos de inserção da LiteraRua Periférica nos sistemas e políticas da Educação e da Cultura. Esse arcabouço etnográfico de relatos das vivências de campo entre 2017/2018/2019, junto às Performances Poéticas como prática de Letramentos Literários de Reexistência na Casa de Cultura Coletivoz, no Sarau Coletivoz e no Slam Clube da Luta, se aprofunda em termos de conhecimento de mundo e recepções estético-literárias a partir do capítulo 5 com base nos diálogos com os Escritores, as Leitoras e suas obras artístico-culturais em Performance-Oralidades Poéticas, cuja formação, transmissão, circulação, reiteração, publicação e conservação se materializam nos cotidianos comunitários dos dois grupos: Coletivoz e do Clube da Luta.

Eu, assim, compus o capítulo 5 da seguinte maneira em títulos e sub-títulos: “DIÁLOGO ENTRE AS ENTREVISTAS COM ESCRITORES E LEITORES”, apresentando escritores, leitoras, e as percepções/recepções estético-culturais em torno de suas intencionalidades artísticas e possibilidades leitoras diante de recortes do ato político-performativo e da letra impressa do oral no livro. Está assim constituído: 5.1 DIONE MACHADO; 5.1.1 BIOGRAFIA E TRAJETÓRIA; 5.1.1.1 Quadro síntese da entrevista com Dione Machado; 5.1.1.2 Graciele: leitor de Dione Machado; 5.2 KARINE BASSI; 5.2.1 BIOGRAFIA E TRAJETÓRIA; 5.2.1.1 Quadro síntese da entrevista com Karine Bassi; 5.2.1.2 Patrícia: leitora da Karine; 5.3. JOÃO PAIVA; 5.3.1 BIOGRAFIA E TRAJETÓRIA; 5.3.1.1 Quadro síntese da entrevista com João Paiva; 5.3.1.2 Stela leitora de J. Paiva; 5.4 PIETA POETA; 5.4.1. BIOGRAFIA E TRAJETÓRIA; 5.4.1.1 Quadro síntese da entrevista com Pieta Poeta; 5.4.1.2 Laetitia leitora de P. Poeta. Para complementar a tese, após esse

refinamento das informações constituídas, este capítulo tece considerações sobre o Letramento literário de reexistência via Literatura Marginal-Periférica dos Saraus e Slams, bem como, busca estabelecer um contraste e coexistência entre o letramento advindo destas práticas culturais e os letramentos escolares.

Encaminhando para o encerramento da tese, apresento as “Considerações finais” que correlaciona os objetivos almejados pela tese com argumentos representativos dos resultados gerais que posicionam a Literatura Marginal-Periférica do Coletivo Sarau de Periferia e do Slam Clube da Luta como uma nova Agência de Letramentos Literários de Reexistência, assim como os poetas e artistas destes dois grupos no papel de novos Agentes de Multiletramentos via Performance-Oralidade Poética. E, ao cabo, todo o cabedal pós-textual: referências e outros.

1 O CAMPO LITERÁRIO CONTEMPORÂNEO E A LITERATURA MARGINAL PERIFÉRICA: O COLETIVOZ SARAU DE PERIFERIA E O SLAM CLUBE DA LUTA.

A presença de escritores, produtores, personagens, vozes oriundas de espaços à margem da linguagem central e suas produções culturais na literatura brasileira contemporânea, tem provocado muitas discussões, refrações, inflexões no campo dos estudos literários, das artes, das culturas, e em outras áreas do conhecimento acadêmico ou setores da sociedade. O incômodo causado pela entrada desses novíssimos agentes culturais, que fogem ao perfil classe média, branca, masculina de profissionais privilegiados e dominantes no mercado literário no país, traz à tona muitas questões conflituosas, ainda vigentes, para dentro do Sistema e/ou Campo Literário Contemporâneo no Brasil.

Perante a esse quadro homogêneo de forças culturais que dominam a criação e o fazer literário, sua produção, circulação, distribuição e comercialização com abrangência de públicos no Brasil, proponho neste capítulo uma reflexão sobre as condições e os elementos do Contemporâneo na Literatura Brasileira a partir de outro espaço e corpo de escritores não-consagrados pelos critérios valorativos das instâncias e agentes articuladores da produção cultural no campo literário. Selecionei para isso uma obra, recentíssima, da Literatura Marginal-Periférica da cena mineira para possibilitar aquele contraste à homogeneização que domina o mercado literário.

Assim, a leitura de uma amostra curta dos poemas que compõe o livro *À luta, À voz: Coletivoz Sarau de Periferia*, 1ª edição da Coletânea Poética, que foi publicado em 2018 pela Editora Popular Venas Abiertas, em parceria com a Casa de Cultura Coletivoz e os 22 poetas co-autores, para fins de comemoração do aniversário de 10 anos do Coletivoz, cuja atuação de 2008 a 2022 é, reconhecidamente, visível pelos pares da *cena* literária das periferias de Belo Horizonte (BH) e Minas Gerais desde o bar do seu Zé Herculano, localizado no bairro Independência, na região do Barreiro, vinculando-se, publicamente, com o *movimento* e o *circuito* de Literatura da Rua, Marginal e Periférica de São Paulo, em especial com o sarau de bar da Cooperifa. Desta trajetória percursora do Coletivoz, vê-se o quanto é valorosa a publicação dessa antologia para a cena periférica de BH, mineira e nacional, na medida em que pode possibilitar a visibilidade de poetas excluídos do “critério” das curadorias das editoras no mercado, que interferem, supostamente, naqueles meios da produção literária,

divulgando e/ou investindo apenas em escritores do “gosto” de um determinado público nas livrarias, imprensa e mídias digitais.

Nesse percurso analítico, então, atravessei, numa primeira etapa, os conceitos de “sistema literário” Antonio Candido (2000), e de “campo literário” Pierre Bourdieu (1996), seguidos das discussões em torno da Literatura Brasileira Contemporânea (SCHOLLHAMMER, 2009; DALCASTAGNÈ, 2012; ROCHA, 2015; RESENDE, 2009). Numa segunda parte desse capítulo, apresento uma curta paisagem da Literatura Marginal-Periférica num movimento da cena da cidade de São Paulo (NASCIMENTO, 2011; TENNINA, 2017) para a de Belo Horizonte (WALTY, 2014; OLIVEIRA JR., 2016; COELHO, 2017). Na sequência, como parte integrante desse esforço de leitura compreensiva do periférico nas poesias da obra escolhida, tentaremos aplicar o conceito de Voz Poética (ZUMTHOR, 2014[2007]) na interpretação de alguns poemas da antologia e de elementos autobiográficos desses escritores. Por último, destaco aspectos dialógicos e dialéticos da estética e da política do Coletivo e do Clube da Luta, sem nenhuma pretensão de fixar ou engessar os coletivos e os agentes de saraus e slams ao “Marginal-Periférico”, uma vez que isso não é consenso autodeclarado pelo conjunto dos escritores-poetas participantes e produtores do circuito e do movimento de saraus e slams de BH, região metropolitana e interior de Minas Gerais.

1.1 O CAMPO LITERÁRIO E A FORMAÇÃO DO SISTEMA DA LITERATURA BRASILEIRA.

O crítico literário, sociólogo e professor Antonio Candido, ao publicar a obra *Formação da literatura brasileira: momentos decisivos* em 1957 (1ª edição), propõe o conceito de sistema literário, bem como sua formação, perpassando os aspectos particularistas e universalistas das obras e autores do Neoclassicismo e do Romantismo no Brasil. Tal contribuição teórica de Candido se tornou um marco fundante e dialético para a consolidação do Campo Literário Brasileiro, e foi incorporado como valor estético aos Estudos Literários na Universidade e, de alguma forma também, ao mercado literário e à imprensa cultural ao longo do século XX e nos dias atuais.

Antonio Candido concebe que o movimento neoclássico brasileiro no século XVIII marcaria, com sua proposta estética de reapropriação de formas/estilos da literatura universal europeia, uma certa continuidade convergente de “denominadores comuns” com o

Romantismo, no século XIX, articulando a formação de um “sistema literário” em torno de uma nacionalidade consistente. Para isso, o autor trata a literatura como prática social dinâmica que abrange a ótica interna do estilo – língua, temas, imagens partilhadas – e três elementos externos às obras para análise: grupo de produtores conscientes de seu papel social, conjunto de receptores/público, e formas de transmissão/comunicação dos estilos na forma de romances literários.

A perspectiva do Candido vem, então, considerar aqueles dois períodos literários como “momentos decisivos” para a formação cultural da identidade brasileira, ou nacionalidade, por meio dessa prática cultural da “literatura propriamente dita”, marcada pela ligação de escritores e obras num viés sociológico (CÂNDIDO, 2000), pois a mesma cultivou (na passagem dos séculos XVIII para o XIX) um sistema autônomo e simbólico de “comunicação inter-humana artística”, alcançando parcelas populacionais expressivas na sociedade, quicá, por intermédio da estruturação da imprensa gráfica incipiente no Brasil naquela época. Este fato estruturante para a prática literária e a circulação/transmissão das obras na sociedade via imprensa escrita (folhetins, jornais, revistas etc.) e/ou mercado editorial (editoras, livrarias, bancas etc.), parece ser um diferenciador para Antonio Candido ao mirar como “manifestações literárias” os outros períodos históricos do país até o século XX, a exemplo da literatura barroca ou quinhentista, distinguindo-as por práticas isoladas que não apresentavam “denominadores comuns” que ligavam um conjunto de escritores e seu público interessado.

A respeito disso, ressalva-se que esse recorte analítico feito por Candido para a conceituação do sistema literário, foi, e continua sendo, alvo de crítica no campo dos estudos literários, conforme o debate polêmico que Haroldo de Campos (1989)⁹ realizou visibilizando a relevância da poética barroca de Gregório de Matos (século XVII), que é analisado como de baixo valor, manifestação literária isolada (localizada na Bahia), para a história da literatura brasileira na obra *Formação da literatura brasileira: momentos decisivos*, conforme vê-se na introdução desse estudo do Antonio Candido:

São manifestações literárias, como as que encontramos, no Brasil, em graus variáveis de isolamento e articulação, no período inicial que vai das origens, no século XVI, com os autos e cantos de Anchieta, às Academias do século XVIII. Período importante e do maior interesse, onde se prendem as raízes da nossa vida

⁹ Essa discussão é feita por Haroldo de Campos em seu estudo *O sequestro do Barroco na Formação da Literatura Brasileira: o caso Gregório de Matos* publicado em 1989. Disponível em: <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/termo6163/polemica-antonio-candido-x-haroldo-de-campos>. Acesso em: 31 jul. 2018.

literária e surgem, sem falar dos cronistas, homens do porte de Antônio Vieira e Gregório de Matos, - que poderá, aliás, servir de exemplo do que pretendo dizer. Com efeito, embora tenha permanecido na tradição local da Bahia, ele não existiu literariamente (em perspectiva histórica) até o Romantismo, quando foi redescoberto, sobretudo graças a Varnhagen; e só depois de 1882 e da edição Vale Cabral pôde ser devidamente avaliado. (CANDIDO, 2000, p. 24).

Tal polêmica teórica entre estudiosos e/ou críticos literários, perpassa aquela distinção classificativa proposta por Antonio Candido (1957) diante do valor ou do lugar das manifestações literárias, por um lado, e sistemas literários, de outro lado, como constituintes dos cânones na literatura brasileira, bem como da articulação autor-obra-público e tradição (continuidade) influente em cima de novos grupos que movimentam a história da literatura nacional. Esse aspecto temporal da tradição adiciona-se àqueles elementos externos na formação do sistema literário articulado a cada momento, e que se evidencia influência estética – ou efeito – nas novas obras elaboradas pelos produtores a cada fase histórica cultural do país. Frente a esta concepção de arte e literatura como “sistema simbólico de comunicação inter-humana”, Haroldo de Campos (1989) questiona o pressuposto evolucionismo linear da ideia de “sistema” e de “formação” condicionada por uma lógica de exclusão e inclusão, de obras e artistas-escritores, à chamada “tradição literária” devido a uma coesão abstrata de público receptor, e à não existência de condições favoráveis para a concreta produção-circulação-distribuição dos artefatos literários na sociedade durante a fase do Barroco.

Diante desses contrapontos críticos ao conceito de “sistema literário” entre estudiosos, teóricos e escritores atuantes na produção cultural das práticas literárias a partir de espaços similares ou distintos na sociedade, percebemos um jogo de forças entre agentes e instituições em disputa por concepções e valores que legitimam e reconheçam a formação do sistema da literatura brasileira, que são traduzidas e evidenciadas naqueles elementos internos e externos que interligam obras artísticas, produtores e receptores.

Posto isso, aproximamos a categoria de “Sistema Literário” ao conceito de “Campo Literário” concebido pelo sociólogo e professor francês Pierre Bourdieu na obra *As regras da arte: gênese e estrutura do campo literário* publicada em 1992 (ano de publicação na França). Nessa conceituação de Campo Literário relacionada ao Campo de Poder, Bourdieu (1996) amplia a reflexão em torno daquele triângulo autor-obra-público, base analítica-relacional do Antonio Candido, para um agrupamento de agentes, instituições, pares e instâncias legitimadoras da produção cultural literária frente ao campo de poder e suas posições

relacionais na sociedade e os trânsitos possíveis pelos campos da economia, da política, do social, dentre outros. Desse modo,

O **campo literário** (etc.) é um **campo de forças** a **agir** sobre **todos** aqueles que **entram nele**, e de maneira diferencial **segundo a posição** que aí **ocupam** (seja, para tomar pontos muito afastados, a do autor de peças de sucesso ou a do poeta de vanguarda), **ao mesmo tempo** que um **campo de lutas de concorrência** que tendem a **conservar** ou a **transformar** esse **campo de forças**. E as **tomadas de posição** (obras, manifestos ou manifestações políticas, etc.), que **se pode e deve tratar** como um "**sistema**" de **oposições** pelas **necessidades da análise**, não são o resultado de uma forma qualquer de acordo objetivo, mas o **produto** e a **aposta** de um **conflito permanente**. Em outras palavras, o **princípio gerador** e **unificador** desse "**sistema**" é a **própria luta**. (BOURDIEU, 1996, p. 262-263, grifos nossos).

A luta dinâmica entre os posicionamentos de cada agente dentro e fora da produção cultural artística, transforma o campo literário num jogo permanente pelo poder e domínio de valorização das obras (produtos) e dos escritores (produtores) a serem distribuídos pelo mercado (editoras) e consumidos pelos leitores (públicos). Com isso, Bourdieu amplifica a produção do valor da obra para além da relação direta com o autor, e apresenta uma série de instâncias indiretas, paralelas e mediadoras desse processo que precisam ser levadas em conta, de acordo com o seguinte panorama:

[...] **conjunto dos agentes e das instituições** que **participam da produção do valor da obra** através da **produção da crença no valor da arte em geral** e no **valor distintivo** de determinada **obra de arte**, críticos, historiadores da arte, editores, diretores de galerias, *marchands*, conservadores de museu, mecenas, colecionadores, membros das instâncias de consagração, academias, salões, jurís etc., e o **conjunto das instâncias políticas e administrativas** competentes em matéria de arte (ministérios diversos – segundo as épocas –, direção dos museus nacionais, direção das belas-artes etc.) **que podem agir** sobre o **mercado da arte**, seja por **veredictos** de **consagração** acompanhados ou não de vantagens econômica (compras, subvenções, prêmios, bolsas etc.), seja por **medidas regulamentares** (vantagens fiscais concedidas aos mecenas ou aos colecionadores etc.), sem esquecer os **membros das instituições** que **concorrem** para a **produção dos produtores** (escolas de belas-artes etc.) e para a **produção de consumidores** aptos a **reconhecer a obra de arte como tal**, isto é, como **valor**, a começar pelos **professores e pais, responsáveis** pela **insinuação inicial** das **disposições artísticas**. (BOURDIEU, 1996, p. 259, grifos nossos).

Salvo as distâncias e distinções entre as realidades da França (analisada por Bourdieu) e Brasil, estes agentes e instâncias, que disputam espaços sociais e produzem o valor das obras culturais no Campo Literário, estão, também, presentes no Campo da Literatura Brasileira Contemporânea ao final do século XX e início do XXI.

1.2 A LITERATURA BRASILEIRA CONTEMPORÂNEA NO CAMPO LITERÁRIO

Nessa perspectiva, a crítica literária e professora Beatriz Resende (2017), ao aprofundar seus estudos em Literatura Brasileira Contemporânea, publica a obra *Poéticas do Contemporâneo* e apresenta uma ótica da Contemporaneidade na Literatura Brasileira relacionada com os elementos e instâncias do Campo da Arte Contemporânea mundial no século XXI. Desse modo, Beatriz Resende aborda a produção literária no Brasil a partir das condições artísticas e poéticas do “aqui e agora”, inserindo-a na multiplicidade de fluxos e trânsitos da “arte globalmente contemporânea”, sob o viés plural de espaços, trocas, tempos, circulações etc., com o intuito de que as obras literárias sejam lidas, vistas, acessadas e consumidas pelas diversas comunidades leitoras na sociedade.

Essa autora afirma, para refletir sobre o contemporâneo na literatura em interface com aquele triângulo autor-obra-público do “sistema literário” do Candido e os agentes-instituições-instâncias do “campo literário” do Bourdieu, o seguinte postulado conceitual na abertura de seu estudo de 2017:

Ao pensar no contemporâneo e nas novas relações que se estabelecem entre criador e fruidor, entre artista, mercado e curadores ou editores e entre o espaço de produção e o espaço global por onde a arte pode circular fica claro que a modificação sofrida por essas relações vai solicitar novas categorias críticas. E mais, ao mesmo tempo em que a própria arte foi se modificando, na perda de especificidade de cada linguagem e na constituição de produções artísticas resultantes de uma convergência inédita, a crítica vai percebendo o bem-vindo esbatimento de um vocabulário disciplinar. (RESENDE, 2017, p. 18-23, grifos nossos).

Nessa direção de repensar e/ou reinventar categorias críticas, considerando a perda da especificidade das linguagens diante do contemporâneo globalizado, a professora e crítica literária Regina Dalcastagnè (2012) publica o livro *Literatura brasileira contemporânea: um território contestado* e adiciona inflexões àquele jogo de forças por legitimidade, poder e espaço entre os pares, instâncias e sujeitos no campo literário brasileiro atual, dizendo que,

[...] **Hoje, cada vez mais, autores e críticos se movimentam na cena literária em busca de espaço – e poder, o poder de falar com legitimidade ou de legitimar aquele que fala. Daí os ruídos e o desconforto causados pela presença de novas vozes, vozes “não autorizadas”; pela abertura de novas abordagens e enquadramentos para pensar a literatura; ou, ainda, pelo debate da especificidade do literário, em relação a outros modos de discursos, e das questões éticas suscitadas por esta especificidade.** (DALCASTAGNÈ, 2012, p. 7, grifos nossos).

A produção cultural contemporânea traz à tona tensões e disputas sobre as fronteiras particularistas da literatura em seu campo, borrando sua linguagem específica, ou mesmo seu *status* de escrita ficcional impressa valorizado pela abordagem tradicionalista ou formalista da crítica literária nos séculos XIX e XX. Isto tendo em vista o advento da tecnologização globalizante em meio às novas relações humanas e à transmissão de valores artísticos-culturais, o que de fato secundarizou a potência do literário na vida social. Assim, a literatura, ou a forma específica da “literariedade”, já vem sendo atravessada pelas novas tecnologias digitais, o que implicou no alto prestígio das imagens, do designer, do visual, interferindo nas correlações de forças dentro do campo literário, e, conseqüentemente, no trânsito da literatura por outras artes-linguagens, (RESENDE, 2017). Nessa perspectiva, o crítico literário e professor João Cezar de Castro Rocha (2015) corrobora com esse raciocínio analítico, ao repensar o ofício dos estudos literários na contemporaneidade, e afirma que “O papel contemporâneo da literatura [...] talvez seja o de introduzir uma ‘pausa’ crítica e reflexiva em meio à vertigem do cotidiano globalizado” (CASTRO ROCHA, 2015, p. 53). Esse autor segue sua “pausa” reflexiva, chamando atenção para os pares, agentes e instituições do campo literário brasileiro contemporâneo, e aponta que,

A **reinvenção** da **crítica literária** [uma instância no campo] e o **reconhecimento** da **força da literatura** brasileira contemporânea **exigem** uma **nova perspectiva** capaz de **descobrir** a **potência da circunstância** que nos cabe transformar. Ou seja, nas primeiras décadas do século XXI. O **primeiro passo** demanda a **reavaliação** do **sentido** da **inegável perda** de **centralidade** da **literatura** e da crítica literária na **transmissão** de **valores** num **universo** dominado por **meios audiovisuais** e digitais. (CASTRO ROCHA, 2015, p. 63, grifos nossos).

Esse universo tecnológico-digital torna-se uma interferência dominante na rede de relações entre os agentes, produtores, receptores em vista da circulação, distribuição, dos produtos literários nos espaços institucionais e comerciais que compõem o campo literário contemporâneo. Desse modo, ao focar no digital e no mercado, Karl Erik Schollhammer (2009), crítico literário e professor, indica que “As novas tecnologias oferecem caminhos inéditos” para os escritores contemporâneos no campo da literatura. Schollhammer insiste nisso quando observa a apropriação que os produtores fazem de ferramentas e/ou plataformas da internet como blogs, sites, redes sociais (Facebook, Instagram, Youtube etc.), “que facilitam a divulgação dos textos, driblando os mecanismos do mercado tradicional do livro, bem como o escrutínio e o processo seletivo das editoras” (SCHOLLHAMMER, 2009, p. 13).

Porém, por outro lado, este mesmo crítico reconhece que essa circulação cibernética do literário não oferece nenhuma grande concorrência com o mercado impresso de grande escala comercial. De um outro ângulo desse universo digital, percebe-se um certo barateamento das tecnologias gráficas, o que favorecerá o aparecimento de editoras e selos de baixo porte e autossustentadas, apesar do limite na divulgação jornalística e distribuição logística dos livros junto às livrarias, livreiros, bancas, para alcance quantitativo do público leitor.

Este caminho de facilidade relativa, oriundo da tecnologia e internet, para entrar no jogo do campo literário contemporâneo, abriu-se para aquelas “novas vozes”, desconhecidas pelo sistema literário brasileiro, vozes “não autorizadas” que insistem em se tornarem escritores, produtores, agentes que deveriam seguir as “regras e valores” do poder dominante na produção literária-cultural e ficar no seu “devido lugar”, interroga-se, retomando a crítica literária Regina Dalcastagnè (2012). Agora as instâncias hegemônicas permitiriam a entrada daquelas “manifestações isoladas” (a exemplo de Gregório de Matos) no “sistema literário” em plena globalização tecnologizada, que, talvez, esteja provocando o descentramento da produção central mercadológica dos produtos simbólico-artísticos para subcampos, ou, até mesmo, o desfalecimento daquela autonomia hipotética do campo ou do sistema literário na medida em que os contemporâneos borram as margens da especificidade homogênea dominante na “literatura propriamente dita”.

Diante desse “facho de trevas” do contemporâneo questionador, em consonância com o filósofo italiano Giorgio Agamben (2009), a crítica literária Dalcastagnè relembra, àquelas vozes isoladas, a tensão escura da Literatura Contemporânea de que,

[...] A não concordância com as regras implica avançar sobre o campo alheio, o que gera tensão e conflito, quase sempre, muito bem disfarçados. Por isso, a **necessidade de refletir sobre como a literatura brasileira contemporânea**, e os estudos literários, **situam-se dentro desse jogo de forças, observando o modo como se elabora** (ou **não se elabora**, contribuindo para o disfarce) a **tensão resultante do embate entre os que não estão dispostos a ficar** em seu “devido lugar” e **aqueles que querem manter seu espaço descontaminado**. (DALCASTAGNÈ, 2012, p. 7).

Para tanto, essa autora entra nesse jogo de reelaboração reflexiva crítica da Literatura Contemporânea demonstrando, a partir de um vasto *corpus* de análise de livros premiados e publicados por grandes editoras no Brasil, “que o campo literário brasileiro ainda é extremamente homogêneo” (DALCASTAGNÈ, 2012, p. 7). Essa crítica literária transmite a

seguir um curto panorama dessa homogeneização da literatura brasileira no século XXI, demarcando um mapa das ausências no campo editorial contemporâneo:

[...] em todos os principais prêmios literários brasileiros (Portugal Telecom, Jabuti, Machado de Assis, São Paulo de Literatura, Passo Fundo Zaffari&Bourbon), entre os anos de 2006 e 2011, foram premiados 29 autores homens e apenas uma mulher (na categoria estreante, do Prêmio São Paulo de Literatura). Outra pesquisa, mais extensa [...], mostra que de todos os romances publicados pelas principais editoras brasileiras, em um período de 15 anos (1990 a 2004), 120 em 165 autores eram homens, ou seja, 72,7%. Mais gritante ainda é a homogeneidade racial: 93,9% dos autores são brancos. Mais de 60% deles vivem no Rio de Janeiro e em São Paulo. Quase todos estão em profissões que abarcam espaços já privilegiados de produção de discurso: os meios jornalístico e acadêmico. (DALCASTAGNÈ, 2012, p. 8).

O contraponto a este quadro-perfil homogêneo, branco, masculino, paulista-carioca de profissionais privilegiados da “tradição literária”, é feito por Dalcastagnè quando promove a visibilidade de escritores e escritoras de classes populares de trajetórias não-letradas semi ou analfabetas, moradores de favelas e periferias, como a Carolina Maria de Jesus, Ferréz, Sérgio Vaz e Paulo Lins. “Por isso a entrada em cena de autores e autoras que destoam [...] [daquele] perfil causa desconforto quase imediato” (DALCASTAGNÈ, 2012, p. 8). Essa tensão incômoda da presença desses periféricos, pretos, favelados, adentra o jogo, a disputa, de forças por espaço e legitimidade no campo da produção literária contemporânea. Com isso,

São essas **vozes**, que se encontram nas **margens do campo**, cuja **legitimidade** para **produzir literatura** é permanentemente **posta em questão**. Essas vozes que **tencionam**, com a **sua presença**, nosso **entendimento do que é (ou deve ser) o literário**. É preciso aproveitar esse momento para refletir sobre nossos critérios de valoração, entender de onde eles vêm, por que se mantêm de pé, a que e a quem servem... Afinal, o **significado** do **texto literário** – bem como da **crítica** que a ele fazemos – **se estabelece** num **fluxo** em que **tradições** são **seguidas, quebradas ou reconquistadas**, e as **formas** de **interpretação** e **apropriação** do que se fala **permanecem em aberto**. [...] (DALCASTAGNÈ, 2012, p. 12).

Assim, num movimento de contestação do destino “estático” de desvalorização dessas vozes marginalizadas, não podemos apagar a possível abertura do contemporâneo intempestivo, fazendo-se urgente desconstruir a função tradicionalista da literatura de reforço dos mecanismos de distinção e hierarquização social, (DALCASTAGNÈ, 2012; AGAMBEN, 2009). Assim, na tentativa de caminhar nessa janela aberta pela literatura contemporânea, escolhemos uma obra simbólica da cena literária Marginal-Periférica que foi publicada em 2018 na cidade de Belo Horizonte-MG pelo Coletivo Sarau de Periferia em parceria com a Editora Popular Venas Abiertas, protagonistas de uma segunda geração inspirada no

movimento de Literatura Marginal das periferias de São Paulo com o Sarau da Cooperifa, Sarau do Binho etc., que se espalhou por outras cidades brasileiras nos anos 2000.

1.3 O CAMPO LITERÁRIO MARGINAL DE SÃO PAULO À BELO HORIZONTE.

Seguindo aquela disputa permanente das forças no campo literário por legitimidade de falar quem é escritor, por poder de autorização do que é literatura, por consagração do valor às quais obras, o fenômeno do Contemporâneo na Literatura suscita fortes tensionamentos sobre os limites e fronteiras do próprio campo e seu transbordamento fluido para outras estéticas, mídias, suportes, políticas. (BOURDIEU, 1996; DALCASTAGNÈ, 2012). Isto se observa na profunda e vasta experimentação das práticas literárias, cujas obras são levadas a cabo pelos produtores e agentes dispostos às travessias múltiplas e plurais em suas escrituras para conteúdos, formas, visuais, sensoriais, realidades e contextos infindáveis, diante desse mundo globalizado e tecnológico.

Nessa linha reflexiva das margens do campo literário sendo borradas pelos contemporâneos não-hegemônicos, a antropóloga e crítica literária Lucía Tennina (Argentina) afirma, em sua obra *Cuidado com os poetas! Literatura e periferia na cidade de São Paulo* (2017), que,

[...] os limites do campo literário estão sendo questionados pela literatura atual/presente/contemporânea, uma vez que essas novas produções transbordam suas linguagens para outro tipo de discursos e outro tipo de recursos, como a fotografia ou as performances, por exemplo, e nesse sentido os conceitos que dão conta da literatura entram em crise. (TENNINA, 2017, p. 19).

Nesse transbordamento contemporâneo do fazer literário que intenta ao fim do campo elitizado, a voz-performance poética é incorporada, reiteradamente, por aqueles poetas, rappers, produtores da Literatura Periférica que mergulharam na cena marginal através do movimento de saraus nos subúrbios de São Paulo, sendo que esses espaços se tornaram sua escola preparatória para enfrentar o jogo do sistema. Inclusive, esse termo “Periférica” vai demarcar uma segunda geração de escritores, segundo Tennina (2017) citando o estudo literário de Eleilson Leite (2014) na USP. Esse delicado enquadramento classificativo é feito considerando que a 1ª geração da Literatura Marginal é formada pelos participantes da publicação da Revista Caros Amigos nos anos 2001, 2002 e 2004 (Editora Casa Amarela): Ferréz, Sacolinha, Sérgio Vaz, Elizandra Souza etc.

Tais vozes à borda da produção literária, embora prezem pela performance poética – um signo da arte contemporânea global (RESENDE, 2017) –, são silenciadas por agentes da crítica literária quando publicam argumentos que sustentam aquela suposta crise do fim da autonomia do campo literário frente ao contemporâneo. Desse modo, vê-se o quanto o *corpus* selecionado por estudiosos da crítica literária como a Flora Süssekind (2010-2013), conforme discute Lucía Tennina (2017), é restritiva e segue o denunciado *habitus* homogeneizante de consagração voltado para obras de escritores da classe média.

Portanto, esses críticos não incluem as vozes poéticas emanadas pelos corpos das classes populares que praticam suas performances nos espaços de saraus em bairros distantes do centro da cidade, onde aparece, supostamente, um museu legitimador do livro de artista do Nuno Ramos, compondo aquela crítica limitada da Süssekind, que é uma agente forte na divulgação de suas ideias em jornais de grande circulação pela cidade. E os teóricos quando incluem os periféricos em seu *corpus* analítico, o fazem de forma a relegar a uma baixa importância valorativa as criações literárias, enquadrando-as em termos como “neodocumentarismo popular”, como o fez Karl Erick Schollhammer (2009), ao analisar livros do Ferréz, em sua obra *Ficção brasileira contemporânea*, “por apresentar mais que uma preocupação estética, uma mera ‘evidência testemunhal (depoimentos, fotos, materiais concretos)’” (TENNINA, 2017, p. 19). Assim, percebe-se, novamente, aquela lógica de inclusão ou exclusão que Haroldo de Campos (1989) apontou em cima da linearidade evolucionista do conceito de sistema literário, isto é, as práticas-vozes isoladas do centro do campo são apagadas e invisíveis.

A invisibilidade de uma série de produções e o reconhecimento de outra série por parte da crítica literária falam de um *habitus* que governa a lógica de um campo determinado que, por sua vez, é produto de um sistema de esquemas de percepção e de apreciação associados às práticas do mundo da leitura e da escrita e não as do mundo da oralidade, segundo Rocha (2003). (TENNINA, 2017, p. 21).

Poderíamos pensar que as reiteradas vozes, performances, poéticas fomentadas nos espaços não-institucionalizados dos saraus e slams marginais de SP, BH etc., expressam, atualmente, certa contestação desse território do mundo da escrita impressa gráfica, indicado por Rocha (2003) e citado Tennina (2017). Isto pois esses escritores, produtores, agentes não deixariam mais o campo elitizado encobrir suas vozes, simulando uma voz que vive a “violência urbana” encoberto pelo termo conceitual pomposo de “brutalismo” na assinatura de escritor branco, classe média, como o Rubens Fonseca (DALCASTAGNÈ, 2012). Com isso, o Sarau da Cooperifa-SP, o Coletivo Sarau de Periferia-BH, seus poetas, rappers, performers,

atores, assumem o enfrentamento das jogadas inesgotáveis de poder impulsionadas pelo *habitus* burguês tradicionalista de produção cultural.

Frente a isso, o movimento contemporâneo da Literatura Marginal-Periférica não calaria a liberdade de suas vozes populares, pretas, jovens, feministas, lésbicas, minorias do poder político, que são a maioria da população. E isso é exposto tendo em vista que, na contemporaneidade, “não se trata mais de conciliar diferenças, mas de evidenciá-las, recusando-se a improvável promessa de meio-termo entre o pequeno círculo dos donos do poder e o crescente universo dos excluídos” (CASTRO ROCHA, 2007, p. 56).

Esse aspecto pungente da cultura contemporânea no Brasil, é discutido por Castro Rocha (2007) ao confrontar a ideia de “dialética da malandragem” do Antonio Candido (*Memórias de um Sargento de Milícias*, Lima Barreto) com uma nova “dialética da marginalidade” inédita e inaugurada por um conjunto de obras de escritores da 1ª geração da Literatura Marginal ou Literatura Hip-Hop (conceito da Heloísa Buarque de Hollanda) que ganhou vitrine na década de 1990 ao início de 2000, sendo adaptada para o cinema, como foi o caso de *Cidade de Deus* (1997) de Paulo Lins do morador da favela da Maré no Rio de Janeiro.

Essa movimentação insubordinada desses jovens escritores que se negaram a “ficar no seu devido lugar” e começaram a se apropriar dos artefatos valorizados por aquela cultura letrada tão venerada pela cidade grafocêntrica, teve seus primeiros passos ao final dos anos 80 e consolidou-se nos anos 2000. Do ano de 1988 rememora-se esse período ali na zona sul de São Paulo, no bairro Piraporinha, onde Sérgio Vaz lança, em coautoria com Adriane Mucciolo, seu primeiro livro intitulado *Subindo a ladeira mora a noite* numa pequena tiragem com recursos próprios. Depois disso, Vaz publicou os seguintes livros com apoio do seu patrão e de seus amigos: *A margem do vento* (1991) e *Pensamentos vadios* (1994). Na década seguinte dos anos 1990, Binho Padial, fundador do Sarau do Binho de SP, torna público seus poemas por meio de cartazes reaproveitados de materiais de campanha eleitoral, e essa intervenção coletiva foi chamada de *Postesia*. (TENNINA, 2017; WALTY, 2014).

O ano de 1997 foi a vez da primeira publicação do Ferréz, morador da favela mais “violenta”, segundo a imprensa, com o livro intitulado *Fortaleza de desilusão* de poesias. Na busca de uma distribuição mais ampla, Ferréz se movimenta para publicar um romance com personagens de seu lugar, berço de rappers de destaque da cultura hip-hop, conseguindo apoio da Editora Labortexto e lança sua obra *Capão Pecado*, no ano de 2000, abrindo uma trincheira no alcance de leitores de vários lugares do país e do mundo, já que é traduzido para

outras línguas. Este livro trouxe a esse escritor marginal destaque que lhe renderá convite da Revista Caros Amigos para atuar como colunista. Nessa oportunidade, ele organizou as três edições especiais, já citadas nessa pesquisa, da “Literatura Marginal: Cultura Periférica” que se tornou um ponto de encontro da 1ª geração desse movimento literário em SP, marco que veio a influenciar novos escritores, coletivos de saraus pelas periferias do país a fora, como o Coletivoz em BH.

No ano de 2001 quando se publicou a 1ª edição da Revista Caros Amigos Literatura Marginal, foi, também, realizado o primeiro Sarau Cooperifa, articulado por Sérgio Vaz e outros artistas, num galpão abandonado em Taboão da Serra, cidade que faz divisa com a capital paulista. A Cooperifa continua seus eventos de saraus no bar do Zé Batidão, no bairro Jardim Guarujá, periferia da zona sul paulista, recebendo expressivos públicos simpatizantes da Literatura Marginal, e, com o tempo, provoca algum deslocamento da cultura central para a margem da cidade. Aquele ritual poético, toda quarta-feira à noite por 2 horas, e suas dinâmicas organizativas veio a ser inspiradora para fundação de novos saraus por outras quebradas da cidade: Elo da Corrente, Ademar, Vila Fundão, Brasa etc. (TENNINA, 2017). Esse mesmo impulso foi sentido por um grupo de artistas, atores, poetas de BH que foram visitar a Cooperifa no ano de 2008, e, quando retornaram para MG, decidiram construir um sarau de periferia, batizado pelo nome de Coletivoz Sarau de Periferia. Assim, estes artistas periféricos realizaram seu primeiro evento no mês de setembro daquele ano no bar do Zé Herculano, no bairro Independência, periferia da região do Barreiro.

1.4 A VOZ MARGINAL DO COLETIVOZ SARAU DE PERIFERIA DE MINAS GERAIS.

Os ecos do movimento de Literatura Marginal de São Paulo reverberam na capital mineira por intermédio de atores e poetas que já tinham se encontrado num grupo de teatro e circo na periferia do bairro Independência de BH, na fronteira com Ibirité, um município da região metropolitana de BH. Rogério Coelho, Karla Figueirôa e Jessé Duarte integravam a Cia Neutra de teatro brechtiano de rua, que, a convite do projeto Grupos em Trama, foram convidados para conhecer o Teatro de Arena, em São Paulo, no ano de 2008. Paralelamente a isso, Rogério Coelho, cursando sua graduação em Letras na PUC-MG, já tinha pesquisado, sob orientação da professora Ivete Walty (num projeto de iniciação científica), a obra *Manual do Ódio* (2003) do Ferréz, o que lhe proporcionou um conhecimento daquela 1ª geração da

literatura marginal paulista e da existência do Sarau Cooperifa. Assim, esse grupo mineiro de atores da Cia. Neutra aproveitaram essa viagem no mês de julho de 2008 para, além de irem à reabertura do Teatro de Arena, fazerem contato presencial com Sérgio Vaz e sua equipe na Cooperifa. Dessa cena, Otacílio Oliveira Júnior (2016), em sua tese de doutorado em psicologia social *Entre a luta, a voz e a palavra: partilhas de sentido em torno de um sarau de periferia*, aponta-nos a seguinte visão sobre a experiência cultural e literária desse encontro de artistas do teatro no espaço fundado pelo Coletivo no bar do Zé Herculano:

O encontro de jovens filhos e netos de trabalhadores pobres da região do Barreiro em Belo Horizonte e Cidade Industrial de Contagem, região marcadamente formada por migrantes que se tornaram operários do parque industrial estabelecido ali desde a década de 50. A experiência desses jovens com o Teatro de Rua e com a dramaturgia Brechtiana, os intercâmbios com grupos estabelecidos na cena teatral de Belo Horizonte, os vínculos com a cultura Hip-Hop, as experiências de intercâmbio com o sarau Cooperifa e o Teatro de Arena em São Paulo constituiriam os marcos que fizeram emergir o sarau num buteco do Bairro Independência, limite do município de Belo Horizonte com Ibirité, na região do Barreiro. Nasceria um evento e dele se desdobraria as discussões correlatas ao debate entre estética e política presentes tão fortemente nos interesses e experiências que reúnem em torno do sarau. (OLIVEIRA JR., 2016, p. 121).

Nesse tom político de ação coletiva e continuando um *habitus* da Cooperifa e da Literatura Marginal de SP (abertura das revistas caros amigos), o Coletivo publica naquele 10 de setembro de 2008, em conferência telefônica com o Sérgio Vaz, o *Manifesto da Voz Coletiva*:

É assim mesmo, de modo dúbio, imbricado, conturbado, entrelaçado, transculturado é que se estabelecem as relações desse coletivo periférico; dessa voz coletiva. E talvez, por isso mesmo, é que nos concentramos com o grafite, com o rap, com a poesia, com a literatura periférica/marginal, na função de desestruturar, desestabelecer, desprivatizar, destituir, desarticular, para, assim, conseguirmos desbravar, descobrir, desodiar, despirocar e desvairar num gozar coletivo. Há uma urgência absurda de que esse gozo aconteça. De que surjam, mais e mais, o que tomo a liberdade de chamar de “instituições de vozes marginais”: duelo de Rappers, eventos culturais e saraus sobre/nas periferias, tal qual é a memorável Cooperifa, porta-voz de longa data, entre outros. O sarau da Coletivo é mais um grito, que deseje união desses movimentos contra o silêncio da exclusão. (COLETIVOZ, 2008)¹⁰.

Nessa fase inicial e com intuito de unir forças contra o silenciamento das vozes periféricas, o Coletivo se aproxima do Movimento Periferia Criativa de cultura Hip-Hop, que

¹⁰ No blog do Coletivo, Rogério Coelho assina esse manifesto, porém, fizemos a opção de citá-lo como COLETIVOZ, já que todos integrantes o assumiu na forma coletiva de atuação na cidade. Explica-se isso porque em outras referências acadêmicas sobre o Coletivo, a autoria é dada à Coelho. Disponível em: <http://coletivoz.blogspot.com.br/2008/08/manifesto-da-voz-coletiva.html>. Acesso em: 01 ago. 2018.

tem sua atuação na região do Barreiro e o Mano Bill como representante, iniciando sua presença nos saraus e mobilizando mais MCs e rappers como o Kdu dos Anjos¹¹ e o Eduardo DW. Nessa interação com movimentos de Hip-Hop de BH, voltamos naquela ideia relacional da produção literária dos saraus periféricos com a Cultura Hip-Hop e seu elemento de radicalização da crítica coletiva à ideologia burguesa de exclusão/discriminação social das classes populares e minorias políticas. Nessa relação estético-política, a reconhecida crítica, nos estudos literários contemporâneos, Heloísa Buarque de Hollanda “propõe a ideia de ‘Literatura Hip-Hop’, a fim de enfatizar os laços dessas produções com as linguagens do *hip-hop*” (TENNINA, 2017, p. 32).

Diante desse manifesto do Coletivo em BH, a professora e crítica literária Ivete Camargos Lara Walty (2014) reforça, em sua obra *A rua da literatura e a literatura da rua*, a força da ação coletiva desse sarau, pontuando que “A ideia de coletividade, que vem desde o título, atravessa o texto [do manifesto], marcado pela busca do diálogo com o discurso hegemônico, embora a ele se oponha em exercício de resistência” (WALTY, 2014, p. 224). Essa resistência às hegemonias, no ambiente do campo literário e cultura letrada, caracteriza uma condição particularista da dimensão de movimento cultural/ação coletiva do sarau periférico, seja em BH, SP ou outras cidades, em que, conforme a crítica literária e antropóloga argentina Lucía Tennina, nos chama atenção para:

A particularidade que esse circuito e essa cena literária têm é que costumam pôr-se em uma posição contrastiva com a cena literária letrada e é também desse lugar que pensam a si mesmos: em função de uma condição plural e alternativa, vinculada ao mundo letrado por um forte antagonismo. (TENNINA, 2017, p. 145).

Tal estratégia contrastiva de vozes coletivas em movimento demarcada pelo e no manifesto do Coletivo, é aprofundada por Walty (2014) quando discute que “não é sem razão que expressões como ‘multifacetado, pluralizado, híbrido, dubio, imbricado, conturbado, entrelaçado, transculturado’ se juntam para referir-se a uma voz coletiva, definida como ‘conjunto de valores, que se estreitam no poder da fala’” (WALTY, 2014, p. 224). Essa expressão antagonista do sarau à cidade letrada e empoderadora dos sujeitos do Coletivo, é

¹¹ É morador do aglomerado da serra, favela Novo São Lucas. Foi o fundador de outro sarau marginal em BH, o “Vira-Latas” no ano de 2011-2016. Atualmente é o articulador e gestor do Centro Cultural Lá da Favelinha que promove oficinas de rap, capoeira, empreendedorismo, etc., para crianças e jovens; bem como projetos de confecção de roupas, produção musical, torneios de dança passinho, dentre outros, com vistas ao desenvolvimento sociocultural e econômico da comunidade.

reforçada pelo pesquisador Igor Richielli Braga Campos (2014-2015) da PUC Minas, em seu relatório de iniciação científica, afirmando que,

é na manifestação da voz, em sua forma artística, que os sujeitos marginais são sujeitos de si na formação das identidades multiculturais. Identidades essas que não podem ser entendidas como estáticas, mas sendo transformadas e (re)criadas no percurso da história. O “gozar coletivo”, do qual Coelho acusa a urgência, é o surgimento de mais “duelo de rappers, eventos culturais e saraus sobre/nas periferias, tal qual é a memorável Cooperifa, porta-voz de longa data, entre outros” (CAMPOS, 2015, p. 112).

Esse teor de movimento sociocultural foi experienciado pelo Coletivoz em sua trajetória no ano de 2010-2011, quando tiveram que sair do bar do Zé Herculano que fechou em fevereiro de 2010, e assumiram uma tática itinerante na realização dos eventos de saraus em praças, centros culturais, ruas, de vários bairros de Belo Horizonte, sustentando-os de forma independente e em parceria com redes amigas de grupos teatrais, movimentos culturais e ONGs. Dessa fase de reestruturação, Igor Campos, ao entrevistar Rogério Coelho, pondera que,

o Coletivoz adotou um formato itinerante. Os saraus aconteciam, entre outros lugares, em praças de Belo Horizonte e região metropolitana, além de centros culturais e companhias teatrais. Conforme Coelho, tal período de itinerância (2010-2011) foi crucial para o estabelecimento do Coletivoz e para a sua compreensão de um movimento sociocultural que transcende um lugar geográfico determinado. (CAMPOS, 2015, p. 122).

Essa expansão do Coletivoz pela cidade pode ter sido o mote para o crescimento dos saraus marginais pela cidade, uma vez que novos coletivos surgiram no período de 2011 a 2014 em outros espaços urbanos da cidade, conforme *Atlas dos Saraus: Mapeamento dos Saraus de Poesia da Região Metropolitana de Belo Horizonte* produzido pela arquiteta e poeta Camila Renata Félix em seu Trabalho de Conclusão de Curso na UFMG, publicado em 2017. Destaca-se esse percurso temporal retirado dessa atlas os seguintes anos, saraus e cidades que identifica-se o vínculo de pertencimento com a Literatura Marginal do Coletivoz e da Cooperifa: 2011-Vira-Latas/BH (praças e ruas do centro); 2013-Apoema/Contagem (praça em avenida); Cabeçativa/BH (praças da regional Barreiro); Comum (ocupação cultural espaço comum luiz estrela); 2014-Nosso Sarau/Sarzedo (estação de trem); Lanternas/BH (praça da regional Venda Nova); Ribeirão/Ribeirão das Neves (praça no centro). Sobre este cenário mapeado (FÉLIX, 2017) e recorte temporal, viu-se, no ano de 2014, a seguinte fala de Rogério Coelho numa matéria jornalística:

A maioria dos saraus periféricos de poesia que surgiram em Belo Horizonte teve origem no Coletivo. E de um ano para cá, pipocaram por vários bairros e cidades. ‘Houve necessidade de se criar referências em outros espaços geográficos da cidade. Muitos dos criadores de saraus que estão espalhados por BH e Região Metropolitana saíram daqui. [...] É muito importante você ir em um lugar onde sua voz é ouvida, se sentir um agente construtor’, comenta um dos articuladores do Coletivo, Rogério Coelho. (BRANT, 2014).

Aquela voz desejosa de ser ouvida por espacialização num bar da periferia, conforme influência da Cooperifa e após intinerância, continuou e de dezembro de 2011 a julho de 2014 o Coletivo construiu sua produção literária marginal no bar do Bozó, localizado no bairro Vale do Jatobá na região do Barreiro. Ali o Coletivo produz sua ação cultural periférica até meados do ano de 2014, pois “como se repetiu anteriormente em outros momentos, Bozó, dono do bar, passa o ponto para outro proprietário que não tinha a mesma abertura e flexibilidade para acolher o sarau. Este fica mais uma vez sem espaço” (OLIVEIRA JR., 2016, p. 152). Dali o Coletivo, por intermédio de dois frequentadores do sarau, transfere sua atividade mensal de sarau, durante os anos de 2014-2015, para a Associação Comunitária do bairro Santa Margarida, espaço mais central na região do Barreiro.

Ao lado dessa associação, os produtores do Coletivo encontraram um terreno público abandonado pela prefeitura de BH, e que passou a ser desejado pelo grupo para uma possível ocupação urbana cultural. Uma das motivações para isso foi a pioneira Ocupação Cultural Espaço Comum Luiz Estrela de um casarão público abandonado, que tinha sido protagonizada por movimentos artísticos e de reforma urbana no bairro Santa Efigênia em outubro de 2013 e conquistaram a concessão de uso em negociação com o governo estadual. Depois de mobilizações e reuniões com esses movimentos urbanos em busca de apoio, bem como de uma criativa campanha “Eu apoio a Casa de Cultura Coletivo” nas redes sociais, os agentes culturais do Coletivo optaram por um encaminhamento formal de um ofício na regional Barreiro da prefeitura de BH e receberam uma negativa ao pleito do grupo. Desde antes de sua criação, quando atuavam em grupos teatrais, o Coletivo se posicionava na luta por uma consolidação espacial de suas vozes-ações culturais, e “A concepção de espaço era a mesma dos sonhos anteriores quando parte do grupo participava da Cia Neutra. Um espaço em que artistas ou coletivos das regiões periféricas pudessem usar como sede para ensaios e apresentações artísticas, além de oferecer cursos e atividades à comunidade do entorno” (OLIVEIRA JR., 2016, p. 152).

Essa idealização na trajetória do Coletivoz permanece e seus agentes apostam numa tática da autogestão de um espaço para acolher seus projetos e ações, alugando uma loja no bairro Olaria, Rua Azevinho 283, em parceria com o Mano Bill do Movimento Periferia Criativa, sendo esse local ligada à sua família. Esse trânsito na luta do Coletivoz por espaço no campo da produção cultural de BH, é registrado por Rogério Coelho (2017), em sua dissertação de mestrado em artes *A PALAVRAÇÃO Atos político-performáticos no Coletivoz Sarau de Periferia e no Poetry Slam Clube da Luta*, o qual seu articulador fundador apresenta:

A primeira idealização da Casa partiu da necessidade de agregar outros movimentos do Barreiro, como os coletivos da Batalha da Pista (duelo de rap), Coletivo Cabeça Ativa, entre outros, e se tornar referência por abrigar residências artísticas e espetáculos. Fato que somente se concretizou em agosto de 2016, quando alugamos um bar na Rua Azevinho, 283, no Bairro Olaria. Aberto desde o dia 5 de setembro de 2016, depois de passar por uma reforma coletiva, o bar Casa de Cultura Coletivoz tem realizado encontros, saraus, exposições, debates e oficinas. (COELHO, 2017, p. 48).

Essa saga tática do Coletivoz, por espaço de criação, produção e circulação da Literatura Periférica em BH, volta em janeiro de 2018 quando não se consegue manter o projeto da Casa de Cultura Coletivoz. Isso aconteceu por motivos de fragilidades na manutenção do aluguel do local e da autogestão compartilhada com outros coletivos culturais que assumiram essa aposta da casa “cooperativa cultural” que foi construída após a negativa na interlocução institucional com a prefeitura de BH. No primeiro semestre de 2018, o Coletivoz construiu parceria com o Fórum de Cultura do Barreiro, fomentado pelo recém fundado Instituto Macunaíma, e realizou suas segundas quartas-feiras de sarau periférico no espaço da galeria Viaduto das Artes, localizado em parte mais visível da regional Barreiro, onde aconteceu o pré-lançamento da antologia poética *À luta, à Voz* no mês de abril de 2018.

Porém, houve uma reavaliação da equipe de produção cultural do Coletivoz para que o sarau de periferia voltasse ao seu lugar de origem, o bar, o boteco, e Laércio Gomes (um dos artistas articuladores do grupo) construiu uma parceria com o Nilmar dono do The Wall Pub no bairro Jardim Industrial, que se localiza entre o viaduto do Barreiro e a cidade de Contagem-MG, ao lado da praça da Igreja Nossa Senhora de Fátima e perto da avenida do conhecido Hospital Santa Rita. Desde o mês de agosto de 2018 (quando ocorreu o pré-lançamento do livro *Lua nos Pés* do Pieta Poeta/Editora Venas Abiertas), todo o ano de 2019 e o retorno presencial em 2022 (após fase forte da pandemia da covid-19), as edições mensais do Coletivoz Sarau de Periferia (sem a sede da Casa de Cultura Coletivoz, bairro Olaria,

Barreiro, BH), acontecem no bar The Wall Pub no Jardim Industrial, Contagem-MG, onde comemorou os seus 14 anos de história literária na cena literária contemporânea de Minas Gerais.

1.4.1 “À LUTA, À VOZ” NA COLETÂNEA POÉTICA DO COLETIVOZ.

[...] Olho brilha, voz se cria mesmo “sem entender de arte” / Sonhos na horizontal que faz abrir um portal / Na parede que tem grafite, nas quartas que tem sarau. / Mano, a obra de arte sempre vai vir da margem / Não dos drinques e vestido chique nas festa de vernissage. / Assim se faz perifa, arte aqui se vende em rifa / Não entendem o seu valor e nem é questão de cifra. / Marginais alados, pra nós só sobram sombras / São sinais que deste lado só talento não conta. / Pego bronca dos que veio na intenção de passar pano / Quem atravessa a fronteira vai entender dos plano. / Poeta em cooperativa irrita as editora rica / Não falamos de amar, mas de amar-mita / Que eterniza nas escrita e quebra a cerca que fincaram / Não limita, é os que milita no caminho dos que vagam.

(Trecho da letra da música “Manobra de Arte” do Eduardo Dw no disco Projeto Manobra de 2017).

Apesar de que “pra nós só sobram sombra” com a não continuidade do projeto de cooperativa Casa de Cultura Coletivoz, os olhos e as vozes do sarau periférico pioneiro em BH se recriam e resistem por “sonhos na horizontal [...] na parede que tem grafite, nas quartas que tem sarau”, pois, como nos instiga o rapper Eduardo Dw (um dos fundadores do Coletivoz) à luta por espaço no campo literário, “poeta em cooperativa irrita as editora rica” e “eterniza nas escrita e quebra a cerca que fincaram”. Assim, desde o final de 2017 e início de 2018, o Coletivoz procurou a recém criada Editora Popular Venas Abiertas (bairro Tirol, Barreiro, BH) de publicações independentes para a produção editorial literária do livro Coletânea Poética “À luta, à voz – Coletivoz Sarau de Periferia” para realizar projeto de valorização e circulação de poetas, performers, rappers, artistas, coletivos que contribuíram com as ações culturais do Coletivoz em sua história de 10 anos e sua Casa de Cultura nos anos de 2016, 2017 ao início de 2018.

A Editora Venas Abiertas nasceu em 2017 da experiência editorial de dois livros da escritora Karine de Oliveira, sendo que o último *Entulho de Rosas* foi viabilizado por meio de campanha de financiamento coletivo (via plataforma na internet) e editado por uma editora independente de São Paulo. Desse conjunto de práticas editoriais como escritora e da

efervescente cena cultural periférica de saraus articulados por jovens poetas, Karine Bassi (sobrenome de sua assinatura artística) funda esse novo selo editorial com o intuito de ser um “fomentador dessa nova cena da Literatura Marginal-Periférica em MG.”, palavras da organizadora deste livro e que foram registradas na notícia à época do lançamento oficial do livro no site do Feira Cultural, um portal de informações culturais de BH. O outro organizador desta coletânea poética foi o Dione Machado gestor e articulador da Casa de Cultura Coletivoz, que também é poeta e ator da Cia Chronos de teatro, que se integrou ao sarau naquelas interlocuções com grupos cênicos na fronteira entre BH e Contagem, anterior ao nascimento do próprio Coletivoz em 2008.

A Casa de Cultura Coletivoz convida, em janeiro de 2018, os 22 poetas para participarem da produção do livro na forma de cooperativa em que cada artista contribuiria com uma parte dos recursos financeiros para a materialização gráfica dos 500 exemplares. Nessa curadoria dos escritores a serem convidados, houve a colaboração do Rogério Coelho e do Laércio Gomes (outro articulador histórico do Coletivoz em sua caminhada). Além de participarem como poetas, Rogério colaborou com a escrita da apresentação, a Karine com o prefácio, e o Eduardo DW com a orelha.

Da iniciativa do livro de celebração de uma década de luta do Coletivoz frente às forças elitizadas do campo literário de BH com vista à democratização do fazer literário, Rogério rememora na apresentação a cena simbólica do nascimento do Coletivoz:

“O bar de meu pai e minha mãe, José e Maria, abriram as portas para a poesia em **10 de setembro de 2008**. Um palco feito pelas mãos carinhosas de meu pai, poemas amorosos feitos pelas mãos de minha mãe. Livros sobre a mesa de sinuca e as pessoas chegando de longe, de perto, e principalmente de dentro. Um Sarau firmando pactos, pessoas, públicos do bar, passantes periféricos chegando do trabalho, artistas, Mc’s, pessoas. Uma coletânea de vozes a cada noite de quarta-feira se abria num microfone, que amplificava poesia pela cidade, [...]” (MACHADO; OLIVEIRA, 2018, p. 6, grifos nossos¹²).

A voz de sarau periférico, toda 2ª quarta-feira do mês, que se transformava numa “coletânea de vozes” frente a um microfone “que amplificava poesia pela cidade” e agora materializou-se na forma de um livro, um objeto, supostamente, valorizado pelo mercado editorial e que tem alguma relevância para o sistema da literatura brasileira contemporânea. Dessa aposta na amplificação das vozes poéticas pela cidade e sua inclusão no campo literário, pode-se compreender uma escolha editorial que a Editora Venas Abierta salientou no

¹² Grifamos aqui uma correção da data, pois no livro aparece 09 de setembro e verificamos que de fato foi no dia 10. Confirmamos isso com o resgate do calendário de 2008 e, também, na contextualização histórica apresentada pela tese do Oliveira Júnior (2016) e na própria dissertação do Coelho (2017).

momento oficial de lançamento “Vamos dar destaque às forças coletiva e individual dessa potente e promissora literatura vinda das ruas e dos corações sensíveis e políticos frente às opressões ideológicas do conservadorismo na sociedade”, fala retirada do site Feira Cultural em abril de 2018. Desse depoimento, cruzamos com o prefácio escrito por Karine Bassi em que se vislumbra um encontro que une poetas e coletivos numa ação política. Para tanto, a editora fala que,

A literatura contida neste livro é um lugar de encontro, é [...] a celebração da palavra. Esse porvir de poetas que sobem e descem ladeira num busão lotado de nove-as-nove, que poetiza sonhos, amores e utopias. [...] Este livro pode ser [...] a luta e a voz de uma sociedade que lutam, resistem e amam. (MACHADO; OLIVEIRA, 2018, p. 8).

A resistência pela/da palavra poética que transforma vidas e vozes silenciadas pela homogeneização social, racial e de gênero do mercado editorial, é verificada nas biografias dos 22 jovens escritores que assumiram essa publicação, pois a maioria são negros e moradores de periferias de BH e outras cidades da região metropolitana: Sarzedo, Ibirité e Nova Lima. Há também uma participação expressiva de mulheres poetas, atrizes, cantoras e rappers. É evidente, também, no conjunto das trajetórias, a superação aos obstáculos socioculturais que interpelam vidas de origem popular e periférica, segregando-as.

Outra constatação significativa, nessas trajetórias individuais, é a participação ativa de todos escritores em coletivos culturais de saraus e slams que nasceram daquele “aglomerado de vozes” potentes que o manifesto da voz coletiva anunciava em 2008 e convocava a se unirem para ocupar a cena literária na cidade. Assim, o elemento contrastivo/antagonista do movimento de literatura periférica (NASCIMENTO, 2011; REYES, 2013; OLIVEIRA JR., 2016; TENNINA, 2017; COELHO, 2017; SEPÚLVEDA, 2017; FÉLIX, 2018) permanece frente ao tradicionalismo conservador do valor estético e econômico das obras que devem ser consumidas pela sociedade, onde a cultura escrita impõe-se na disseminação dos preconceitos e racismos linguísticos (BAGNO, 2001; NASCIMENTO, 2019) em relação aos sujeitos de famílias com *habitus* não-letrados.

1.4.2 LEITURAS DAS VOCALIDADES POÉTICAS NO LIVRO

Nossa vivência etnográfica no circuito da produção literária marginal nos saraus e slams periféricos de BH, observa a presença marcante e recorrente da voz, do corpo, em performance sendo utilizada como recursos de transmissão da letra dos poemas e seus efeitos

diversos na recepção do público/leitor participantes/frequentadores desses eventos únicos de letramentos literários de reexistência. Assim, poderíamos olhar para o conjunto de textos poéticos na/da coletânea *À luta e à voz* naquela perspectiva, sugerida pelo crítico Italo Moriconi (2014), de que na poesia contemporânea coexiste a “poética da eloquência”, a qual enfatiza a arte de falar/ler/recitar poemas, em contraponto à “poética do rigor”, que foca na forma escrita, composições gráficas e visuais, no papel.

Entretanto, uma visão geral dessa *Coletânea Poética* reforça aquela característica condutora da Literatura Marginal e Periférica de se constituir, crucialmente, por meio da voz, do corpo, transmitidas pelas performances que ocupam os espaços dos saraus e slams (OLIVEIRA JR., 2016; TENNINA, 2017; COELHO, 2017). Este elemento das vocalidades e/ou oralituras (ZUMTHOR, 1993; MARTINS, 2021[1997]) retoma aquele enquadramento sociocultural proposto por Eleison Leite (2014), citado por Tennina (2017), da existência de uma segunda geração da produção literária marginal que se consolidou no crescimento da tática dos saraus e slams nas ruas e periferias da cidade, formando e/ou inventando novas poéticas e estéticas sob influência de uma tradição literária daquele conjunto de autores/obras que se destacou no jogo editorial entre os anos 90 e os 2000.

Desses elementos da voz performática e da escritura gráfica, percebemos a coexistência desses modos de tratar a poética e que foram escolhidos pelos 22 escritores na antologia do Coletivoz. Assim, tais ponderações estéticas tornaram-se uma linha pulsante a ser aplicada na leitura dessa coletânea, numa ótica macro, e de alguns poemas escolhidos, num recorte mais de perto dos autores, perpassando por mediadores teóricos do contemporâneo periférico. Frente a essa linha interpretativa, Paul Zumthor (2014) nos faz refletir sobre o desafio de leitura e voz/performance, dizendo que “a leitura se aprende, nos entretemos com ela; ela exige esforço e constância; na linguagem corrente, a palavra *cultura* designa o hábito, seus efeitos”, (ZUMTHOR, 2014, p. 66), bem como aponta que,

A leitura ‘literária’ não cessa de trapacear a leitura. Ao ato de ler integrar-se um desejo de restabelecer a unidade da performance perdida para nós, de restituir a plenitude – por exercício pessoal, a postura, o ritmo respiratório, pela imaginação. Esse esforço espontâneo, em visa da reconstituição da unidade, é inseparável da procura do prazer. (ZUMTHOR, 2014, p. 66).

Portanto, essa jogada de leitura literária dos poemas da obra *À luta, à voz* estimula várias percepções sensoriais, haja visto o centro essencial da criação estética no cenário do sarau/slam contemporâneo da literatura periférica. Posto isso, numa primeira mirada em cima

da coletânea poética, visualizamos uma série de temas e imagens plurais que não cessam no panorama a seguir:

Quadro 2: temas e imagens plurais constantes do cenário literário estudado.

VIOLENCIA URBANA – PAZ – QUILOMBO – NEGRITUDE – POBREZA – DESIGUALDADES MULHER x MACHISMO – AMOR – PAIXÃO – SEXO – AUTOCONHECIMENTO FILOSOFIA – EXCLUÍDOS – CAPITALISMO – IMPERIALISMO – CLASSE TRABALHADORA POLÍTICAS PÚBLICAS – MINORIAS IDENTITÁRIAS – HOMOFÓBIAS DESTRUIÇÃO DA NATUREZA – CRENÇAS RELIGIOSAS (...)

Fonte: o autor (2022)

Diante dessa leitura inicial da diversidade de temáticas, retomamos o estudo sobre as performances no sarau Coletivoz, defendido por Rogério Coelho (2017), em que tenta exprimir os poemas e suas vozes plurais, indicando que,

Os poemas apresentados nas edições do Coletivoz podem ser tidos como referência e apego dos ouvintes. Os temas que levantam o questionamento da identidade nacional a partir das noções de raça e etnia, com forte influência dos movimentos surgidos de diásporas, e a consequente miscigenação, garantem ao sarau um coro de vozes comuns, e ao mesmo tempo diversas, sobre os temas. Comuns por fazerem “eco” e juntar vozes aos temas e defesas afins. Diversas porque a necessidade de se falar de outros temas, alvos de opressão e desigualdade, revela o que se pode chamar de multidiversidade. (COELHO, 2017, p. 81).

Nessa direção, demarca-se a categoria da voz poética a ser operada na presente leitura do livro da editora Venas Abiertas, reforçando a potência sensível estética e consciência social coesiva do ato performático em que, segundo Zumthor (1993),

A voz poética assume a função coesiva e estabilizante sem a qual o grupo social não poderia sobreviver. Paradoxos: graças ao vagar de seus intérpretes – no espaço, no tempo, na consciência de si –, a voz poética está presente em toda parte, conhecida de cada um, integrada nos discursos comuns, e é para eles referência permanente e segura. Ela lhes confere figuradamente alguma extratemporalidade: através dela, permanecem e se justificam. Oferece-lhes o espelho mágico do qual a imagem não se apaga, mesmo que eles tenham passado. As vozes cotidianas dispersam as palavras no leito do tempo, ali esmigalham o real; a voz poética os reúne num instante único – o da performance [...]. A voz poética é, ao mesmo tempo, profecia e memória. (ZUMTHOR, 1993, p. 139).

Verificamos, nesse turno, a memória do corpo que se legitima/justificativa permanentemente no tempo e no espaço, seu “lugar de fala”, de forma crítica à sociedade colonialista-capitalista e o imperialismo explorador das mineradoras presente na região do

Barreiro em BH. Assim, João Paiva, poeta e rapper, encena no seu poema “Apocalyppto”, cantando ressonâncias rítmicas e críticas sociais à realidade imperialista da mineradora Vale:

*Parece que a carne não vale o dinheiro da Vale
Que não satisfaz a sacola do ego dos imperialista.
E parece que o coração bate de fora do peito
De quem determina quem morre primeiro na lista
Capitalista
É pai de família contra pai de família
Pelo pão de cada dia
Trabalha pra ter mão cheia e morre de mão vazia
[...] (PAIVA apud MACHADO; OLIVEIRA, 2018, p. 60).*

A voz de Paiva, morador do bairro Olaria, no Barreiro, escancara, na face do leitor, a imagem da ambição de lucro infundável da mineradora imperialista que passa por cima do valor da “carne” das famílias populares/operária e ainda provoca a violência gananciosa entre “pai de família contra pai de família”, colocando-os na miséria social ou no destino apocalíptico da força da economia que “determina quem morre primeiro na lista / Capitalista”. No movimento de seus braços e dedo em riste, a performance desse poeta, vivenciada no Encontro Nacional de Agroecologia (maio/2018, acessada no *Instagram*), vem chamar atenção do público para sair do seu conformismo dos trabalhadores de “[...] Brasileiro conformado, / Ensinado na escola a vender força de trabalho/ E será barata/ Pois o ensino que era médio, agora será um tédio /Porque [...] ensinarão somente exatas [...]” (PAIVA apud MACHADO; OLIVEIRA, 2018, p. 60).

Além da crítica ao conformismo, o rapper relembra da fatídica reforma recente do Ensino Médio feita por um governo impopular no Brasil. Daí, vê-se a voz do Paiva que é professor em escola pública e reverberando toda indignação dos profissionais da educação e das famílias de classes populares, prejudicados com tal reforma, pois a mesma rebaixa a qualidade do ensino e retrocede no sonho juvenil de acessar a universidade.

A amplificação dessas vozes e desejos das classes populares é vista também nos versos da poeta Isabela Alves em seu poema “Surtos”, que abre os braços para a reflexão da solidariedade com o próximo diante das incertezas de futuro imposta pelo sistema societário. Com isso, a videomaker e rapper Alves solta sua voz reflexiva nesse enfrentamento ao poder econômico e segregação social:

*Parei pra refletir e tentar buscar um norte
Eles disseram pra seguir
mais não falaram para onde
Eles disseram os meus passos*

*Ditaram os pronomes
 Disseram não explicaram sistema era seu nome
 Fez de você um fantoche deboche horário nobre
 Criaram a separação a do rico a do pobre
 Eles pagam um bom ensino nos aprende com a vida
 [...] (ALVES apud MACHADO; OLIVEIRA, 2018, p. 53).*

O surto revoltado da poeta aumenta o tom de sua fala ao ouvido do personagem do clipe¹³ da banda Intervenção Poética (IP), da qual Isabela é integrante, e as imagens distorcidas em preto&branco aprofundam o efeito reflexivo desses versos. A voz poética denuncia a manipulação midiática do “sistema” que transforma o cidadão em “fantoche” agudizando a violenta divisão de classes, uma vez que “criaram a separação a do rico e a do pobre” por meio da desigualdade de condições educacionais e “Eles [ricos] pagam um bom ensino [escola privada] e nós aprende com a vida”. A voz periférica aí atenta para a sua força legítima na escola da vida ao superar dificuldades de ascensão social.

Selecionamos esses dois poemas para sustentar esse breve esforço de leitura literária na linha interpretativa das vozes poéticas em interface com a performance na forma de vídeo: ao vivo no Instagram do artista; e editado em estúdio audiovisual (clipe). Essa interlocução das formas escrita e performancial possibilita a apreensão de outros e novos sentidos da poética desses dois autores. Nesse viés interlocutivo das linguagens, poderíamos, também, refletir sobre a escolha que outros autores fizeram para incluir no livro em contraste com a performance deles que já vivenciamos *in loco* no sarau Coletivo ou no Slam Clube da Luta. Um exemplo disso, é a escolha dos poemas de Dione Machado e Nívea Sabino, que foi feita, provavelmente, pensando na escrita gráfica e visual de seus versos no papel do livro, pois nota-se um certo descompasso da voz performática de sarau/slam e o registro do poema deles na coletânea.

Os saraus e slams marginais se configuraram como base propulsora das forças criativas e produtivas da Literatura Marginal-Periférica no Campo Literário Contemporâneo, alcançando outros espaços e públicos da cidade letrada e do sistema da Literatura Contemporânea brasileira. Daí, verifica-se seu vigor e potência em direção a uma autonomia relativa dentro do campo para além do subcampo restrito do circuito. (TENNINA, 2017; COELHO, 2017).

A publicação deste livro torna-se um símbolo de agregar forças ao capital cultural do Coletivo em sua trajetória de 10 anos, e, conseqüentemente, a todos autores e seus coletivos

¹³ Clipe “IP – Surtos, Vultos e Revoltos”. 2017. Disponível em:
<https://www.youtube.com/watch?v=EgWWC5z0yaQ> . Acesso: 3 ago. 2018.

de saraus marginais na cena literária da região metropolitana de Belo Horizonte. Esse livro promove a visibilidade do valor estratégico das editoras populares e independentes, que no caso é a Editora Popular Venas Abiertas, abrindo uma janela de possibilidade dessa Literatura Periférica avançar no jogo e na disputa do Campo Literário Contemporâneo e das instâncias/agências formadoras de letramentos literários, como, por exemplo, das escolas e das universidades.

Observou-se que esse livro incentivou as publicações artesanais dos escritores que continuam a circular com suas vozes e corpos pelo circuito de saraus e slams, alcançando, também, outros espaços e cenas culturais da cidade que extrapolam o movimento marginal. A presença produzida por suas performances nas redes sociais por intermédio de vídeos, fotos, áudios, músicas e versos editados, corroboram para a circulação de suas obras para além de suas cidades, conquistando novos leitores e públicos não-frequentadores do circuito de saraus e slams marginais. Daí evidencia-se aquela convergência de mídias como condição do contemporâneo que se presentifica nas estéticas e instâncias do campo literário, (RESENDE, 2017; SCHOLLHAMMER, 2009).

Dos poemas dessa coletânea, das vozes-performances marginais, da trajetória dos coletivos de saraus/slams periféricos, das conexões com elementos da literatura contemporânea, concluímos que o fenômeno cultural Movimento/Cena/Circuito da Literatura Marginal-Periférica possui uma vasta heterogeneidade produtiva e criativa artística-cultural. Assim suas multidiversidades de linguagens plurais formam um conjunto de elementos ou outros valores literários-artísticos em constante formulação e reformulação por sua organicidade viva e dialética estético-política, e não por sua operação funcional ou metodológica de um sarau ou slam por si mesmo, desconectado de um contexto cultural de enfrentamento coletivo e comunitário das exclusões sociais.

1.5 O SLAM CLUBE DA LUTA INAUGURA O CIRCUITO MINEIRO DE SLAMS E EXPANDE A CENA BRASILEIRA

E, assim, desde o *Manifesto da Voz Coletiva* do Coletivo Sarau de Periferia de 2008 – que nos convocava *À luta, À voz*, virando o grito de guerra deste *sarau urbano contemporâneo* (COELHO, 2017) – até o entremeio inaugural em agosto de 2014 da primeira comunidade de *poetry slam* Clube da Luta do circuito de Minas Gerais, cuja escuta da reverbera os 10 anos das vozes coletivas e que são transmitidas, parcialmente, pelo livro – uma das matrizes do impresso oral (FERREIRA, 2014) – *Coletânea Poética* publicado pela

editora Venas Abiertas em 2018. Eu ouviria *in continuum* outra vez este canto-movimento em luta, ou vibraria na ressonância desta voz-manifesto, na minha primeira entrada no Teatro Espanca quando vi Rogério Coelho dizendo-o e a resposta do público o repetia para cada poeta, *slammer*, performar a sua poética em 3 minutos e sem usar recurso cênico ou musical, naquela arena político-cultural, cujo piso é quadriculado em preto e branco e reexiste ali na rua Aarão Reis 542 há de 12 anos¹⁴, (COELHO, 2017, p. 95).

Nesse jogo de certa continuidade entre Coletivoz e Clube da Luta, um grupo de artistas da cena literária dos saraus das periferias de BH viaja para a metrópole paulista para conhecerem o recém chegado ao Brasil movimento dos slams, uma competição internacional de poesia falada. A primeira comunidade slammer brasileira nasceu no dia 11 de dezembro de 2008 e foi batizada como o nome de ZAP!Slam (Zona Autônoma da Palavra) pelo Núcleo Bartolomeu de Depoimentos, uma companhia de Teatro Hip-Hop de São Paulo, da qual integra Roberta Estrela D'alva, atriz-MC, poeta, cantora, artista, professora e pesquisadora doutora em estudos da performance, comunicação e semiótica (PUC-SP), que se torna a referência artística e científica inaugural e percursora do movimento nacional da *poetry slam* ou da *spoken word* no Brasil. A própria letra e voz de Roberta registra e narra o evento inaugural e fundador da ZAP!Slam no blog oficial desta primeira *poetry slam* brasileira:

Há algum tempo vínhamos falando de fazer uma noite de "poesia falada" no Bartolomeu, porque tem tudo a ver com a nossa pesquisa e já era algo que estávamos desenvolvendo nos nossos espetáculos. Na Frente 3 de Fevereiro, (outro coletivo do qual também faço parte), foi onde ouvi falar pela primeira vez em "slam" e "spoken word" (fizemos o espetáculo "Futebol" que era inteirinho nessa linguagem). Assisti o filme "Slam" com o inacreditável "slammer" Saul Williams (que exibimos nesse primeiro ZAP!), e o documentário "Slam Nation", onde vi pela primeira vez o tamanho "da coisa". [...] Dei uma procurada [e pesquisada] por aqui, e vi que ainda não tinha ninguém fazendo slams no Brasil. Tive a oportunidade de ir até o "Sarau da Cooperifa" fazer o lançamento do documentário "Zumbi somos nós" com a Frente 3 de Fevereiro. Era um lugar do qual eu só havia ouvido falar e que achei simplesmente incrível, de uma diversidade impressionante, "povo lindo, povo inteligente" como bradava o Sérgio Vaz, um dos organizadores do sarau. Fiquei sabendo de vários saraus, de várias iniciativas legais envolvendo poesia, mas continuei não encontrando nenhum slam. Em julho de 2007, numa viagem a NY, tive a oportunidade de conhecer um slam ao vivo e em cores. [...] Descobri que existem mais de 500 comunidades de slam no mundo inteiro, [...] Fiquei com muita vontade de fazer um slam no Brasil, e um ano depois, após a estréia do projeto "Particularidades Coletivas", do qual o meu solo de spoken words "Vai te Catar!" fazia parte, eis que inauguramos a Zona Autônoma da Palavra- o ZAP! O

¹⁴ Este espaço na rua Aarão Reis é ocupado pelo Grupo Teatro Espanca! em outubro de 2010, completando 12 anos em 2022. Entretanto, a história do grupo teatral em si alcança mais de 18 anos de atuação em BH e dezenas cidades pelo Brasil afora. Dados retirados do sítio oficial do Grupo Espanca! e está disponível em: <http://espanca.com>.

sensacional, foi que logo de cara nesse primeiro, o povo compareceu em massa. O bagueio bombou! Tivemos 13 inscritos para a batalha. [...] (D’ALVA, 2008)¹⁵.

Uma narrativa semelhante a respeito do cenário brasileiro dos slams é contada, também, por Rogério Coelho (2017), um dos artistas fundadores do Coletivoz e do Clube da Luta, no seguinte excerto de sua pesquisa de Mestrado em Artes da Cena na Escola de Belas Artes da UFMG:

O Slam BR, campeonato nacional brasileiro que garante uma vaga na Copa do Mundo (Coupe du monde) na capital francesa, foi criado a partir dos trabalhos da companhia de “Teatro Hip-Hop” de São Paulo, Núcleo Bartolomeu de Depoimentos. Foi a poeta, atriz, MC, cantora, slammer e apresentadora do programa *Manos e Minas*, Roberta Estrela D’Alva, a primeira participante da Copa do Mundo em Paris, enviada pelo ZAP! Slam93, a Zona Autônoma da Palavra. A partir da criação do ZAP! Slam, proliferaram-se as comunidades de slam pelo Brasil, contabilizadas no último Slam BR (realizado entre os dias 15 e 18 de dezembro de 2016) em 29 slams no território nacional. Somente em São Paulo, foi contabilizado pelo evento 19 slams, um no Distrito Federal (Brasília), quatro em Minas Gerais, três no Rio de Janeiro e dois na Bahia. (COELHO, 2017, p. 98-99).

Imbuídos destas referências supracitadas por Coelho (2017), aquele grupo mineiro de artistas – que já articulavam os saraus Coletivoz, Cabeçativa, e o Esgrita!, um pequeno sêlo editorial no circuito belo-horizontino das Literaturas de Periferias – foi constituído por Rogério Coelho (metalúrgico, poeta, dramaturgo, slammer, professor e pesquisador), Eduardo Dw (músico, cantor, rapper, comunicador e oficinairo), João Paiva (rapper, poeta, músico, professor e pesquisador) e Thais Cavallhais (poeta, slammer, restauradora, historiadora e pesquisadora), (SLAMMG, 2022), e fizeram aquela viagem “à terra da garoa” para “fragar” os rolês dos slams e trazê-lo para as Minas Gerais no segundo semestre de 2014.

Nessa oportunidade de trânsito e rolê pelos slams paulistas, o *Slam do 13*, uma das comunidades da movimentação efervercente de slams em São Paulo, ofereceu um apoio solidário, cumprindo o papel de “padrinho”, para a organização do slam precursor do movimento em BH e do circuito MG, que aquele grupo de poetar batizaria com um nome, inspirado no filme estadunidense *Fight Club* de 1999, que na tradução para o português brasileiro recebeu o título de *Clube da Luta*.

A participação de Minas Gerais com um slammer representante na competição nacional (que foi o João Paiva e isso relato, brevemente, no seguinte capítulo contextualização da Literatura Marginal), jutamente com poetar do Rio de Janeiro e do Distrito Federal naquele

¹⁵ Depoimento retirado do sítio e blog oficial da ZAP!Slam, que está disponível em: <http://zapslam.blogspot.com/search/label/ZAP>.

ano de 2014, inauguraria a realização do primeiro SlamBR para além de apenas slammers do da cidade e do estado de São Paulo. Por isso, então, Minas Gerais cumpriu, e ainda cumpre, importante papel estético-político na expansão do movimento brasileiro de slams, uma vez que continua como o segundo estado com maior número de comunidades de slams (são quase 30, segundo o livro *Atlas do SLAMMG 2022* no prelo e publicado pela própria produção deste campeonato mineiro), seguido do Rio de Janeiro.

Além disso, o multiartista Pieta Poeta foi o segundo slammer representante mineiro a ser campeão do SlamBR em 2018, representando o Brasil na que parece que foi a última edição da Copa do Mundo de Poesia Falada GrandSlammaster em Paris na França no ano de 2019 – a edição presencial do campeonato mundial de slam em 2022 ocorreu na Bélgica a partir de uma nova rearticulação dos produtores desse evento advindos, principalmente, de países dos continentes das Américas e da África, após uma inflexão coletiva sobre conflitos e descompassos nas esferas do acolhimento interpessoal da organização parisiense, reconhecidamente não transparente desde que a mesma vinha realizando a copa mundial de slams. Retomo, no quarto capítulo, a escuta destas especificidades e sociabilidades culturais que remetem às vozes poéticas, aos movimentos artísticos e às práticas de letramentos literários de reexistência da e na comunidade do Clube da Luta

2 AS LITERATURAS PERIFÉRICAS E AS PRÁTICAS DE LETRAMENTOS LITERÁRIOS DE REEXISTÊNCIA NOS SARAUS E SLAMS

2.1 A LITERATURA MARGINAL-PERIFÉRICA DOS SARAUS E SLAMS DE SÃO PAULO A BELO HORIZONTE.

A partir de uma contextualização histórica e literária, identifiquei algumas características sociais, econômicas e culturais que trazem distinções entre a Poesia Marginal-Geração Mimeógrafo 1970-1980 e a Literatura Marginal-Periférica da nova geração de escritores moradores das periferias que surge no período de 1990 e 2000 nas metrópoles urbanas do Brasil. Esse último movimento literário surge, após a abertura política do país com o término do governo militar, nas periferias da cidade de São Paulo por meio dos Saraus e, num movimento contínuo, dos Slams (circuito internacional da competição de poesia falada ou *spoken word*).

Enquanto no período 1970-1980 os poetas marginais eram da classe média, estudantes universitários do centro-sul do Rio de Janeiro, os escritores periféricos se originam das classes populares e são moradores de favelas como a do Capão Redondo na zona sul de São Paulo, cuja realidade foi retratada na obra do escritor e rapper Férrez publicada no ano de 2000. (NASCIMENTO, 2006). Este morador da Favela Santiago, no distrito de Capão Redondo da subprefeitura de Campo Limpo da capital paulista, com a publicação independente de sua “ficção da realidade” (palavras do próprio Férrez), vem plantar uma das sementes da Literatura Marginal de periferia, que logo se espalharia por todo país.

Férrez conta que escreveu o livro *Capão Pecado* depois da leitura da obra *Cidade de Deus* do escritor Paulo Lins, cujo romance trazia o contexto de violência urbana numa favela do Rio de Janeiro. Naquele ano de 2000 quando publicara seu primeiro livro, Férrez procurou uma referência literária e cultural que identificasse aquela linguagem coloquial marcada por gírias suburbanas. Ele encontrou a ideia de “escritor marginal” no dramaturgo e escritor Plínio Marcos, cuja obra teatral é composta por personagens do povo à margem. Desse universo surge uma primeira concepção de Literatura Marginal vinculada a personas populares e que veio a ser incorporada pelos poetas periféricos Sérgio Vaz (fundador da Cooperativa Cultural da Periferia-Cooperifa, que é uma origem crucial para o movimento de saraus) e Sacolinha (fundador Associação Cultural Literatura Brasil) que já produziam seus poemas e contos de forma independente em meados de 1990 nas favelas paulistas. (NASCIMENTO, 2006).

A antropóloga Érica Peçanha Nascimento (2006) descreve o perfil destes escritores periféricos como “representante das classes populares e moradores de bairros localizados nas periferias urbanas brasileiras” (NASCIMENTO, 2006, p. 19). Estes três marginais da nova geração também se envolvem em ações coletivas de interesse sociocultural como: Movimento 1 da Sul-Férrez¹⁶, Associação Cultural Literatura no Brasil-Sacolinha¹⁷ e Cooperifa-Sérgio¹⁸ Vaz. Dessas práxis política de ações culturais nas periferias de São Paulo, nota-se nestes escritores “nenhuma renovação técnica da língua, mas sua mobilização a serviço da luta ou do trabalho e, em todo caso, a serviço da transformação da realidade, e não da sua descrição” (BENJAMIM, 1987, p. 117). Apesar da obviedade das distâncias temporais, aproximo a estética daqueles 3 escritores periféricos ao Walter Benjamim na medida em que este crítico analisava a ideia relacional da literatura com a práxis política ao olhar para obras de escritores russos que nomeavam seus personagens com mês de outubro tendo em vista a revolução russa no início do século XX.

Outro marco que simboliza o surgimento da Literatura Marginal são as publicações de edições especiais da revista Caros Amigos nos anos 2001, 2002 e 2004. Nas edições especiais “Cultura Periférica: Literatura Marginal” desta revista da editora Casa Amarela, muitos poetas periféricos publicaram seus primeiros poemas, o que promoveria, na sequência, o surgimento do selo Literatura Marginal (L.M.). O curador destas revistas, que foi o escritor Ferréz, lançou o livro “Literatura Marginal: talentos da escrita periférica” em 2005, fortalecendo a cultura da periferia, e desta publicação estudiosos da literatura foram investigar as manifestações estético-políticas da L.M. na Universidade. Portanto, nas palavras marginais do Ferréz, o organizador daquelas revistas especiais Caros Amigos e do Selo L.M., intenta-se definir Literatura do seguinte modo:

[...] é a literatura feita por minorias, sejam elas raciais ou socioeconômicas. Literatura feita à margem dos núcleos centrais do saber e da grande cultura nacional, isto é, de grande poder aquisitivo. Mas alguns dizem que sua principal característica é a linguagem, é o jeito como falamos, como contamos a história, bom, isso fica para

¹⁶ “A 1dasul foi fundada em 1º de Abril de 1999 e tem como ideia ser uma marca voltada para a periferia [...] A marca com o tempo se tornou uma resposta do Capão Redondo e outras áreas para toda violência que nele é creditada, fazendo os moradores terem orgulho de onde moram e lutarem para um lugar melhor, com menos violência e mais esperança.” Disponível em: <<http://www.1dasul.com.br/portofolio-1/o-que-e-1dasul/>>. Acesso em: 16 out. 2015.

¹⁷ “A cultura de apologia à leitura e a vida está crescendo da raiz, e essa raiz chama-se Literatura no Brasil [...] Dia 1 de dezembro de 2002, a cultura periférica ganha mais aliado [Associação Cultural Literatura no Brasil]”. Disponível em: <<http://literaturanobrasil.blogspot.com.br>>. Acesso em: 16 out. 2015.

¹⁸ “A Cooperifa [Cooperativa Cultural da Periferia] surgiu no ano 2000, em uma fábrica desocupada de Taboão da Serra.” Disponível em: <<http://vilamundo.org.br/2013/04/sergio-vaz-sarau-ajudou-a-criar-identidade-das-pessoas-com-o-bairro/>>. Acesso em: 16 out. 2015.

os estudiosos, o que a gente faz é tentar explicar, mas a gente fica na tentativa, pois aqui não reina nem o começo da verdade absoluta (FERRÉZ, 2005b, p. 12-13 apud CORONEL, 2013, p. 30).

Das e nas bordas dos núcleos centrais da cultura brasileira, esta Literatura urbana construída a partir das bases comunitárias dos Saraus (2001) e Slams (2008) nas periferias de São Paulo viria a deslocar, quiçá, aquele mercado editorial para as margens criativas e reexistens da Cultura Marginal-Periférica. Talvez, um exemplo, ilustrativo da inserção no mercado literário no país, seja o fato da primeira obra do Férrez (2000) compor o acervo do Programa Nacional de Bibliotecas da Escola para o Ensino Médio (PNBEM-2008). Assim, os escritores periféricos, formados nesse movimento de saraus/slams, buscam a conquista de espaço na tradição oficial da Literatura brasileira que é legitimada pelo sistema escolar ou pelo sistema de políticas culturais.

Com essa perspectiva cultural e educativa da Literatura Marginal-Periférica na contemporaneidade, as práticas de Letramento Literário de Reexistência do Sarau e Slam periférico expandem-se por vilas, favelas, presídios e quebradas nos centros urbanos do Brasil: Belo Horizonte, Rio de Janeiro, Brasília, Recife, Aracaju, Porto Alegre, dentre outras cidades. Essa abordagem teórica trata, conforme Ana Lúcia Silva Souza (2009-2011¹⁹) e Mariana de Assis (2014), o Sarau e o Slam como prática social de Multiletramentos Literários de Reexistência que vem formando jovens leitores e escritores, estudantes do Ensino Médio ou em outra situação, para além das tecnologias do “ler e escrever”. Com isso, numa ótica macro, os sujeitos frequentadores e produtores dos pedaços do sarau e do slam “exerce as práticas sociais de leitura e de escrita que circulam na sociedade em que vive, conjugando-as com as práticas sociais de interação oral” (SOARES, 1999, p. 3).

Um exemplo dessa prática de Letramento Literário e formação de jovens leitores-escritores é o Sarau de Periferia “Coletivoz” que surgiu no ano de 2008 em Belo Horizonte-MG a partir da conexão com a “Cooperifa” (organizada por Sérgio Vaz de São Paulo) feita por um grupo de poetas, atores, artistas do bairro Independência na região do Barreiro-BH. Este grupo voltou para BH e iniciaram as atividades do Coletivoz no bar do Zé Herculano²⁰, que completou 14 anos de resistência e difusão da poesia/literatura periférica em BH.

Nessa movimentação da cena literária marginal em BH, o Coletivoz inspira o surgimento do “Sarau Vira Lata” em 2011, demarcando aquela linguagem de contestação

¹⁹ 2009 é o ano de publicação da tese de doutorado e o livro foi publicado em 2011 pela Parábola Editorial.

²⁰ Até o mês de fevereiro de 2018, o Coletivoz gerenciava de forma autogestionária a Casa de Cultura Coletivoz com um bar em parceria com outros coletivos de saraus e slams no bairro Olaria na regional Barreiro de BH.

sociopolítica das vozes minoritárias. A atuação deste sarau é itinerante e realiza performances poéticas em praças públicas no centro de BH com intuito de chamar atenção para o direito de ocupar a cidade com cultura para juventude. Esses grupos juvenis vêm levantando tal bandeira das minorias jovens e negras desde 2007 com a intervenção do Movimento Hip-Hop através dos “Duelos de MCs” toda sexta-feira na Estação Central do metrô e depois debaixo do Viaduto Santa Tereza. Assim, o Hip-Hop com o Duelo de MCs e o Sarau Vira-Lata vieram influenciar a criação do “Sarau Comum” (2013)²¹, “Sarau das Cachorras” (2014), Sarau Lanternas (2014), dentre outros em BH e Região Metropolitana (Nova Lima, Contagem, Betim, Sarzedo, Ibirité, Ribeirão das Neves). O Slam Clube da Luta surge no mês de setembro de 2014 e nos anos seguintes formam-se novos slams: Slanternas (BH), Avoa Amor (BH), Manas (BH), Estação (Sarzedo), A Rua Declama (Timóteo) e Ondaka (Uberlândia).

Com base nesta repercussão e mobilização positivas em torno do movimento dos Saraus e Slams em várias periferias de MG, SP, RJ, DF, BA, PE, observamos a configuração e a emergência de um *Circuito* de Literatura Marginal-Periférica dos anos 2000. Esta categoria analítica e antropológica do *Circuito* é desenvolvida pelo pesquisador José Guilherme Cantor Magnani e pelo Núcleo de Antropologia Urbana (NAU) da USP, concebendo-a como

[...] a noção de circuito, que une estabelecimentos, espaços e equipamentos caracterizados pelo exercício de determinada prática ou oferta de determinado serviço, porém não contíguos na paisagem urbana, sendo conhecidos em sua totalidade apenas pelos usuários: *circuito gay*, *circuito* dos cines de arte, *circuito* esotérico, dos salões de dança e *show blacks*, *circuito* do povo-de-santo, dos antiquários, brechós, clubes e outros. (MAGNANI, 1996, p. 45).

Este *Circuito* de Saraus/Slams da Literatura Periférica/Poesia Falada extrapola o âmbito nacional e vem se internacionalizando por meio de feiras, eventos, publicações de livros e pesquisas acadêmicas realizadas em outros países (Argentina, México, Alemanha, etc.) com interesse científico na Literatura Marginal. Nesse sentido, a Antropóloga e Doutora em Estudos Literários da Universidade de Buenos Aires Lucía Tennina²² convidou os

²¹ Trabalhei como pesquisador na Etnografia do Sarau Comum no Espaço Comum Luiz Estrela (2014-2015) que foi registrada pelo Grupo de Pesquisa Educação e Culturas (EDUC) da PUC-MG no projeto de Atlas das Culturas Urbanas sob coordenação da Professora Doutora e Antropóloga Sandra de Fátima Pereira Tosta.

²² Ela realizou pesquisas de mestrado e doutorado sobre a Literatura de Periferia dos Saraus Marginais de São Paulo. Lucía Tennina também organizou a publicação do livro “Polifonias Marginais” de 2015 pela Editora Aeroplano/Capes/UFRJ em parceria com a pesquisadora alemã Ingrid Hapke (literatura, Universidade Hamburgo) e os brasileiros Érica Peçanha (antropologia, USP) e Mário Medeiros (sociologia, Unicamp). Com isso, reforçaremos Belo Horizonte no mapa da Literatura Periférica com a nova geração de escritores dos saraus e slams mineiros num processo e diálogo acadêmico internacional.

coletivos de saraus/slams de São Paulo para uma Feira literária na capital argentina no mês de maio de 2014 (YAKINI, 2014). Aliado a isso, esta pesquisadora organizou um livro-antologia, em parceria com a editora Aldus Editorial, intitulado “Brasil Periférica: Literatura Marginal de São Paulo” em outubro de 2014. Outro exemplo dessa internacionalização do Circuito da Poesia Marginal é o surgimento em BH do “Slam Clube da Luta”, que se conecta aos Slams de SP e RJ, que teve o poeta e rapper João Paiva (do Sarau Cabeçativa/Batalha da Pista do Barreiro, parceiro do Coletivoz) como campeão estadual de MG, depois nacional em São Paulo, representante do Brasil no GrandSlam na cidade de Paris-França, no mês de maio de 2015.

2.2 A RUA, O SARAU, O SLAM E A FORMAÇÃO DE LEITORES EM ESPAÇOS NÃO-ESCOLARES

A rua é abordada pela professora doutora Ivete Lara Camargos Walty (2014), na obra *A rua da literatura e a literatura da rua*, como um espaço político, econômico e cultural em que coexiste a diversidade populacional numa pluralidade de lugares e narrativas urbanas que promovem encontros identitários, étnicos e/ou classistas. Assim o faz, também, a Literatura Marginal-Periférica produzida nos saraus e slams de rua frente ao campo da produção cultural contemporânea, emergindo surpresas inesperadas neste entre lugar ou não-lugar da rua violenta e abandonada, consoante à percepção da arquiteta, poeta e pesquisadora Camila Renata Félix de Oliveira da UFMG:

A rua, a praça, a esquina, o espaço público, é o lugar da surpresa, do encontro com o inesperado, da oportunidade de realmente vivenciar a cidade. Mas na maioria das vezes são locais abandonados pelo poder público é também abandonado pelos moradores. O que é da rua é muitas vezes visto como violento, como perigoso. [...] é clara a percepção do sarau como expressão da realidade da rua, como a forma de passar um olhar, uma voz da periferia, do ser periférico e marginal, para a rua. A maioria dos espaços ocupados pelos saraus eram antes pouco usados, pouco vistos como local de lazer, de encontro, de acesso à cultura. (FÉLIX, 2017, p. 162).

Dessa perspectiva sociocultural, sujeitos periféricos, negros, pobres, jovens, ativistas das minorias políticas, nos anos 2000, vêm ressignificar aquela prática literária e social do Sarau cultivada nos séculos XIX e XX por classes abastadas, o que se tornaria um dos berços do movimento modernista no Brasil. De forma semelhante ao Movimento Cultural Hip-Hop (1980-1990), a Literatura Marginal e Periférica insurge nas favelas, morros, vilas, presídios, muros e ruas das metrópoles urbanas do país. Com este movimento cultural periférico,

observa-se uma inovadora apropriação popular da prática literária do sarau, que antes era praticado por setores da classe média e elite rural-industrial.

Sarau é uma derivação etimológica do latim *serum* que carrega o significado de “tarde”, pois era nesse período do dia que aconteciam os saraus promovidos por setores de artistas, políticos ou do mercado editorial como meio de divulgação pública de suas obras. Assim, a antropóloga e doutora em literatura Lucía Tennina reforça as raízes históricas do sarau, afirmando que,

A palavra sarau não é recente. Diversas músicas, romances, cartas, crônicas e memórias do século XIX, da Europa e da América, fazem referência a essas luxuosas reuniões de amigos, artistas, políticos e livreiros, que, com frequência variada, encontravam-se em casas de certas figuras da alta sociedade ou em espaços exclusivos desses setores – como clubes e livrarias – para tornar suas criações públicas. (TENNINA, 2013, p. 11).

Há registros, também, da prática de saraus no início do século XX no Brasil por parte dos artistas modernistas envolvidos com organização da semana de arte Moderna de 1922 em São Paulo. O sarau provável inspirador dos modernistas paulistas era o que ocorria no salão da Villa Kyryal, que faz parte do imaginário da *Belle Époque* paulistana, sendo responsável por inovações políticas e culturais naquela cidade. Na região central da cidade de BH, Camila Oliveira (UFMG, 2017) relata documentalmente que a casa do escritor Carlos Drummond de Andrade cumpria esse papel de *locus* na promoção de saraus para setores do mercado editorial e artístico em meados do século XX.

Os saraus não-elitizados dos anos 1990-2000 vêm acontecendo em espaços à margem do centro das metrópoles como: bares, praças, ruas, metrô, esquinas, dentre outros lugares periféricos à linguagem central. Não importa se haverá legitimação dessa literatura praticada nas fendas da cidade-capital, incluindo-a ou não ao campo artístico, literário e cultural, pois,

a imagem que possa dar conta da produção linguística periférica não seja tanto a da inclusão (aos grandes meios de comunicação, às grandes editoras, aos circuitos da cultura da cidade criativa etc.), mas – justamente ao contrário – a do *êxodo dos lugares corrompidos de poder e vampirização*, por um lado, e a da *expansão* do orgulho, da *produção comum*, da colaboração e da cidadania, por outro. (RENA, 2016, p. 110).

Tal informalidade da produção linguístico-cultural periférica poderia ser, talvez, encarada como uma tática artístico-popular das favelas e minorias políticas urbanas, uma vez que a “tática é arte dos fracos” (DE CERTEAU, 1999, p. 101,). Dessa forma, a cultura periférica não é vampirizada pelo poder central da cidade e abre-se às outras redes de produção criativa da luta política de outras partes da cidade-mundo, indo além do dualismo

margem-periferia/centro-metrópole. Desse modo, a potência-criativa do pobre trabalha de forma precária com os materiais disponíveis no plano imediato, como o DJ que transforma o disco de vinil em seu instrumento para composição dos beats na música hip-hop. Disso inventa-se a técnica de criação do ritmo para as letras rimadas do *rapper* serem cantadas em cima da bricolagem de outros estilos musicais da matriz africana, americana e latina. “os pobres não só são ativos e produtivos como também potencialmente rebeldes.” (HARDT; NEGRI, 2005, p. 179 apud RENA, 2016, p. 107).

Os processos inventivos detonados pelos agenciamentos periféricos tornam visível (enquanto tática) e mobilizam (enquanto práxis) uma riqueza comum [...] A força particular desses processos não se encontra na capacidade de produzir consensos, inclusão ou zonas de negociação com as linguagens ditas centrais, mas em algo que tem a ver com o orgulho de *expor-se à comunidade* e reconhecer sua *potência coletiva*, mesmo estando tão separadas do poder hegemônico. (RENA, 2016, p. 107).

A tática é “a ação calculada que é determinada pela ausência de um próprio” (DE CERTEAU, 1999, p. 100). Este conceito de tática e aquele de bricolagem, cunhados por Michel de Certeau, associam-se ao de relato de lugar da linguagem de guerra. Esses três conceitos são somados pela pesquisadora Ivete Walty (2014) ao de “coletivos de favelas”, (ZIZEK, 2004), na procura por novas formas de conscientização política nessas iniciativas informais e criativas abertas a outras classes e redes sociais, que constituiriam caminhos para as problemáticas socioeconômicas ainda presentes na sociedade contemporânea. Embora,

devamos resistir à tentação fácil de elevar e idealizar os favelados, enxergando os como nova classe revolucionária, também devemos, como propõe [o filósofo Alain] Badiou, enxergar as favelas como um dos poucos “lugares eventais” da sociedade contemporânea pois os favelados são literalmente uma coleção daqueles que formam a “parte de parte alguma”, o elemento “excedente” da sociedade, a parte excluída dos benefícios da cidadania, os desenraizados e despossuídos, aqueles que, de fato, “não têm nada a perder, exceto as correntes que os prendem”. (ZIZEK, 2004, Tradução Clara Allain).

Essa Literatura Marginal-Periférica é, portanto, marcada pela crítica social criativa em suas performances poético-corporais em lugares hostis da rua contemporânea e protagonizadas por jovens escritores e leitores, que se forjaram positivamente em contextos não-escolarizados e através de Letramentos Literários de resistência ou reexistência. Nesse sentido, a escrita e a leitura dessa Literatura da Rua Periférica vêm se constituir como potentes e promissores “atos de resistência”, (DAVIS apud WALTY, 2014, p. 219), ao campo literário e cultural canonizado e institucionalizado por setores hegemônicos dentro do Estado-capital.

Um indício desses processos de Letramentos Literários de Reexistência, (SOUZA, 2011), Não-Escolarizados é registrado pelo pesquisador antropólogo João Paulo de Freitas Campos, no ano de 2016 em sua monografia em Ciências Sociais na UFMG, quando demonstra, na sua etnografia urbana antropológica do Sarau Vira-Lata de Belo Horizonte, que

Na perspectiva de um dos frequentadores, poeta e músico, os encontros serviram como uma espécie de “*escolão para muita gente*”. De fato, não foram poucas pessoas que começaram a ler, escrever e declamar poesias ao frequentarem estes saraus. Este é o caso de um notório frequentador dos encontros, que assume o pseudônimo de “Vagabundo Iluminado”. Ele afirmou que antes de conhecer o Sarau Vira-Lata “*não tinha interesse em poesia*”, mas ao começar a frequentá-lo logo começou a escrever e declamar, sendo comum vê-lo caminhando por ruas, praças e bares da cidade vendendo suas zines e livros, manufaturados por ele mesmo. (CAMPOS, 2016, p. 17, grifos nossos).

Aqui constato, inicialmente, um exemplo do processo de letramento literário em contexto e/ou espaço não-escolarizado como as praças ocupadas pelo Sarau Vira-Lata, na capital mineira, e que estimulou positivamente, em alguma medida, a leitura e a escrita do poeta Matheus Garcia Torrezani, o conhecido “Vagabundo Iluminado”. Com isso, este sujeito desinteressado em Literatura, devido, talvez, às experiências negativas com a linguagem literária na Escola, viria a se abrir para a leitura e escrita de poesias após sua participação nos encontros do Sarau Vira-Latas em 2011.

Esta questão nos aproxima de ressignificações do Letramento Literário para além da principal Agência de Letramento na sociedade: a Escola. Tal reflexão já era realizada por Graça Paulino na primeira publicação teórica que inclui o Literário aos estudos de Letramentos ao final dos anos 1990. Como destaca a pesquisadora: “O letramento literário, como outros tipos de letramento, continua sendo uma apropriação pessoal de práticas sociais de leitura/escrita, que não se reduzem à escola, embora passem por ela.” (PAULINO, 2010, p. 165)²³.

Entretanto, a apropriação da leitura e escrita literária do Vagabundo Iluminado não teria se desenvolvido através de uma prática de ressignificação e resistência coletiva da tática do sarau de produção criativa da literatura marginal-periférica. Este processo contém uma singularidade no uso da linguagem literária da poesia oral performada por este leitor-escritor e tantos outros nas ruas em seus cotidianos de microrresistências àquela experiência negativa do

²³ Graça Paulino publica este artigo em 1999 sob encomenda do GT10 da ANPED para fundação da nomenclatura teórico-epistemológica “Letramento Literário”, aglutinando-o aos novos estudos do Letramento nos anos 1990.

cânone escolar. Assim, este poeta questiona em seus versos reexistentes à linguagem formal e erudita do cânone escolar:

Me pediram pra FAZER poesias belas / com rimas, palavras complicadas / que soem bem aos ouvidos que desejam / ser massageados por palavras / Mas EU sou Poeta Marginal [...] Registrar o ERRO em palavras é minha função social. (VAGABUNDO ILUMINADO, 2015, p. 4-5).

Nestas duas décadas do século XXI, estes atos performáticos e poéticos na tática do sarau/slam de ocupação da rua são reinventados num sentido de nova existência literária potente e rebelde fora da ordem escolar e, por isso, detonadores de Letramentos de Reexistência Literária da cultura marginal-periférica na formação de jovens leitores e escritores na contemporaneidade. Daí, então, retoma-se a questão problema proposta nessa tese, depurando-a: O que desperta e incentiva a leitura, a escrita e a oralidade, principalmente, da Literatura Marginal-Periférica nas trajetórias dos frequentadores das comunidades de saraus e slams²⁴ marginais na cidade, na medida em que se contrasta com o Letramento Literário Escolarizado? Com isso, ações estético-políticas dos saraus e slams de literatura periférica da rua contribuem para processos de Letramentos Literários Não-Escolarizados nos territórios, interferindo, de alguma maneira, no campo literário canonizado e/ou hegemônico dentro dos sistemas escolar e cultural na cidade.

2.3 LETRAMENTOS LITERÁRIOS DE REEXISTÊNCIA NAS COMUNIDADES DE SARAU E SLAM

O Circuito/Movimento de Saraus e Slams, de BH (interior MG ou em SP, DF, RJ) promove a visibilidade de outras práticas sociais de uso das linguagens literárias não-canonizadas/escolarizadas que são fomentadas em outras Agências (Literatura Marginal-Periférica dos Saraus-Slams) e por outros Agentes (escritores, poetas, performers, cantores, dançarinos) de Letramento. Assim, os processos de Letramentos, escolarizado ou não, deveriam, provavelmente,

recobrir os usos e práticas sociais de linguagem que envolvem a escrita de uma ou de outra maneira, sejam eles valorizados ou não valorizados, locais ou globais,

²⁴ Competição nacional e internacional, ou “Copa do Mundo”, de Poesia Oral/Falada que devem ser performadas apenas com o uso da voz, corpo e poemas autorais num tempo de 3 minutos. As performances poéticas são julgadas numa nota de 0 a 10 pelo próprio público presentes nas eliminatórias, tirando a média entre a menor e maior notas. E o Slam é gerido pelos espectadores e por integrantes dos coletivos de saraus periféricos.

recobrando contextos sociais diversos (família, igreja, trabalho, mídias, escola etc.), numa perspectiva sociológica, antropológica e sociocultural. (ROJO, 2009, p. 32).

Porém, esta perspectiva sociocultural e antropológica dos letramentos, que abrange as práticas de linguagem dos jovens leitores na periferia ou no centro da cidade, esbarra em hegemonias influenciadoras da prática pedagógica dos professores nas escolas, desconsiderando agências de letramentos fora da escola que desestabilizam a fixidez da “escolarização da literatura”, ou desconstruindo a “leitura literária” única autorizada pela tradição do cânone estético-escolar:

É contraditória e até absurda a afirmação de que “é preciso desescolarizar a literatura na escola” (como tornar não escolar algo que ocorre na escola, que se desenvolve na escola?), ou a “acusação” de que a leitura e o leitor são escolarizados na e pela escola (como não escolarizar na escola? Como pode a escola não escolarizar?). O que, sim, pode afirmar é que é preciso escolarizar adequadamente a literatura (como, aliás, qualquer outro conhecimento). (SOARES, 1999, p. 25).

Os eventos de letramentos das performances poéticas-marginais seriam um caminho para tal adequação da literatura ou dos demais conhecimentos que circulam nas práticas identitárias e sociais dos jovens leitores. Há, relativamente, uma tendência de reducionismo de reconhecer esta prática social do uso da linguagem apenas no foco escolar, como observa-se no seguinte postulado do pesquisador Rildo Cosson (2016) de como deve ser a prática de Letramento Literário no ambiente escolar, corroborando com a Magda Soares (1999):

[...] devemos compreender que o letramento literário é uma prática social e, como tal, responsabilidade da escola. A questão a ser enfrentada não é se a escola deve ou não escolarizar a literatura, [...], mas sim como fazer essa escolarização sem descaracterizá-la, sem transformá-la em um simulacro de si mesma que mais nega do que confirma seu poder de humanização. (COSSON, 2016, p. 23).

Esse poder de humanização da Literatura não se limita, talvez, às práticas de Letramento Literário impulsionadas pela Agência Escolar e pode ser ampliada para Agências emergentes do letramento na comunidade de leitores, constituindo-se iniciativas e táticas potentes de formação de jovens leitores e escritores para fora da Escola e suas bibliotecas. Nesse movimento de contraponto à hegemonia da escolarização da literatura no sistema escolar, a pesquisadora Ana Lúcia Silva Souza (2011) reconheceu o Movimento Cultural Hip-Hop como uma Agência emergente de Letramento Multissemiótico nos usos e práticas da linguagem no cotidiano de jovens negros, ativistas, rappers, arte-educadores, que se transformam em Agentes de Letramentos em suas comunidades leitoras na periferia de São Paulo.

Com base nessa autora da Unicamp, aproximamos do enfoque ideológico na abordagem do Letramento, sugerido pelas performances poéticas das ocupações marginais-periféricas dos saraus e slams BH-SP ressignificados nesse século XXI, no qual “vê as práticas de letramento como indissoluvelmente ligadas às estruturas culturais de poder da sociedade e reconhece a variedade de práticas culturais associadas à leitura e à escrita em diferentes contextos” (STREET, 1993, p. 7 apud ROJO, 2009, p. 99).

Ana Lúcia Silva Souza (2011) contribui, ao reconhecer a complexidade dos Letramentos do Movimento Hip-Hop associado ao Movimento Negro diante das estruturas de poder e culturais na sociedade, para nossa abordagem dos Letramentos Literários fora da Escola que produzem aquelas contestações estético-políticas de leitores-escretores vira-latas comuns iluminados. Assim, em sua pesquisa a Ana Lúcia afirma que,

não era mais o caso de observar as singularidades de suas práticas letradas, mesmo estando fora do espaço escolar, mas perceber em que medida elas não apenas eram letradas, como reelaboravam a perspectiva de resultados ao mostrarem que não apenas valorizavam a cultura letrada escolarizada, embora a refutassem em muitos momentos, como principalmente a reinventavam [...] Nesse movimento, eles não apenas resistiram a um modelo de letramento excludente apoiado em formas já cristalizadas de legitimação, mas criaram outras formas de dizer o já dito, imprimindo de forma indelével suas identidades sociais. Daí a nomeação letramentos de reexistência e não apenas de “resistência”. (SOUZA, 2011, p. 158).

Aquela palavra como arma do Poeta Marginal-Periférico transforma-se, então, em Letramentos Literários de Reexistência Não-Escolarizados que são performados em atos de resistência àquele Letramento Escolarizado pelos saraus e slams em suas ações estético-políticas que ocupam ruas, bares, praças, estações de metrô, etc. Assim, “é na palavra partilhada que se encontra a conquista dessa revolução, diz Sérgio Vaz ao relatar experiências” do Sarau da Cooperifa em São Paulo, pois o pobre trabalhador “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 tinha e que agora era nossa” (VAZ apud WALTY, 2014, p. 223-224).

Priscila Gunutzmann (2017), pesquisadora da PUC-SP, também, percebe esta potência da palavra poética quando mergulha no Sarau do Binho de São Paulo, que surgiu inspirado na Cooperifa em outra quebrada da metrópole. Com isso, “é a utilização da poesia enquanto mecanismo de transformação social cujos temas e apresentações possibilitam a reflexão e aprendizagem que fazem parte da formação identitária de indivíduos que passam a contestar a ordem estabelecida.” (GUNUTZMANN, 2017, p. 238-239). Esta transformação educacional e

social provocada pelo Sarau do Binho é explicada devido ao “compromisso com a formação de leitores e cidadãos atuantes é uma característica dos organizadores, dos artistas e dos integrantes dos Movimentos (Negro, Hip-Hop, entre outros) que participam dos saraus” (ASSIS, 2014, p. 123).

Essa partilha sensível e revolucionária da palavra literária num bar periférico foi a inspiração para o surgimento em 2008 do Coletivo Sarau de Periferia na regional do Barreiro em Belo Horizonte, cujo manifesto da “Voz Coletiva” demarca “ideia de coletividade, que vem desde o título, atravessa o texto, marcado pela busca do diálogo com o discurso hegemônico, embora a ele a se oponha em exercício de resistência” (WALTY, 2014, p. 224). Também nessa linha da potência do “coletivo”, o antropólogo João Campos (2016) aponta que “Essa perspectiva de ação estético-política consiste na criação de sensibilidades compartilhadas (RANCIÈRE, 2009), capazes de deslocar o visível e o invisível, num processo criativo, afetivo e emancipador, tecendo novas maneiras de estar no mundo, tornando o novo possível” (CAMPOS, 2016, p. 63).

Nesses novos modos e movimentos de recepção, reexistência e leitura-escritura sensível das performances das vozes coletivas da Cooperifa, Coletivoz, Vira-Latas, Comum “os saraus constituem rebeliões poéticas que manipulam taticamente espaços e práticas artísticas, inventando novos usos e sentidos para ambos” (CAMPOS, 2016, p. 61). Daí a recepção da Poesia Oral da Literatura Marginal-Periférica vem constituir-se “um ato único de participação, copresença, que esta [poesia oral vem] gerando o prazer. Esse ato único é a performance” (ZUMTHOR, 2014, p. 61).

A performance do Vagabundo iluminado em que o mesmo vocaliza a dor do trabalhador queimando sua carteira de trabalho, durante a etnografia urbana do EDUC/PUC-MG em 2014, configura-se uma formação crítica de leitores, espectadores no Sarau Comum, em relação ao mundo desigual do trabalho nesta cidade-capital, promovendo a emergência dos Letramentos Literários de Reexistência que poderia ser a ponte entre a Cultura Escolar e sua comunidade de jovens leitores e escritores num sentido sensível de transformações das linguagens e, conseqüentemente, do mundo ao redor, superando barreiras entre saberes do professor e estudantes, bem entre a periferia e o centro.

2.4 PERFORMANCE, LEITURA E RECEPÇÃO DAS ORALITURAS POÉTICAS NOS SARAUS E SLAMS

A leitura breve que fiz daquela performance do poeta Vagabundo Iluminado praticada no Sarau Comum nos aproxima de um estado reflexivo sobre os meandros e as nuances da recepção estética do corpo dinamizado pela voz poética. Essa interpretação faz um diálogo plural e móvel com as práticas de leitura diante da performance poética em espaços não escolares ou não institucionalizados por aquele sistema literário e cultural dominante na produção da linguagem artística. A performance “POBRE trabalha a DOR” daquele poeta opera uma convergência ritualística e vibrante entre a escrita poética e o corpo vocalizado, desencadeando aquela minha interpretação-leitura que ativou meu repertório crítico em relação ao mundo e à identidade do trabalho e dos sujeitos trabalhadores em contextos urbanos. As outras pessoas que presenciaram aquela performance no Sarau Comum devem ter, provavelmente, seguido outros raciocínios de leitura, conforme seus horizontes de expectativas de leitores.

É importante destacar que determinadas percepções sensoriais não são captadas em uma leitura silenciosa e individual daquele poema do Vagabundo Iluminado e não ter vivido e presenciado a performance incorporada na oralidade vocal e gestual durante a etnografia (2014) no/do Sarau Comum, que se identifica com o Movimento e a Cena da Literatura Marginal Periférica. Portanto, assim como não são nas demais produções poéticas pertencentes à Literatura Marginal Periférica, é necessário que o leitor seja também um espectador, tendo uma vivência da performance, de cuja linguagem fazem parte a oralidade vocal e gestual.

A partir dessa reflexão dialógica sobre o leitor da performance poética editada por um escritor e performada no Sarau Comum-BH (Ocupação Cultural “Espaço Comum Luiz Estrela”), cruzamos com a visão da antropóloga Michele Petit (2008), em sua obra *Os jovens e a leitura: uma nova perspectiva*, em que o leitor é trabalhado por sua leitura de forma ativa e criativa para além da função informativa do texto escrito. Com isso,

O leitor não é passivo, ele opera um trabalho produtivo, ele reescreve. Altera o sentido, faz o que bem entende, distorce, reemprega, introduz variantes, deixa de lado os usos corretos. Mas ele também é transformado: encontra algo que não esperava e não sabe nunca aonde isso poderá levá-lo. (PETIT, 2008, p. 28-29).

Esse aspecto do leitor ativo e recriador das semioses semânticas do texto com liberdade de trânsito é aprofundado pela antropóloga Petit que, citando Michel De Certeau, postula que “os leitores são viajantes; circulam por terras alheias; são nômades que caçam furtivamente em campos que não escreveram” (PETIT, 2008, p. 27). Assim, aquele relato de leitor “nômade” da performance poética (Sarau Comum) nos remete à diversidade de recepção dos modelos e situações da comunicação poética e artística e seus efeitos estéticos na relação escritor-texto-leitor, ou autor-obra-público de acordo com conceituação de “sistema literário” do Antonio Cândido (2000), bem como de “campo literário” do Pierre Bourdieu (1996).

Nessa perspectiva histórica e antropológica da linguagem literária, o estudioso das poéticas da voz Paul Zumthor (2014) apresenta modelos comunicativos para situações poéticas de performance/recepção/leitura, ao considerar, de maneira semelhante ao de Cândido e de Bourdieu, a literatura como uma prática cultural das atividades do campo artístico. Para isso, Zumthor concebe três elementos convergentes e universais para o fenômeno das práticas literárias e poéticas: primeiro, os produtores de textos/objetos estéticos, assim identificados por um grupo/geração; segundo, a existência de um conjunto de textos e obras reconhecido por seu valor simbólico/artístico; terceiro, a participação necessária de um público consumidor e receptor que identifique e reconheça aquelas obras/produtos como poéticas. Portanto “desses pontos articula-se um elemento ritual: textos *identificados como tal*, produtores *assim* identificados, público *iniciado*” (ZUMTHOR, 2014, p. 49).

Imbricado nesse pensamento sistêmico-comunicativo, Zumthor concebe a Recepção do ponto vista da compreensão histórica e da duração temporal, medindo “a extensão corporal, espacial e social onde o texto é conhecido e em que produziu efeitos” (2014, p. 51). Já a Performance é tratada, por Zumthor, como um termo antropológico e não, necessariamente, histórico, pois ela remete às condições do ato de expressão linguística e percepção sensorial do “aqui-agora”, desviando daquela “duração longa” possível no processo de recepção, uma vez que “*performance* designa um ato de comunicação como tal; refere-se a um momento tomado como presente. A palavra significa a presença concreta de participantes implicados nesse ato de maneira *imediata*” (ZUMTHOR, 2014, p. 51). Daí o pesquisador das poéticas vocais relaciona os momentos de performance e de recepção naquela estrutura discursiva e enunciativa da comunicação literária, poderando que:

A performance é então um momento da recepção: momento privilegiado, em que um enunciado é realmente recebido. [...] Uma das marcas do discurso poético (do

“literário”) é, seguramente, por oposição a todos os outros, o forte confronto que ele instaura entre recepção e performance. Oposição tanto mais significativa que a recepção contempla uma duração mais longa. (ZUMTHOR, 2014, p. 52).

Essa presença ímpar da performance ao receber o enunciado poético aproxima Paul Zumthor da ideia de “concretização” dos estudiosos alemães da Estética da Recepção, bem como voltamos para as variantes móveis do ato único da performance na promoção do “prazer artístico” em seu público leitor, ouvinte, espectador e participante copresente. A circunstância privilegiada da performance produz uma recepção e uma leitura geradoras do “prazer estético” na medida em que reintegra-se um “conjunto de percepções sensoriais”, pois “o que produz a concretização de um texto dotado de uma carga poética são, indissolivelmente ligadas aos efeitos semânticos, as transformações do próprio leitor, transformações percebidas em geral como emoção pura, mas que manifestam uma vibração fisiológica” (ZUMTHOR, 2014, p. 54).

Carregados dessa emoção sensorial e pluralidade semântica, a recepção ou leitura que o leitor faz da performance realiza o “polo estético” que o autor elaborou do seu lugar ou “polo artístico” para sua obra que “não pode ser idêntica ao texto nem à sua concretização, mas deve situar-se em algum lugar entre os dois” (ISER, 1976, p. 21 apud COMPAGNON, 2010, p. 147). Assim, para esse teórico alemão Wolfgang Iser, o leitor movimenta a si e a própria obra literária, definindo a leitura como “absorção e criação”, conforme Paul Zumthor (2014, p. 52-53) interpreta este teórico em consonância com o “grupo de Constança” da estética da recepção sob influência do Hans Robert Jauss. Porém, Zumthor critica o *status* de “indicador sociológico” dado pelos estudiosos da recepção ao sujeito leitor. Com isso, este medievalista suíço concebe o leitor vivo e num movimento “nômade” que “vibra, de corpo e alma” (ZUMTHOR, 2014, p. 54).

Desse modo, a leitura é diálogo entre corpos, autor-público, mediado pelo texto oral ou escrito. A “compreensão” do texto poético se torna dialógica e mistura as percepções sensoriais das vozes dos corpos vibrantes do leitor com as do escritor, do receptor com as do produtor, do participante com as do performer. A materialidade sonora das palavras altera virtualmente o estado físico e emocional dos sujeitos no ato enunciativo poético, seus centros nervosos sensitivos e táteis. Tais reverberações da performatividade artística e literária nos corpos desencadeiam o “prazer do texto” na medida em que transcende “necessariamente a ordem informativa do discurso” (ZUMTHOR, 2014, p. 63). Esse prazer da performance transfigura em mundo o corpo e seus conhecimentos vivenciais, o que desestabiliza e desconforta as crenças do leitor copresente-participante daquele ato de fruição estético-

político, e “faz vacilar as bases históricas, culturais, psicológicas do leitor”, (BARTHES, 2006, p. 20-21). Portanto, “O prazer do texto é esse momento em que meu corpo vai seguir suas próprias idéias – pois meu corpo não tem as mesmas idéias que eu” (BARTHES, 2006, p. 24).

Nessa direção do prazer, Hans Robert Jauss (1979) concebe condições ou elementos para uma “conduta do prazer estético” que se refere àquela livre transformação do leitor criativo viajante em interface com o texto e o escritor, movimentando-os (PETIT, 2008; DE CERTEAU, 1994). Jauss postula, em seu artigo *O prazer estético e as experiências fundamentais da poiesis, aisthesis e katharsis*, que:

a conduta de prazer estético, que é ao mesmo tempo liberação *de* e liberação *para* realiza-se por meio de três funções: para a consciência produtora, pela criação do mundo como sua própria obra (*poiesis*); para a consciência receptora, pela possibilidade de renovar a sua percepção, tanto na realidade externa quanto na interna (*aisthesis*); e, por fim, para a experiência subjetiva se transforme em intersubjetiva, pela anuência ao juízo exigido pela obra, ou pela identificação com normas de ação predeterminadas e a serem explicitadas. (JAUSS, 1979, p. 102).

A liberação do prazer estético perpassa, então, três consciências da poeticidade: produtora, receptora e intersubjetiva. Jauss (1979) caracteriza a *poiesis* como algo da necessidade de satisfazer a expressão do indivíduo ao “sentir-se em casa, no mundo” (p. 100-101). O reconhecimento das percepções sensoriais embasa a consciência receptora da *aisthesis* que assimila um saber ou um conhecimento por intermédio da experiência corporal sensível. A consciência experiencial da intersubjetivação, isto é, da *katharsis*, nos conduzem às sensações afetivas que vivenciamos, modificando-as, diante da manifestação poética, ou seja, “aquele prazer dos afetos provocados pelo discurso ou pela poesia, capaz de conduzir o ouvinte e o espectador tanto à transformação de suas convicções quanto à liberação de sua psique” (JAUSS, 1979, p. 101-102).

Nesse jogo livre e não-linear do prazer poético entre leitura e escrita, recepção e performance, leitor e escritor, Jauss e Iser instituem dois conceitos para elevar o valor do leitor frente às obras literárias, incluindo um conjunto de normas sociais e de convenções culturais que constituem a ação do leitor e suas competências num dado período ou geração histórica. Por esse motivo, Jauss postula *horizonte de expectativa* na produção/recepção dos sentidos textuais, que Iser chama de *repertório* do leitor diante da obra literária, (COMPAGNON, 2010). Nesse sentido das expectativas, seja nos horizontes ou no repertório, aparece, por um lado, o leitor implícito que segue as instruções dos efeitos textuais

(pretendidos pelo autor implícito), e, por outro, o leitor real que efetiva e estrutura a leitura real, equilibrando ou não aqueles pressupostos dos horizontes/repertórios, pois é aberto a interação desses sujeitos na intercomunicação humana. O historiador Roger Chartier (2009) também nos conduz para uma visão plural e móvel dos atos de leitura em meio às manifestações literárias situacionalizadas “no encontro de maneiras de ler coletivas ou individuais, herdadas ou inovadoras, íntimas ou públicas”, (CHARTIER, 2009, p. 78), que se alteram ou reformulam-se ao longo das épocas de cada espaço societário.

A história dos atos relacionais da escrita e da leitura com texto poético apresenta, segundo Paul Zumthor (2014), vários momentos que balizam aquela situação ou modelo da comunicação literária. O primeiro momento a ser instaurado é o de *formação*, aquele de produzir ou criar o texto. Na sequência, Zumthor fala da *transmissão* do produto textual estético, aquele momento de ser publicado. Depois a *poiesis* é recebida pela comunidade ou público e provoca a *recepção*. E, para enfrentar as temporalidades que limitam o fenômeno cultural, a poética passa pela *conservação*. Nesse processamento ocorre, naturalmente, inúmeras recepções *ad infinitum* que se somam no elemento da *reiteração* das poéticas, seja no suporte da grafia escrita ou da palavra viva. A partir desses momentos/fases da história da poeticidade, Zumthor vislumbra dois modelos situacionais para linguagem/comunicação literária: oralidade-vocal pura; leitura-escritura pura. Daí, vimos o seguinte detalhamento dessas duas situações enunciativas e comunicativas:

Quadro 3: Modelos situacionais para linguagem/comunicação literária.

Na situação de oralidade pura,	Na situação de leitura-escritura pura,
[...] a “formação” se opera pela voz, que carrega a palavra; a primeira “transmissão” é obra de um personagem utilizando em palavra sua voz viva, que é, necessariamente, ligada a um gesto. A “recepção” vai se fazer pela audição acompanhada da vista, uma e outra tendo por objeto o discurso assim performatizado [...] transmissão e recepção aí continuam um ato único de participação, copresença, esta gerando prazer. [...] é a performance. Quanto à “conservação”, em situação de oralidade pura, ela é entregue à memória, mas a memória implica, na “reiteração”, incessantes variações recriadoras: é o que, nos trabalhos anteriores chamei de movência. (ZUMTHOR, 2014, p. 65, grifos nossos).	[...] a “formação” passa pela escritura, que é um traçado, desenhado por um utensílio manual (caneta etc.) ou máquina, e ademais codificado, de maneira diferente segundo os tipos de escritura, ou os tipos de língua. A primeira “transmissão” vai-se fazer seja por manuscrito ou por impresso, de toda maneira por meio da mesma marca codificada, que além disso subsiste, daqui por diante, por ele mesmo, pronto para ser recebido pela leitura. Quanto a esta, ela é uma visão de segundo grau: o sentido visual do leitor serve-lhe para decodificar o que foi codificado na escrita, operação diferente da visão comum (informadora). [...] A “conservação” se deve ao livro, à biblioteca, ao que Michel Foucault chamava de arquivo. Graças ao livro, à biblioteca, uma identidade fixou-se na permanência. (ZUMTHOR, 2014, p. 65, grifos nossos).

Fonte: o autor (2022)

Existem algumas distinções nesses dois modos situacionais para a comunicação/produção artístico-estética. Uma das dissimetrias da obra transmitida pela voz e pela escrita é que a recepção se efetiva coletivamente na situação de oralidade-vocal. Destacamos práticas de recepção e leitura em grupo que são reverberadas por performances poéticas dentro das comunidades de Saraus e Slams da Literatura Contemporânea Periférica. Essas vibrações sensíveis provocadas pela recepção coletiva da palavra viva emanada pelas vozes poéticas nos saraus/slams, resgata a esfera sensorial daquela concretização do prazer único da performance, que ativa os sentidos de audição, visão, tátil, etc., dos sujeitos presentes na ritualização da linguagem artística, e isso demarca outra diferença essencial entre os dois modelos de comunicação, pois na oralidade “se mantém, de momento a momento, uma unidade muito forte, da ordem da percepção” (ZUMTHOR, 2014, p. 66).

Na situação de leitura-escritura pura, é apagada parte dos fatores perceptivos e sensíveis da presença vocal frente ao ouvinte receptor auditivo. A partir disso outra distinção entre voz e leitura que se sente na intensidade da presença do intérprete, emissor. Essa diferenciação entre poéticas orais coletivas e leitura-escritura individuais é, também, apontada por Roger Chartier (2009) numa visão da historicidade dos atos e modos de leitura, já que “A oposição entre visualização e oralização é, sem dúvida, o indicador mais manifesto de uma diferença nas maneiras de ler. Mas, obviamente, a leitura silenciosa não é única e as capacidades daqueles que a praticam podem variar consideravelmente” (CHARTIER, 2009, p. 84).

Dessa *recepção* e *leitura* que se delineiam através dos poderes sensoriais da copresença corporal, podemos identificar *tipos de performance* apresentadas por Paul Zumthor (2014). A performance *completa* é aquela em que se tem uma *visão global* do ato poético enunciativo acompanhada da *audição*. Essa tipificação se polariza, fortemente, com aquela leitura silenciosa e solitária. Outro tipo de performance se processa pela *ausência* de um dos elementos *mediadores da percepção*, que é o caso do ato auditivo na escuta de uma música em um disco ou numa estação de rádio no qual se perde a esfera do olhar em cima da performance. Reduz-se nesse caso a polaridade entre performance e leitura. O *grau zero* ou mais *fraco* da performance se dá na *leitura solitária* e apenas *visual*. Nessa última tipologia estilística das poéticas da voz e do corpo, Zumthor me instigou, ou nos provoca, a recuar e a (re)pensar sobre a origem dos tons escolásticos da silenciosa violência de pedagogias didáticas que naturalizam a imposição da mudez e/ou surdez não-sensitiva e a

performatividade apagada que veio dominar a “educação literária”, a educação linguística e os letramentos escolares, uma vez que a “escrita, no curso da luta em que ela se empenhou, por alguns séculos, para garantir sua hegemonia na transmissão do saber e expressão do poder, deu-se como alvo confesso a suspensão ou a negação de todo elemento performancial na comunicação” (ZUMTHOR, 2014, p. 68-69).

Escuto e vejo, nesse mencionado, anteriormente, *nomadismo* crítico à surdez gramatical da educação literária nos espaços escolares – e, conseqüentemente, eu estenderia tal fissura *movente* para a *práxis* de desenvolvimento transdisciplinar entre os Letramentos Sociais, Antropologia, Educação, (STREET, 2014[1995]), Literatura e Performance –, Paul Zumthor propõe a (re)tomada de posição valorativa e educativa da voz, do corpo, da performance e da recepção estética na confecção da teia (inter)semiótica-antropológica, que enovelam, entrelaçam e empoderam as expressões corporais, os usos comunicativos e as práticas multiculturais de oralidade, escuta e visualidade, por um ângulo, e a leitura e escrita

Esta criticidade auditiva, ótica e sensitiva zumthoriana contrapõem-se ao poder estrutural político-pedagógica que constitui a hegemonização da escrita via gramática escolástica, desde a Idade Média à Contemporaneidade, na função de código transmissor de conhecimento, simbolizando aculturação da língua, da ciência, e da civilização colonialista-europeia, em apagamento dos repertórios culturais das linguagens étnicas e dos saberes civilizatórios dos povos originários e afrodiaspóricos: indígenas e africanos.

Demarco o entrecruzamento desta abordagem sociocrítica na corporeidade do cientista medievalista Zumthor – e, também, de seu corpo professor-artista de *escrituras* de gêneros literários em prosa ou poesia – acerca da *Performance, Recepção e Leitura* (2014 [2007]), representado, parcialmente, no quadro 3 dos modelos situacionais de oralidade performancial e leitura/escrita puras, com o *point-plot* roteirizado de uma das tramas do campo dos Estudos das Performances no Brasil. Este ponto-de-virada duplica o campo teórico-aplicado aos trânsitos investigativos da Performatividade e da Corporeidade, que influenciam as pesquisas acadêmico-vivenciais de mestrado, doutorado e pós-doc da professora e artista – das Artes da Cena (atriz e dramaturga) e das Culturas Afrobrasileiras (cantora e rainha do Reinado do Rosário no Jatobá/BH-MG) – Leda Maria Martins da Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG).

Nesse sentido, a encruzilhada epistemológica e prática-corporal da professora-artista-pesquisadoras Leda Martins conduz, numinosamente, ao longo das escorregadias trilhas da Performance em diálogo com as Artes Negras da Cena e as Culturas Afrodiaspóricas, a minha

escritura movência para o encontro aproximativo daquela visada crítico-sensível de Paul Zumthor frente a negação de qualquer elemento performancial das vocalidades, – em detrimento da legitimação dominante do prestígio da escrita como código de poder e saber por dentro das instâncias e esferas societárias –, com o *estilete* inflexivo e a *lâmina* cortante da crítica, criativa e inovadora dessa intelectual no seguinte exerto em que cruza a o corpo como lugar de memória na/pela Performance da *Orality*, abrindo nosso olho-horizonte-leitor para (re)vermos que “Na literatura escrita no Brasil predomina a herança dos arquivos textuais e da tradição retórica europeia [...]”, (MARTINS, 2003, p. 63), que aprisionam as mãos da estilística literária de um conjunto de autores, obras e públicos do século XIX ao discurso retórico e à letra gramática de um romantismo fundamentado num nacionalismo à moda dos repertórios e arquivos colonialistas de Portugal, França, Inglaterra, etc., não pavimentando uma nacionalidade de fato brasileira

Com isso, Martins continua a abertura de nossa percepção visual, recompondo nossas lentes oculares para a marginalização violenta em que “A textualidade dos povos africanos e indígenas, seus repertórios narrativos e poéticos, seus domínios de linguagem e modos de apreender e figurar o real, deixados à margem, não ecoaram em nossas letras escritas” (MARTINS, 2003, p. 63). Vê-se, pois, a caligrafia-colonialista da marginação dos corpos, das memórias, das línguas, das narrativas, das linguagens dos imaginários, das culturas indígenas e africanas por morte, exploração e escravização. Olha-se e ouve-se, nesse interín textual da violência colonialista, as “margens” e os “ecos” apagadas e calados na medida em que,

O domínio da escrita torna-se metáfora de uma idéia quase exclusiva da natureza do conhecimento, centrada no alçamento da visão, impressa no campo ótico pela percepção da letra. A memória, inscrita como grafia pela letra escrita, articula-se assim ao campo e processo da visão mapeada pelo olhar, apreendo como janela do conhecimento. Tudo que, pois, à apreensão do olhar, princípio privilegiado de cognição, o que nele não se circuncreve, no é ex-ótico, ou seja, fora de nosso campo de percepção, distante de nossa ótica de compreensão, exilado e alijado de nossa contemplação, de nossos saberes. [...] (MARTINS, 2003, p. 64).

O giro ou a gira expansivo-epistemológica de Leda Martins para além da ex-ótico da letra impressa do romantismo eurocêntrico-colonialista, ampliando aqueles cinco enquadramentos da performance poética (formação, transmissão, recepção, reiteração e conservação) proposto por Paul Zumthor (1993; 2014) para os valores da fala, voz e corpo como chaves de memórias, saberes, linguagens que ritualizam indígena-afro-grafias em performances das *Oralitys*, desviando daquela cognição ocidental. Para tanto e alcance

destas poéticas rituais das *Oralituras* a cada corpo vocalizado na gira da roda do sarau/slam (expansão aproximativa que proponho), Leda aborda e propõe a concepção expandida de que,

[...] Aos atos de fala e de performance [...] denominei *oralituras*, matizando nesse termo a singular inscrição do registro oral que, como *littera*, “letra”, grafa o sujeito no território narratório e enunciativo de uma nação, imprimindo, ainda, no neologismo, seu valor de litura, “rasura” da linguagem, alteração significante, constituinte da diferença e da alteridade dos sujeitos, da cultura e das suas representações simbólicas. (MARTINS, 2021, p. 25).

Os corpos *Oralituras* como território-narrativo de memórias autoafirmativas em movimento de alteridade constante da/pela diversidade étnico-identitária constituem a presença-reexistência via performance ritual no múltiplo universo das comunidades de sarau/slam marginal-periférico. Nesse sentido imbricado e híbrido das *Oralituras* de Martins (2021[1997]), expande-se aquelas tipologias de performances poéticas em suas polarizações entre voz e letra, associadas às cinco categorias zumthorianas nos momentos das situações puras de oralidade e leitura-escritura, visualizando códigos culturais de contraste e/ou de coexistência entre as práticas de letramentos em espaços escolarizados e não-escolarizados.

Com isso, os letramentos literários de reexistência não-escolarizados, por meio das performance-oralituras poéticas rituais que emergem do sarau e do slam, deslocam-nos para conceber estes espaços como “comunidades interpretativas”, nas quais seus membros frequentadores (escritores-poetas-performers, leitores-ouvintes-espectadores) se envolvem com recepções poéticas geradoras de infinitos prazeres estético-corporais num sentido sensível e sensitivo global e ampliado das práticas sociais de uso das linguagens e da língua. Esse conceito de “comunidades interpretativas” é concebido por Stanley Fish (1980), no livro *Is There a Text in This Class?* [Há um texto nesta classe?], e que é abordado pela professora doutora Marta Passos Pinheiro (2004), em seu artigo *Reflexões sobre práticas de letramento literário de jovens: o que é permitido ao jovem ler?*. Dessa maneira, compreende-se que a comunidade interpretativa é “uma entidade pública e coletiva composta por todos aqueles que partilham uma mesma estratégia de interpretação, um mesmo modelo de produção de textos ou que contam a mesma história acerca do mundo” (PINHEIRO, 2004, p. 112).

À luz de Fish (1980) e Pinheiro (2004), os frequentadores das comunidades de saraus/slams comugam de um *modus operandis* ou operações interpretativas em que “o indivíduo deve apresentar comportamentos, saberes, atitudes, valores *autorizados*, uniformizados pela *comunidade*” (PINHEIRO, 2004, p. 112). Com isso, os multiletramentos intersemióticos das oralituras em atos performativo-político dos saraus/slams são reinvenções

e ressignificações da linguagem central da agência escolar ou de outras instituições influenciadoras da comunidade interpretativa, cujos sentidos semânticos e sensíveis seguem trilhas desviantes e a deriva daquela ordem institucionalizada pela cidade letrada. (RAMA, 1998 apud TENNINA, 2017).

Assim, quando o Sarau/Slam de Literatura Periférica e seus frequentadores (agentes de letramentos de reexistência), ao assumirem a voz como tática crucial para ocupar o campo literário da cidade criativa em espaços da rua, identifico a historicidade da vocalidade num espectro de potências e valores sensíveis-políticos que transbordam os enquadramentos rígidos e fixos da norma letrada. Com isso, implica-se ações identitárias “nômades” e à borda da produção cultural dos recitais das academias de letras impressas (espaços institucionalizados pelo poder hegemônico no sistema literário).

Essa prática literária por meio da poética-performance-vocal é abordada por Lucía Tennina (2017) num direcionamento para além do termo “oralidade” que muitas vezes confunde o olhar e o refletir sobre a poesia na cena periférica do sarau e do slam. Essa autora retoma, então, aquela historicidade da linguagem vocal, cuja categorização se intitula *vocalidade*, citando Zumthor (1993), em sintonia com a produção do corpo em presença, da qual escorrega em sua nômade dança bucal de *reiteiração*, para apontar que a,

[...] palavra que circula nos saraus da periferia dá conta de um corpo, de um momento e de um lugar que o conceito de “oralidade” não consegue assinalar. A palavra falada que circula nos saraus é letra em estado incorporado, que manifesta toda uma vida na periferia. Trata-se de vozes que se atualizam por diferentes meios, em diferentes situações de performance, mas que nunca se fixam, sempre estão de passagem, em um movimento nômade, segundo Zumthor (2005), em um processo de transformação constante. (TENNINA, 2017, p. 141).

Observei, semelhantemente, à Tennina, no tato com os corpos *slammers in poiesis* na arena do Slam *Clube da Luta* e com as corpos *tattos street verses* na roda do *Coletivo Sarau de Periferia* – percursos da cena literária marginal-periférica de BH e MG, desde 2008 e 2014, respectivamente –, a referida arte da [cor]pa-lavra falada à deriva e errante ao discurso abstracionista-lingüístico do que seja a *oralidade* em contraponto à *vocalidade* zumthuriana, da qual é supracitado pela licenciada em Letras, mestre antropóloga e doutora em literatura Lucía Tennina (2013; 2017)²⁵.

²⁵ É amplo o reconhecimento da experiência etnográfica de campo desta professora doutora, antropóloga e crítica literária da Universidad de Buenos Aires (Argentina) por mais de 6 anos de pesquisas antropológica-literárias na *cena* das literaturas marginais pelas ruas, bares, praças da cidade de São Paulo no Brasil. A contribuição de Tennina é citada pelos pares da área das ciências sociais e dos estudos literários contemporâneos por conta do seu testemunho e descrição densa, profunda e editorial de suas intinerâncias literárias e suas cartografias

O leitor, o escritor, a leitura, a escrita estaria, na comunidade de sarau/slam, *in performance ritual* de *movência*, ou *reiteração*, que atravessam infindáveis “variações criadoras” de múltiplos letramentos, intersemióticas expandidas, transformando seus corpos “nômades” em permanente “reexistência” e resistência às padronizações ideológicas e físicas que são impostas pela força hegemônica do campo/sistema literário cultural na cidade-capital. Dalcastagné (2012) caracteriza esse grupo hegemônico na literatura contemporânea brasileira, por meio de vasto levantamento das obras premiadas e publicadas por grandes editoras, sendo de uma classe elitizada, branca, masculina de profissionais privilegiados no domínio dos meios de comunicação e da ciência acadêmica.

Meu corpo mbricado e envolvido nesse âmbito da crítica à literatura contemporânea contestada, movimenta a mirada ocular na performance poética da escritora Nívea Sabino, no evento do Slam Estadual de 2016 – ou do nomeado, em 2017 adiante, SlamMG, que é a etapa final classificatória das vozes slammers, representantes mineiras, para o jogo nacional, SlamBR em SP – no espaço da entrada, via Rua Augusto de Lima, do Sesc Paladium no centro de BH. A voz lírica *favelada* de Sabino amplificou a *movência* de minhas orelhas, cujas memórias *nômades* habitam, parcialmente, os ecos do meu *corpus* leitor, presentificando as *oralituras* da Nívea entre-telas de 2014 e 2016, – *habitué* frequentador da *comunidade interpretativista* Clube da Luta em toda última quinta-feira do mês no Teatro Espanca desde 2014. As poéticas destas corpos-telas das Sabinos (re)abriram o meu sentido de (re)ver, desde a recepção leitora ontem-aqui-agora-presente, as *litteras*, letras, e as rasuras, *lituras*, que se seguem dessa multiartista da “poesia falada [que] não vive presa na livraria” (2016, p. 7):

Sequimos na trilogia do não faz mal:

- mulher, negra e pobre!

Ei, me diz, fala pra mim: Qual é a dor que te comove!?

(SABINO, Nívea, 2016, p. 78)

antropológicas com/dos corpos escritores e leitores, que são frequentadores em dos eventos e atos político-performáticos no Sarau Cooperifa de artistas com certa visibilidade no sistema literário brasileiro, sendo, inicialmente aqui (idem capítulo 1 dessa tese), ilustrados pelas corporalidades – geracionais da Cultura Hip-Hop e da Literatura Marginal entre 1990 e 2000 – de: Ferréz, Dina Di, Sérgio Vaz, Elizandra Souza, Racionais MCs, Raquel Almeida, Allan da Rosa e Priscila Preta.

Essa estrofe de um dos poemas da escritora Nívea Sabino aponta para vozes, corpos e o espaço social em disputa por inclusão na sociedade e na literatura contemporânea. Ainda persiste a exclusão das vozes e corpos de mulheres negras e pobres para “Quem insiste no ‘não’: / - ‘Não há machismo’ / - ‘Não há racismo...’ / Não há é na sua rotina, de ir e vir, vivência pra te mostrar!”, continua a autora Sabino na quarta estrofe desse texto selecionado para a presente leitura analítica.

O eu-lírico da poeta se posiciona no combate às violências patriarcal-masculinas e étnicorraciais sofridas pelo corpo daquela “mulher, negra e pobre!”, expressa no segundo verso desse poema. E no espaço da rotina societária, percebe-se uma estratégia de busca de legitimidade pela experiência vivida por esta escritora contemporânea de Nova Lima-MG, cuja tática foi, também, adotada pelos autores periféricos Carolina Maria de Jesus e Ferréz em suas obras literárias. Isso é indicado pela pesquisadora Regina Dalcastagnè, (2012) da seguinte forma:

A autora de Quarto de Despejo [...] compreende sua posição periférica no campo literário, adotando estratégias que permitam superá-la, sobretudo pela valorização da experiência vivida e da autenticidade discursiva. (p. 47);

Ferréz também busca se legitimar via autenticidade – na contracapa de ninguém é inocente, ele diz ‘morar dentro do tema’ [...] apresenta-se [...] como aquele que briga nas bordas do campo literário. (p. 45).

Essa legitimação vivencial e corporal, é reiterada pela poeta novalimense que convoca a atenção do leitor, do público, recitando “Vem cá / cola ni mim / vão dar um *rolezinho* pro cê sentir: / - Sentir na cara, ...a negligência! / Sentir na cara, ...a indiferença! / Sentir na cara, ...a violência!”. Nesses versos, retomam-se fatos ocorridos de segregação e higienização racial nos ambientes de shoppings quando se proibiu a entrada de grupos de jovens negros nestes espaços da cidade para fazerem passeios que ficaram conhecidos como “rolezinhos”.

Na performance poética ao vivo, ou no vídeo acessível no site *youtube*, o “sentir na cara, ...” é seguido de um gesto de tapa com as mãos que a performer Sabino faz em sua face, impactando a recepção do leitor-público e reforçando que “a performance é o ato de presença no mundo e em si mesma. Nela o mundo está presente” (ZUMTHOR, 2014, p. 67).

Essa variável da segregação urbana, do “rolezinho” nesse poema, é pertinente na elucidação dos espaços possíveis na Literatura Contemporânea analisados pela Regina Dalcastagnè (2012), uma vez que a “urbanização, desterritorialização, transformações nas esferas pública e privada, segregação [...] são alguns elementos que, combinados entre si,

podem ajudar a entender melhor a configuração espacial da narrativa dos nossos dias” (p. 111).

Destas segregações sofridas pelos corpos femininos e negros, a artista Nívea Sabino recoloca a memória de resistência e insubordinação nos versos por inclusão e igualdade: Olha bem / se eu tenho cara / de quem viria aqui fazer versinhos pra te divertir. / Direitos iguais é que vim pedir. / É que Rosa Parks se recusou sentar pra eu chegar aqui, onde estou / Carolina de Jesus, escreveu sua rotina em papéis e revista que sequer ela os tinha, resistiu da maneira que conseguia / Cláudia, não houve quem não viu que o homem arrastou²⁶.

A poeta, nesses quinto e sexto estrofes, retoma a resistência da mulher negra, escritora e pobre trazendo a memória histórica e contemporânea de três mulheres negras pobres: Rosa Parks (negra ativista nos EUA), Carolina Maria de Jesus (escritora negra), Cláudia (moradora negra de favela no RJ).

*Eu,
eu permaneço de pé
armada pela palavra
reverenciando gerações passadas
representando milhões de minorias diariamente silenciadas*

A poética de Sabino completa e demarca nos versos acima uma ancestralidade negra e feminista em sua escrita contemporânea, o que reforça o dito por Dalcastagnè em sua crítica à Literatura Contemporânea pelo “constrangimento” ao seu espaço tendo em vista a ocupação de seu território contestado por,

corpos silenciados, domesticados, esquecidos nos quartos de despejo; corpos insubordinados, que insistem em ocupar lugares que não lhes são destinados; corpos que negam o discurso alheio sobre si – são esses corpos, cheios de marcas e rasuras que preenchem nossas cidades, e que podem dar sentido à nossa literatura. (DALCASTAGNÈ, 2012, p. 144).

Esse sentido literário de que “Minha poesia hoje pede passagem é pra mulherada [...] pra ver se atinge a meta máxima: o dia em que TODAS SERÃO LIVRES”, talvez, seja um verso-janela que a Nívea Sabino abre e que a literatura se transforma em ação coletiva e comunitária num sarau ou slam. Nisso, a poeta, o sarau, o slam, provocam nos frequentadores um processo de inclusão e democratização do fazer literário e do direito à literatura no cotidiano dessa cidade, que é segregadora espacialmente de corpos e vozes advindas das

²⁶ É um trecho do mesmo poema analisado aqui e que foi publicado na 1ª edição do livro de Nívea Sabino na página 78.

minorias políticas, sociais, identitárias e étnicorraciais (que são a maioria da população brasileira).

A partir dessa leitura da letra e da voz performática da Nívea Sabino, uma frequentadora do Slam Clube da Luta desde 2014, podemos adentrar no elemento político-estético da Literatura Marginal e Periférica da crítica social às discriminações e desigualdades econômicas e de gênero, raça e sexualidade, que são vividas na pele por corpos femininos, pobre, negros e LGBTQIA+. Tal perspectiva das vozes poéticas dos saraus/slams aproxima esse movimento à cultura Hip-Hop que, também, desde os idos de 1980-1990, usa a linguagem táctica de crítica ao poder dominante das classes burguesas e a todas desigualdades enfrentadas pelas classes populares e por moradores das periferias dos grandes centros urbanos. Para isso, semelhante ao Movimento de Literatura Marginal Contemporânea, segundo Lucía Tennina (2017), citando Moassab (2008), o Hip-Hop através do *rap* “assume posição contra os modos hegemônicos de produção de conhecimento atravessados pela escrita, e propõe a palavra falada como um meio de formação” (p. 79).

As vozes das margens urbanas chegam e despertam o/a leitor/a que se sente seguro (com auto-estima) para a escrita do *rap*, da poesia, da música, da *performance* no sarau/slam. Essa trajetória do leitor-escritor na borda da cidade é do Luan Luandino, frequentador do Sarau Elo da Corrente-SP, mas que poderia ser da Nívea Sabino do Slam Clube da Luta – inclusive a mesma relata a sua inspiração na música para sua escrita poética em entrevista concedida ao Rogério Coelho²⁷. O percurso do poeta Luan Luandino é analisado por Lucía Tennina (2017) e nesse destacamos que as vozes políticas do hip-hop movimentam e afetam Luan para a cultura letrada no papel impresso do disco ou do livro, seguindo um “caminho inverso ao que se impôs na tradição letrada”, (p. 79), daquela escola inversa à “reexistência” nos letramentos, (SOUZA, 2011), ou educação literária muda e visual. (ZUMTHOR, 2014).

Os eventos da realidade violenta das desigualdades sociais, ao serem transpostos para a forma da voz e da letra nas performances poéticas dos saraus/slams de periferia, tornam-se elementos sensíveis que deslocam o leitor para letramentos emancipadores, praticando-os em seu corpo em meio às demandas do cotidiano, e, assim, contribuindo para sua formação de leitor-escritor. Com isso, as práticas de letramentos no movimento/cena/circuito da literatura periférica dos saraus/slams se configuram na versão *forte* do letramento, segundo Rojo (2009), na qual

²⁷ Entrevista registrada por Rogério Coelho para fins da sua Dissertação de Mestrado sobre o Coletivo Sarau de Periferia e o PoetrySlam Clube da Luta, publicado em 2017 na Escola de Belas Artes da UFMG.

seria revolucionária, crítica, na medida em que colaboraria não para a adaptação do cidadão às exigências sociais, mas para o resgate da auto-estima, para a construção de identidades fortes, para a potencialização de poderes (empoderamento, empowerment) dos agentes sociais, em sua cultura local, na cultura valorizada, na contra-hegemonia global. (ROJO, 2009, p. 100).

Este território das corpas políticas das dezenas de Sabinos, atuantes na cena da literatura periférica contemporânea, reposicionam as práticas de letramentos literários dentro das comunidades de saraus e slams para a cosmovisão sensível-política das culturas afrodiaspóricas no âmbito da disputa por hegemonias no campo/sistema da literatura brasileira na contemporaneidade. Carolinas, Conceições, Luandinos, Níveas, Coelho, Paivas partilham suas palavras/vozes/corporalidades/identidades no Coletivoz, Vira-Latas, Comum, Cooperifa, Binho, Elo da Corrente para agirem e movimentarem as correntes destes discursos, destes rios, da potência sensível do “empowerment” no lugar de agentes de letramentos que emergem das reexistências, das resistências e de uma cidadania por novos direitos à cidade criativa e crítica às interdições das ideologias do capital-colonizador. Estas comunidades de sarau e slam constituem outras maneiras de formação e educação de novos leitores e escritores à margem do cânone escolar por meio da *forma-força* da poesia falada, performances poéticas, oralituras afrografadas que tocam os ouvidos, as acústicas dos corpos e das audiências a cada edição mensal desta ação cultural-literária, seja no baixo barreiro com o Coletivoz Sarau de Periferia, ou no baixo centro com o Slam Clube da Luta, cartografias afetivas de uma outra e real Belo Horizonte.

3 CAMINHOS E PERCURSOS METODOLÓGICOS

O percurso dessa pesquisa e seu campo de investigação remete a minha trajetória como poeta e professor que se posicionou como produtor de um coletivo ou projeto literário nos anos de 2014 para 2015, após ter sido instigado a resgatar a minha faceta como poeta, músico, durante a realização da etnografia do Sarau Comum, na qual atuava como um pesquisador/etnógrafo do grupo EDUC no Espaço Comum Luiz Estrela²⁸. Ali relembra, também, de minhas experiências em sala de aula com o Ensino de Literatura Brasileira no Ensino Médio, buscando despertar o interesse dos jovens pela leitura literária. Nesta experiência etnográfica, eu presenciava, em contraste a minha imagem como professor, o gosto e o prazer pela performance poética daquela Literatura Marginal que se misturava a outras artes naquele sarau da cidade.

Dessa provocação vivida na minha 1ª experiência etnográfica com sarau marginal, no ano de 2015 (ali no edifício Maleta, centro da cidade), eu participaria do BarulhoMusicoPoesia (BMP) enquanto coletivo e projeto artístico, no qual reunia poetas, músicos, cantores, dançarinos, dentre outros artistas que já circulavam por outras manifestações das artes e pelo circuito de saraus e slams da cidade. O BMP, ou somente Barulho, trazia a proposta de mesclagem improvisada da música, sons instrumentais (ruídos, barulhos), com as letras, versos, vozes das performances poéticas. Esses artistas já atuavam e publicavam seus trabalhos em espaços de literatura marginal, cultura hip-hop, batalhas de mc's, festivais independentes de música/performance etc., bem como nas plataformas e redes sociais da internet: facebook, soundcloud, instagram, tumblr...

Esse projeto do BMP se originou de um evento que articulei com o poeta Marcos Assis²⁹, e o poeta sergipano Pedro Bomba³⁰ que estava de passagem por BH, no mês de junho de 2015, a convite do Sarau Comum que integra a cena da literatura marginal mineira. Esse evento teve o intuito de refletir sobre o diálogo entre poesia e música que é uma estratégia dos trabalhos poéticos do Pedro Bomba, Marcos Assis, meu e outros artistas ativistas nesse movimento literário.

²⁸ Ocupação cultural no bairro Santa Efigênia de BH que surgiu em 2013, e que se tornou um Centro Cultural aberto à artistas independentes e coletivos culturais, a exemplo do Sarau Comum.

²⁹ Este artista já vinha do Sarau Goma em parceria com o artista veterano Renato Negrão e outros artistas, que atuou em 2014 na cena e organizou eventos como Circuito Literário Praça da Liberdade, etc.

³⁰ Atualmente, Bomba articula e produz em parceria com a artista da poesia falada Nívea Sabino a RodaBH de Poesia, que surgiu em 2017. Ele veio estudar mestrado em comunicação social na UFMG e se radicou na capital mineira desde então.

O Pedro, em Aracaju-SE, construía na época um projeto que se chamava “Barulho do Barulho”, e ele foi convidado para relatar as experiências individuais e coletivas com a “musicopoesia”, as quais eu e Marcos conhecíamos por intermédio da internet nas plataformas youtube e soundcloud. Daquele primeiro encontro iniciamos uma série de eventos para experimentação poética com a performance, música, dança, cinema, dentre outras práticas artísticas, seguindo uma linha intencional de reflexão crítica sobre temas políticos contemporâneos. Para isso, utilizamos a arte como expressão coletiva durante o ano de 2015 e, que seguiu em outros formatos de atuação artística, como a performance-espetáculo, banda de poesia, sarau, oficina formativa, pelos anos de 2016, 2017 e 2018.

Este meu depoimento como poeta e músico naquele momento, que precede a minha aprovação no Doutorado em Estudos de Linguagens no CEFET-MG, é importante porque dessa atuação e participação na cena e no circuito de saraus e slams marginais, descobri e escolhi o percurso para o desenvolvimento metodológico para esta pesquisa sobre o papel da Literatura Marginal-Periférica na formação de escritores e leitores no contexto de BH. Isso se deu quando o Barulho foi convidado no início de 2017 a ser mais um parceiro do Coletivo na construção cooperativa e colaborativa da Casa de Cultura Coletivo no Olaria, um bairro periférico dentro da regional Barreiro de Belo Horizonte.

O BarulhoMusicoPoesia culminou um processo de intensificação do meu relacionamento com atores e coletivos de saraus e slams que iniciei em 2014 a partir daquele trabalho de pesquisa etnográfica sobre/no/do Sarau Comum, dentro do Espaço Comum Luiz Estrela, sob a coordenação daquele grupo de pesquisa da PUC-MG, o Grupo de Estudos e Pesquisas em Educação e Cultura (EDUC).

Naquela oportunidade em que trabalhava como pesquisador técnico da Fundação de Amparo à Pesquisa de Minas Gerais (FAPEMIG)³¹ pelo EDUC, fui provocado como professor de literatura quando visualizava a presença ativa de jovens interessados por aquela poesia marginal que se apresentava potente através de suas performances poéticas e interartes. E, por outro lado, recordava da minha atuação em sala de aula em que convivía com o desinteresse dos jovens pela leitura literária e de longe pela escrita criativa de gêneros textuais nesse campo das linguagens.

Perguntava o porquê daqueles jovens se reunirem e se mobilizarem, significativamente, em torno da poesia, literatura, e outras artes uma vez por mês naquele

³¹ Fui selecionado para atuar como pesquisador técnico com mestrado em educação no primeiro semestre de 2014 a partir de análise curricular e entrevista realizada pela professora doutora e antropóloga Sandra de Fátima Pereira Tosta, à época institucionalizado no Programa de Pós-Graduação em Educação da PUC-MG.

sarau à margem do mercado/sistema literário tradicional. Questionava como aquelas performances chamavam a atenção daquela audiência plural de jovens que frequentam o Sarau Comum e outros saraus marginais que constituem um circuito literário-cultural na cidade. Dessa vivência notei que as temáticas e os conteúdos transmitidos pelas poesias recitadas e escritas de forma autoral, em sua maioria (ainda que eu escutasse escritores conhecidos da literatura clássica), seria, de alguma maneira, uma das causas da força para a participação daqueles jovens e adultos.

Esta série de questionamentos atravessou os meus lugares de professor, pesquisador e poeta, pois sempre me impressionou a potência criativa e política do ato de performar os poemas – afirmo isso, uma vez que desde antes de 2014³² já frequentava como leitor (de vez em quando como poeta) e admirava as performances que via no Coletivo Sarau de Periferia e no Sarau Vira-Latas lá pelos idos de 2011 e 2012. A partir de toda essa trajetória que me aproximou aos saraus e slams marginais contemporâneos, (COELHO, 2017; SEPÚLVEDA, 2017), surge a motivação pessoal-profissional-acadêmica para a proposição deste projeto de pesquisa no Doutorado em Estudos de Linguagens na perspectiva e linha da educação, linguagem, letramento, dialogando com literatura e antropologia.

Desta retrospectiva de minha vida veio a curiosidade-investigativa por desvelar quais os novos aprendizados e letramentos que aquelas performances poéticas provocam, dentro do espaço e prática cultural de um sarau e um slam (vinculado à história da literatura marginal contemporânea), na fruição dos frequentadores (artistas e espectadores, escritores, leitores, ouvintes, passantes, etc.). Assim, instiga-me também como esse fenômeno cultural estaria disseminando a reinvenção de novos letramentos literários de incentivo à leitura e à escrita por meio das performances poéticas da Literatura Marginal-Periférica numa perspectiva da cena, do movimento e do circuito, (TENNINA, 2017), na qual reverbera no *lôcus* e territórios de cultura (TOSTA; DINIZ, 2020) do Sarau e do Slam, especificamente, o Coletivo e o Clube da Luta, que são precursores e inauguradores desse nicho literário na cidade nos anos de 2008 e 2014, (WALTY, 2014; OLIVEIRA JR, 2016; COELHO, 2017), respectivamente.

Além daquele meu reposicionamento como artista mesclado ao de agitador cultural na cena, ou do meu trânsito de pesquisador/professor à poeta/escritor, outra motivação para a

³² Participei de minicurso de etnografia urbana (40h) realizado na EFFT/UFMG, como representante do grupo EDUC/PUC-MG, no primeiro semestre de 2015, e que foi oferecido pelo professor e antropólogo José Cantor Guilherme Magnani do Núcleo de Antropologia Urbana (NAU) da USP para uma turma de profissionais atuantes nos setores de lazer. Nesta oportunidade formativa, observei as potencialidades e possibilidades de uso metodológico da etnografia por profissionais de outras áreas científicas, fundamentando, pois o cito nesse capítulo 3, a presente posição teórico-metodológica que experienciei na convivência junto ao Coletivo, Clube da Luta, Circuito Metropolitano de Saraus e Cooperativa de Literatura Marginal no período de 2017 a 2020.

escolha de realizar a pesquisa de campo do doutorado nas *comunidades interpretativistas* Coletivoz Sarau de Periferia e Slam Clube da Luta foi a de que são coletivos e territórios de escritores e leitores, (COSSON, 2019, p. 138), que mantêm uma regularidade periódica na realização de seus eventos por mês. Essa frequência é uma característica importante para o desenvolvimento da sistematicidade da investigação de cunho etnográfico que se constituiu pelas observações participantes (diário de campo e registros audiovisuais) nos espaços que circulavam o sarau e o slam, bem como pelas entrevistas junto aos escritores/produtores e leitores/públicos.

A quantidade de entrevistas alcançou o número de 35, sendo que metade foi transcrita e a outra é para (re)escuta dos áudios, os quais somam mais de 62 horas de informações registradas em áudio. Os registros escritos e audiovisuais por meio da técnica de observação participante, durante a pesquisa de campo, consolidaram mais de 36 eventos que geraram por volta de 72 horas de dados descritivos da minha vivência como pesquisador ou como artista-produtor cultural: Barulho e Coletivoz. Nesses trajetos metodológicos por Belo Horizonte e São Paulo, realizei o levantamento de arquivos (impressos, digitais, virtuais, fotográficos, visuais etc.) para uma análise documental e constituição do *corpus* que é composto por materiais multimodais/midiáticos (oralidades e escrituras).

Mostro as etapas da investigação de campo durante os anos de 2017, 2018 e 2019. Nesses três anos de etnografia no Coletivoz e Clube da Luta, percorri outras trilhas que emergiram do Circuito, da Cena e do Movimento de saraus e slams em torno da Literatura Marginal-Periférica da Região Metropolitana de Belo Horizonte. Nesses trajetos, registrei momentos e eventos que extrapolaram o circuito literário marginal e simbolizaram a intercessão com outras cenas da produção cultural na cidade, que aconteceram como desdobramento de políticas institucionais em parceria com o poder público. Num primeiro instante, tal apresentação informa sobre o que vivenciei em campo e selecionei como qualitativamente significativo para a descrição densa e a composição metodológica da pesquisa. Em seguida, indico características e aspectos gerais sobre o contexto, cenário e sujeitos participantes que convidei para contribuir com a construção investigativa desta etnografia sobre/do/no Sarau Coletivoz, Slam Clube da Luta e Movimento-Cena-Circuito de Literatura Marginal-Periférica da região metropolitana de BH.

Ademais desta retrospectiva a respeito do meu percurso investigativo que informa os eventos registrados e o contexto dos participantes pesquisados, apresento uma discussão sobre os conceitos e as categorias que embasam os fundamentos teóricos no tratamento descritivo-

analítico dos dados etnográficos. A partir disso, busco a consolidação de um método de análise dos dados coletados pelo conjunto daquelas técnicas da etnografia, as quais elegi para registro das informações empíricas (primárias) que foram sistematizadas, transcritas e tratadas para servirem de evidências científicas em resposta à problemática e objetivo previsto para esta pesquisa em estudos de linguagens. Portanto, num terceiro instante dessa introdução ao desenvolvimento metodológico, demonstro um arcabouço teórico que entrelaça conceitos e categorias que embasam o cruzamento analítico entre as descrições etnográficas, as entrevistas qualitativas, e as percepções sociais dos sujeitos e coletivos participantes da pesquisa.

3.1 ETAPAS DA PESQUISA

1ª Etapa	2017	Fevereiro a Dezembro: Casa de Cultura Coletivoz, BarulhoMusicoPoesia, Saraus e Oficinas
		Junho: Projeto “Oficina de Saraus” do Coletivoz, Centro Cultural Urucuia
		Agosto: Lançamento da Mariana Félix e Slam da Ponta do Lucas Afonso de SP, Casa de Cultura Coletivoz
		Abril: Circuito Metropolitano de Saraus e Slams realiza o 1º Encontro Converso de LiteraRua
		Setembro: Festival Literário Internacional de BH (FliBH) com a realização da Oficina Áudio-Vídeo-Poesia com Zi Reis e o coletivo BarulhoMusicoPoesia no Centro de Referência da Juventude
		Junho a Outubro: Campanha de financiamento coletivo e lançamento do meu 1º livro-objeto-zine de poesias
	2018	Janeiro: Elaboração de dois projetos para a Lei Municipal Incentivo à Cultura, sendo um de Oficinas 10 anos história Coletivoz, e o do 2º Encontro do Circuito Metropolitano de Saraus e Slams / Inscrição do plano de trabalho na seleção do estágio sanduíche no programa da CAPES
		Fevereiro a Abril e Agosto a Outubro: Saraus Coletivoz na Casa de Cultura Coletivoz, Galeria Viaduto das Artes, Museu Minas e Metal e Bar The Wall Pub
		Fevereiro a Abril: Pré-produção para a publicação do livro “À luta, à voz” da Casa de Cultura Coletivoz com a Editora Popular Venas Abiertas / Pré-lançamento no Viaduto das Artes / Lançamento oficial no Museu de Minas e Metal
		Janeiro a Agosto: Slams Clube da Luta
		Outubro: Realização e mediação da Oficina 10 anos de história do Coletivoz no Centro Cultural Urucuia com Rogério Coelho, Dione Machado, Laércio Gomes, Rodrigo Sidão, Camila Félix, Oliver Lucas e a profa. Dra. Ivete Walty
		Outubro: Realização da banca de qualificação da tese no POSLING/CEFET-MG
		Outubro: Viagem para desenvolvimento do estágio sanduíche na Universidad de Buenos Aires na Argentina, sob a co-orientação da Profa. Dra. Lucía Tennina
		Dezembro: Acompanhamento on-line do SlamBR em que o Pieta Poeta foi campeão
	2019	Abril a Dezembro: Saraus Coletivoz
		Abril a Setembro: Slams Clube da Luta
		Setembro/Outubro/Dezembro: Pré-produção e realização de 3 Feiras com a Cooperativa de Literatura Marginal
		Junho: Circuito Metropolitano de Saraus 2º Encontro ConVerso de LiteraRua

		Junho a Agosto: Realização das entrevistas com 17 escritores, artistas, professores, produtores e pesquisadores do Coletivo e do Clube da Luta
		Setembro: FliBH, mesa com ZiReis e SérgioVaz
		Outubro: Slam MG em que Jazz, Vênus, Iza foram campeãs entrevistas c/ público
		Dezembro: Slam BR em São Paulo para acompanhamento das poetisas e do poeta, representantes mineiros / Participação na Oficina Voz Poética
		Setembro: Participação no Mini-curso da Profa. Dra. LucíaTennina realizado no POSLING/CEFET-MG
		Outubro: Comunicação Oral no evento Cartografias da Edição/CEFET-MG com Karine Bassi, Dione Machado / Registro da palestra da Karine Bassi numa conferência nesse mesmo evento no CEFET-MG
		Outubro: Realização da Oficina “Letramentos Literários na Poesia Slam” com João Paiva e Dione Machado no evento FLIC do POSLING/CEFET-MG
		Novembro: Apresentação de comunicação oral no evento JogodoLivro/FAE-UFMG com Bim Oyoko e Felipe Beluca
		Dezembro: Realização das entrevistas com as 14 leitoras e frequentadores de sarau e slam do circuito metropolitano da literatura marginal e periférica

3.2 ABORDAGEM ETNOGRÁFICA E SUAS TÉCNICAS

De perto e de longe, seja observando ou/e participando, a etnografia ou as vivências de campo permearam os meus caminhos nessa abordagem qualitativa de pesquisa, na qual representei, brevemente, naquele depoimento pessoal de pesquisador, professor, poeta e produtor cultural na abertura deste terceiro capítulo da tese. As técnicas e os procedimentos da observação de campo, da entrevista semiestruturada e da análise documental foram as ferramentas mais estratégicas que utilizei nesse percurso metodológico durante três anos de investigação *in lócus* junto ao sarau (casa de cultura) Coletivo, slam Clube da Luta, Circuito Metropolitano de saraus/slams e a Cooperativa de Literatura Marginal. De pés nessas trilhas etnográficas pelas comunidades/grupos de sarau, slam, circuito e cooperativa, registrei e construí a sistematização acadêmica das quase 200 horas de dados empíricos que coletei pelos eventos e atividades da Cena, do Movimento e do Circuito de Literatura Marginal-Periférica-Contemporânea de Belo Horizonte.

Estes percursos metodológicos vividos (de 2017 a 2020) dão uma primeira imagem de como a Etnografia se apresenta como um método aberto e flexível para circunscrever seu terreno investigativo. Com essa base interativa-relacional por meio da presença-ativa-prolongada a ser semeada/cultivada em diálogo/parceria com os grupos/comunidades pesquisados, a Etnografia propõe a descrição-analítica de um interconhecimento sobre os saberes-significados das práticas/atividades socioculturais entre os sujeitos/agentes, às comunidades/coletivos e o investigador em seus cotidianos no presente e no futuro. Essa visão-imagem é sustentada pela antropóloga argentina Rosana Guber quando diz que:

la etnografía es el conjunto de actividades que suele designarse como “trabajo de campo”, y cuyo resultado se emplea como evidencia para la descripción. Los fundamentos y características de esta flexibilidad o “apertura” radican, precisamente, en que son los actores y no el investigador los privilegiados a la hora de expresar en palabras y en prácticas el sentido de su vida, su cotidianidad, sus hechos extraordinarios y su devenir. (GUBER, 2016, p. 19).

O meu relato e trajetória pessoal, – desde 2015, ano em participei dos processos seletivos para o Doutorado em Estudos de Linguagens (CEFET-MG), passando depois pelo parecer do projeto definitivo de investigação da tese em 2017 e a qualificação dos resultados parciais da pesquisa em 2018 –, apresenta minhas experiências/vivências nos lugares de etnógrafo-educador-espectador que se movem para a posição de poeta-produtor-pesquisador. Esse trânsito em minha trajetória continuou, ou permanece, movente-nômade e traz à tona um dos desafios e dificuldades mais recorrente na prática da etnografia, frente ao campo das ciências humanas, que seria o de separar a minha subjetividade-afetiva da suposta expectativa de análise objetiva-científica cobrada pela instituição acadêmica-universitária.

Toco nessa dificuldade subjetivista da prática metodológica da etnografia por ser um fator que a distingue de outros métodos científicos nas ciências sociais e que adaptamos para a área dos estudos literários e de linguagens. Desse meu conflito interno, converso sobre tal questão “fugidia” para o desvelamento das nuances orgânicas quase invisíveis do método etnográfico, na qual é debatida pelo antropólogo urbano brasileiro José Guilherme Cantor Magnani que cita a seguinte ponderação reflexiva do filósofo francês Merleau-Ponty: “o emparelhamento da análise objetiva com o vivido talvez seja tarefa mais específica da antropologia, distinguindo-a de outras ciências sociais como a ciência econômica e a demografia.”(MERLEAU-PONTY, 1984 apud MAGNANI, 2003, p. 84).

A subjetivação desse meu processo vivido como pesquisador-etnógrafo revela a complexidade epistemológica da *descrição densa* proposta pela Antropologia Interpretativista-Cultural, isto é, da aplicação concreta da etnografia e o quanto/em que medida é/foi arriscado o meu esforço experiencial e intelectual na produção desta tese. Esse conflito e tensão etnográfica fizeram com que eu desviasse da mera anotação de observações no diário de campo, ou fugisse da simplória entrevista registradora de informações pessoais, e tenha emergido de corpo inteiro no dito pelo antropólogo norte-americano Clifford Geertz, a respeito do “fazer etnográfico”. Assim, a etnografia é um empreendimento que extrapola o uso das técnicas investigativas por si mesmas e “define um tipo de esforço intelectual que ele representa: um risco elaborado para uma descrição densa” (GEERTZ, 2008 [1973], p. 4).

Reflito sobre isso tendo em vista a minha presença prolongada por mais de 3 anos no campo etnográfico para além do período do doutorado. Nesse sentido, volto à etnografia do Sarau Comum em que trabalhei em 2014, – -pois de fato aquela etnografia representou uma reviravolta e transformação em minha vida como cidadão na cidade, pois viria a atuar em 2015 como artista e agitador cultural quando construí o projeto/sarau BarulhoMusicoPoesia com outros artistas. Foi naquele período e espaço onde fui provocado subjetivamente a repensar minha condição afetiva no papel de pesquisador que observada uma prática literária à margem ser prestigiada por novos leitores e escritores em formação, o que remetia ao meu esforço como professor de Literatura no Ensino Médio para incentivar e potencializar a leitura e escrita, bem como ao meu antigo desejo-sonho juvenil de ser poeta.

A história subjetiva dessa presença-aqui-agora, me faz rememorar as experiências como espectador-leitor (que falava poesia, esporadicamente, embora já escrevia seus poemas desde a juventude) e circulava pelos saraus Coletivoz, Vira-Lata, em 2012, 2013, e pelo slam Clube da Luta em 2014, 2015, a procura de seu sonho de ser poeta que, ali na comunidade de sarau/slam, o viu coletiva, solidária e marginal. Dali, na periferia (Coletivoz) ou no centro (Vira-Lata), enxerguei/reencontrei, também, o estudante que se afetou pela literatura modernista-contemporânea na escola pública de Ensino Médio, pela música do violão que aprendia em casa autodidata, pelas artes cênicas do grupo de teatro amador em bairro periférico próximo ao seu, e pelos estudos das Letras-Literaturas-Linguísticas na UFV Viçosa (onde viveu 6 anos e já buscava festivais e saraus para performar-expressar suas criações poéticas-musicais) para atuar como professor-educador de língua-literatura brasileira.

Ademais, nesse espaço-temporal até o momento, houve um aprofundar no meu envolvimento participativo com o Coletivoz e o Clube da Luta e sou visto não apenas como pesquisador desses dois coletivos e seus participantes, mas também como poeta, artista e produtor parceiro de projetos/ações que foram desenvolvidos no andamento da investigação etnográfica. Essas novas ações/atividades me demandaram o envolvimento em outras esferas/instâncias da cena-movimento-circuito, resultando em atuações não apenas científicas-objetivas, mas também afetivas-subjetivas: ações e encontros para construir o circuito metropolitano de saraus (região metropolitana de BH) e a cooperativa de literatura marginal desde o final de 2016 a 2019. Por essas oportunidades vivenciais nesse percurso etnográfico, a troca e o intercâmbio de conhecimentos e saberes tomaram a minha vida pessoal-profissional de forma intensa e renovadora, marcando os contornos do resultado geral dessa etnografia praticada por mim, e que se apresentará como descrição densa nos próximos capítulos. Diante

dessas cenas e oportunidades que, ao longo do trabalho de campo, trouxeram novos conhecimentos acerca da cultura e da literatura dos saraus e slams marginais, experimentei em meu corpo e mente o quanto

a etnografia é uma forma especial de operar em que o pesquisador entra em contato com o universo dos pesquisados e compartilha seu horizonte, não para permanecer lá ou mesmo para captar e descrever a lógica de suas representações e visão de mundo, mas para, numa relação de troca, comparar suas próprias representações e teorias com as deles e assim tentar sair com um modelo novo de entendimento ou, ao menos, com uma pista nova, não prevista anteriormente. (MAGNANI, 2003, p. 84).

Nesse encontro especial de horizontes/universos entre eu-pesquisador e sujeitos/coletivos participantes desta etnografia, emergiram todas aquelas camadas subjetivas e afetivas que atravessaram o processo etnográfico e, conseqüentemente, as circunstâncias e condições de desenvolvimento das principais técnicas que utilizei: observação participante e entrevista semiestruturada. Com isso, e por todas as memórias que acompanharam a minha consciência pelos percursos etnográficos do campo investigativo, “la subjetividad forma parte de la conciencia del investigador y desempeña un papel activo en el conocimiento [...]”. Desse modo, o conhecimento produzido pelos atos/eventos de observação e participação, os quais trazem reflexividades paradoxais ao trabalho de campo, não tratou a subjetividade como uma “caixa preta” impossível de ser submetida à análise teórico-empírica. (GUBER, 2016, p. 57).

O movimento contrário ao reconhecimento dessa subjetividade como saber-analítico seria possível quando se usa a técnica da observação participante? Se tivesse usado só a estratégia de observação do sarau/slam e suas atividades, o conhecimento etnográfico teria sido mais objetivo para a suposta neutralidade científica? Tais questionamentos põem em debate uma equação epistemológica sobre as particularidades e as ambiguidades da observação participante no âmbito da prática etnográfica na tradição de duas (ou mais, se miramos na contemporaneidade) correntes antropológicas: a objetividade positivista e a subjetividade naturalista. (HOLY, 1984 apud GUBER, 2016). Esses dois fatores se polarizam na aplicação dessa técnica que tem o objetivo tradicional de conhecer e compreender situações/universos e práticas socioculturais de uma comunidade/grupo e seus sujeitos/atores. Dessa maneira essa técnica pressupõe, a partir da complexidade e variedade de comportamentos e performances comunitários, a presença testemunhal e experiência sensorial do investigador frente ao objeto/campo de estudo. Com isso,

La observación participante consiste principalmente en dos actividades: observar sistemática y controladamente todo lo que acontece en torno del investigador, y

participar en una o varias de las actividades de la población. Hablamos de “participar” en el sentido de “desempeñarse como lo hacen los nativos”, de aprender a realizar ciertas actividades y a comportarse como un miembro de la comunidad. La participación pone énfasis en la experiencia vivida por el investigador en relación con su objetivo de integrarse a la sociedad estudiada. En el polo contrario, la observación implicaría ubicar al investigador fuera de la sociedad, de forma tal que pudiera realizar su descripción con un registro detallado de cuento ve y escucha. [...] (GUBER, 2016, p. 52-53).

Essas polarizações entre os atos/atividades de participação e observação, ou de envolvimento e separação, são experimentados na prática concreta dessa técnica quando imersa na realidade do grupo estudado que é vista no ângulo dessas duas perspectivas? Ou essa diferenciação é algo da ordem reflexiva-analítica das epistemologias antropológicas: positivismo e naturalismo? É necessário fazer um balanço sobre o peso do alcance destas diferenças que são sinalizadas por estes dois pólos que conduzem a vivência prática no uso dessa técnica. Pois o investigador-etnógrafo, de uma maneira ou de outra, experimenta um grau de envolvimento ou distanciamento na medida em que desenvolve a técnica da observação participante ao longo de sua presença-vivência junto à comunidade escolhida para a pesquisa.

Para uma exemplificação concreta desses limites ou fronteiras entre observação/participação, retomo o que relatei acima sobre a minha trajetória pessoal-profissional frente à cena-movimento-circuito de literatura marginal contemporânea em BH. Nesse depoimento descritivo, demarco acontecimentos históricos de minha vida que dizem sobre o meu trânsito entre os lugares de espectador-leitor-poeta (circulando pelos saraus Coletivoz e Vira-Lata em 2012/2013) ao de pesquisador-professor-produtor (etnografando o Sarau Comum em 2014, produzindo BarulhoMusicoPoesia em 2015 e o Sarau/Casa de Cultura Coletivoz em 2017).

Sobre esse meu percurso etnográfico e prática concreta de observação participante junto a duas comunidades de literatura marginal de sarau (Coletivoz) e de slam (Clube da Luta), poderia ter me negado às pautas demandadas pelos atores/produtores do Coletivoz (construir como parceiro-produtor a Casa de Cultura Coletivoz em 2017; participar como escritor-participante da coletânea poética dos 10 anos do Coletivoz em 2018), seguindo o tipo ideal do “observador puro” do enfoque objetivista do positivismo. Porém, aceitei o convite dos agentes articuladores do Coletivoz e estive na produção de outros eventos e atividades de 2017 a 2020 (citadas no item “etapas da pesquisa” ou que serão descritas nos capítulos 4 e 5), o que me posicionou no papel do tipo “participante observador” que desempenha outras demandas locais da comunidade estudada. (GUBER, 2016).

Dessas miradas sobre meu percurso real e exemplos concretos no processo de trabalho de campo, detalho um pouco mais sobre os desdobramentos daqueles dois polos na prática etnográfica e que diz sobre a reflexibilidade conflitiva entre investigador e comunidade, uma vez que “en el uso de la técnica de observación participante, la participación supone desempeñar ciertos roles locales, lo cual pone en evidencia [...] la tensión estructurante del trabajo de campo etnográfico entre hacer y conocer, participar y observar, mantener la distancia e involucrarse.” (GUBER, 2016, p. 61). Sinto que minha prática etnográfica ultrapassou, em alguns momentos do período de campo, a linha entre o pesquisador e o nativo, experimentando algo do tipo de uma “participação nativa”. Isto me transformou como um dos “nativos” da comunidade de sarau, principalmente, pois diferencio minha relação de campo com o slam num sentido mais no papel de “observador participante”, sem envolvimento com os “bastidores” da produção de cada evento/atividade mensal.

As ressonâncias dessa tensão da reflexibilidade etnográfica, através da investigação de campo, continuaram no uso da “entrevista semiestruturada” quase diretiva e que tentei aproximá-la da abordagem “entrevista antropológica” não diretiva. Aí surgiu uma diversidade de graus na reflexibilidade “entrevistador-informante” no momento cara a cara com o sujeito entrevistado, pois cada uso concreto dessa técnica apresentou as suas particularidades e limitações para alcance dos objetivos estipulados para esta fase da investigação.

Tais condicionantes e interferências, na maioria das vezes, foram percebidos durante o ato de entrevistar os escritores no espaço e ambiente de suas casas (ou espaços dos coletivos aos quais se vinculam). Já nas entrevistas com os leitores apareceram outras naturezas de reflexividade tendo em vista o meio como se realizaram via telefone / whatsapp sem o olhar entre as partes nesse processo de entrevista semiestrutura com vistas a integrar o conjunto do trabalho de campo etnográfico.

La reflexividad en el trabajo de campo, y particularmente en la entrevista, puede contribuir a diferenciar los contextos y a detectar la presencia de los marcos interpretativos del investigador y de los informantes en la relación; es decir, como interpreta cada uno la relación y sus verbalizaciones. (GUBER, 2016, p. 74).

Esta reflexibilidade, que é um fio que percorre o contexto situacional do campo etnográfico, afetou, também, a aplicação da entrevista semiestruturada planejada, inicialmente, dentro dos marcos de tipo de entrevista com vistas à abordagem qualitativa pretendida para o desenvolvimento desta pesquisa. Entretanto, a perspectiva “semiestruturada” se alterou, quando rememoro os detalhes situacionais de cada realização

das entrevistas, para uma mirada epistemológica do tratamento “não diretivo” desde a elaboração dos eixos temáticos para o roteiro que guiou as perguntas que se desdobraram a cada experiência no uso dessa técnica. Há uma série de pressupostos e limitações a estes modos de condução entre a entrevista semiestruturada (estruturada/fechada) ou não diretiva (diretiva/aberta) que podem ser rediscutidas à luz das recordações práticas no uso que fiz dessa técnica em meio àquelas reflexibilidades situacionais e relacionais que já experimentava no uso da técnica de observação participante. Aqui, então, remeto a escolha da entrevista semiestruturada feita em 2017, a época do projeto definitivo, e que se aborda qualitativamente da seguinte forma pois:

parte de certos questionamentos básicos, apoiados em teorias e hipóteses, oferecem amplo campo de interrogativas, fruto de novas hipóteses, que vão surgindo à medida que se recebem as respostas do informante. Desta maneira, o informante, seguindo espontaneamente a linha do seu pensamento e de experiência dentro do foco principal colocado pelo investigador, começa a participar na elaboração do conteúdo da pesquisa (TRIVIÑOS, 1987, p. 146).

Implicitamente, nessa opção conceitual da entrevista semiestrutura vinculada a um roteiro flexível de temas, cujas perguntas experimentadas, sem rígida elaboração prévia, durante as realizações dessa técnica, busquei uma postura não diretiva nos questionamentos feitos aos escritores/leitores com o intuito deles colaborarem a formulação de ideias acerca dos conceitos/categorias fundamentados no guia-roteiro de condução desses encontros. Isto discuto porque a conduta não diretiva se dá “en la creencia de que no participar con un cuestionario o pregunta preestablecida favorece la expresión de temáticas, términos y conceptos más espontáneos y significativos para el entrevistado” (GUBER, 2016, p. 73).

A suposta ausência de questões estruturadas, à qual recorro que a banca de qualificação da tese havia apontado, porém as construí na confiança da relação social que já havia vivido com o informante desde as observações participantes em 2017 e 2018, ou anterior a isso dependendo do escritor/leitor entrevistado. Esse tempo relacional pesquisador-entrevistado” nos conduziu a uma variável de espontaneidade nas respostas e ao realinhamento das perguntas a partir das informações temática que surgiram na hora do encontro marcado em sua casa. Nesses encontros, houve, também, limitações quando a distância afetiva entre nós, participantes da pesquisa, não se tinha se encurtado nas vivências interativas durante o campo etnográfico dentro das comunidades de sarau e slam.

Esses relatos e detalhes afetivos que experimentei na prática de entrevista traduzem o trânsito entre o semiestruturado e o não diretivo (escolha de abordagem investigativa de

práxis na etnografia) que conduzi nos encontros de entrevista, já que esta minha postura se aproxima do seguinte pressuposto da entrevista etnográfica/antropológica, segundo Rosa Guber (2016, p. 74) a qual fundamenta em diálogo com mais dois antropólogos: “La no directividad se basa en el supuesto de que ‘aquello que pertenece al orden afectivo es más profundo, más significativo y más determinante de los comportamientos, que el comportamiento intelectualizado’ (Guy Michelat, cit. en Thiollent, 1982:85).

Vejo aí um pêndulo relacional entre perspectivas epistemológicas (clássica, construtivistas e antropológicas) no tratamento em trânsito entre entrevista semiestruturada (construtivista) e não diretiva (etnográfica) que pratiquei nessa fase da investigação. O movimento pendular poderia ser interpretado via direcionamento a cada bloco ou instante da aplicação desta técnica a partir do turno e ótica de cada participante: investigador e informante. A dinâmica desse movimento reverberou nos desdobramentos das perguntas e das temáticas (eixos) que traduziram, ou retraduziram, o contexto sociocultural e as práticas vividas pelo cena-movimento-circuito da literatura marginal-periférica dos saraus/slams na cidade.

Com isso, a entrevista aqui praticada, embora exista variedade de modos de aplicação, pode ser considerada no viés daquele trânsito/passagem entre semiestruturada/não diretiva para uma quase entrevista etnográfica tendo em vista que seu valor performativo no marco da abordagem qualitativa da observação participante. Desse modo, para tal alcance e performance afetiva-significativa não tão intelectualizada, a entrevista etnográfica “conduce a la obtención de conceptos experimentales [...], que a su vez permiten dar cuenta del modo en que los informantes conciben, viven y asignan contenido a un término o una situación” (GUBER, 2016, p. 74).

A pesquisa de campo mostra que os participantes entrevistados, de uma maneira ou de outra, conceberam seus termos e conteúdos acerca da “formação de leitores e escritores por meio da literatura periférica dos saraus e slams marginais”. Sendo que este tema-conteúdo gerador mais amplo preencheu três blocos do roteiro-sequência da entrevista com escritores e dois blocos com leitores, os quais se subdividiram em temas macros ou subtemas micros que cruzam as categorias/operação das poéticas da voz em performance que configuram ações/eventos simbólicos da prática sociocultural das comunidades/grupos/sujeitos no seu papel de agência/agentes dos letramentos literários de reexistência.

Quadro 4: roteiro para entrevista etnográfica.

ROTEIRO – ENTREVISTA			
Escritores/as	Perguntas	Leitores/as	Perguntas
Trajetória de vida: Escolarização/Educação/Trabalho Literatura/Língua Cultura/Arte Questões identitárias		Trajetória de vida:EscolarizaçãoEducaçãoTrabalho	
1. Leitura: Livros/Zines/Revistas/Internet Fontes/Influências/Referências Literárias/Artísticas/Diversas		1. Percepção Sensorial da Performance e Poesia Oral: VOZ: entonação, ritmo, volume, intensidade, cadência, dinâmica, drama...CORPO: gestos, olhares, movimentos, braços, mãos, andar, dança, ...	
2. Escrita: Criação/Formação/Produção Publicação/Transmissão/Suportes Edição da Voz/Corpo/Texto Circulação/Distribuição/Comercialização Recepção/Leitores/Contato com público		2. Recepção Estética da Letra e do TemaLETRA: formato, estrofe, métrica, figuras de linguagem...TEMA: perspectiva, identificação, criticidade, intencionalidade....	
3. Movimento-Cena-Circuito Sarau/Performance/Slam/Comunidade Literatura Marginal/Periférica/Rua, ... Literatura Identitárias/Étnicas/Minorias Literatura Brasileira Contemporânea Literatura Mundial Contemporânea		3. Visão conceitual: LEITOR: espectador, ouvinte, participante, ativista, . LEITURA: poema, performance, voz, corpo, zine, livreto, livro, pixo, lambe, ... ESCRITOR: poeta, performer, slamer, produtor, agente, ... · SARAU / SLAM: movimento, cena, circuito, marginal, periférico, recital, música, teatro, dança, performance, mídias, internet, artes visuais, ...	

Estes temas e categorias encadeiam, numa abordagem de questionário estruturado/diretivo, a formulação das perguntas de forma que eles fechariam o espectro de respostas do informante/entrevistado. Isto não permitiria a flexibilidade de em cada sentido cobrado às expressões verbalizadas pelo participante entrevistado, o investigador/pesquisador criasse perguntas não previstas no guia/roteiro proposto anteriormente, as quais se baseariam no conteúdo do discurso das respostas. Esse trato mais flexível e aberto da entrevista etnográfica, à qual se ancora no roteiro ajustado ao filtro das categorias que se unem à percepção vivencial da realidade pesquisada, consolida procedimentos de manejo deste tipo de entrevista. (GUBER, 2016).

Os processamentos desta técnica se baseiam em três estratégias que interferem na performance do investigador ou do informante: a atenção flutuante; a associação livre; a categorização adiada. O primeiro procedimento pressupõe um estado de escuta que não prioriza antecipadamente um recorte pontual em cima do discurso que advém do universo cultural, colocando o investigador num movimento flutuante. Nesse aspecto, o manejo que fiz da entrevista privilegiou o guia norteador das categorias em torno do contexto cultural das comunidades/sujeitos, e, com isso, desviei deste estado vagueante. Porém, privilegiei a livre associação, como segunda estratégia da entrevista não diretiva, pois valorizei, a cada conteúdo originado da resposta discursiva do entrevistado, valorizando novos temas e assuntos que surgiram da espontaneidade da interação, incluindo-os na dinâmica do encontro. Também desenvolvi a estratégia de produzir questões abertas para o cultivo de um extrato informacional para uma categorização das respostas num segundo momento de forma adiada. (GUBER, 2016).

3.3 COLETIVOS, ESPAÇOS, PARTICIPANTES E CORPUS

COLETIVOS	Coletivoz Sarau de Periferia	Slam Clube da Luta	Circuito Metropolitano de Saraus e Slams	Cooperativa de Literatura Marginal
ESPAÇOS	Barreiro/BH: Casa de Cultura Coletivoz, bairro Olaria Galeria Viaduto das Artes, barreiro de baixo Museu Minas e Metal Bar The Wall Pub, bairro Jardim Industrial, Contagem-MG	Centro/BH: Teatro Espanca! Centro Cultural Banco do Brasil (CCBB)	Centro de Referência da Juventude (CRJ), Centro/BH Usina de Cultura, bairro Ipiranga/BH	Centro de Referência da Juventude (CRJ), Centro/BH Teatro Espanca!, Centro/BH Bar Yanã, bairro Santa Efigênia/BH Espaço Brejo das Sapas, Savassi/BH
PARTICIPANTES	Escritores, artistas, atores/atrizes, palhaços, videomakers, grafiteiras	Leitores, frequentadores, professores, vizinhos, amigos	Produtores, articuladores, ativistas, militantes	Parceiros, bares, galerias, movimentos culturais, ONGs
CORPUS	Performances: 17 artistas	Zines: 17 artistas	Livros: 17 artistas	Documentos: blog, youtube, folder, projeto, prints

3.4 CONCEITOS, CATEGORIAS E MÉTODO DE ANÁLISE

A diversidade contextual destes participantes e a constituição plural deste corpus para análise-descrição densa desenvolvida por este estudo tentam dar conta de uma série de conceitos e categorias que buscam a ancoragem do método de análise que apresento ao final deste subcapítulo, aplicando-o em cima dos dados etnográficos nos capítulos 4 e 5.

Os fatores de pluralidade e diversidade perpassam o contexto dos coletivos/artistas de sarau/slam que produzem eventos, práticas/manifestações culturais em espaços/lugares à borda/margem do poder hegemônico de outros grupos que dominam o campo/sistema literário, e, por isso, silenciam/invisibilizam àquelas vozes-corpos-marginais-periféricos. As comunidades de saraus/slams do movimento/circuito/cena de literatura marginal-periférica geram práticas e manifestações literárias que disputam a hegemonia dominante dentro do sistema/campo/espço sociocultural/acadêmicos da cidade/Estado/país? Seus eventos e ações culturais significam uma forma distinta de conhecimento ou uma existência diferenciada de vida que carrega outras crenças, costumes e hábitos? Suas atividades culturais simbolizam e representam novos aprendizados ou reinvenções de uso em relação às práticas de escrita e leitura literárias?

Essas questões amplas e críticas surgiram, a todo instante nos percursos etnográficos, para instigar o desvelamento da crise dos conceitos únicos, estáveis, imóveis, homogêneos e universais de Cultura e de Literatura. Estes se chocaram com a heterogeneidade, diversidade, multiplicidade e pluralidade que experimentei no trabalho de campo junto às das ações, práticas e linguagens da cena-circuito-movimento de literatura marginal-periférica dos saraus/slams de Belo Horizonte.

Nas vivências etnográficas, vi a emergência desta literatura na/da rua como um fenômeno cultural de formação de leitores e escritores/letramentos literários de reexistência por meio de uma diversidade de performances/manifestações poéticas, que se posicionam a partir de táticas reinventadas por sujeitos/agentes (individuais/coletivos) marginalizados/invisibilizados frente ao cânone literário/letramentos escolarizados que são dominados pelo poder da escrita/do livro que hegemonizam o campo de produção cultural/sistema literário. Vejo aí, na mesma linha de outros estudiosos, uma tensão chave no paradigma de cultura ou na ideia de literatura na medida em que não se reconhece outras manifestações e práticas que se produzem em lugares à margem da produção cultural que

segue funções e valores homogenizados por setores hegemônicos no poder político, social, econômico em sociedade.

Este reconhecimento da existência de outras múltiplas culturas no mundo já nos diz da crise daquele valor de “universalidade” ou “superioridade” de uma cultura singular e única, impondo uma hierarquia autoritária de critérios reguladores do “gosto” e “estilo” absoluto dos modos de vida, seus conhecimentos e suas relações sociais diversas no mundo ou na cidade. (VICH, 2014). Nesse sentido, então, “Cada mundo social tiene una cultura que sustenta modos de vida característicos. En realidad, el principio tácito o condición de posibilidad de esta definición es la crítica al racismo y del etnocentrismo, es decir, del otro en su igual dignidad humana, pero en su (legítima) diferencia histórica. (Portocarrero, 2004: 294) ”, (VICH, 2014, p. 27).

Esta crítica ao racismo e etnocentrismo, na qual indica o limite e a crise daquele paradigma de cultura único/singular/universal, sustentou o questionamento dos estudos culturais, ou coloniais (paralelamente), acerca do conceito de Literatura. Esta pautava sua existência numa “literariedad” universal/absoluta a partir dos domínios de conhecimentos oriundos dos colonizadores brancos europeus, sem reconhecimento da movência e variedade das manifestações/práticas literárias do/no contexto latino-americano. Nessa direção crítica sobre o termo Literatura, Angel Rama desenvolve um estudo sobre as disparidades no desenvolvimento da *cidade letrada* sob poder dos colonizadores europeus na América Latina. Com isso, a escritura abriu um abismo cultural de poder entre letrados e não-letrados, e o objeto do livro se tornou não apenas instrumento cultural de comunicação, mas sim de dominação e hegemonia social de umas classes sobre outras, (VICH, 2014). Desta crítica à estrutura dos fatos históricos por detrás das lutas culturais por hegemonia na legitimação de qual é o valor dado ao *status* de escrita/livro ou oralidade/voz entre os letrados (colonizadores) e iletrados (colonizados) na América Latina, Michel de Certeau (1999) provoca ainda mais e diz que,

La cultura en singular impone siempre la ley de un poder. A la expansión de una fuerza que unifica colonizando, y que niega a la vez su límite y los otros, debe oponerse una resistencia. Hay una resistencia necesaria de cada producción cultural con la muerte que limita y con la lucha que la defiende. La cultura en plural llama sin cesar al combate. (CERTEAU, 1999, p. 1996).

Diversos críticos literários seguiram esta discussão sobre os limites das fronteiras da Literatura como atividade cultural que mantém sua especificidade numa estética e linguagem universalista baseada nos moldes europeus e na supremacia da expressão escrita estilística,

descartando outras formas de expressões culturais e simbólicas de outras classes sociais, etnias, raças, gêneros ... que utilizam sua voz, seu corpo, seu território como recursos/táticas reinventadas para disputar a hegemonia homogênea visível que domina o poder no campo/sistema literário em crise que dá sinais de seu fim ou de ruptura de suas fronteiras como discurso/espço dominante/homogêneo de produção de práticas culturais e estéticas no campo das artes.

Neste ponto reflexivo, retomo aqui a visão da antropóloga Lucía Tennina (2017) em que analisa, ao lado da crítica literária Regina Dalcastagnè (2012), o *corpus* elitista-branco-masculino do campo literário brasileiro contemporâneo que exclui ou silencia os corpos, vozes, das classes populares e dos espaços periféricos. Esta escolha das instâncias legitimadoras da crítica/cânone literário superficializa e generaliza as produções literárias de escritores marginais das comunidades interpretativas de saraus/slams, o que até desdobra em incursões sobre o “fim do campo literário” frente as novíssimas produções culturais contemporâneas. Daí estas autoras nos dizem da disputa e da tensão de posicionamentos teóricos dentro do campo cultural e literário, no qual se configura, conforme propõe o sociólogo Pierre Bourdieu,

[...] um espaço de lutas entre os diferentes agentes que ocupam diversas posições. ‘O campo de produção cultural é sede de lutas que, através da imposição da definição dominante de escritor, tratam de delimitar a população daqueles que têm direito a participar na luta pela definição do escritor’ (2005, p. 332). A invisibilidade de uma série de produções literárias e o reconhecimento de outra série por parte da crítica literária falam de um *habitus* que governa a lógica de um campo determinado, que, por sua vez, é produto de um sistema de esquemas de percepção e de apreciação associados às práticas do mundo da leitura e da escrita e não às do mundo da oralidade, segundo Rocha (2003).(TENNINA, 2017, p. 21).

Diante desse cenário em crise Literatura e suas variantes heterogêneas que implicam esse debate, as comunidades de sarau/slam e suas práticas/performances poéticas se posicionam como uma força periférica em sua heterogeneidade tática de luta dentro do campo cultural contemporâneo. Com isso, buscam participar enquanto agentes criadores/produtores de outros símbolos e vivências que costuram o tecido e amarram uma teia de significados/semioses híbridos-transculturais na cidade letrada. Assim, as táticas das comunidades de sarau/slam se mobilizam outros *habitus* a favor de uma Cultura não mais no singular sob o regimento da planificação urbanista homogeneizante imposta pela cidade-Estado, pois,

A cultura no singular seria da seguinte ordem: uma cultura única que possa facilmente ser apanhada, planejada e aplicada sobre um povo, um Estado, uma língua. [...] Cultura no plural, por conseguinte, como a festa, o que se vive, o momento em que se compartilha a cultura, a vida. Cultura como aquilo que marca cada um, que passa de mão em mão. E cada um (consumidor, pedestre, usuários da língua etc.) como autor de práticas culturais significativas para ele e para seu grupo. (SILVA, 2016, p. 48).

Assim, o historiador e antropólogo Michel de Certeau (2008), citado por Gilbert Daniel da Silva (2016, p. 48), nos fornece a Cultura Plural como algo vivido pelos autores (escritores/leitores) das práticas culturais dentro do grupo de sarau/slam de uma forma “flexível” e sua análise “desliza em toda parte sobre a incerteza que prolifera nos interstícios do cálculo”, (CERTEAU, 2008, p. 233), contrariando aquela ideia “única” de um sistema da cultura. Nessa lógica investigativa, Paul Zumthor (2014[2006]) ancora a abordagem da performance poética da literatura marginal de sarau/slam como uma manifestação/atividade que organiza um sistema de expressão ou comunicação de significados e semióticas representativos de uma cultura urbana. Pois, este autor afirma que a “literatura” é uma das manifestações culturais da existência do homem. Essa manifestação sobressai da ordem das atividades às quais pode-se dar o nome de artísticas, naquilo que elas postulam a existência de um sistema organizado, de expressão da comunidade” (p. 48). Nas comunidades de sarau/slam, testemunhei tais expressões que transmitem significados/semioses que se tornam valores/critérios que evidenciam a (re)existência de um subsistema estruturado dessa estética literário contemporânea.

Numa lógica semelhante, o antropólogo estadunidense Clifford Geertz (2008 [1973]) trata a cultura com base num sistema semiótico em que se fundamenta no postulado por Max Weber em que “o homem é um animal amarrado a teias de significado que ele mesmo teceu, assumo a cultura como sendo teias e sua análise; portanto, não como uma ciência experimental em busca de leis, mas como ciência interpretativa, à procura do significado” (p. 4). As performances/ações poéticas e políticas dos artistas/coletivos (performers e produtores) tecem uma teia de significados que amarram nós frequentadores/público numa pluralidade cultural de intersemióticas sensíveis-afetivas. A perspectiva semiótica trabalhada por este autor na abordagem da cultura se faz numa prática geral do signo e do símbolo, já que não aborda a semiótica de um modo formal como trata o linguista Charles Sanders Peirce em sua concepção de linguagem como pensamento triádico do signo em: ícone, índice e símbolo.

Portanto, a força motriz conceitual desta metodologia de pesquisa ancorada na Etnografia das/nas comunidades da Literatura Periférica dos Sarau/Slams sob o enfoque dos

processos formativos de jovens leitores-escritores na forma de Letramentos de Reexistência (SOUZA, 2011; ASSIS, 2014). Com efeito, busquei e testemunhei, conseqüentemente, os símbolos e significados desta Cultura Urbana diante do campo/sistema da Literatura Contemporânea (DALCASTAGNÈ, 2012; TENNINA, 2017), constatando-os com os fundamentos dos Letramentos Literários no sistema escolar (PAULINO, 2004; SOARES; 1999; COSSON, 2016). Realizei, assim, um cruzamento dos conceitos de cultura e símbolo, aproximado da semiótica, na apreensão analítica da literatura praticada na forma de performances dentro dos saraus, slams e seus projetos de promoção da leitura e da escrita.

Para alcance desse cruzamento teórico-metodológico, Paul Zumthor (1993, 2005, 2010, 2014) apresenta uma abordagem da performance poética dividida em momentos tempo-espaciais que atravessam os sujeitos envolvidos na comunicação poética: autores, obras e leitores. Recordo aqui que essa tríade de elementos constitui, também, um pilar para os postulados teóricos na abordagem dos conceitos de campo e sistema literário, os quais foram fundamentados por Pierre Bourdieu e Antonio Candido, respectivamente. Para esta interpretação do sistema/campo organizado que testemunhei nas comunidades de sarau/slam, o estudioso das poéticas da voz nos fundamenta a partir do seguinte pressuposto teórico-metodológico, no qual estabelece a necessidade da convergência daquela tríade constituinte da pluralidade dos atos/práticas culturais de comunicação poética sob uma articulação sequencial em que se considera:

[primeiro] um grupo de produtores de textos, fabricando objetos que se poderia qualificar poéticos ou literários. Esses produtores são assim identificados pelo grupo. Segundo, um conjunto de textos que sejam socialmente considerados como tendo um valor em si próprios. [...] Enfim, terceiro elemento necessário, a participação de um público, recebendo esses textos como tal. Em cada um desses pontos articula-se um elemento ritual: textos *identificados como tal*, produtores assim *identificados*, público *iniciado*. (ZUMTHOR, 2014, p. 48-49).

Neste ritual comunicativo do texto-performance poética/campo-sistema literário, Zumthor investe no aprofundamento da ordem perceptiva-sensorial na recepção estética, que não é muito explorada pelos teóricos alemães desse campo de estudo das teorias da estética da recepção/hermenêutica. Para além do campo dos estudos literários e linguísticos, Zumthor fundamenta seus estudos sobre a poesia oral através do embasamento na antropologia, história, filosofia, sociologia, medicina, fonoaudiologia, dentre outras áreas, nas quais constituem um “nomandismo” científico transdisciplinar de seu percurso por décadas nos estudos sobre as poéticas da voz.

A percepção sensível e sensorial da performance traz à tona o elemento de “concretização” da recepção estética entre autor-performer e leitor-espectador em que a obra, a linguagem, a poesia gera no ato da comunicação estético-poética. Quais seriam os momentos-instantes-fases deste ato de comunicação poética zumthoriano sob o contexto da literatura periféricas dos saraus/slams marginais? A resposta se dá, a partir de uma ótica geral frente ao fenômeno da ação-performance poética-política, na seguinte gradação não-linear e que se movimenta/interage entre si como uma espiral-rizomática, tomando 5 cinco operações que tecem essa prática sociocultural de letramento literário (recorrente na partilha sensível do sarau/slam enquanto comunidade interpretativa) sob a interferência de variantes antropológicas e históricas dos grupos/sujeitos participantes desta investigação acadêmica: 1. Formação, criação, produção (autor, produtor, emissor); 2. Transmissão, publicação, performance (texto, obra, voz); 3. Recepção, afecção, leitura (leitor, público, receptor); 4. Reiteração, movência, circulação (espaços, eventos, instituições); 5. Conservação, distribuição, comercialização (memória, mídias, suportes).

Desses modos de divisão do funcionamento da performance poética, retirarei as categorias para serem aplicadas e vistas nas descrições densas dos dados coletados por meio das observações participantes, das entrevistas qualitativas, e das atividades colaborativas com os sujeitos e coletivos escolhidos por mim durante a realização desta pesquisa etnográfica nos anos de 2017, 2018 e 2019.

Cruzarei estas categorias, que ancoram o Zumthor nos estudos das performances e vozes poéticas, com os conceitos de cultura, semiótica e método etnográfico da antropologia interpretativista do Geertz, e com os da antropologia urbana do Magnani que sustentam categorias das sociabilidades no espaço urbano da cidade, a exemplo de: circuito, pedaço (quebrada), trajeto, mancha, etc.

Na semiótica, a princípio, propus a base da tradução intersemiótica com Plaza que se fundamenta no Peirce para a abordagem das práticas criativas no campo das artes, porém não a utilizaremos na sistematização analítica de performances poéticas registradas durante a investigação de campo. Faremos alguma alusão intersemiótica ao pensamento-signo-performance, entretanto, não de forma direta e rigorosa com o método dessa linha investigativa. Recordo que essa foi uma sugestão da professora Andrea na banca de qualificação de minha tese.

Outros conceitos basilares para a aplicação do método de análise das performances, em cruzamento com os dados etnográficos (primários e secundários), serão o de letramentos

de reexistência (SOUZA; ASSIS) em contraste com os letramentos literários escolarizados (PAULINO; COSSON), os quais perpassam as concepções de leitura e escrita, leitor e autor, comunidade interpretativas (FISCHER; PINHEIRO), sarau/slam marginal (TENNINA; D'ALVA; OLIVEIRA JR; COELHO; SEPÚLVEDA) e literatura marginal-periférica (FERRÉZ; NASCIMENTO; WALTY; TENNINA), dentre outros aspectos que circundam a formação/recepção estético-literária através da performance poética e as interfaces: oralidade e escritura, voz e letra, corpo e verso, presença e prazer, afecção e afeto, sensível e visível. (JAUSS; ISER; ZUMTHOR; RANCIÈRE; DELEUZE&GUATTARI).

Os principais elementos desses processamentos desencadeados pela performance-recepção-leitura, no direcionamento da formação de sujeitos-leitores-escritores, serão a voz e o corpo em sua infinidade qualitativa, simbólica, sensível e política. Estes elementos e procedimentos que quase incompatibilizam a inteligibilidade dos efeitos de sentidos-semióticos que advém do texto escrito-vocalizado e vibra-afeta no/o ouvido-corpo do público frequentador (produtores e espectadores) das comunidades de saraus e slams marginais contemporâneos na cidade.

Evidencio nessa linha analítica, para o entrecruzamento dos dados etnográficos (registrados por todas as técnicas), as respostas plurais e singulares à problemática da tese de como as performances e ações da literatura marginal de saraus/slams contribuem para formação de leitores e escritores na forma e função de letramentos de reexistência que se contrapõem po coexistem aos letramentos escolares no incentivo ao prazer estético pela leitura/escrita literária. Para, com isso, plantear que o Movimento de Literatura Marginal-Periférica seja uma Agência de Letramentos Literários de Reexistência e os Escritores-Artistas se tornam Agentes desses Letramentos Multiculturais-Multimodais em espaços públicos não-escolares/rua ou escolares/culturais institucionalizados da cidade de Belo Horizonte.

3.4.1 Método de análise

Daquela interlocução conceitual sobre Cultura com Vich/Certeau/Geertz e sobre Literatura com Zumthor/Dalcastagnè/Tennina, utilizei a Descrição Densa (Etnografia: Observação Participante, Entrevista Semiestruturada) para a sistematização amostral dos símbolos/práticas da Cultura-Literatura que são traduzidos por meio da performance/voz poética praticadas pelos escritores/cantores dentro dos espaços/comunidades do sarau

Coletivo e slam Clube da Luta. Nesta análise-instrumental considero que os símbolos vão, segundo o artista espanhol Julio Plaza (2014) que pesquisou a semiótica aplicada nas artes, “operar, antes de tudo, por contiguidade institutiva, apreendida entre sua parte material e o seu significado. [...] o símbolo depende, portanto, de uma convenção ou hábito” (p. 22).

A performance poética se materializa em corpo/voz que é um hábito (*habitus*) recorrente nos eventos de letramentos literários que são gerados pelos saraus/slams e seus agentes/frequentedores (nativos/iniciados) nos ritos e ações da cena-movimento-circuito de Literatura de Marginal-Periférica de Belo Horizonte. Desta dinâmica participante e imersiva etnográfica, deparei uma série de leituras descritivo-densas da regularidade dos signos estéticos editados e pensados pelos escritores-cantores em suas performances únicas sob a copresença de seus leitores ou público participante. Isto se dá através de um processo vivo e sensorial de recepção estética, (no slam o júri, formado por membros do público, emite nota de 0 a 10), de produção de sentidos infindáveis, e de singular leitura não-solitária e anti silenciosa, pois,

Da performance à leitura, muda a estrutura do sentido. A primeira não pode ser reduzida ao estatuto de objeto semiótico; sempre alguma coisa dela transborda, recusa-se a funcionar como signo... e, todavia, exige interpretação: elementos marginais, que se relaciona à linguagem e raramente codificados (o gesto, a entonação), ou situacionais, que se referem à enunciação (tempo, lugar, cenário). Salvo em caso de ritualização forte, nada disso pode ser considerado propriamente dito – no entanto, tudo aí faz sentido. A análise da performance revelaria assim os graus de semanticidade; mas trata-se, antes, de um processo global de significação. O texto escrito, em compensação, reivindica sua semioticidade. (ZUMTHOR, 2014, p. 73).

A leitura da voz poética, que emana o corpo na performance, simboliza uma multiplicidade heterogênea-híbrida de signos estéticos quase intraduzíveis para a recepção ou tradução das/entre semioses dos corpos (escritor/leitor): do vocal-gestual para o escrito-impresso, dentre outras infinitudes do signo performance poética. Isto é pensado na especificidade do signo estético, pois ao “produzir linguagem em sua função estética significa, antes de mais nada, uma reflexão sobre as suas próprias qualidades” (PLAZA, 2013, p. 23). Aí relacionei a categoria de signo estético com a de performance nos atos de comunicação poética que são reiterados pelos performers nos saraus e slams em seu estado de movência vocal, uma vez que “a performance procura transformar o corpo em um signo, em um veículo significativo [...] numa variedade de sentidos” (GLUSBERG, 2009, p. 76).

Portanto, “a performance é uma realização poética plena: as palavras nela são tomadas num conjunto gestual, sonoro, circunstancial tão coerente (em princípio) que, mesmo se se

distinguem mal palavras e frases, esse conjunto como um tal faz sentido” (ZUMTHOR, 2005, p. 87). Desse modo, os Signos Estéticos da Performance Poética na Literatura Periférica Contemporânea indiciam, sob abordagem analítico-descritiva da etnografia, “uma ‘razoabilidade concreta’ que, despertando qualidades de sentimento inalisáveis, ao mesmo tempo, aspira a ser interligido” (PLAZA, 2013, p. 25).

Para a consolidação desta inteligibilidade aspirante, a proposta do presente método de análise pretende seguir uma linha em que desenvolva uma sistematização dos dados etnográficos na qual visualize os desdobramentos das categorias zumthorianas no tratamento da performance-vocal poética no subcampo/nicho literário contemporâneo da literatura marginal de saraus/slams – pois é este o meu recorte principal de signo estético na composição do corpus para essa tese. A partir disso, a intenção é que o método desencadeie ou reverbere as concepções e categorias de: poéticas da voz-corpo-espaco-tempo, estética da recepção, leitura-escrita literária, prazer-gosto estético-político, letramentos de reexistência e letramento literários.

Desta discussão metodológica em cima da amostra de dados selecionados, desejo associar à estética perceptiva-sensorial, proposta por Zumthor no estudo sobre poéticas da voz através da performance-presença, os conceitos de: partilha-sensível do Rancière, afecto-afecção do Deleuze, produção-comum do Hardt-Negri, comunidade interpretativa do Fischer. Pretendo visualizar nos dados etnográficos o quanto a produção de subjetividades pode ser gerada dentro/pela comunidade de sarau-slam por meio da performance poética e outras atividades realizadas pelo sarau/slam ou movimento-cena-circuito.

Desta perspectiva, busca-se compreender como que a prática sociocultural da performance potencializa a partilha de sensibilidades e afetos estético-políticos, conduzindo a produção do comum naquela comunidade interpretativa do sarau/slam. Pois esse fenômeno de resistência/reexistência cultural configura uma sociabilidade e uma subjetividade que designam valores e critérios sobre os atos de performance, leitura e escritura, cujas práticas materializam os letramentos de reexistência por meio da literatura marginal que emerge da multidão dos saraus-slams. A materialização desses valores e letramentos se distinguem/diferenciam dos requisitos legitimadores dos letramentos literários no sistema escolar.

Para a associação entre conceitos (performance-recepção, partilha do sensível, produção do comum, comunidade interpretativa) na aplicação no método de análise, retomo a minha experiência de investigação com/sobre a performance do rap freestyle das competições

da cena underground em periferias de Buenos Aires. O artigo Resistência e empoderamento na literatura urbana carioca, de Rôssi Alves (2016), me inspirou a experimentar um **quadro descritivo-analítico** para o debate entre a performance-corpo-voz, a letra-verso-escritura, a recepção-reação-afecção do público-leitores e possíveis leitura-interpretações do ato-ação de comunicação poética. Esse instrumento do **quadro** demonstrou sua função visualizadora de partes da performance ou dela completa, e o quanto esse modo analítico poderá apresentar aspectos e elementos que interferem nas 5 categorias-operações (ou principalmente: transmissão, performance, recepção) que a voz poética provoca e produz na comunidade, roda, círculo de rap freestyle, sarau e slam.

Portanto, demonstro a seguir um exemplo prático que desenvolvi no uso deste quadro descritivo-analítico de performance poética. Nessa experimentação metodológica, aplico um procedimento de leitura e recepção sobre/de uma performance poética-vocal-corporal de dois raperos performers. Registre essa performance em uma das visitas de observação participante na competência/batalha de rap freestyle “Wilde Style” numa cidade periférica (Conurbano Boanaerense) da região sul de Buenos Aires:

Quadro 5: quadro descritivo-analítico de performance poética.

VERSOS / TEMAS	VOZ / CUERPO	REACCIONES-ASISTENTES
DARK: mira acá puede hacer muy bien para mí que vos te vas decir lo que quieras que después vos estás mal , estás bien y que raro que no tiene el pañuelo verde igual , vas a ser una boluda haciendo aborto legal	El rapero Dark mueve sus manos y mira el medio entre él y su oponente. Mueve las manos para llamar la atención de su contrincante y después mira en los ojos de ella. Las manos son usadas en las terminaciones de cada verso. La entonación de la voz de Dark estaba en volumen medio y seguía el ritmo del beat-box.	Algunos de los asistentes tenían una expresión de sonrisa en el rostro. Tal vez esperaban las bromas que Dark ya había usado antes durante la batalla. Percibí que parte de la audiencia ya conocía esto rapero y son amigos que llegaron juntos en la Wilde Style.
BIANCA: digo aborto legal por la pibas lo merecemos si no quieres abortar es porque yo no quiero , si no quiero tener un hijo en la panza, vos no me vas a dejar, entonces no viene me mina	Bianca levanta su brazo derecho y lo mueve en dirección a su contrincante. Ella mira para su oponente y da un paso adelante. Cuando ella llega en la terminación del primero verso, el volumen y la intensidad de su voz están amplio.	Los asistentes reaccionan con un grito “uuuu” cuando Bianca finaliza su primera verso y rima. Quizá, leyeron un significado de golpe más fuerte en ese fragmento de la performance tiendo en vista esto tema sensible del feminismo

		contra la cultura machista.
DARK: mira acá no puede decir así para que no les escriban , dice que quiere matar a su hijo y después quieren que los asesinan , en la verdad yo no entiendo nada [...] no sé lo que quieras y su rima está pasada	Dark levanta con más intensidad sus brazos y manos para los lados. Cuando él finaliza la segunda rima la entonación de su voz estaba arriba y sus ojos miraban con más expresividad para su contrincante. Tal vez, sintió que debería contestar con ideas más la imagen del feminismo que se ligó en ese fragmento de la performance, ya que él no sabía, supuestamente, de esa temática, o lo decía para descalificar su oponente mujer.	Se observó un levante de brazos de la audiencia que estaba detrás del rapero hombre. Ellos son aquellos amigos de Dark. Mientras levantaron los brazos, hicieron un grito con gran amplitud de volumen y emoción en las sonrisas. Ahí, vimos una intensidad que pasa la sensación de la presencia mayor de hombres en la audiencia y parecen concordaren con la posición del rapero hombre de descalificación de los versos feminista de la rapera.
BIANCA: que no quejamos que los asesinamos más vale , los machos como vos son los que nos matan todo día en la calle , la concha de tu madre, vamos a matar lo tiene adentro para no morir las dos, y me parece que vos sos re pródiga, la concha de tu tía	Bianca aumenta el volumen de su voz, mira en los ojos de su oponente, levanta su cabeza y los brazos que los mueven con más rapidez. Imponen para arriba su pecho y da pasos en la dirección del rapero hombre. La construcción de las rimas fue más veloz y la expresión de la segunda rima salió con gran vibración y emoción.	Los asistentes recibieron con gritos el según verso y golpe de la rapera Bianca. Gritaron “óóóó” con una gran intensidad y volumen que vinieron de las voces de ellos. Tal vez, la entonación mayor usada por Bianca pasó un significado más expresivo para la lectura y recepción de la audiencia, transformando la percepción de ellos sobre la temática.

Fonte: o autor (Estágio Sanduíche/Buenos Aires-AR, PSDE/CAPES, 2019)

Na primeira coluna do quadro “versos/temas”, transcrevi a letra que a voz do/a rapero/a transmitiu durante o ato da performance de rap freestyle que representa uma fase da competição dessa modalidade da música na cultura hip-hop. Na segunda coluna “voz/cuerpo”,

descrevo os movimentos, gestos e entonações da voz e do corpo do/a performer. Aproveito nessa descrição para fazer possíveis inferências sobre as reações e afecções que são observadas nos corpos dos cantores-rappers-competidores, e foram ouvidas/escutadas por mim público-espectador-leitor.

O terceiro bloco “reacciones-asistentes” é usado para descrição das reações e recepções do público-espectador-frequentador. Nessa coluna, faço comentários analíticos que interferem nas categorias/conceitos que apresentei na introdução da pesquisa, na qual estabeleço uma aproximação e cruzamento teórico entre: rap freestyle, performance poética e afecto-afección (bloco de sensação-percepção).

Vislumbra-se que ademais das categorias zumthorianas, esse método de descrição-análise da performance me forneça evidências para a discussão mais específica sobre os sujeitos-agentes (coletivos, escritores, leitores) dos letramentos de reexistência/letramentos literários (sarau-slam X escola-ensino) e que são promovidos pelas ações/eventos de literatura marginal-periférica na cidade. Junto a isso, desejo que tais evidências descritivo-analíticas possam sustentar debates mais amplos sobre o movimento-cena-circuito (pedaço, mancha, trajetos), vozes-corpos-espacos-tempos e críticas literárias acerca do marginal-periférico-hiphop-rua no campo cultural contemporâneo.

4 RELATOS E ANÁLISES DAS VIVÊNCIAS DE CAMPO

Neste capítulo desenvolvi uma descrição densa dos registros e anotações realizadas nos eventos em que foi utilizada a técnica da observação participante na 1ª etapa da pesquisa, em 2017-2018, e na 2ª etapa, em 2019. Os eventos selecionados na primeira fase giram em torno das atividades e ações produzidas pela Casa de Cultura Coletivoz, seja de sarau mensal, ou de oficinas de formação artística³³, rodas de conversas temáticas, lançamento de livros, e reuniões internas de autogestão. Nas atividades de autogestão eu, além de pesquisador, participava em função do BarulhoMusicoPoesia (BMP), coletivo que eu integrava, ser um parceiro da Casa de Cultura Coletivoz desde janeiro de 2017.

Pelo Barulho, me envolvi com a produção e realização de oficinas de formação em vídeo e áudio para a edição e escrita criativa de poesias com base em mídias digitais para circulação nas redes sociais. Esse envolvimento com o Barulho e sua parceria com o Coletivoz, me levou a acompanhar a construção do Circuito Metropolitano de Saraus e Slams³⁴ que veio a realizar um 1º encontro na forma de seminário em abril de 2017, que se repetiu no ano de 2019 com o apoio da Lei Municipal de Cultura.

Além da descrição dessas cenas e eventos paralelos que atravessaram o primeiro momento da pesquisa de campo, este capítulo descreve, principalmente, as sociabilidades dentro do sarau coletivoz e do slam clube da luta que foram registradas com mais sistematicidade de janeiro a outubro de 2018, participando de suas atividades mensais: sarau na 2ª quarta-feira, e slam na última quinta-feira de cada mês.

Essa constância na observação participante foi retomada em abril de 2019 e seguiu até fevereiro de 2020, constituindo a 2ª etapa da investigação de campo. Daí, imprimo uma análise sobre o fenômeno das práticas culturais através das performances poéticas que promovem eventos de letramentos literários no espaço e comunidade do sarau (na periferia) e do slam (no centro), os quais escolhi como representativos do circuito de literatura marginal-periférica de BH.

³³ Em junho de 2017 tive a oportunidade ímpar de acompanhar o encerramento do projeto “oficina de saraus” no Centro Cultural Urucuia.

³⁴ O Circuito Metropolitano de Saraus foi impulsionado pela pesquisa “Atlas dos Saraus da Região Metropolitana de Belo Horizonte”, realizada pela poeta e arquiteta Camila Félix, em parceria com os coletivos de saraus-slams a RMBH.

4.1 VIVÊNCIAS NA CASA DE CULTURA COLETIVOZ: 2017

No início de 2017, o BarulhoMusicoPoesia (coletivo que produziu com outros artistas e poetas) foi convidado para visitar o espaço da Casa de Cultura Coletivoz (CCC) no bairro Olaria e que havia sido inaugurado em outubro de 2016. Nessa oportunidade, foram registradas as seguintes fotos que representam o momento em que me atentei para a “Oficina de saraus” que o Coletivoz realizava na época e ativou o tema da formação de leitores para a literatura marginal por meio de atividades deste projeto com escolas e centros culturais:

Não pude estar presente no evento de inauguração, porém vi no *Facebook* ³⁵ que o Sarau Coletivoz integrou no primeiro evento da 1ª Semana de Arte e Cultura da CCC que teve programações de Hip-Hop (Monge Mc da Família de Rua que organiza o reconhecido Duelo de Mcs de BH), Teatro (com a Cia Chronos que o poeta e ator Dione Machado produz com outros artistas) e Slam (com o Slam Trincheira que é articulado pelos poetas João Victor, Karine Bassi e Leandro Zere).

Esta programação de inauguração da Casa de Cultura Coletivoz remete às raízes históricas de sua origem em 2008, quando reuniu um grupo de atores, atrizes, rappers, músicos e poetas para articularem o primeiro sarau de periferia da cidade no bar do Zé Herculano, no bairro Independência, na região do Barreiro e, que se realizava religiosamente toda 2ª quarta-feira. Vale recordar que no 2º semestre de 2014 o grupo articulador do Coletivoz construiu uma campanha em prol da Casa de Cultura Coletivoz (COELHO, 2017, p. 47-48). Esta campanha ganhou visibilidade nos primeiros eventos do Slam Clube da Luta por meio de uma interlocução com a prefeitura para ceder um espaço público abandonado na Regional do Barreiro. Assim, este espaço do poder municipal seria destinado a implementação de espaço autogestionado por artistas e coletivos que já atuavam na cena cultural do Barreiro e de outros territórios da cidade.

Porém, a campanha pela cessão de uso de um espaço público não foi exitosa na negociação com a regional Barreiro da prefeitura de Belo Horizonte. O grupo do Coletivoz reconstruiu, então, as forças políticas e culturais, durante 2015 e 2016, para a fundação autônoma da Casa de Cultura em parceria com outros coletivos artísticos do teatro, hip-hop, música, audiovisual, para autossustentarem o aluguel de uma loja na Rua Azevinho no bairro Olaria. Esta loja era da família de um parceiro rapper do Movimento Periferia Criativa que também participou, em 2008, da construção inicial do Coletivoz.

³⁵ Disponível em: www.facebook.com/events/104303130035598.

Assim, os articuladores do Sarau Coletivoz, chegando aos 8 anos de história e a partir da mobilização de outras redes, parceiros e movimentos socioculturais, no folder (que produziram em parceria com a Associação da Imagem Comunitária-AIC) de apresentação da Casa, registram:

A poesia não coube mais nas sagradas quartas do sarau de poesia periférica Coletivoz, que teve seus encontros eternizados em vários espaços na região do Barreiro: Independência, Vale do Jatobá, Santa Margarida. Desde de 2008, ele cresceu e se transformou em uma casa de cultura no bairro Olaria, que acolhe e impulsiona as potências poéticas de todos. A cada sarau que realizávamos percebíamos [...] artistas ligados a outras cenas da cidade de Belo Horizonte: atrizes, cantores, performers, fotógrafos, cineastas, contadores de história [...] As quartas de poesia e cerveja aqueceram a discussão sobre a necessidade de um espaço artístico descentralizado, que fosse voltado para as necessidades dos artistas e que dialogasse de forma mais direta com a comunidade, gerando um espaço de arte, cultura e educação. A ideia era a construção de um espaço a ser gerido pelos próprios artistas e que garantisse sustentabilidade para suas práticas, com uma estrutura autônoma e integrada aos outros coletivos da casa. [...] (CASA DE CULTURA COLETIVOZ, 2016).

Depois de conhecer a Casa, os outros integrantes do BarulhoMusicoPoesia também se animaram a ser mais um parceiro daquela iniciativa cultural e cooperativista do Coletivoz. Nós, do BMP, já estávamos há um ano sem espaço fixo para a realização de saraus, performances e experimentações poéticas. Até o início de 2016, o BMP acontecia na galeria ystilingue no 2º piso do Edifício Maleta. Porém, o condomínio deste prédio impôs restrições para a realização de eventos culturais naquele espaço. Por isso, o coletivo do BMP enxergou ali com o Coletivoz uma oportunidade de parceria para a continuidade das atividades e planos que gerassem renda e formação para os artistas do coletivo e da casa. Foi então proposta, inicialmente, à Casa o desenvolvimento de oficinas formativas para o estudo e criação de vídeos, áudios, a partir da poesia e performance dos artistas atuantes nos territórios periféricos e que fosse aberto ao público externo interessado.

O BMP convidou a poeta, rapper e videomaker Belinha Alves, que produzia a Batalha da Pista e o Sarau Cabeçativa no Barreiro, para construir estas oficinas em parceria com a multiartista Zi Reis que é poeta, grafiteira, pintora, fotógrafa e cineasta. Foi realizada no mês de maio de 2017 a primeira oficina de “Vídeo-Poesia” na Casa, à qual depois ganharia o nome de “ÁudioVídeoPoesia”, que eu contribuí nas técnicas de edição sonora e musical. Além delas, a poeta e performer Marcela Melo e a atriz e poeta Beatriz Ferraz, que já articulavam o projeto e ações do BMP desde 2015, juntaram-se na produção destas oficinas poéticas audiovisuais e dos saraus, performances, que foram realizadas naquele ano de 2017.

Na Casa de Cultura Coletivoz, ao longo de 2017, o BarulhoMusicoPoesia construiu os eventos de saraus: PpkA Revolucion(liter)ária (1º de abril) e SarauzãoBarulhoMusicoBrandãoPoesia (01 de julho). O primeiro sarau foi uma produção das mulheres escritoras que são também produtoras e poetas em várias cenas literárias na cidade, propondo ser uma reunião, um encontro, da potência revolucionária das mulheres feministas no circuito literário marginal. No segundo sarau, no mês de julho, foi convidado o Sarauzão do Brandão que é uma experiência literária de estudantes e professores da Escola Estadual Professor Cláudio Brandão no bairro Vale do Jatobá no Barreiro. Participaram as estudantes Carol e Luana que estavam terminando o Ensino Médio. O rapper e poeta João Paiva é professor de educação física nesta escola e incentivou os estudantes a construírem este sarau nos intervalos do recreio.

Fui a uma das edições do Sarauzão do Brandão numa noite de um dia da semana. Recordo de que foi um momento breve por conta do tempo do recreio. A estudante Carol foi apresentadora com a ajuda de outros colegas com a caixa de som e microfone. Aconteceu ao lado da quadra de esportes e uns vinte alunos participaram. João Paiva recitou uma de seus poemas-rap, a Carol também declamou um texto autoral, outro aluno performou uma poesia com uma cadência do rap. Recitei também um poema e recordo que o microfone não funcionava muito bem, pois havia muito ruído do recreio. Lembro, também, que o Sarauzão do Brandão foi convidado para apresentarem depoimentos sobre a experiência daquele sarau da/na escola no 1º “ConVerso de LiteraRua”, encontro de saraus e slams marginais, realizado pelo Circuito Metropolitano de Saraus e Slams da RMBH no mês de junho de 2017.

A primeira oficina de “vídeo-poesia” foi realizada em maio de 2017 no espaço da Casa de Cultura Coletivoz no bairro Olaria. Zi Reis e Belinha Alves que conduziram aquela primeira experiência de oficina formativa do BMP. Os participantes da oficina foram artistas residentes e parceiros da autogestão da casa: Sarau Coletivoz e Slam Trincheira. Na pré-produção desta oficina, recordo que a Zi ficou com a parte mais teórica de conceitos da edição audiovisual e da escrita de roteiro, e a Belinha Alves abordou mais diretamente as técnicas de edição no uso de programas digitais no computador. Lembro que o Dione do Coletivoz ajudou no transporte da gabinete e monitor da residência da Belinha até o local da casa.³⁶

No mês seguinte a esta primeira experiência de oficina, o BMP em parceria com Zi, Belinha e Marcela desenvolveu uma 2ª oficina de “vídeopoesia” que eu contribuí diretamente na edição sonora da voz e da trilha instrumental. Esta oficina estreou na programação do 1º

³⁶Experiências disponíveis em <https://www.facebook.com/events/1450536938351415> e www.facebook.com/events/1450536938351415 acesso em 20 de junho de 2021.

ConVerso de LiteraRua nos dias 02 e 03 de junho. Um resultado da edição coletiva de um vídeo-poema criado pelos alunos foi publicado no evento facebook: “ConVerso de LiteraRua-Circuito Metropolitano de Saraus³⁷”

Depois desta oficina no Converso de LiteraRua, o Barulho a construiu novamente no Centro Cultural Urucuia com a Belinha na mediação no mês de setembro e com os mesmos alunos da primeira realizada na Casa de Cultura Coletivoz: um desses era a poeta Kátia Leal que participaria no ano de 2018 do livro coletânea poética “à luta, à voz” em comemoração dos 10 anos do Coletivoz Sarau de Periferia. Outras edições da oficina de vídeo-poesia do barulho (parceria com a Zi Reis e Belinha Alves) circularam por outros espaços e eventos na cidade naquele 2017: 3º Festival Internacional de Literatura de BH (setembro), XII Jogo do Livro Palavras em Deriva (outubro). A oficina no mês de Julho ganhou o nome de “ÁudioVídeoPoesia” e integrou a programação de um final de semana com oficinas de todos artistas que se vinculavam com os coletivos parceiros da Casa de Cultura Coletivoz.³⁸

Particpei, como aluno, da Oficina de Livro&Zine que teve a mediação de Camila Félix e Gabriel Augusto da Editora Kuringa. Eles ensinaram como fazer uma zine simples com uma folha do tamanho A4, que é muito comum ser vista circulando no circuito de saraus e slams da cena de literatura marginal de BH. Um dos cursistas foi o poeta Leandro Zere do coletivo Slam Trincheira e escutei dele que, depois daquela oficina, lançou sua primeira zine artesanal editada no *paint* do computador com seu amigo poeta e parceiro João Victor (articulador do Slam Trincheira). Ou seja, observei neste depoimento o quanto aquela partilha de aprendizado dos poetas/editores da editora Kuringa foi significativo para o “corre” poético daqueles jovens escritores marginais, trazendo uma alternativa de renda mínima que fortalece numa passagem de ônibus, lanche ou bebida quando eles circulam por outros saraus e slams de BH e Região Metropolitana.

Encontrei, na sequência, estes poetas numa edição do Sarau Comum no bairro Santa Efigênia, que se localiza entre o hipercentro e a Zona Leste de BH. Nessa oportunidade, adquiri esta primeira zine do Leandro Zere intitulada “Mar de Casas”, e visualizei, nas fotos seguintes, aquela técnica com a dobra e corte no papel A4 que aprendemos juntos naquela oficina formativa na Casa de Cultura Coletivoz.

Depois disso, observei Leandro Zere publicando outras zines em outros formatos de edição, como a zine intitulada “Máquina” com uma capa azul naquele corpo de cartilha que é uma opção de impressão comum em qualquer computador. Este poeta e seu amigo do Slam

³⁷ Disponível em: <https://www.facebook.com/events/1158635004242327/permalink/1164683143637513/>.

³⁸ Disponível em <https://www.facebook.com/events/1447742125292737/>.

Trincheira iriam ser convidados a participar do livro antologia poética dos 10 anos do Coletivo Sarau de Periferia no início de 2018. E este convite surge, talvez, como um acúmulo daquelas experiências de publicação em zine e que ganharam visibilidade nos eventos de saraus e slams com os autores sempre anunciando a venda de suas zines ao público presente no momento anterior da performance poética. Creio que a parceria do Slam Trincheira e a presença nas atividades da Casa de Cultura Coletivoz durante o ano de 2017 foi um dos motivos para os organizadores desta coletânea Dione Machado e Karine Bassi, convidarem o Zere e eu para formarmos o conjunto de 22 poetas que co-publicaram o livro “à luta, à voz”³⁹.

Além dos desdobramentos desta oficina de zine, observei, brevemente, a oficina “PalavrAção” do Rogério Coelho na qual participei dos momentos finais e recordo que o poeta-ator-oficineiro me pediu para dizer de onde eu vim a partir de um primeiro verso: “eu vim daquele monte e eu sou...”. Quando entrei na casa, após ter feito ido buscar o lanche na padaria, o Rogério lançou verso-estimulador para eu recitá-lo me apresentando na roda da oficina em curso. Esse exercício de instigar o participante da oficina a falar poeticamente algo que venha do improviso e de sua história de vida, me fez voltar na dinâmica da “oficina de saraus” mediada pelos poetas-rappers Eduardo Dw e Fellipe Beluca dentro do projeto do Coletivoz apoiado pelo edital descentra cultura da Fundação Municipal de Cultura de Belo Horizonte.

Recordo que Dw e Beluca ofereceram um verso como “gatilho” que estimulasse os alunos para a escrita criativa: “eu vou...” do poema-canção rap “Com que roupa eu vou” do Eduardo Dw que foi publicado nos discos do “projeto manobra” (2017) e do grupo “a corte” (2012). Aí pode-se ver uma certa semelhança ou proximidade na estratégia pedagógica que Rogério e Dw compartilham no desenvolvimento de oficina que incentive a criação/produção da voz e da escrita poética. Dw desenvolve uma oficina chamada “PalavRapeando” que vi em 2017 na programação do 2º Festival Internacional de Literatura (FliBH) que ocorreu no mês de setembro naquele ano.

³⁹ Assim como o Zere, eu havia lançado uma zine-livro-objeto no mês de outubro daquele 2017 em parceria com a editora independente Kuringa que ofereceu aquela oficina de criação de zine na programação de julho da Casa de Cultura Coletivoz. Eu que os convidei para realizarem aquele tipo de oficina formativa naquele evento da CCC em julho de 2017.

4.1.1 O Projeto “Oficina de Sarau sColetivoz”

O rapper e poeta Eduardo Dw fez a abertura da “Oficina de Sarau” apresentando a proposta de trabalho para os três dias planejados para aquela oficina que foi realizada no Centro Cultural Urucuia de 07 a 09 de junho de 2017. Esta atividade de oficina formativa integra o projeto cultural intitulado “Coletivoz Oficina de Saraus” e recebeu o apoio da Lei Municipal de Incentivo à Cultura (LMIC) por meio do edital “Descentra Cultura” de 2015 para ser executado em 2016-2017. O empreendedor proponente deste projeto foi Rogério Meira Coelho que é, também, poeta, ator e fundador do Coletivoz Sarau de Periferia. Esta etapa do projeto foi o “encerramento” de todas as atividades previstas para seu desenvolvimento, a saber: 5 oficinas de 3 horas diárias para alunos da rede pública (municipal ou estadual) de ensino nos centros culturais da regional Barreiro localizados próximos às escolas. O seguinte cartaz foi divulgado na escola beneficiária desta etapa e nas redes sociais do Coletivoz Sarau de Periferia.

Naquele momento de abertura, Eduardo Dw lembrou do objetivo geral deste projeto que pretende “instigar os alunos à prática dos saraus periféricos como ponto de referência artístico-cultural em seus respectivos espaços de formação/fruição (escola/rua)” (PROJETO COLETIVOZ OFICINA DE SARAU, 2015). Dw, então, convidou os alunos da Escola Estadual Laureano Pimentel a organizarem um sarau na escola (ou outro espaço do território) depois daqueles 3 dias de oficina que teve a parceria com os poetas e rappers Fellipe Beluca e Belinha (Isabela) Costa. Nessa hora, Dw recordou que os alunos da Escola Municipal Luiz Gatti (EMLG) construíram o “Sarau Gatti” na escola deles após participarem desta oficina do Coletivoz. Na sequência, ele e os outros dois arte-educadores contaram a história dos saraus marginais na cidade com ênfase no Coletivoz Sarau de Periferia, Sarau Cooperifa-SP, Casa de Cultura Coletivoz, Sarau Vira-Latas, Sarau Cabeçativa e Batalha da Pista (esses dois últimos organizados pelo Coletivo Cabeçativa entre os anos de 2013 a 2017). Para esta retrospectiva histórica, Belinha fotografou o mapa do “Atlas dos Saraus da RMBH” construído pela poeta e pesquisa Camila Félix em 2016, e que, por coincidência, eu carregada na mochila um exemplar do folder deste trabalho de conclusão de curso publicado na Escola de Arquitetura da UFMG.

A partir desta contextualização histórica, o arte-educador Dw reforça a importância de saber a história dos saraus de periferia e suas ações atuais na cidade para a compreensão de nossas “identidades” como cidadãos atuantes na sociedade. Daí o poeta-educador expõe um

conceito sobre identidade para além do nome, RG, família, ou do que o “senso comum” enxerga neste termo, ampliando, assim, para a valorização das diversas formas representativas culturalmente do que são as pessoas, os lugares, as épocas, as vestimentas, os objetos, as práticas/atividades sociais, etc. Nesse instante, questiona qual poderia ser o nome do sarau da escola que representasse os alunos e suas características (aí recorda o nome escolhido pelos estudantes da EMLG) de forma coletiva. Também, pergunta qual era as identidades de cada aluno ali presente de forma individual e se haveria palavras que representassem a vida deles. Com estas indagações, o principal mediador daquela oficina propõe a temática “Identidade e Palavra” para ser desenvolvido pelos alunos naquele primeiro dia de encontro a partir de suas escritas criativas, que foi outro objetivo planejado para a oficina que se tornariam apresentações do “sarau de encerramento” (e textos para serem transcritos e traduzidos para LIBRAS como produto final deste projeto).

Na sequência, Eduardo Dw performa e canta seu poema-canção-rap “Com que Roupa” para abrir o primeiro dia de oficina no Centro Cultural Urucuia com estudantes do 3º ano da Escola Estadual Álvaro Laureno Pimentel. Esta canção é a terceira faixa do disco do “Projeto Manobra” lançado no ano de 2017 pelo rapper, poeta e artista Eduardo Dw em parceria com outros músicos e cantores da cidade. Recordo de ver o Dw recitar esse poema nas primeiras edições do Slam Clube da Luta em 2014, quando este era ainda a primeira comunidade da competição internacional de poesia falada “Poetry Slam” em Minas Gerais.

Naquele momento em que vivi esta performance poética “Com que Roupa” do Dw, estava no lugar difícil de jurado do Slam Clube da Luta quando fui pela primeira para conhecer essa nova modalidade poética que se integraria ao Circuito-Cena-Movimento de Literatura Marginal-Periférica no Brasil. O espectador-público que vivencia pela primeira vez o slam é convidado para ser jurado em uma das etapas-eventos dessa competição de poesia falada. Dessa forma, então, naquela oportunidade em que fui conhecer o Clube da Luta, vivenciei essa desafiante tarefa de ser um dos 5 jurados numa comunidade de slam. Fiquei sabendo do surgimento desse slam precursor em BH quando trabalhava como pesquisador na etnografia do Sarau Comum no início do 2º semestre de 2014. Lembro que o próprio Eduardo Dw que compareceu ao Sarau Comum e fez o convite para o público e poetas irem ao Teatro Espanca prestigiarem aquele inédito evento de *poetry slam* na cidade.

Retomando o 1º dia de oficina, após a abertura com objetivos e história dos saraus periféricos, o início da atividade educativa é marcado com Dw performando a sua canção-rap não mais com o intuito de competir como poeta-slammer em uma das etapas classificatórias

do slam clube da luta. Agora a recriação do poema-rap “com que roupa” é feita em outra entonação vocal para que a recepção daquela turma de quase 20 estudantes do Ensino Médio no teatro interno do espaço do centro cultural. Essa reiteração, (ZUMTHOR, 2014), performancial conduzida pelo autor da poesia-música ganha um tom adequado ao seu papel de arte-educador naquele tempo para fins pedagógicos e não mais para impressionar os jurados do slam. Escutei a voz do Dw transmitindo a letra por meio de uma velocidade em que seria interrompido por uma pausa em que o poeta-rapper-educador propôs uma leitura reflexiva sobre o conteúdo das frases que estruturaram os versos que ele escolheu para o poema. Dessa maneira, Dw olhou para o semicírculo formado pelos alunos, a professora de história e a bibliotecária do centro cultural naquele anfiteatro, e recitou a seguinte letra, enquanto gesticulava suas mãos e caminhava em direção aos participantes da oficina:

*Eu vou de ouro, eu vou de cobre, vou de sentimento nobre.
 Eu vou vestido com as roupas e as armas de Jorge.
 Com a farda de Fidel, com os óculos de Cartola
 De aba reta, caça larga e tênis bola
 E com a camisa do meu time e o ideal de Luther King
 Com orgulho no peito pra dizer “I have a Dream”.
 Vou de verde-amarelo com a cor da pátria amada
 Como Ed-Mun, parceiro pro Rap só de toalha.
 Eu vou me vestir com a resistência de Zumbi
 Os dreads de Bob Marley e as luvas de Mohamed Ali.
 Com vulgo e codinome, com tudo no meu nome
 Eu vou de rastafári black e, nos punhos, o microfone.
 Se vista de style se tua atitude some.
 Já vi homem fazer roupa e nunca roupa fazer homem.
 Eu vou com os beats, eu vou com a Corte e seu convite.
 Vou construir com deus e desconstruir com Nietzsche.
 Eu vou de luta de rua, da maioria justa
 Mas nunca irei vestido de verdade absoluta.
 Vou de moda de viola bater um dedo de prosa
 Vou cantando a vida e é o amor que canto agora.
 Se Noel vai de rosa, a pergunta não se cala:
 Com que roupa tu vai quando for sair de casa?
 Agora eu te pergunto: com que roupa tu vai tá
 Se a atitude é essa e de que lado vai ficar?
 Agora eu te pergunto: com que roupa vai colar?
 Se é pro bem, vem também, pois aqui é seu lugar.
 Eu vou do jeito que quiser, no embornal trago rapé.
 Com meu chapéu de palha, nunca falha minha fé.
 De Gonzaga e seu baião, pro céu de arrasta-pé
 Pro sertão que tem cordel Patativa do Assaré.
 Vou filosofando a vida, microfonando os cantos
 Globalizando a arte em memória de Milton Santos.*

*Vou defendendo os meus, tipo um lobo em alcateia
 Refém de meus amores e nunca de minhas ideias.
 Cada vez menos machista na luta de ousadia
 Com as puta ocupo a rua na Marcha das Vadias.
 De de Beauvoir nos versos, é bom voar com os versos
 Revolução que poetiza ninguém ficará imerso.
 Eu não esqueço de onde eu tô pra não tropeçar flow
 Com que roupa tu vai, te mostro com qual eu vou.
 Vou de Babylon by Gus ou de política em política
 Com clássico dos clássicos Athaliba e a Firma.
 O Hip Hop inspira, hein?!
 Só fortifica os elos, no fone tem Are.ZONA
 “O crime não é Marshmallow”
 De sapato bicolor, com os malandros de verdade
 Pro Quarteirão do Soul, pro Baile da Saudade.
 Com a força de gigante em prol da delicadeza, com o quarteto que faz Apologia à Leveza.*

Na sequência, os poetas Fellipe Beluca e Isabela (Belinha) Alves fizeram uma intervenção poética semelhante à de Eduardo Dw nessa abertura do primeiro dia da Oficina de Saraus do Coletivo no Centro Cultural Urucuia onde ocorreu o encerramento desse projeto “Oficina de Saraus” realizado pelo Coletivo Sarau de Periferia. Beluca falou um poema representativo do que ele é usando o verso provocador “eu sou...”: amor para mãe dele, paixões que teve na vida, etc... Belinha fez um poema rap que é simbólico de sua identidade e identificação com o território da região do Barreiro, com a cultura hip-hop (música rap, arte grafite...), e com outras características que atravessam a sua vida como moradora de um bairro periférico na cidade.

Depois Eduardo Dw propôs a divisão da turma em dois grupos para que cada estudante escrever um poema ou uma canção rap, os quais deveriam dialogar com o tema “identidade” que foi planejado para aquele primeiro encontro dos 3 dias de oficina. Dw acompanhou um dos grupos que trabalhou a partir do verso “gatilho” para a geração do ato de escrita poética: “eu vou” com que roupa (pois parece que este foi o verso inspirador Dw quando criou esse poema que faz um intertexto com a música do Noel Rosa que traz este verso na letra). O outro grupo recebeu o auxílio do poeta-educador Beluca que propôs aquele verso “mote” gerador “eu sou...” no qual delineou a composição poética deste escritor que também é cantor-rapper.

Antes dos dois grupos trabalharem por uma hora, Dw orientou que os alunos poderiam optar pela criação de um desenho. Ou seja, os estudantes tiveram 3 opções para exercitarem a escrita criativa. Após este momento de acompanhamento pelos poetas-oficineiros durante o tempo de uma hora, Dw retomou o tema proposto para aquele 1º dia da “oficina de saraus” e

agradeceu a dedicação dos alunos naquele primeiro encontro. Nessa hora, Dw deu parabéns a turma pelo comportamento no qual comentou ter sido “não tão eufórico” se comparado a outras turmas de estudantes com as quais o poeta-educador já havia trabalhado, pois, segundo ele, acontece de um adolescente atrapalhar a fala dos colegas durante as conversações da oficina.

Diante dessa retomada temática e saudação positiva ao comportamento dos alunos, Dw propõe a dinâmica de apresentação dos poemas e desenhos feitos por cada estudante. Aí o oficineiro relembra que o objetivo do projeto desta oficina é que a turma construa um sarau na volta à escola. Assim, Dw instiga os alunos a construírem naquele momento um “sarauzinho” de encerramento daquele 1º dia de oficina, pois, já estariam experimentando este processo de organizar um sarau. Antes do início desse ensaio de sarau com alunos que se sentissem bem apresentar suas escritas e desenhos criativos, o arte-educador fez uma reflexão de que a oficina poderá ampliar as possibilidades de criação da escrita em processos seletivos como o Exame Nacional do Ensino Médio (ENEM). Eduardo Dw sustenta esta reflexão sobre a potência da escrita criativa com base em sua experiência pessoal de quando vivenciou este processo de exame. Nisso, ele afirma que a escrita da redação no ENEM foi importantíssima para conquistar o direito a uma bolsa de estudo do Programa Universidade para Todos (ProUni) na faculdade de comunicação social da UNA/Barreiro.

Feito tal reflexão prática de como a criatividade na escrita poderia ajudar na jornada acadêmica, Dw comentou que, ao longo do seu acompanhamento no grupo, tinha observado muitas escritas com grande valor criativo e que apresentavam diferentes estilos entre elas. Nessa hora, o poeta-educador disse que ver aquele processo de esforço para a criação da escrita já era bonito por si só, uma vez que os próprios alunos redescobriam ou refletiram sobre a vida deles e, consequentemente, sobre qual era a sua identidade frente a realidade e ao mundo. Dito essa expressão incentivadora, o poeta entre em ação recitando a segunda parte daquele poema-canção que tinha apresentado na abertura como forma provocação da sensibilidade criativa dos estudantes para o exercício em grupo.

Desta intervenção, o oficineiro deu início ao “pré-sarauzinho” e dialoga, na pausa final de sua performance, com um verso escrito por aluna, que havia visto no tempo de trabalho em grupo, no qual ela registrou “eu vou do jeito que quiser”. Nesse momento, o rapper-professor recordou que tinha criado verso semelhante ao da aluna na época em que fez aquela composição poética que virou música rap no disco da “A Corte Convida” (um dos primeiros grupos de rap que Dw integrou em BH) em 2013.

A pessoa a "puxar o bonde" do sarau foi a única professora da escola e que acompanhou aqueles 3 encontros diários da oficina.

Professora

*Eu sou o não sei e sei que preciso saber
saber de tudo é um desejo, mas quem é que tudo sabe?
eu sou o querer estar só e amar estar com alguém
a solidão é um privilégio, ter amigos também
Eu sou o que o tempo fez comigo e o desejo do que está por vir
eu sou o que o presente precisa desde que eu possa transformá-lo
eu sou o desejo de mudança e o amor de tudo que ficou como está
o que eu sou só diz respeito a mim desde que o mundo possa usufruir*

Aluno 1:

*Eu vou
Eu vou para escola todo dia, sentindo uma grande agonia
e aí me expressar porém sem conseguir chorar
eu vou atrás com a minha felicidade
o meu lugar de personalidade
vou seguindo o meu curso sem lugar no meu mundo
eu vou buscando o amor que me dê valor
eu vou em busca de amigos mas sem abandonar os antigos*

Este primeiro poema dos alunos foi lido por um colega do autor. Essa dinâmica de um estudante ler o texto do outro colega foi sugerida pelo poeta-educador Beluca no momento anterior a leitura deste poema do Aluno1. Após esta primeira declamação-leitura estudantil, o arte-educador Dw comentou que tinha dificuldade de ler a letra de outra pessoa e, por isso, ele fala que "gostaria que as pessoas lessem o seu próprio texto". Em cima disso, o educador parceiro Beluca diz que este ato é importante para marcar a expressão da voz do autor pois "a gente tá no processo de construíir a identidade". Nisso, Dw pondera que todos ali estão em processo de construção e que não precisaria ficar com "vergonha" para ler o seu texto e brinca para os alunos relaxarem com a ideia de que o processo de "indicação pra academia de letras vai vim depois" e não seria ali para não ficarem com timidez e vergonha para assumirem a leitura do seu texto autoral.

Aluna 2

*Eu sou tudo e ao mesmo tempo não sou nada
Eu sou grande quando não comparada
Eu vivi, mas não sou a experiência
Eu sou desapegada, mas em mim ainda mora a carência*

*A carência de uma pessoa atenciosa que escute os meus papos loucos
 Loucos porque se consideram muito, mas ao mesmo tempo tão pouco
 Eu sou o que a música me faz sentir e o que o universo me proporciona
 Eu vivo para matar a curiosidade de como tudo funciona
 Eu sou eternamente branca, porém em mim mora todas as cores
 Eu sou fria, mas em mim vivem todos os amores
 Amores que tenho pela vida pela química, a música e o universo
 E no fundo eu só queria ser virada ao inverso
 Eu sou tudo e ao mesmo tempo sou nada
 Eu sou puro sentimento e por vergonha resguardada*

Depois da leitura-declamação da aluna 2, todos aplaudiram e um dos poetas-educadores expressou “wow” com um timbre mais grave de intensidade média. Já a professora da escola diz “arrasou” e olhou para a aluna com um tom de incentivo. Estes gestos e dizeres, sejam falados ou ruidosos, ganham um significado motivador para quem lê o seu poema, pois a maioria dos estudantes estavam com aquela vergonha ser o próprio leitor que expresse a sua voz de autor do texto criado durante a oficina.

Aluno 3

*Eu sou
 o que nada sei
 saber é um privilégio lá de longe
 Eu sou
 o que sabe o que ninguém sabe
 o que ouve o que ninguém mais ouve
 o que conhece o que mais ninguém conhece
 Eu sou
 a mensagem que nunca chegou
 a história que nunca foi contada
 a foto que nunca foi tirada
 o excessivo entre os que foram lembrados
 o que viveu mas não a experiência
 a poesia mas não o poeta
 o amor que nunca foi amado
 o sentimento que nunca foi sentido
 Eu sou o defeito em seus mais pequenos detalhes
 Eu sou a pessoa que se perdeu em meio a esses falsos perfeitos
 mas sempre sabendo que nada soube e nada saberei*

Antes do aluno3 ler o seu texto, o educador Dw fez um elogio ao primeiro verso criado pelo “eu sou o que nada sei” e iniciou a leitura do poema, pois parece que o aluno ainda estava tímido. Quando o aluno-autor ouvia a voz do educador lendo o seu texto, o estudante completou a leitura declamada do poeta-professor. Nesse momento, o autor-aluno

se animou a assumir o papel de leitor de sua própria criação poética. Este reposicionamento do aluno-ouvinte para aluno-falante de seu texto autoral simbolizou uma motivação coletiva para os alunos que seguiram entrando no jogo do sarau naquele final da primeira manhã da oficina.

Aluna4

Eu vou

Eu vou do jeito que quiser

Vou de samba, vou de bamba, vou de rap

Rap pra alma e pro coração

pra alimentar a esperança de uma nova nação

Vou até mesmo de chinelo

afinal não é necessário alimentar o nosso ego

Vou do jeito que eu quiser,

Vou de cabelo bagunçado, sapato desamarrado,

com o coração livre e a minha confiança do lado

Essa aluna 4 é a autora do verso que o poeta-rapper Eduardo Dw disse ter também pensado na época que criou a sua letra versificada para homenagear o sambista Noel Rosa e suas outras referências musicais e políticas históricas do hip-hop, do movimento negro, da filosofia, do reggae, dos movimentos feministas, etc. Percebe-se que esta aluna incorporou, de alguma maneira, as referências musicais que da letra-força do poema-canção que o educador performou na hora de convidar os estudantes para iniciarem o ato criativo da escrita poética. Parece também que a aluna se inspirou na perspectiva crítica e irônica do professor-poeta na medida em que a voz lírica dela deseja “rap pra alma [...] coração / [...] alimentar a esperança de uma nova nação”. A entonação dela na leitura se esforça para seguir as rimas, cuja pronúncia se faz por pausas para seguir com fôlego o próximo verso de seu poema.

4.2 CIRCUITOS, MANCHAS E PEDAÇOS

A partir destas vivências etnográficas da 1ª etapa da pesquisa de campo, durante o ano de 2017, e os testemunhos descritivos na 2ª etapa em 2018 e 2019, registrei os dois seguintes quadros que informam o detalhamento dos coletivos culturais, parcerias institucionais, as ocupações dos espaços e os bairros percorridos pelo itinerário do Coletivo Sarau de Periferia e do Slam Clube da Luta. Nestes quadros, busquei abordar as categorias de *Circuito*, *Mancha* e *Pedaço*, (MAGNANI; MANTESE, 2007), que se constituíram regularidades sociais e culturais ao longo do trabalho de campo desenvolvido para esta pesquisa e que são abordados no capítulo 1 e 3.

4.1.1 *Circuito* Barreiro:

Quadro 6: *Circuito* Barreiro

CIRCUITO BARREIRO			
Coletivos	Atividades	Espaços	Bairros
Coletivoz	Sarau	Casa de Cultura Coletivoz Centro Cultural Urucuia Centro Cultural Vila Santa Rita Galeria Viaduto das Artes Bar The Wall Escola Municipal Vinicius de Moraes - Escola Estadual Álvaro Laureano Pimentel Escola Estadual Professor Claudio Brandão	Olaria Pongelupe Vila Santa Rita Barreiro Jardim Industrial Tirol Cardoso
Coletivo do Viaduto Pra Cá	Slam, Batalha e Sarau	Galeria Viaduto das Artes Pista de Skate Bar Coroteria	Barreiro
Trincheira e Coletivo Apuãma	Slam e Batalha	Praça Augusto César Sandino - Batalha da Rocha Pista de Skate	Mineirão Barreiro
Sarauzão do Brandão	Sarau	Escola Estadual Professor Cláudio Brandão Casa de Cultura Coletivoz	Vale do Jatobá Olaria
BarulhoMusicoPoesia	Sarau e Performace	Casa de Cultura Coletivoz Centro Cultural Urucuia Centro de Referência da Juventude Faculdade de Educação UFMG	Olaria Pongelupe Centro Pampulha
Instituto Macunaíma	Projetos de Cultura, Arte e Educação	Viaduto das Artes Casa de Cultura Macunaíma Fuba Café Centros Culturais da Regional Barreiro	Barreiro Vila Cemig Vila Cemig Bairro das Indústrias Pongelupe

Coletivo Apuamã	Batalha de MC's	Praça Augusto César Sandino - Batalha da Rocha	Mineirão
Coletivo Terra Firme	Sarau, Batalha, Cinema, Fotografia	Praça Morada da Serra (Ibirité) Escolas de Ibirité	Morada da Serra - Ibirité
Batalha Cladestina	Batalha	Pista de Skate - Praça Cristo Reina	Barreiro de Baixo
Batalha Tai Tai	Batalha	Quadra do Bairro Itaipu	Itaipu

Fonte: o autor (2022).

4.2.1.1 *Mancha Barreiro de Baixo:*

A *Mancha* Cultural do Barreiro de Baixo é constituída pela contiguidade espacial dos seguintes equipamentos, estabelecimentos, espaços, trajetos e vias urbanas:

- Galeria Viaduto das Artes – Avenida Olinto Meireles nº 45
- Via Shopping – Avenida Afonso Vaz de Melo nº 640
- Pista de Skate – Avenida Afonso Vaz de Melo s/n
- PUC Minas Barreiro – Avenida Afonso Vaz de Melo nº 1200
- Bar Coroteria – Avenida Afonso Vaz de Melo nº 1306

4.2.1.2 *Pedaços entre Barreiro e Contagem:*

Os *pedaços* que marcam as sociabilidades os protagonistas dessa pesquisa são os descritos abaixo. Esse dado se baseou numa cartografia não contígua entre esses *habitares* e *points* que compõem os itinerários *nômades* dos jovens, adultos, artistas, cuja reexistência tranveste suas híbridas identidades de articuladores e agentes culturais das artes urbanas vivas em seus corpos, vestimentas, tatuagens ou presentificadas nos muros, vielas e *quebradas* do “Barreiro City”. Aí, então, se vive ou se pode ver, nesses pontos (re)territorializados pelos participantes nativos dessa etnografia, o entre-lugar desde os seus lares até aos afetos construídos com a e pela família da rua Coletivoz, Cabeçativa, Clube da Luta, Batalha da Pista, DoViadutoPraCá, ...:

- Galeria Viaduto das Artes – Avenida Olinto Meireles nº 45
- Bar The Wall Pub – Rua Padre Bartolomeu de Gusmão nº 250, bairro Jardim Industrial/Contagem-MG
- Pista de Skate – Avenida Afonso Vaz de Melo s/n

Constatei que estes *pedaços*, os quais caracterizam os trânsitos e as passagens dos sujeitos frequentadores *habitués* do Coletivoz, Clube da Luta e demais coletivos mencionados, anteriormente, formam uma corrente subjetiva-relacional em favor de uma *cena* artístico-cultural em *status* constante de *nomadismo*. Um pixel deste atlas cartográfico pode ser observado na recorrência cotidiana de códigos e gestos intencionais de acolhimento pessoal ao reconhecerem seus pares, vizinhos e parceiros. Essa atmosfera afetiva e subjetiva é notada pelo toque entre mãos, o olhar que balança a cabeça, a saudação com os braços e o cumprimento a pessoas desconhecidas

4.2.2 Circuito Baixo Centro:

Quadro 7: Circuito Centro

CIRCUITO CENTRO		
Coletivos	Atividades	Espaços e Eventos
Slam Clube da Luta	Slam, SlamMG, Slam InterEscolar, Festival Perfoma Slam, Palestras e Oficinas	Teatro Espanca! Centro de Referência da Juventude Casa de Referência da Mulher Tina Martins Parque Municipal (Virada Cultural) Centro Cultural Banco do Brasil (Primavera Literária) Cidade Industrial/Contagem-MG (Fábrica de Graffiti) 9 escolas municipais das 9 regionais de Belo Horizonte-MG Galeria Viaduto das Artes Centro Cultural Urucuia Centro Cultural Bairro das Indústrias Centro Cultural Lindéia Regina
Coletiva Manas:	Slam, Sarau, Rodas de Conversa	Centro de Referência da Juventude Teatro Espanca! Casa Tina Martins de Acolhimento de Mulheres
Coletivo Avoante	Slam e Sarau	Palácio das Artes Escadaria da Estação Central do Metrô Centro de Referência da Juventude Usina de Cultura
Família de Rua	Duelo de MCs e Duelo Nacional	Debaixo do Viaduto Santa Tereza

Fonte: o autor (2022)

4.2.2.1. Mancha do Baixo Centro:

- Rua Aarão Reis
- Debaixo do Viaduto Santa Tereza
- Pista de Skate
- Bar 2Black
- Avenida Andradas
- Duelo de MCs
- Bar Zona (antigo Nelson Bordelo)
- Teatro Espanca!
- Bar Pé de Boi
- Edifício Central
- Escola Livre de Artes-Arena
- Estação Central do Metrô

- Praça da Estação
- Museu de Artes e Ofícios
- Praia da Estação
- Bloco Tira o Queijo
- Rua Guaicurus
- Centro de Referência da Juventude
- Avenida dos Andradas
- Funarte
- 104
- Centro Cultural UFMG.
- Rua Santos Dumont

4.2.2.2 Pedacos do Baixo Centro:

- Teatro Espanca!
- Debaixo do Viaduto Santa Tereza
- Centro de Referência da Juventude

4.3 VIVÊNCIAS NO SLAM CLUBE DA LUTA: 2018

4.3.1 “EM POESIA, NÃO SE COMPETE, MAS EM SI, COMPETE”: UMA DAS NOITES DE POETRY SLAM NO CLUBE DA LUTA⁴⁰ DE BELO HORIZONTE

Era dia 25 de janeiro de 2018. Cheguei por volta das 20h10 no Teatro Espanca que recebe os eventos e edições do Slam Clube da Luta com mais permanência neste local, desde a sua origem há 8 anos. Houve edições em outros locais desde 2014, quando aconteceu a fundação deste 1º slam de Belo Horizonte e Minas Gerais no mês de agosto. Articuladores do Coletivo Sarau de Periferia e do Coletivo Cabeçativa, grupos culturais que atuam no extremo oeste da “ZO”, zona oeste da capital mineira. A ZO também é nomeada, administrativamente pela prefeitura, de regional Barreiro, um dos maiores conglomerados de bairros periféricos, longe do centro da cidade, onde faz fronteira com outras cidades da região metropolitana: Contagem, Ibirité e Nova Lima.

Rogério Coelho, Eduardo Dw e João Paiva relatam que visitaram a cena de *slams* em São Paulo⁴¹, estado pioneiro nesta modalidade ou gênero poético, em meados daquele ano de 2014, para pensarem na possibilidade de construírem esta experiência poética e sociocultural em Belo Horizonte. Conheceram o *Slam do 13*, um dos seus articuladores Thiago Peixoto, que incentivou estes artistas e coletivos mineiros para fundarem o *slam* Clube da Luta, nome inspirado no filme estadunidense de mesmo nome, e que se transformou numa música pelas mãos de Eduardo Dw e João Paiva que saiu no disco *Ruas e Rios* do Projeto Manobra em 2017⁴²:

*Eu vi vários chegar e é o seguinte
Eles entraram pro bar eu contei bem mais que vinte
Eram semblantes marcantes bem antes brilhavam
Eram pulsos e impulsos que seus passos marcavam
Foi um brinde um sinal e eu não vou pagar pau
Pensei assim pra mim nunca vi nada igual*

⁴⁰ Registro de vídeo desta 1ª edição do Slam Clube da Luta de 2018 no espaço do Teatro Espanca, localizado no baixo centro de Belo Horizonte, Rua Aarão Reis, 542. Disponível em: <https://youtu.be/widgTx-CD3U>.

⁴¹ Roberta Estrela D'alva trouxe para o Brasil em 2008 a ideia do *Poetry Slam* após conhecê-lo por intermédio de pesquisa e filmes na Frente Trece de Febrero, banda que participou, em torno das artes e linguagens da Cultura Hip-Hop. Assim, a atriz do Núcleo São Bartolomeu de Depoimentos, uma companhia de teatro, propôs a criação, em parceria com outros artistas deste grupo teatral, do ZAP!Slam, primeira comunidade de poetry slam do Brasil, no bairro Pompéia, na capital paulista. Sendo que é, atualmente, este o grupo que articula e organiza com as dezenas de comunidades de outros estados, o SlamBR.

⁴² Esta música está disponível em: <https://youtu.be/tvkHs8rfGDw>.

*Eram socos e pontapés na cara, eram palavras.
 É o flagelo que eu quero pra mente não ser escrava
 Puxei o cão nessa pressão que me agrada
 Só vai ter revolução se nossa mente for armada
 Lá eu vi Paulo (Lê) Minsk e recitar Nietzsche
 E a intervenção chegar com IP4:20
 De cabeças que são ativas coladas em coletivos
 Fiéis com um Slan no clã dos poetas vivos
 Nem Jack nem Tyler nem Brad nem Norton
 São Paivas e Coelho em nêutrons e prótons
 Em transe, banques em sanques e verdade
 Poetas Ambulantes de Sobrenome Liberdade
 Sou proclamador da dor e do amor
 Lugar que sua frio e que falta ventilador
 Uns vem pela Brahma outros vem pelas palmas
 Eu sou do clube da luta e eu vim pelas almas
 Sou a vingança sorridente do poeta
 Sou a dor de uma ferida sempre aberta
 Sou a mistura explosiva do napalm, paga pau
 Sou do clube da luta da poesia marginal
 Sou a vingança sorridente do poeta, irmão.
 Sou a dor de uma ferida sempre aberta, então.
 Sou a mistura explosiva do Napalm, paga pau!
 Eu sou do clube da luta da poesia marginal.*

*Somos Filhos indesejados de uma tal literatura
 Gatilhos a ser puxado com pependentes de partitura
 Somos o soco na sua mente, somos os loucos consciente
 Somo o gosto da poesia que sinto entre os dentes
 Então vem, sem camisa e sem sapato
 Eu vou despindo a poesia, saindo do anonimato
 Saímos da rotina, da cozinha para a copa
 Para que nossa sina não seja a cópia da cópia, da cópia
 Então tire meu mérito, afogue meu ego
 Ilumine o fardo que carrego de dar incentivos a revolução
 Pois é esse meu crime e não nego, porém não me entrego
 Pois seu distintivo não tem gabarito para bloquear microfone na mão
 Sou as palavras de Nívea, sou intervenção de Rogério
 A ManObra que convida pra derrubar os impérios
 Eu sou a poesia do Alex, mas pesada que T.Rex
 Eu sou Clube da Luta, filha da puta respect.*

A primeira comunidade de *poetry slam* de Minas Gerais, Clube da Luta, surgiu no mês de agosto de 2014. Nessa época trabalhava como um dos pesquisadores do grupo EDUC/PUC-MG que realizavam etnografia no Espaço Comum Luiz Estrela. Ali, durante a edição mensal do Sarau Comum, vi Eduardo Dw convidando as pessoas para comparecerem ao Teatro Espanca e conhecerem a experiência poética do jogo do slam, praticando a letra da música em outros espaços do circuito literário marginal: “[...] Ilumine o fardo que carrego de dar incentivos a revolução” (PROJETO MANOBRA, 2017).

Desde, então, “sou do Clube da Luta da poesia marginal”, conforme me identifico afetivamente ao ler e escutar a canção acima. Este advento do slam mineiro reforça meu itinerário nômade de fruidor praticante, seja como leitor ou escritor, do movimento de saraus

e slams desde meados de 2012 e 2013, pois, já crio textos poéticos e musicais desde os meus 15 anos de idade, algo que se aprofundou nos meus estudos na licenciatura em Letras na Universidade Federal de Viçosa (UFV).

Assim, ao chegar, nesta noite festiva pela celebração da palavra e voz poética que segue seu “tempo social”, (ZUMTHOR, 2010), e acontece sempre na última quinta-feira do mês naquela rua debaixo do Viaduto Santa Teresa no “baixo centro”, cumprimentei amigos poetas e parceiros de outros coletivos desta cena literária à margem da folha branca, (WALTY, 2017), dominante dentro dos cadernos de cultura do jornal da cidade. Este laço afetivo é um dos sentidos mais sensíveis que o encontro do slam promove aos fruidores dessa comunidade interpretativista, (FISCHER, 1980), e que tem seu trabalho artístico individual: Oliver Lucas (Sarau Vira-Latas e Comum), João Paiva (Sarau Cabeçativa, Sarauzão do Brandão, Coletivoz), Isabela Alves (Cabeçativa, Coletivoz, BarulhoMusicoPoesia).

Nesta minha primeira chegada ao espaço do Clube da Luta com o intuito de registro para compor a presente observação participante, vi que a portaria do Teatro Espanca já estava lotada de gente e de difícil acesso para conseguir um lugar interessante para apreciação daquela noite celebrativa da poesia falada em sua modalidade competitiva. Digo isso porque tal caráter de jogo competitivo do slam é uma das múltiplas linguagens, modos e práticas culturais da pluralidade das ações sociopolíticas da cena/movimento/circuito internacional do *Poetry Slam*, (D’ALVA, 2014).

Observei, na entrada do Grupo Espanca, grafites pintados nas paredes e na porta de aço, do tipo de uma loja convencional. Às vezes, fecham esta porta com uma cortina preta, porém sempre está aberta quando o evento é gratuito, que é o caso do Clube da Luta, ou outras programações. No alto, existe uma placa com o nome desta companhia de teatro que já atua na cena das artes cênicas há mais de uma década. A cada espetáculo organizam as cadeiras de uma maneira para o público se acomodar no espaço deste teatro de arena. As cadeiras de aço são dobráveis, e há também cadeiras brancas de plástico com seus pés cortados na altura do chão, que é quadriculado em preto e branco. Usam também uma espécie de estruturas metálicas com uma tábua de madeira por cima, que podem ser posicionadas como uma arquibancada onde as cadeiras são colocadas sobre a mesma.

Quando a pessoa entra no teatro pode se ver dois mezaninos, como se fossem um 2º andar, porém são usados para manejo dos recursos de iluminação e som. O primeiro mezanino é menor e fica acima da entrada do espaço, e existe o segundo que fica ao fundo do teatro, que serve também para ser o escritório e camarim dos produtores e artistas que circulam e

realizam eventos ali. Abaixo deste mezanino ao fundo, funciona um pequeno bar, durante os eventos do Clube da Luta com finalidade de arrecadação financeira para a manutenção do teatro. Atrás deste bar improvisado com um balcão e um freezer, existe dois banheiros unisex, sem porta de feminino e masculino. A metragem total deste teatro gira em torno de uns 30 por 10 metros quadrados e possui um pé direito alto com uns 15 metros.

Aproveitei que Oliver (inscrito naquela rodada do slam) abriu um caminho para “entrar no jogo” (expressão que ouvi desse poeta), e também entrei para iniciar os registros audiovisuais dos poetas slammers naquela noite quente do verão belo-horizontino (ver registro audiovisual na primeira nota de roda pé). Sentei no chão de costas para a porta do teatro. Nesse instante, encontrei uma ex-aluna do CEFET-MG, Unidade de Contagem, quando trabalhei como professor substituto no ano de 2016. Estes reencontros com jovens que foram meus alunos se tornaram recorrentes em outras visitas ao Clube da Luta ou Coletivoz, seja na segunda quarta-feira do mês no baixo Barreiro, ou na última quinta nessa marcha cultural do baixo centro de BH.

Ao ouvir desta ex-aluna que o espaço estava lotado desde antes das 20h, pensei comigo que deveria chegar mais cedo nas próximas edições deste campeonato e comunidade de poesia falada, *spoken word*, do Clube da Luta para conseguir um bom lugar para a captação das imagens e áudios, que compuseram a presente investigação de campo com objetivo de (re)conhecer os modos e formas de incentivo ao Letramento Literário de Reexistência por meio da prática cultural da Performance Poética. E, consequentemente, observar como a Literatura Periférica contribui para a formação/educação de novos escritores e leitores na cena/circuito literário marginal, à margem do centro da produção institucional de cultura e do sistema escolar na/da cidade.

Refleti sobre isso porque não acompanhei o momento inicial em que Rogério Coelho, o slammaster ou mestre de cerimônia-MC, convida o público para ser voluntário na função de jurado e contador das notas e do tempo. Também acontece a “calibragem” com poetas intervindo para que o júri novato (que nunca veio a uma edição do *slam*) experimente e aprenda a dinâmica de apresentação das notas de 0 a 10 pontos, utilizando um caderno, espiral, cortado ao meio, no qual já está impresso os números para escolha do jurado⁴³.

⁴³ Faço esta descrição da abertura do Clube da Luta porque o frequento desde o 2º semestre de 2014 quando trabalhava como um dos etnógrafos da equipe do grupo de pesquisa “Educação e Culturas” (EDUC) da PUC-MG no Espaço Comum Luiz Estrela para o projeto “Georrferenciamento de Culturas Urbanas”. Este espaço do “Estrela” é atualmente um centro cultural advindo de uma luta e ocupação urbana de um casarão abandonado do poder público estadual em 2013. É nele onde nasceu em 2014 e ocorre o Sarau Comum, um dos coletivos

Nesta edição, a contadora das notas – ou quem assume este papel e convite feito pelo slammaster – foi a Thais Cavalhais, uma das slammasters, produtoras e poeta do Clube da Luta desde 2015. Esta função de contador auxilia no cálculo da média entre a menor e maior notas, que são retiradas da soma total no conjunto das pontuações emitidas pelos 5 jurados naquela noite de “show-cabaré” *slam*, (D’ALVA, 2014).

Essa ideia de *slam* como “show-cabaré-poético-vaudevelliano” é uma expressão usada pelo Mark Kelly Smith, um dos poetas criadores da primeira comunidade de *slam* em 1986 num bairro de operários da construção civil da cidade de Chicago, no estado de Illinois, Estados Unidos. O *Uptown Poetry Slam*, fundado por Smith em Chicago no Green Mill Jazz Club, é reconhecido como a primeira iniciativa de *poetry slam* no mundo, (D’ALVA, 2014, p. 109-110).

Nessa abertura, o slammaster também convida uma pessoa para acompanhar o tempo de 3 minutos de cada performer, sendo que esse tempo é uma regra do slam, e o contador do tempo, ao faltar 30 segundos para o término, levanta a mão (esse gesto é acompanhado por alguns espectadores do público) como forma de sinal para o poeta slammer encerrar a declamação poética. O slammaster usou microfone e caixa de som, que ficaram à disposição para uso dos slammers. Teve uma iluminação feita por um apoio técnico do Teatro Espanca, que também organiza as cadeiras conjuntamente com participantes do slam na abertura e no fechamento do espaço, formando a arena de lutas poéticas nessa comunidade de artistas, escritores, espectadores e leitores.

Os 18 competidores inscritos nesse 1º Slam Clube da Luta de 2018 foram: João Vitor, Eliza Castro, Rogério, Laura Conceição (Juiz de Fora, Slam Ágora), Rungg SujeraMob, CDJ, Kadosh Miranda, João Lucas, Jéssica Rodrigues (Jazz), João Paiva, Leandro Zere, Vênus Sunêv, Mós, Oliver Lucas, Lêlê Cirino, Virginia Dandara, Marco Lucirius e Kadabra. Do 1º round para o 2º, continuaram: João Vitor, Laura Conceição, Kadosh Miranda, Jéssica Rodrigues, João Paiva, Vênus Sunêv, Oliver Lucas e Lêlê Cirino. Disputaram a final: Laura Conceição, Jéssica Rodrigues, João Paiva, Vênus Sunêv e Oliver Lucas. A slammer Vênus foi a campeã dessa primeira edição do Clube da Luta 2018.

Compareceu, aproximadamente, um público participante de 80 pessoas. Nesse público, enxerguei aqueles frequentadores mais assíduos e que transitam por outros saraus e slams do circuito literário marginal da região metropolitana. Estes que circulam maior frequência, já os encontrei em outros eventos e são, em sua maioria, poetas, artistas e

culturais que integram o circuito metropolitano dos saraus de literatura marginal, periférica e de rua de Belo Horizonte.

articuladores de outros coletivos atuantes nessa cena cultural e de outras como as batalhas de mc's que se ligam enquanto linguagem e atividade artística.

Numa perspectiva geral, os poemas abordaram temas como: racismo, periferia, machismo, religiosidade, negritude, juventude, feminismo, ancestralidade africana, política, dentre outros. Para esta secção, selecionou-se os poemas e performances que compõe o *corpus* analítico desta pesquisa (ou que são referências no circuito) e o intuito é apresentar, implicitamente nesse registro escrito, e discutir, em algumas partes, as categorias e conceitos em torno da performance poética. Tais categorias são: formação, transmissão e recepção, (ZUMTHOR, 1993; 1997; 2005; 2010; 2014), com base nos enquadramentos da recepção estética da audiência copresente e do conjunto de corporeidades e vocalidades. Estes conceitos se entrelaçam com os aspectos antropológicos das sociabilidades nesta comunidade de *poetry slam* (espaço, cenário, tempo, duração, pessoas e atividades), conforme já debatido no capítulo 2 e 3.

Outro entrecruzamento pretendido, ao longo desse subcapítulo, é uma interface com os debates dos estudos acadêmicos que aprofundaram noções teóricas a partir da prática de observação participante de saraus e slams identificados com o fenômeno sociocultural e educacional da Literatura Marginal-Periférica em espaços da rua em cidades como São Paulo e Belo Horizonte. Estas discussões teórico-práticas foram tratadas no capítulo 1 em diálogo com as categorias de campo cultural e de sistema literário na contemporaneidade.

4.3.1.1 1ª Primeira Rodada nesta noite poética do Clube da Luta

4.3.1.1.2 Eliza Castro

*Cês reclamam de cota mas esquece que a maioria de nós aprende é com pistola
O que é foda quando você tem que conciliar com a escola
quando cê tem que manter o sustento do barraco
já que muitas vezes com salário de doméstica
sua mãe não consegue colocar comida no prato
Aliás já é normal os pretos serem inferiorizados
e estarem em cargos terceirizados
essas novas leis são um disfarce para legalizar o trabalho escravo
e também ter um diploma não impede que nenhum Preto seja baleado
principalmente na mão dos capacho do Estado
não preciso nem citar quem são os principais responsáveis pelo nosso genocídio
mataram uma galera com 111 tiros e prenderam um camarada não sei se você já ouviu a
história do Rafa Braga da Maria Eduarda e de tantas outras que deixaram em comoção a
quebrada*

*e não foi escrito no Insta no Face ou qualquer outra rede porque preto favelado caiu na rede é peixe
queria falar também da situação das mina mas é tanta história para contar que eu vou ter que fazer outra poesia e não, não gostamos de ser comparadas com a globeleza, muito menos chamadas de moreninha
Dandara resistiu por nós vive em nós somos nós por nós e também que você não me representa
e tantas outras pretas que estão na imprensa porque apesar da essência da resistência e ajudar a nos empoderar elas lançam produtos que eu nunca vou conseguir comprar
vocês tão ligado que o salário da preta é menor que a partícula do ar
Mas calma que eu já vou explicar não tô falando que representatividade não importa
Mas quando tiver a classe para me separar vamos precisar de muito mais representação para revolucionar
mas já estamos seguindo evoluindo e se liga no nosso desempenho e escuta a última mensagem que eu tenho se a casa grande está com saudade do tempo de senzala nós vamos lembrar de como tacar fogo no engenho.*

A poeta Eliza Castro movimenta o corpo de forma circular na arena do Clube da Luta. Gesticula as mãos e braços semelhante a um cantor de Rap. A mão transparece enfatizar a letra e se relaciona com o seu corpo, tocando-o. A cabeça balança ao ritmo que transmite a sua voz poética. Nos versos a entonação da voz apresenta uma intensidade média e quase nenhuma pausa na respiração. Percebi uma poética ritmada com rimas em uma velocidade que recorda um rapper numa Batalha de MC's.

Observei que a slammer no verso “não preciso nem citar quem são os principais responsáveis pelo nosso genocídio”, toca a mão no seu peito e isto legitima a autenticidade de sua poética antiracista. Analiso isso tendo em vista que Eliza Castro se auto identifica como negra, preta, na mira “dos capacho do Estado”, das forças policiais reprodutoras do racismo institucional, responsável pelo genocídio da população negra, principalmente, dos jovens, que é uma das perspectivas críticas desta poesia. Percebi, ao longo da letra e da voz, outras críticas sociais ao machismo e ao elitismo da representação negra nos meios de comunicação.

A maior vibração do público aconteceu ao final da performance quando se escuta gritos e urros mesclados ao código recorrente das palmas. Esta recepção forte dos espectadores marcou o verso final da performance quando Eliza os convida para: “se liga no nosso desempenho e escuta a última mensagem que eu tenho: se a casa grande está com saudade do tempo de senzala, nós vamos lembrar de como **tacar fogo no engenho**” (grifos nossos). Esta imagem de fogo no engenho é um pensamento com certa regularidade nas poéticas da Literatura Marginal e da cultura Hip-Hop.

Talvez, Eliza Castro, por neste evento ter sido umas das primeiras performances dela no slam Clube da Luta – ou o momento que marca a sua entrada nessa cena literária da cidade

–, apresenta uma performance poética com poucas ou quase nenhuma pausa para a respiração. Afirmando isso porque observei que sua intervenção vocal-corporal muda ao longo do ano de 2018 e 2019 com o acúmulo de experiências em outras atividades do circuito de slams, alcançando um outro patamar de maturidade artística.

Essa crítica incendiária aos senhores de engenho nos remete “às matrizes e aos rastros de uma história ainda pouco contada”, (SOUZA, 2011, p. 36), já que este corpo da poeta se confronta com a hegemonia dominante no discurso escolar-acadêmico que se impõe em uma das agências principais de letramentos na sociedade, a escola. Tal discurso científico-escolar se concretiza a partir do apagamento e do silenciamento das revoltas dos negros escravizados, que visibilizam a tensão étnico-racial do “tacar fogo”. Poderíamos, também, refletir que tal escuta, ao olhar para os domínios discursivos dos letramentos, é uma possível leitura, pois performance implica dois ou mais ouvidos, (ZUMTHOR, 2014), que é caso situacional da comunidade de slam.

Expandindo a interpretação desta imagem provocada pela voz poética de Eliza Castro, ao conduzir a audição da letra e a visão da corporeidade na canção “Olho de Tigre” do rapper Djonga (2017), a saber, “Fogo nos racista ... sensação sensacional”. Assim, o **leitor-ouvinte e nômade** sairia dançando e balaçando, positivamente, a cabeça com a imagem desta cena provocada por aquela prática de Letramento de Reexistência inscrita na performance poética da jovem negra Eliza Castro, ou devido à escuta do vídeo clipe do cantor Djonga. Aí se vê um aspecto da formação leitora via audição e visão presencial, recepção viva da Eliza Castro que foi vivida organicamente pelos espectadores que coparticiparam desta edição do Clube da Luta.

4.3.1.1.3 Laura Conceição

É, lá vem a Laura Conceição

Mina chata do carai

Vem lá (inaudível) pra falar de machista

Aí seu machista se você não fosse um machista em uma sociedade machista

Eu não faria poema pra machista, mas você é um machista

(inaudível) quem sabe você deixa de ser um machista

(inaudível) eles não querem ver a mulher (inaudível)

E não querem mulher na chefia que não é normal

(inaudível)

Eu vô te contar uma história

Se você é (inaudível) cagete

Começa tudo bem mas o final não é feliz pra sempre

Mulher é barriga no tanque, preparando o lanche

De olho na panela de pressão
 Panela de opressão e marido passando a mão
 E não adianta dizer não
 E o medo de andar nas ruas sozinha ao sair
 O risco do aborto ilegal porque não é legal se não posso parir
 É história de chacina, tão matando as mulher
 As que o ventre não é livre busca proteção na fé
 Te forçam e te empurram o berço de alienação
 Deus fez a mulher da costela de Adão
 A não!
 Vou contar pra você o verdadeiro mistério da vida
 Todo homem existente ele nasceu de uma mulher
 (Inaudível) se eu transar antes do casamento eu vou pro inferno dos católico, inferno!
 Inferno pra mim na terra, onde os boy magia mata, estrupa e depois enterra
 Vou fazer denuncia se a polícia estrupa também
 (inaudível) o sistema estrupa nossas ideias todos os dias
 Não escuta nossa reclamação quando abre o coração, estrupa sem penetração
 (inaudível) os boy não quer saber de criar, quer saber de gozar dentro
 (inaudível) todo dia, todos ano
 Aproveitar que tá no chão e passa o pano
 Mas levanta do chão já é noite
 Noite, reprodução
 Aquele sexo onde o homem goza, a mulher não
 A mídia abusiva sempre romantiza sexo abusivo
 (inaudível)
 Mas calma, tô falando do roxo que fica na pele
 E o roxo que fica na alma
 Minha poesia é muito atual
 Eu preciso falar disso porque isso não passa no jornal
 Vim aqui marcar minha presença, tentando fazer a diferença
 Me chamam de sapatão como se isso fosse ofensa
 (inaudível) eles têm medo pra caralho da força de uma buceta
 Eles taxam de sapatão quem tem muita tatuagem
 Taxam de sapatão, mas vem propor menagem
 Eu sou diversidade, pau no gato sem massagem
 Tá de sacanagem?
 Então hoje eu vi aqui te propor uma experiencia
 Um menagem à troá, eu, você e sua consciência
 (inaudível) quem entrar no meio de duas mulheres e fazer um sanduíche
 Então me risque dessa sua play list
 Mulher não é objeto pra satisfazer feteche
 (inaudível) hoje em dia eles cheiram cola
 Ninguém aprende com o passado ocioso pelo futuro desperdiçando presente
 Abrindo porta pra droga, fechando porta de escola, trancando portas na mente
 É isso mesmo, sofremo todo dia
 Salário, represália
 Recebendo muito menos pela mesma cargo/horária
 Cês acha um porre falar de desigualdade salarial
 (inaudível)

Laura Conceição na primeira performance, já se apresenta em alto e bom som e a plenos pulmões, inclusive que utiliza muito bem ao longo de sua apresentação, pois a poeta escolhe mandar seus versos de forma rápida e cadenciada, o que proporciona uma interação forte com o público, além de uma energia ímpar em sua performance. Inicialmente, sai da plateia descalça e se posiciona no meio da arena. Essa slammer teve boa condução por todo o perímetro da arena, sempre olhando para o público. Após o grito de guerra do Slam, a poeta se apresenta com os versos “É, lá vem a Laura Conceição/ Mina chata do carai/ Vem lá(inaudível) pra falar de machista” enquanto balança os braços no ar apontados para cima. No final do verso, é interessante ouvir uma voz masculina vindo da plateia que diz “iiii!”. Enquanto diz versos com a palavra “machista” repetidas vezes, a poeta aponta para o público com o braço direito, e abre os braços para baixo estufando o peito, como se estivesse chamando o machista para a briga, demonstra estar tão exaltada que chega a dar um pulo, breve e curto ao abaixar os braços como quem acusa alguém, o movimento é um só, totalmente, coordenado.

Em seguida, projeta o tronco para frente mandando dois versos, mais rápido que papaléguas, alternando os braços, um está no ar e o outro nas costas e vice-versa. No verso “Começa com “Era uma vez”, mas o final não é “feliz pra sempre”, Laura abre os braços apontados para cima como se ilustrasse no ar um cartaz e nega em seguida com os dedos de forma mimética. No trecho seguinte, a performer ilustra um dos trechos mais interessantes do poema em “Mulher é barriga no tanque, preparando o lanche/ De olho na panela de pressão/ Panela de opressão e marido passando a mão” no qual o jogo com a palavra “pressão” e “opressão” é espetacular, ainda, é seguindo de um gesto curioso em que braços e pernas trabalham de forma coordenada.

A artista para em um dos cantos da arena circular, e com o punho fechado e os braços fechados junto ao tronco imitando alguém que carrega uma bandeja, levanta os braços de forma sincrônica com a perna direita, imitando uma marcha na qual demarca o tempo do verso “marido passando a mão” no trecho seguinte volta a circular pela arena. Alguém da plateia, após essa cena, grita “uhu” e ensaia uma palma. Enquanto isso, a poeta segue com um fôlego ímpar a letra poética. Há no trecho “O risco do aborto ilegal porque não é legal se não posso parir” ela junta as mãos abertas na altura no peito como quem explica para alguém uma situação, e lança o braço direito para o público, em um movimento indignação ao final da conclusão na qual não está conformada.

É impressionante o silêncio na arena, só a voz de Laura ressoa e o público ao seu redor olha com admiração. Enumera em seguida, flexionando um pouco os joelhos e junta as mãos abertas, novamente, na altura do peito para explicar com uma mão virada para a outra separando em pedacinhos, girando um pouco o tronco da esquerda para a direita, ao mesmo tempo do verso “Deus fez a mulher da costela de Adão” e grita inconformada levando as mãos para o alto: “A não!”. Em seguida, virada para o público manda, com os joelhos um pouco flexionados e movimento os braços com punhos cerrados para cima e abaixo, “Vou contar pra você o verdadeiro mistério da vida/ Todo homem existente ele nasceu de uma mulher” para terminar esse verso, teve acompanhamento da plateia que disse com a poeta colocando ainda mais ênfase no nascimento de um homem, em contrapartida às ações hediondas do machismo na sociedade. O coro finaliza o verso com um “uhu” longo e algumas palmas. A plateia vibra na sua apresentação.

Ainda mais ao final de alguns versos, como “Inferno pra mim na terra, onde os boy magia mata, estupra e depois enterra/ Respeito não tem. Eu vou fazer denúncia com quem?/ Se a polícia estupra também”. É seguido de uma ovacionada aprovação. Sua movimentação se assemelha muito a de um rapper, em verso rajada, andou agachada, apoiando o braço esquerdo na coxa/joelho, enquanto a mão esquerda com o dedo indicador em riste ia na boca demonstrando a rapidez das palavras. Uma posição comum aos rappers quando cantam muito rápido.

Persona extremamente forte na cena. Outro verso que a plateia finaliza é “Aquele sexo onde o homem goza, a mulher não” em coro, repete, principalmente, o fim do verso e ri ao final. Outro trecho mais a frente, diz com a voz um pouco mais grossa e o som mais alto, expressando fúria, os seguintes versos “Minha poesia é muito atual/ Eu preciso falar disso porque isso não passa no jornal/ Vim aqui marcar minha presença, tentando fazer a diferença”, seguido de uma pausa e uma abertura de braços apontados para o chão e levando a cintura em seguida em “Me chamam de sapatão como se isso fosse ofensa”, a plateia ri com o gesto. No verso consecutivo, “Eu quero respeito sem faceta, eles têm medo pra caralho da força de uma buceta” ela para, joga os braços para o alto e passa a mão no rosto.

A plateia vibra ao final de “Eles taxam de sapatão quem tem muita tatuagem”, diz segurando o short e puxando para cima, deixando as coxas à mostra, “Taxam de sapatão, mas vem propor ménage”. Indo ainda mais aos gritos no final de “Tá de sacanagem?/ Então hoje eu vim aqui te propor uma experiência/ Um ménage à trois, eu, você e sua consciência”. É muito interessante a interação da plateia com a slammer. Ela ainda canta olhando para o

público, a mão direita na cabeça e a esquerda gesticulando ao som da melodia proposta por essa voz em “Ninguém aprende com o passado ocioso pelo futuro desperdiçando presente/ Abrindo porta pra droga, fechando porta de escola, trancando portas na mente”. Ao final, o público que trocou o tempo inteiro com a poeta vai a loucura com gritos, urros, assovios e palmas, enquanto ela acena a cabeça agradecendo.

4.3.1.1.4 Jazz Orimauá

Vagamente

Vagamente de quem não entende a forma de como o amor funciona

Julgamento e atitudes desonestas de lá do vazio do coração

Daquele que insiste em apontar os dedos

Onde deveria estender os braços e abraçar

Intensamente as igrejas pregam uma realidade de amor

Que não é prática de sua condição

Usam um grande homem pregado numa cruz, Jesus

Como forma de amor e sim de fato foi

Mas suas atitudes estão distantes de serem amor

E muito menos de intitular sua luta contra o pecado

Um filho de rua dormindo na rua mal sabe ele que resiste ao frio

Resiste a pessoas que dizem resistir, mas nem se que vê que aquele morador de rua tá ali

Então na rua é nós por nós e ninguém por mim, é assim?

Realmente é vazia a mente de quem não entende o que é humildade

Eu vim de baixo, cheguei onde queria

Agora eu piso em cabeças fazendo degraus pra colocar meu prato na pia

Sou patrão, patroa, professora, tomei garoa na cabeça pra pegar condução

Agora eu passo com meu carro na poça d'agua e foda-se quem tá no ponto

Realmente é vazia a mente de quem não entende o que é compreensão

O que será que mainha ia ter hoje quando o que eu mais queria era sentar e conversar

Quem dera se tentássemos compreender o outro sem antes mandá-lo a merda

Realmente é vazia a mente de quem não entende de como é a paz

Só de falar já dá uma calma neh

Mas paz não é calma, paz é estado de alma

De quem já sofreu inúmeras dores, desamores

De quem não sabe de onde vem ou onde vai

Paz mesmo é não precisar infernizar a vida de ninguém

Por causa dessa busca intensa de quem eu sou

Então vagamente, vaga a mente de quem não entende os dons marginais

Você canta, dança, recita, vibra, chora, faz acontecer

Mas não cresceu nada dentro de você?

Tem algo errado irmão

Realmente é vazia a mente de quem não entende o quanto eu te amo

Porque se entendesse deixaria de mendigar qualquer amor

Então eu te peço jovem, deixa essa mente zerar e recomeçar

Mente vazia só acumula mentira de gente traíra

Que nada quer ter e tudo, quer ser

Agora sim eu acredito que transbordamente de quem entendeu o que aqui eu quis dizer.

Nessa primeira rodada do Clube da Luta, o poeta Jazz Orimauá começa sua declamação de forma pausada, clara e com as palavras bem pronunciadas. Com tranquilidade na sua “intervenção poética”, Jazz anda pelo palco da arena e encara a plateia de forma ritmada e forte. Sinto uma interação interpessoal de forma média com a plateia se comparo com as outras performances poéticas nessa noite. Entretanto, vi os espectadores batendo palmas e escutei assovios de algumas bocas do público. O poeta Orimauá usa a voz osciladamente em seu volume e na sua intensidade, convidando os ouvintes para a reflexão do jogo poético da “Vagamente” ou da mente que vaga, que intitula este poema.

Esse texto viria a ser publicado de forma impressa na “zine” (livreto fanzine) Coletânea do Slam Clube da Luta com os slammers finalistas das edições naquele ano de 2018. Observei que a performance do Jazz se transmite gestualmente como uma mimese de suas palavras. Desde o início desta performance vemos o signo “vagamente” associado às duas mãos na altura da cabeça, gesto que se repete ao longo da intervenção poética.

Percebo um poeta que sempre olha para as pessoas ao redor da arena do Clube da Luta num gesto que convidá-las para navegar na reflexão poética da mente que (di)vaga sobre as desigualdades sociais que são vistas quando andamos pelas ruas da cidade e convivemos com a população em situação vulnerável da rua. Esta performance poética parece que se concretiza numa mimese constante, acompanhada dos altos e baixos de sua voz intensa, gritada ou suavizada, enquanto o corpo deseja tocar, abraçar e pegar amorosamente nas mãos da audiência ali presente para transformar aquele contexto de exclusão social nas ruas do baixo centro da metrópole.

Assim, observei tal mimese, (ZUMTHOR, 2010, p. 217), nos seguintes versos e gestos da performance: *Daquele que insiste em apontar os dedos* [braços erguidos para o público ao fundo, olhando-o, e dedos em ristes de uma mão e com a outra no apoio] / *Onde deveria estender os braços e abraça* [os dois braços do poeta abraçam corpo, enquanto para a audiência] / *Intensamente as igrejas pregam uma realidade de amor / Que não é prática de sua condição / Usam um grande homem pregado numa cruz, Jesus* [abre os braços como se imitasse Jesus na cruz].

4.3.1.1.5 João Paiva

O rapper e poeta João Paiva fala, antes de sua intervenção poética, que: “Essa semana eu descobri que o diretor da escola em que eu dou aula, escola pública, dá uma prova para saber se o aluno está apto a estudar na escola, escola pública!”. Percebi seu tom crítico e decepcionado em relação a direção da escola estadual onde trabalha como professor de educação física na região do Barreiro.

*Devagar escola, es cola é por isso
 História sem ofício, oficina sem serviço
 Tá rápido demais, quer andar e deixar pra trás
 Reclama do atraso, ritmo, ditado, ditado no ritmo da ditadura
 São ditados ritmos e tortura, devagar escola
 É por isso que eles cola se não, não sai da escola
 Ai escora lá fora, espera acabar a prova, a prova de bala
 Depois volta pra sala, estuda moleque se não quiser ir pra vala
 Mas a matemática é uma matemática, deixa as criança estática
 Sem utilidade na prática, sem contar a gramática que mais parece uma satira
 Devagar escola!*

*Ex cola e o cê oh, esfola a mente da galera
 Controle social, fecha a mente de geral
 Educação de verdade oferece piedade, trabalho na comunidade
 [inaudível]*

Devagar escola [“wow” uma pessoa do público fala esta expressão, após o poeta ter olhado para a plateia e ter erguido as duas mãos na altura da cabeça em direção aos olhos e abrir os braços com as palmas das mãos abertas]

*Se não Ex cola e você não pode nem reclamar
 Cê faz eles de otário, eles seguem seu ritmo e tinha que ser o contrário
 Cê é lugar de formação, informação e que formas são que cê usa pra fazer
 Com métodos arcaicos de colorir mosaicos que nunca vão convencer
 E o que eles querem aprender você tá pronta pra falar
 [inaudível]*

*Devagar escola
 É por isso que eles cola, olha a comunidade na sua volta
 Vê se não ignora, ensina sobre a história incentivando a luta de agora
 Essas mentes que não explode, vê se não fode
 Os moleque pede acode
 Alguma coisa que atraia, chame nossa atenção e nos livre da vaia do show da vida meu irmão*

*E não nos deixe que caia em qualquer boteco de esquina
 Alimente a esperança e do desejo de mudança no coração das criança
 Não tem comida na pança [inaudível]
 Mas, devagar escola!
 Pô professor, semana que vem tem prova do cateto do quadrado da hipotenusa
 Do pretérito [inaudível]
 Da revolução Russa e eu não consigo estudar*

Faço curso CEFET, SENAI, COLTTEC, pré-vestibular...

Olha rapaz, eu já falei pra você sumir da minha frente, não quero saber de vida ruim de você
[inaudível]

Eu vou chamar seus pais e dar suspensão, advertência e assinar ocorrência

E se não sumir da minha frente agora vou é levar para a diretoria

Devagar escola! Que aí eles não cola e a cola vira uma Ex-cola! [o poeta abre os braços para os lados e os movimenta para o centro de sua cintura. Coloca o dedo indicador da mão na direção de seu peito e segue seu dedo juntando com o da outra mão desenhando um X. Gesticula sua mão direita na altura da orelha, chamando atenção da plateia para o entendimento daquele tom de “ex-cola”. Os frequentadores do slam clube da luta, ou do sarau coletivo, que já reconhecem esta letra, recitam no mesmo tempo do poeta este verso, ganhando uma intensidade mais amplificada, semelhante a um coro de vozes, constituindo uma vibração coletiva que ressoa por todo o espaço da arena do teatro espanca]

Vai ficar de enfeite, só um mero lembrete, os moleques tem sede de:

Saber, descobrir, conhecer, entender, saber ler e saber que pode contar com você, mas devagar escola, desgraça! [uma pessoa da plateia, que estava ao meu lado, vibra fortemente, junto aos aplausos, urros e assobios do público, e grita “porra” com um gesto de punho fechado em direção à arena do teatro]

João Paiva vai descalço para a arena do teatro, trajando uma camisa 10 do jogador de futebol Neymar. Inicia seu poema, após aquele discurso indignado com seu dia a dia na escola pública, passa a mão na testa, como quem enxuga o suor ou se pergunta o que fazer diante de tamanho desafio político e educacional. Assim, o slammer explode em seguida recitando o estribilho “Devagar escola”, que é o título desse poema em performance que aqui transcribo.

Nessa primeira apresentação, o artista slammer recorre à voz ritmada e rimada. Num primeiro momento, percebo que toda a plateia está à espera de forma respeitosa e calada. Como quem apresenta os fatos, o performer joga para frente os braços na altura do tronco e abre em seguida em um gesto de negação “Devagar escola, es cola é por isso/ História sem ofício”.

Paiva continua sua performance olhando sempre para a plateia e andando em todas as direções onde há público. Em seguida, inicia um trecho no qual o poeta fala o mais rápido possível dando um encadeamento de ações que a escola pratica para desacelerar no fim do verso “São ditados ritmos e tortura, devagar escola”. Termina de dizer em voz baixa. O tempo da sequência é devagar por um trecho, balançando os braços de forma síncrona, como um corpo preparado para qualquer ação ou reação, um corpo atento e vivo.

Depois, o artista acelera novamente a partir do verso “Mas a matemática é uma matemática, deixa as criança estática/ Sem utilidade na prática, sem contar a gramática que mais parece uma sátira” enquanto gira o corpo para um lado do público e para o outro, apontando o dedo indicador para as pessoas e enumerando “gramática” e “sátira”. Logo vi que

poeta paralisa o seu corpo com os braços abertos na altura da cintura na linha da letra “Devagar escola!” e faz uma pausa breve. Retoma lentamente os versos a seguir: “Eles cola e ocê oh, esfola a mente da galera”, tirando o boné e passando a mão na cabeça.

Este artista segue em ritmo acelerado a declamação dos seguintes versos “Educação de verdade oferece piedade na comunidade/ Na luta de cada dia, olha os moleque e alivia/ mas Devagar escola”. Na sequência, ouço um “wow” de uma pessoa do público que verbaliza esta expressão, após o poeta ter olhado para a plateia e ter erguido as duas mãos na altura da cabeça em frente aos olhos, abrindo os braços com as palmas das mãos abertas na altura da cintura como quem demonstra indignação.

Numa das partes finais dessa performance poética, Paiva coloca o dedo indicador da mão na direção de seu peito e segue seu dedo juntando com o da outra mão, desenhando um X e gesticula sua mão direita na altura da orelha, o que provoca a atenção da plateia para o entendimento daquele tom de “ex-cola”.

Os frequentadores da comunidade do slam Clube da Luta, ou do sarau Coletivoz, que já reconhecem esta *letra* e voz num movimento de *reiteração* e *movência* (ZUMTHOR, 2010), pelo circuito literário marginal, recitam ao mesmo tempo com o poeta este verso citado anteriormente. Dessa maneira, a voz poética, deste slammer campeão nacional do primeiro Slam BR/2014, ganhou uma intensidade amplificada que é semelhante a um coro de vozes cantantes, constituindo uma vibração coletiva que ressoa por todo o espaço da arena do teatro Espanca ali naquele *pedaço* da *mancha* cultural, (MAGNANI; SOUZA, 2007), do “baixo centro” da capital mineira.

4.3.1.1.6 Leandro Zerê

*E virão mais dias de chuva, choro de Ogum para lavar as ruas
Aqui água salgada escorrem por entre os dedos, mar de sal
Suor e lágrimas afogam os becos, da ponte pra cá só atravessaram os desejos
Cês plantaram na mente dos pivetes ostentação e consumismo
Então, não reclamem se ele com um fuzil tentar apagar seu brilho
Que ele sonhava ser Neymar, não Beira Mar
Vários sonhando ser reaçã pra portar uma quadrada
Eles só sonham com as de cem, mas nunca foram ensinados a dar nó em gravata
E cês pensa que a favela sangra a chibatada, nós sangra sim!
(inaudível)
E marcharemos de mãos fechadas e sangue nos olhos
Sentirão os calafrios quando dançarmos nos terreiros por cada Amarildo que sumiu
Pelas mães, irmãs, pais, tios, por todo aquele que o laudo consta desaparecido
De aparecida sou (inaudível) eu vi o peso do rosário quebrar as correntes*

*Fogo na casa grande, traz o senhor pro tronco
Só assim vão entender que favela não é senzala
Favela não é senzala irmão, favela é quilombo.*

Leandro Zerê inicia a sua performance poética, descalço, andando em toda a extensão da arena na primeira rodada desta 1ª edição do Slam Clube da Luta em 2018. Ele inicia seu poema olhando para o público e estendendo a mão direita, aberta com a palma para baixo, como se abençoasse o público, dizendo os versos iniciais de Ogum “E virão mais dias de chuva” com a voz alta e imponente. O artista segue o restante dos versos em voz média, grave e lenta, degustando palavra por palavra. No trecho “Aqui água salgada escorre por entre os dedos, mar de sal” anda com as duas mãos com a palma para cima com os dedos abertos na altura da cintura. Na sequência, com a mão direita, faz ondulações no ar quando recita “Suor e lágrimas afogam os becos”. E aponta para a cabeça com o dedo indicador direito, em seguida faz uma postura de quem anda armado, apontando para baixo, “Cês plantaram na mente dos pivetes ostentação e consumismo/ Então, não reclamem se ele com um fuzil tentar apagar seu brilho”.

Um pouco mais adiante o artista Zere faz com a mão em volta do pescoço como uma força ao dizer “Eles só sonham com as de cem, mas nunca foram ensinados a dar nó em gravata”. Acelera a fala e a deixa mais irritada nos versos que se seguem “E cês pensa que a favela sangra a chibatada, nós sangra sim!”. Olha diretamente nos olhos da plateia que o acompanha. Canta, apontando a mão acima da cabeça, com o dedo indicador apontando para o público, “Pelas mães, irmãs, pais, tios, por todo aquele que o laudo consta desaparecido/ De aparecida sou cabra das preces eu vi o peso do rosário quebrar as correntes”.

O poeta concluiu sua performance recitando “Favela não! é senzala irmão, favela é quilombo” batendo no peito e levantando o punho fechado. A reação é imediata: urros, palmas e gritos.

4.3.1.1.7 Vênus Sunêv

*Hoje vou dar olhos a vocês porque minha namorada sente os olhares que nos invadem
E andar de mãos dadas é um ato de violência
E estamos nós constantemente sujeitos a violência da sexualização
Nós, mulheres nos tornamos bruxas e endemoniadas quando entendemos que somos lésbicas
presas em relacionamentos héteros, e eu tô me controlando a vera pra num capotar esses
fanáticos que joga praga e o sangue que escorre é meu, e ao vivo e muita treta porque eu vejo
muito pastor, padre, buda disfarçado de demônio, mesmo não alimentando eu tenho muita,*

muita astúcia no ódio, porque na mulher o olhar machuca, parece que amar outra mulher é sempre um ato masculino.

Me põe duas palavras que não me definem, mas me limitam, mulher e masculino

Se surpreendem com minha raiva, se surpreendem com minha força e eu quero que eles se fodam

Porque me obrigam a amar homens que eu odeio, querem que eu me sinta bem com a ideia do meu corpo ser um banquete pra homens e a minha namorada não tem a atitude que tenho porque ela é ela e eu sou eu, (inaudível), vítimas de homofobia, quantas vezes eu escutei esse caso só hoje, nem nos bares que eu e Vitória cansamos de boicotar e nem da parte que EU tenho medo também, afeto é sinônimo de guerra pra minha mãe que nunca mais me olhou nos olhos e eu sei que nossos irmãos nos negam, que a nossa família nos odeia, e ainda sim eu tenho muita, muita, muita humildade de querer ser colorida, o tempo agora é diferente e eu não sou de cobrar depois, o silêncio e o medo da minha namorada me ensinaram a cobrar pontualmente, e de novo eu terei que calar os meus olhos e fechar a minha boca, porque é lindo postar foto com rechtag estamos doentes, se a mídia está à favor de vocês quem não tem emprego somos nós e a arte que alimenta a nossa alma, porque assim como a religião a arte é uma casa, só que aqui a tinta une onde o fanatismo separa, mesmo escutando varias vezes que nos preferiam mortos, a homossexualidade é tão antiga quanto a humanidade e essa noite ninguém fez manifestação quando todos se colocaram contra nós, eu sei que não é ruim ser LGBTQ, o problema é o que a sociedade faz com a gente, vivem numa eterna desculpa e criamos uma herança com a porra da dívida histórica, a palavra homossexual foi escrita em 1869, reunindo duas raízes linguísticas, homo do grego, significando igual e sexual do latim, por tanto como a bíblia foi escrita entre dois a quatro mil anos atrás, não poderiam!!!As escrituras sagradas usarem uma palavra inventada só no século passado, e eu não luto porque merecem meu sangue mas, porque todos nós merecemos paz, e de novo sou obrigada a me perguntar “até quando treinaram o exército para nos odiar”.

A poeta Vênus primeiro round encarando a audiência, o que gera risada geral. Veste um *cropped* preto e uma blusa preta na cintura escrito “Respeita as Minas” presa no short dela, rasta rosa e azul anda pela arena recitando o poema com a voz firme e alta, um pouco lenta e articulada. que leva a plateia apresenta um texto forte e bem aplaudido pelo público.

4.3.1.1.8 Oliver Lucas

Não se iluda, não acabou a ditadura

Ela só mudou de nome pra não ficar na cara dura

Que a dura dos zomi é prática de tortura

Que dura, desde o fim da escravatura

Que a princesa Isabel num pedaço de papel

Deixou a sua imensa assinatura

Que define se você é livre ou réu

Num processo de controle social pelo preconceito racial

Que convenhamos, não faz sentido dividir humanos

Entre muros escuros escritos com rabiscos explícitos que criamos

Sejam nossas armas disfarçadas de cultura pra você aceitar

O que cê mais quer é se livrar de ser gente, esse ato de conviver com o diferente

Onde já se viu, tá aí pedindo guerra civil, repetindo discurso servil
 Vestindo a democracia que pediu, mas usou só um pouco porque não serviu mais no corpo
 Já que engordou os bolsos dos que roubou noventa por cento do lucro
 E os dez por cento que sobra não sustenta o viaduto
 Que caiu levando ao luto aos que ficam puto
 Sem um puto na carteira pra encher a mamadeira
 De quem mama a vida inteira na teta dos corruptos
 Este Cabral, subornando o cacique cara de pau
 O Brasil se tornou independente quando o príncipe regente assumiu e sumiu
 Deixando o império na mão do seu filho que fez o país seu sonho de menino
 Obrigando todo mundo que tá aqui a falar português só pra gente poder cantar o hino, “paz
 no futuro e glória no passado” e a porra do presente?
 Foi usurpado pelos mesmos que escreveram que conquistaram as terras deste lado do oceano
 Que no fundo tem pré-sal que entregamos na bandeja e na mão dos gringos que se acham
 lindos matam índios e com a graça divina fazem chacina no Jardim dos Anjos
 Em nome de Deus a que ponto chegamos
 Sobre a chibata daquele que converteu e convenceu que o impeachment não foi golpe
 Que vestir a camisa amarela e gritar da janela que a Dilma já era mudaria a sorte
 Dos que perderam a eleição, sendo contra a corrupção
 Corromperam a democracia, que ironia
 O sentimento de vitória que experimentam por hora incide à covardia
 Mas quando o pau torá, quando o pau torá...
 Vai gritar pela mesma janela que a culpa não é dela
 Nem dele, nem dela, nem dele, nem ele, nem ela
 Se não é de ninguém
 Guarda então essa panela que tá chei de gente precisando dela pra fazer um almoço
 Mas é que tá caro moço!
 Vivemos aqui sem trabalho, sem justiça, sem perspectiva, sem nem a porra da democracia
 Quando acreditávamos existir, para resistir à selvageria que está por vir
 E quando ela chegar, vão se esconder atrás do sofá, tomando uísque, igual o estilo Titanic
 Ouvindo a banda tocar enquanto veem o navio afundar
 Brasil, nas águas turvas do rio que encobriu o doce
 E eu queria que isso tudo fosse
 Por que não a nossa revolução.

O poeta Oliver Lucas circula pelo centro da arena olhando e apontando para o público enquanto fala em alto e bom som “Não se iluda, não acabou a ditadura/ Ela só mudou de nome pra não ficar na cara dura/ Que a dura dos zomi é prática de tortura” e levanta os braços com a mão na altura da cabeça simulando estar encostado contra o muro. Oliver continua dizendo o verso, no trecho “Que a princesa Isabel num pedaço de papel/ Deixou a sua assinatura/ Que define se você é livre ou réu/ Num processo de controle social pelo preconceito racial”, desenhando da palma da mão suspensa a sua frente a imensa assinatura da princesa, no fluxo aponta para a audiência livre ou ré, além de trazer a própria pele demonstrando com a mão esquerda que esfrega o braço direito para demonstrar isso. Escreve no ar como nos muros nos versos “Que convenhamos, não faz sentido dividir humanos/ Entre

muros escuros escritos com rabiscos explícitos que criamos” e em “Sejam nossas armas disfarçadas de cultura pra você aceitar” e para. O performer diminui a velocidade da voz para explicar com os braços levantados até altura do rosto e a voz irônica ao dizer “O que cê mais quer é se livrar de ser gente” e faz um silêncio. E diz devagar “esse ato de conviver com o diferente”. E diz “Onde já se viu, tá aí pedindo guerra civil, repetindo discurso servil / Vestindo a democracia que pediu, mas usou só um pouco porque não serviu mais no corpo” aponta para o próprio tronco puxa a barra da camisa que veste. Ri ao vestir a roupa até a cintura, anda como se ela estivesse larga e enfia as mãos no bolso com uma voz agressiva em “Já que engordou os bolsos dos que roubou noventa por cento do lucro”. A ponta para cima e para baixo terminando o verso “E os dez por cento que sobra não sustenta o viaduto/ Caiu levando ao luto aos que ficam putos”.

Oliver Lucas segue dando o verso, em um trecho diz “Obrigando todo mundo que tá aqui a falar português só pra gente poder cantar o hino, “paz no futuro e gloria no passado” e a porra do presente?”. Nesse momento, o slammer aponta para o público com o dedo indicador, depois para o centro da arena e com as mãos abertas na altura do umbigo, as pernas juntas, canta a passagem do hino e em pausa breve faz o questionamento abrindo os braços na altura do tronco e batendo ao corpo ao fechar.

Na sequência, declama “Foi usurpado pelos mesmos que escreveram que conquistaram as terras deste lado do oceano/ Que no fundo tem pré-sal que entregamos na bandeja e na mão dos gringos que se acham lindos matam índios e com a graça divina fazem chacina no Jardim dos Anjos” alguém da audiência diz “Nooossa Senhora”, outra manifestação é “uou” e o poeta continua depois de uma breve pausa olhando para o alto e as mãos fazendo o sinal prece “Em nome de Deus a que ponto chegamos”.

Em seguida, continua os versos, já em “Mas quando o pau torá, quando o pau torá” faz uma pausa no após falar a primeira parte batendo os dedos da mão direita, apontando para a mão esquerda em baixo. Repete fala e movimento, levanta as mãos a altura da cabeça como se abrisse uma janela e aponta para o público “Vai gritar pela mesma janela que a culpa não é dela/ Nem ele, nem ela, nem dele, nem dele, nem dela”. E com a voz suave e baixa continua “Se não é de ninguém/ Guarda então essa panela que tá chei de gente precisando dela pra fazer um almoço” e paralisa ao centro da arena gritando “Mas é que tá caro moço!”. Mais adiante diz “E quando ela chegar, vão se esconder atrás do sofá, tomando uísque, igual o estilo Titanic/ Ouvindo a banda tocar como quem desiste” seguido do gesto de tocar um violino e passa o arco no pescoço. Aponta com o indicador para baixo, girando na arena,

depois mostra com as mãos a camada a superfície no ar e mostra ao seu lado esquerdo como algo que passa por si, recitando “Brasil, nas águas turvas do rio que encobriu o doce/ /E eu queria que isso tudo fosse/ Por que não a nossa revolução”. A audiência grita, aplaude de pé, muitos “uows” e “uhus”.

4.3.2.2 A segunda rodada ou segundo round

4.3.2.2.1 Laura Conceição

*Quando eu comecei a rima
 Eles me disseram você não pode rima
 Mas o que eu queria era fazer rima
 Então peguei o mic e parti pra cima
 Eu sou JF e represento Minas
 Laura Conceição representa as minas
 Poche line em cima de quem quer miná
 Com convicção fazendo minha firma
 Oh! A verdade é que eu cheguei ouvindo RAP
 Quem não me conhece muito prazer
 O mundo abrindo suas portas pra mim
 Eu me abrindo para o mundo pro mundo me conhecer
 E não me esquecer, amadurecer pra não enlouquecer
 Eu busco liberdade, trago mais verdades do que teoria estudada na faculdade
 Eu vou ser CDF pra que?
 Eu só conheço DCF (inaudível)
 Blusa da CBF pra tê
 Que acha que sabe tudo
 Interessado em ensinar mas sem disposição pra aprender
 Faço RAP logo resisto
 Faço RAP logo resisto
 Faço RAP logo insisto
 Eu critico o sistema de ensino
 Nossas crianças tão crescendo bitolada
 Grande parte não cresce foi baleada
 A vida é uma boate cês chamando as mina de Piaf
 Dançando na nigh dançando cancan
 Criança sem infância e
 Adultos com síndrome do piter pan
 Na terra do nunca
 Terra do nunca é melhor oportunidade
 Terra do nunca é respeitar a diversidade
 Terra do nunca sonho ser realidade
 Pois, a vida de sempre mulheres não tem oportunidade
 Acomodados não tem força de vontade
 Vendo o mundo acontecer de frente pra janela
 Depois do almoço a empregada lava a louça*

Depois da janta o play boy bate panela
 E a vida passa, na contra mão
 Amor passa?
 Se for amor num passa não
 A onda passa
 A uva passa
 Passa o álcool
 Passa maconha
 Passa óleo
 Passa a própria roupa machista
 Ou passa vergonha
 Eu me desliguei da internet, pra evitar os problema, entendeu
 Mas a internet nunca me desliga e o maior problema sou eu
 Alguns amigos são bem deprimidos vivendo de pura ilusão
 Quando eu falo droga num é erva
 É comida em conserva misturado com solidão
 (inaudível)
 Geração coca cola, pepsi cola
 Geração cheira cola
 Vendem o pai e a mãe na sacola
 Se vive e se mata por toda dola
 Hoje em dia não amola faca
 Na madruga ela que te amola
 Não jurei mentira, mas sigo sozinha (inaudível)
 O pão nosso de cada dia me faz viver na seca e viver no molhado
 E é foda, poetas do topo ostenta tenis e espanca mulher
 Eu sou mulher e com tennis fodido, pois tennis novo da bolha no pé
 Caminhada é longa e eu não sou boba
 Caminhada é longa e não sou atleta
 Só sou poeta, se eu subir vai ser rima no bit
 Maior papo de crossfit
 Ai o, hoje me sinto criança mas mudaram minhas brincadeiras
 Estar no pico é provocar sorriso não tem nada com o pico da bandeira
 E se o meu trampo ficou bão, vão dizer que ta mais ou menos
 E dizem por ai que eu amo de mais e digo por aqui que cês amam de menos
 O mundo vende validade
 O Brasil compra vaidade
 E põe pras minas vaidade
 Pau no cu o padrão de beleza da sociedade.

Na segunda apresentação de suas rimas, Laura Conceição inicia cantando com a mão esquerda levantada, aberta, e a cabeça erguida. dizendo de sua quebrada, uma outra cidade mineira, além de mostrar sua voz no rap, daquela que briga para ser ouvida “Quando eu comecei a rima/ Eles me disseram você não pode rimar/ Mas o que eu queria era fazer rima/ Então peguei o mic e parti pra cima/ Eu sou JF e represento Minas/ Laura Conceição representa as minas/ Punchline em cima de quem quer minar”.

Seu corpo se mexe pela arena, defendendo sua ideia como quem chama a plateia pra briga e peita qualquer um com seus versos. O corpo, que se movimenta mais confiante na segunda rodada, é da rapper pronta para entregar a palavra certa, na hora certa à plateia. Esta ri ao final dos seguintes versos “Acomodados não tem força de vontade/ Vendo o mundo acontecer de frente pra janela/ Depois do almoço a empregada lava a louça/ Depois da janta o playboy bate panela”. Depois de versos enumerando situações cotidianas da linguagem oral, como em “Amor passa?/ Se for amor num passa não/ A onda passa/ A uva passa/ Passa o álcool/ Passa maconha/Passa óleo/ Passa a própria roupa machista/ Ou passa vergonha” a plateia ri. E permanece silenciosa, com o olhar atento, tirando foto da slammer que segue desembolada nos punchlines, como em “Alguns amigos são bem deprimidos vivendo de pura ilusão/ Quando eu falo droga num é erva/ É comida em conserva misturado com solidão” no qual o público ri e diz “uou”.

É curioso como Laura Conceição integra aos seus versos, letras musicais que não são de sua geração, como Legião Urbana e Secos e Molhados: “Geração coca cola, pepsi cola/ Geração cheira cola/ Vendem o pai e a mãe na sacola” e “Não jurei mentira, mas sigo sozinha”. E ainda tem fôlego para tecer críticas a nova geração do rap nacional em “E é foda, Poetas no Topo ostenta tenis e espanca mulher/ Eu sou mulher e com tennis fodido, pois tennis novo da bolha no pé/ Caminhada é longa e eu não sou boba/ Caminhada é longa e não sou atleta/ Só sou poeta, se eu subir vai ser rima no bit” e demarcar o quanto a mulher ainda tem que ralar para ser respeitada na cultura hip-hop.

No início desse verso, a poeta segura a barra esquerda do shorte, puxa-a para cima, enquanto a mão direita é levantada acima de sua cabeça representando os poetas e ela desfila até um ponto em que não há público, apenas o quadro do jurados, finaliza o verso afirmando que “tênis novo da bolha no pé” e público grita. Termina sua luta com os seguintes versos: “O mundo vende validade/ O Brasil compra vaidade/ E põe pras minas vaidade/ Pau no cu o padrão de beleza da sociedade”, assim finaliza com os dois braços para cima o dedo anelar em riste. Imediatamente, o público grita, bate palmas alargadamente, urra, assovia e afirma “credo!” para a sua pontuação.]

4.3.2.2.2 Jazz Orimauá

Indefeso o menino do gueto sentiu medo

Ao saber que aos doze anos precisa se tornar o homem da casa

Ele vê sua mãe estirada na calçada silenciada e marcada pelo padrasto que não aceitou a separação

Enquanto isso na manifestação o povo faz ciranda, chama bloco de carnaval
 E na quebrada ninguém se lembra, eita que tem (inaudível) cara de pau [interação da plateia
 uh forte]
 E a moda agora é gritar for a Temer, mas a quebrada geme sem poder poder
 Enquanto isso no poder ninguém vê o gueto perecer
 Mas já se criou um novo nome para o próximo rolê
 É racismo, machismo, feminismo
 Tamo falando de tudo isso, eu concordo
 Mas no morro isso não cola, a mãe só pensa em como sustentar seu filho
 Disseram que tem que dar espaço para a gente fazer
 Porque a gente é preto, pobre e os mais fudido do rolê
 Mas fazer o que me fala?
 Fazer o que?
 Ganhar espaço, colar no centro e dá quebrada eu me esquecer
 Quem está mais próximo de você?
 O centro ou sua quebrada?
 Quem é que mais te representa, o centro ou sua quebrada?
 E quando cê tá cansada filha, ocê fica no centro ou volta pra casa?
 Esquerda, direita, meio, a favela está bem no meio desta disputa que tem se disparado sem
 freio
 Ludibriando os pretos, alcançando os burguês alienado
 Virou disputa por poder, mas a essência da luta toda foi deixado de lado
 E seu vizinho continua sem acesso à cultura
 O seu pai tá quase apoiando a ditadura
 Os favelado continua morrendo e nós aqui no centro desenvolvendo
 Numa roda de conversa adquirindo conhecimento
 Na quebrada como lutar pelo meu sustento
 Mas apenas um por cento nos liberta dessa prisão
 Reconhece quem de fato perece, faz a prece
 Une oração com ação
 O conhecimento daqui tira o muleque de lá do camburão
 Cê já deu conta das armas que cê tem nas mão
 Seu gingado favelado é vivência indiscutível
 Então se ama sua quebrada leva pra ela esse alívio
 Sinta sua alma lavada como diz Criolo “sem conceito nas festas, mas com moral na
 quebrada”.

Em “Indefeso”, segundo poema recitado, que provocou na plateia algumas comoções
 em alguns punchlines bem aplicados, Jazz inicia sua intervenção após um silêncio forte
 depois do grito de guerra do slam: “à luta, à voz”. O poeta respira forte, sem torná-la audível e
 segue, com voz firme e clara, a letra do poema. Olha para o público e se aproxima, enquanto
 recita os versos “Ele vê sua mãe estirada na calçada silenciada e marcada pelo padrasto que
 não aceitou a separação/ Enquanto isso na manifestação o povo faz ciranda, chama bloco de
 carnaval/ E na quebrada ninguém se lembra, eita que tem militante cara de pau”.

No trecho “enquanto isso na manifestação” o poeta levanta o braço esquerdo como se fosse fazer o gesto de resistência de punhos cerrados, porém com dedo indicador em riste enumera as ações dos militantes apontando para a plateia. E leva a mão direita ao topo da cabeça em “e na quebrada ninguém se lembra”. Ainda, ao final do verso um coro grita “uou” para o punchline bem aplicado. Já nos versos “Enquanto isso no poder ninguém vê o gueto perecer/ Mas já se criou um novo nome para o próximo rolê/ É racismo, machismo, feminismo” o poeta abaixa o tronco e com a mão esquerda na cintura enumera preconceitos e se levanta levando as duas mãos a cabeça com os indicadores apontando para a mente, na parte seguinte “Tamo falando de tudo isso, eu concordo”.

Nesse momento, o poeta recebe outro “uou” ao final dos versos “Mas no morro isso não cola, a mãe só pensa em como sustentar seu filho/ Disseram que tem que dar espaço para a gente fazer/ Porque a gente é preto, pobre e os mais fudido do rolê”. Um movimento de corpo interessante do poeta, é quando abaixa o tronco e enumera direita, esquerda e centro com a mão. No centro, ainda no plano médio, anda para trás em passos lentos no verso “Esquerda, direita, meio, a favela está bem no meio desta disputa que tem se disparado sem freio” e volta-se para frente caminhando para o público em “Ludibriando os pretos, alcançando os burguês alienado” para diante das pessoas e passa mão na frente do rosto como se vestisse um véu.

Outro verso que recebe um “uou” do público é “Une oração com ação/ O conhecimento daqui tira o moleque de lá do camburão/ Cê já deu conta das armas que cê tem nas mão” olhando para as pessoas ao seu redor e apontando para o centro da arena. Seguido de outro “uou” em “Então se ama sua quebrada leva pra ela esse alívio”, subindo com a mão direita e apertando os punhos à frente do peito, para finalizar na intertextualidade com um rapper que mudou o rap nacional: “Sinta sua alma lavada como diz Criolo “sem conceito nas festas, mas com moral na sua própria quebrada”. Logo, a plateia vai ao delírio em gritos, assobios, aplaudindo de pé a performance de Jazz e jurados dão 10 pontos para sua apresentação.

4.3.2.2.3 João Paiva

*Rap é compromisso e não tem papo torto
Não é menos homem quem lava uma louça
(inaudiável) uma cantina ou vinho do porto
O mais importante é não ter nada a força
Nada na força né camarada*

Ou vai para fossa
 Vai virá bolsa na minha quebrada
 Noiz é da roça, toma cuidado
 Fazer rima é fácil é
 E eu faço até de olho fechado
 O difícil é fazer uma rima que bota os malucos pra cima na pista
 E não seja mais um discurso machista sendo reforçado
 Que não seja mais um discurso que pisa em nosso direito de ser o que quer
 Que não seja mais um discurso que visa ter grana no visa porque noiz precisa dos manos
 engajado
 Que não seja mais um discurso que visa ser capitalista, rap sexista que oprime mulher
 Pregaram valores que causaram dores a todas as cores
 São meros atores sem bala na agulha com arma no bolso jogando migué
 E visaram no que acredita, incentivaram a ser bandido e quem me ouviu sera que viu
 Que os menozim tava envolvido e a quem ache isso bonito, à quem ganhe isso no grito
 A quem marche igual apache e enche lage no domingo Jow
 E eu que não quero jogar desse jogo, do trono, do toco, do crime (inaudível)
 Essa questão não e de exatas, esse problema e histórico, são tantos no cabresto que alguns,
 texto é ate retorico, tão fora de contexto quanto os latino católico é...
 Se eram os deuses astronautas, chegaram, invadiram na base do tiro, na cara do índio, do
 negro
 Nativo, do filho adotivo no dia festivo e parece que nem fez falta (inaudível)
 Nosso inimigo e o de gravata e o de farda e ferramenta, quantas ordens eles acata
 Sem ter carta de alforria, quantas armas ele saca pra sustentar o que ele inventa
 Quantos manos ele maltrata pra sentir que tem valia...
 Bem que Arezona me falou que no extremo da Z.O crime não é machimelo
 Cada dia tá pior, mô B.O é na Z.O
 É muita treta pra Vinícios, pra Bezerra e Padecró
 É que eu vim do Olaria e cresci foi na rua Gávea, onde asfalto marca a sola
 E chinelo marca a trave, mete assalto, larga a escola
 Eu vi tantos nessa armadilha, mete assalto com a pistola
 É que eu vim do Olaria e cresci foi na rua Gávea, onde asfalto marca a sola
 E chinelo marca a trave, mete assalto, larga a escola
 Eu vi tantos nessa armadilha, mete assalto com a pistola que não vai ver crescer sua filha.

[este poema foi performado também no sarau de março de 2018 e o leitor desconhecido,
 jovem com vestimenta da cultura hip-hop, que entrevistei, de forma breve, gostou das ideias
 desta letra, pois disse que apreciava música de rap]

4.3.2.2.4 Vênus Sunêv

Prazer sou uma puta, pura, pira, pintada por poesia
 Não sigo a conduta, vou pra rua sem roupa e tô pronta pra brigá
 Eu sou louca, não me encosta, sou louca e você gosta
 Quando for fazer psi... Lembra que a casa caiu
 Tira essa roupa e me dá, permissão pra poder contemplar
 Me chamam de puta, pura, pira, pintada, purpurina

Planto bebo e fumo o chá das 4e20, fala da minha vida
 Eu sou louca, não me encosta
 Sou louca e você gosta
 Cantada eu só quero música
 Mas que satisfaça minha fúria interior
 Olha na cara e me fala que a puta aqui hoje vai dar risada
 Cada um escolhe a tinta e faz a sua poesia
 É só observar e entender que absorver o resultado de crescer
 Vento leva, tempo eleva, resistência sem essência não eleva
 Paga pau pra minha conduta, mas, ô as vidas das putas
 Evoluir é pra quem quer, é clara a diferença entre moleque e mulher
 É foda que minha existência te incomode e não só na aparência
 Mas experiência não quer dizer sapiência, então respeita
 A mulher que tem o poder da palavra e vocês sempre coloca como errada
 Nem quando era a minha mãe que estava sendo espancada na quebrada
 Então, não se assusta que respeito é o que me aguça
 Se achou ruim que ótimo, se serviu a porra da carapulça
 Eu nasci da mulher revolução e não tenho medo de cair porque me dá tesão
 Evoluir e mostrar que minha voz é solução dessa opressão
 Quando eu chego ocês continua sua visão, mas tira da minha direção a mina que te dá
 atenção
 Até porque ao contrário de mim ela não tá ligada que faz ela de objeto
 Pra ficar massageando patriarcado
 Eu não sou cachorro e muito menos gado pra ficar andando com dono do lado
 E ocê não manda em mim enquanto eu existir
 Samurai me quis porque eu estava vestida de mim
 A roupa é só um acessório e enquanto me julgarem por isso a porra do respeito será
 provisório
 E só eu sei a quantidade de mulher que me mantém aqui
 Essa cultura cultua pra gente se trair, Dede não tá aqui, mas tá aqui
 Pra lembrar a essência do feminismo que habita em mim e agora vocês vão ter que me
 engolir
 Mas calma quero ver a conversa fluir, Na moral, os machos têm que saber no mínimo quem é
 DINA D
 Olha na minha cara e fala que a puta vai dar pra quem quiser, a buceta é minha porra!

Já no segundo round, Vênus apresenta seu poema com os seios à mostra, tirando o
 cropped frente ao público, o que, inicialmente, causa um barulho: alguns urros, gritos e um
 sonoro “shiii”, em seguida, silêncio. Entrega a blusa para alguém do público e segue cantando
 para a arena. Entra sem camisa, peito aberto em atitude de enfrentamento. Marca presença.
 Alguns cantam alguns versos com a poeta, falam mais rápido em alguns momentos,
 intercalando com algumas falas um pouco mais lentas. Ao final, assobios, gritos e urros. O
 slam master interfere junto, começa algumas coisas.

4.2.2.3 A terceira e última rodada

4.3.2.3.1 Jazz Poesia

O sol raio
A luz chegou
Luz de oxalá
Vem pra iluminá
Luz de oxalá meu pai
Coragem me dá
Parei, sentei, me senti livre
Sorri, exitei, eu sonhei, consegui
Mas o que mais posso querer se o sol atinge o ser
Transpassa a carne, alcança a alma
Derrama a lágrima e me redime
Mas e você, há quanto tempo você não para
A quanto tempo tempo você não senta
A quanto tempo você não sente
A quanto tempo não sorri
A quanto tempo não se excita pelas próprias decisões que tomou na vida
Ei moça reflete, de dia o sol te aquece
A noite sobre a sua prece, mas se a fé veio vê se não desmerece
Ser artista não é ter coragem
Se a arte não for mensagem, aqui tá só de passagem
Então para de fazer bobagem e
Coragem
Porque se vê
Taxam você
Limitam você
Alguns acompanham você
Fica fácil de você se perder
Mas o ego ele não te perder
Ele te abandona com a dona medo
Seu nome vira medo
Medo de ficar só
Medo de não ser o melhor
Medo de não ser igual
Até entre os desiguais
Medo de se suportar
Medo de avançar, mas cê só morgia no sofá
A palavra vem e diz nade
Ei, nade, nade contra corrente
Mostre que és empoderado e não carente
Nade sabendo que perder faz parte
Que seu tudo pode ser sua arte
Que transpassa se você tiver vontade
Pois, nunca é tarde para falar o que te sufoca
Pra abrir de novo a porta

*Se liberte antes de ter aquela dor nas costas
E vai, não há mais tempo que perder
Se o sol atingiu o ser, transpassou a carne
Alcançou a alma, derramou a lágrima
E se despediu dizendo coragem artista
Coragem.*

No terceiro poema, Jazz inicia cantando “O sol raiou/ A luz chegou/ Luz de oxalá/ Vem pra iluminá/ Luz de oxalá meu pai”, a plateia conversa, dessa vez esse é o pano de fundo de sua performance. Andando pela arena, agacha e fica da altura da plateia sentada no chão, finalizando o canto e recitando os versos “Coragem me dá/ Parei, sentei, me senti livre/ Sorri, exitei, eu sonhei, consegui”. Ao longo da performance a plateia silencia, porém na portaria o barulho ainda é alto. Sem muita gestualidade, parecendo um contador de história, Jazz conduz a plateia pelo seu poema e ao final dos versos “Pois, nunca é tarde para falar o que te sufoca/ Pra abrir de novo a porta/ Se liberte antes de ter aquela dor nas costas/ E vai, não há mais tempo que perder/ Se o sol atingiu o ser, transpassou a carne/ Alcançou a alma, derramou a lágrima/ E se despediu dizendo coragem artista/ Coragem” foi aplaudido calorosamente, entre urros e assobios.

4.3.2.3 João Paiva

*Barreiro velho oeste me visto e ele me veste
E triste mais noiz resiste na play list do CDR é...
Trincamento pros pivete do Mangueira, Castanheira
Das trincheira, dos Teixeira onde se marca uma fronteira
No riscar de uma peixeira na árvore da Marieta
Não tem treta pra moleque é...
O mineiro é da roça, mas cuidado aí seu moço
Num pisa no meu caroço que eu passo com a carroça
Na cabeça e no pescoço JOW
Respeito é pra quem tem
Pergunta ali no Cardoso, na pracinha da FEBEM
O corre é cabuloso, os cana chega nervoso
Faz o papel de bozo, põe a arma no meu rosto
E fala que é pra o meu bem
Fala que é pra o meu bem
Fala que é pra o meu bem
Põe a arma no meu rosto e fala que é pra o meu bem
Vou pra Z.O...
Colá com o Russo do Morada
Que faz a rapaziada num caí nessa cilada e na casinha da vovó...
Vou pra Z.O...
Colá com o Russo do Morada*

Que faz a rapaziada num cai nessa cilada e na casinha da vovó...
Tipo o Chedinho no canto do curió...
Eu faço o meu caminho, no passo do mineirinho
Não faço no cavaquinho mais faço o meu melhor
E da BP pro Águas Claras e também na Curumbiará
É só chegar na humildade, se a passagem ali tá cara
A firma já foi bem clara que o busão vai ser de graça pra toda comunidade
Uns sonha com as de cem, novinha, caucasiana, mansão no morro dos Gatti
Iate, Copacabana, eu digo que sou do combate, o rap é que me faz bem
Sem morro numa semana, num deixo nem muita grana
Só um pedaço da joana e fala que é pro meu bem
Só um pedaço da joana e fala que é pro meu bem
Fala que é pro meu bem
Vou pra Z.O...
Vou colar com o mano Arthur, vou colar no Itaipu
Pegá uns cinco conto do bagui da dola azul
Vou pra Z.O...
Vou colar com o mano Arthur, vou colar no Itaipu
Pegá uns cinco conto do bagui da dola azul
Nascido e criado na cultura de rua direto da rua Gávea
Cola ali no campo estrela do vale que nunca verá uma bola na trave
(Inaudível)
Direto do Bom Sucesso, Liberdade mano é sério...
Barreiro e seus impérios batendo no seus misterio
Onde o Cristo de rinite e alergia do minério...
E foda Álvaro Antônio eu sou mais o meu avô
Só cola ali no Tirol e pergunta do Zé pintor
Pergunta comé que eu tô, pergunta comé que eu vô...
Lá na zona norte colá com mano Digô...
Certeza num e de metrô, que a grana num entro
E isso que eles falô...
Que eu tenho que esperar no ponto
Que eu tenho que esperar e pronto
Que eu tenho que ter cinco conto
E eu quase sempre tô tonto
E na madrugada sou confundido, doutor eu sou professor
Mais com essas roupas de bandido pensa pra onde é que eu vô
Vou pra Z.O...
Vou colar no Coletivo
Vou gritar a lua a voz, fazer umas poesias
E ainda beber com meus heróis
Vou pra Z.O...
Vou colá com NG, vou cola com mano IK
Vou pra batalha da praça ver minha raça improvisar
Vou pra Z.O...
Vou colá com NG, vou cola com mano IK
Vou pra batalha da praça ver minha raça improvisar.

No terceiro round, João Paiva apresenta seu rap-repente “Baião do Barreiro” em alto e bom som. Circula pela arena, sem microfone, acompanhado pelo público que canta junto, principalmente, o refrão “Vou pra Z.O.” No final, super aplaudido, além de assobios e gritos.

4.3.2.3 Vênus Sunêv

*Meu corpo carrega intensidade e anarquia, eu vejo de longe o peso das outras mina
O meu feminismo não cola na favela porque eu sou obrigada a ser resiliente
E isso é um corre que nois aprende, porém
Acredito firmemente que nois merecemos muito mais que a sensação de estar em um
relacionamento abusivo
Onde as palavras de conforto são, não se preocupe as melhores mulheres carregam cicatrizes
Eu não consigo esquecer, o meu corpo ainda pede espaço e quer paz
E é por isso que eu sou histérica, eu não sou histérica, eu só tô histérica
E é por isso que eu sou neurótica, eu não sou neurótica, eu sô tô neurótica
E eu não tenho temperamento forte, eu não tenho é educação mesmo, ô desgraça!
Nesse ENEM a minha nota teve corte, as mina umas eu conheci na quebrada, outras andando
de busão
E correndo com as gata eu conheci as onça, eu vi que todo mundo correndo junto é lindo
E eu não quero chegar no final da minha vida sabendo que eu não vivi porque me mataram
antes do tempo
A minha liberdade se espalha com a velocidade orgásmica e eu tenho que amar o que eu vejo
no espelho, e auto estima não é sobre isso, odiar meu corpo é uma ideia estruturada, me
querem santa e pura, e taí uma coisa que eu não gosto, ditadura
Eu vou falar, mas eu sou bem boa de desenhar
Não passarão enquanto eu e a mulherada não passar
Convivendo com a misoginia cortando o meu rosto
Neu sexo, minha mãe e minha menina com a navalha fina
Sem ódio e nem rancor, despeito do que me oprimia
Agora para colar comigo, tem que aguentar mais que cinco minutos de misandria
Eu cansei de me odiar, eu senti a própria faculdade calar a minha boca
Ai eu lembrei de onde vem os mestres do nada, e a minha raiva que não é boa de ficar
calada, grita
Poucas ideias pros que acham que a minha liberdade se resume ao meu mamilo
Ainda que fosse isso, que nas aldeias de índio não ia existir machismo
Eu ajudei a libertar mil mulheres
Poderia ter ajudado a libertar mais mil se elas soubessem a repulsa que a nossa buceta trás
E hoje eu pago muito mais caro por ser mulher em várias coisas e meu esforço tem que ser
muito mais que o dobro, mas tudo bem cara, eu nunca gostei do troco
Reciclagem é o que eu faço com opinião disfarçada de insulto
Quando eu escuto e é o que eu falo que te intimida tanto?
Logo hoje que eu trouxe versos vegetarianos.*

Na sua terceira intervenção poética, Vênus usa a voz numa entonação mais baixa se comparada à sua performance no segundo round. Ela coloca a camiseta e começa a sua declamação, segurando seu telefone celular na mão. A audiência já nesse contexto se encontra

quieta, respirando os versos ditos em voz mais baixa. Num determinado momento, a performer levanta a camiseta, mostrando o mamilo direito, mas dentro do contexto do texto. Ela gargalha num tom irônico e continua recitando seus versos até o fim. No encerramento da performance, a audiência vibra numa explosão de aplausos e gritos de todo jeito possível.

4.3.2.4 O fechamento da noite no *Slam Clube da Luta*

Já eram quase 22 horas ou mais e Rogério Coelho, *slammaster* do Clube da Luta, convidou todos os poetas para chegarem perto dele ao fundo da arena do Teatro Espanca criado pela roda daquela primeira comunidade de *poetry slam* de Minas Gerais. Este gesto de reunir todos os competidores daquela edição do Clube da Luta, que se tocam as mãos e fazem um “abraço coletivo”, seria para o anúncio da campeã daquela noite quente de verão na capital mineira.

O apresentador fala as pontuações de todos os poetas ao final da terceira e última rodada, ou 3º round, numa sequência decrescente até vibrar pelo nome da campeã Vênus Sunêv e todos presentes aplaudiram e gritaram com urros, berros e assobios. Nesse momento, Vênus fica no meio da roda construída por todos *slammers*, que, abraçados, pulam e cantam uma cantiga de infância: “no meio da floresta tinha uma coruja, de dia ela dormia e de noite ela fazia tchu, tchu, tchu...” giram em círculo em torno da campeã daquela primeira edição do Clube da Luta em 2018.

Após essa comemoração e saudação coletiva em roda Rogério relembra o caráter celebrativo da poesia falada no slam e diz seu bordão, que também foi dito na abertura do evento: “a poesia não compete, mas em si compete”. Nesse encerramento a Vênus buscou os presentes e doações (uma nota de dinheiro, moedas, zines, garrafa de corote, um paieiro, ...) que o público ofereceu a quem seria o/a vencedor/a de mais aquela noite de jogo poético do slam na última quinta-feira do mês em Belo Horizonte.

4.4 VIVÊNCIAS NO COLETIVOZ SARAU DE PERIFERIA

4.4.1 “AGRADECEMOS A QUEM VEM DE LONGE, DE PERTO E PRINCIPALMENTE DE DENTRO”: UMA DAS NOITES DO/NO COLETIVOZ SARAU DE PERIFERIA NA CASA DE CULTURA COLETIVOZ⁴⁴

Seguindo o meu nomadismo de leitor/poeta/professor/ pesquisador, após meu primeiro trabalho de campo no Slam Clube da Luta (SCL) no dia 25 de janeiro de 2018, realizei o registro da minha primeira observação participante no Coletivoz Sarau de Periferia na Casa de Cultura Coletivoz no bairro Olaria, Barreiro/BH. Era dia 16 de fevereiro e, naquela data, os organizadores da primeira edição do livro comemorativo de 10 anos de história do Coletivoz marcaram uma reunião com os vinte e dois (22) poetas que foram convidados para co-publicarem nessa coletânea poética de forma economicamente cooperativa e solidária. Eu fui convidado em janeiro de 2018 pelo Dione Machado para integrar esta antologia comemorativa e me incluíram no grupo de *whatsapp* com objetivo de agilizar as demandas para a produção dos eventos de lançamentos, dentre outras para a edição do livro. Recordo que nesse grupo Karine e Dione compartilharam sugestões de critérios para a escolha dos textos que iriam ser publicados. Assim, a pauta desta reunião seria a definição da data de lançamento e a discussão da estratégia de comercialização e circulação do livro, porém não ocorreu este encontro antes do início do sarau às 19h30 como combinado no grupo do *whatsapp*.

Por conta desse compromisso agendado do livro, cheguei mais cedo na Casa de Cultura Coletivoz (CCC) com a Zi Reis e a Marcela Melo, pois, também, combinamos um encontro para conversar sobre os rumos do BarulhoMusicoPoesia (BMP)⁴⁵. Esta segunda reunião com o Barulho se desenvolveu a partir do que conseguimos concretizar no ano anterior e o que seria possível fortalecer a vida de todos integrantes do coletivo naquela próxima temporada junto ao Sarau Coletivoz e outros parceiros na cidade. Estas reuniões marcadas num horário antes do sarau já haviam sido tentadas durante o ano de 2017 para as pautas da autogestão e cooperativa da Casa de Cultura Coletivoz. Entretanto, ao passar do tempo durante aquele ano, os encontros organizativos não funcionavam com a presença de

⁴⁴ Registro em vídeo para fins desta pesquisa de doutoramento em estudos de linguagens no CEFET-MG está disponível em: <https://youtu.be/hlDphZ1Ht2M>.

⁴⁵ Este projeto coletivo surgiu em meados de 2015 e tem o objetivo de experimentação poética por meio da performance em interartes, circulando por uma série ampla e diversa de práticas artísticas e políticas.

pelo menos um representante de cada coletivo parceiro⁴⁶. Além de mim, compareciam Laércio pelo Coletivoz, o Dione pela Cia Chronos e Rogério pelo Slam Clube da Luta. Nas primeiras agendas da CCC, todos os coletivos parceiros compareciam com mais participação nas decisões gestoras e horizontais para encaminhamento das ações socioculturais da casa. Este não funcionamento, ou esvaziamento, dos encontros com dificuldade de alinhar uma data que garantisse a presença de todos, foi um dos sinais da sobrecarga em poucas pessoas para gerir a parte administrativa com o aluguel da casa e outras questões semanais que ocorriam no espaço.

Um exemplo destas demandas organizativas se pôde observar por uns meses no segundo semestre de 2017 quando a CCC articulou uma parceria com uma pessoa que abria um bar oferecendo tira-gosto e bebidas não só em datas de eventos de sarau, slam, oficina, etc. Creio que, até meados de 2017, todos os coletivos (chronos-teatro, clube da luta-slam, barulhomusicopoesia, trincheira-slam) estavam conseguindo contribuir para as despesas fixas da casa. Porém, já no final daquele ano para virada de 2018, após tentativas de vários eventos e estratégias para a manutenção da sustentabilidade, já havia um consenso de encerrarmos as atividades da casa por uma série de dificuldades pessoais e coletivas para dar seguimento naquele projeto dentro daquele espaço no bairro Olaria.

Aqui registro este parêntese sobre o percurso histórico e constituinte do projeto da cooperativa de coletivos artísticos da Casa de Cultura Coletivoz em 2017 porque esta segunda edição do Sarau Coletivoz em 2018 se tornou a última celebração da poesia marginal de periferia naquele espaço no bairro Olaria. Neste bairro periférico da regional Barreiro atuam muitos rappers, artistas, da cultura hip-hop e que vivem no “Barreiro City”, uma expressão nativa que está estampada na camisa usada por artistas e simpatizantes da Cultura Hip-Hop e da Literatura Marginal, seja nessa “quebrada” ou noutras da cidade.

Nesta edição “derradeira” do sarau na Casa de Cultura Coletivoz, após a espera para reunião que não deu certo, Dione fez a abertura com o anúncio sobre o lançamento da 1ª coletânea de poetas para a comemoração dos 10 anos da jornada histórica do Coletivoz Sarau de Periferia na cidade. Havia um público expressivo de umas 40 pessoas que se ajeitaram ao lado de fora do espaço da loja da casa que não comportava confortavelmente aquele número, pois tinha um tamanho de uns 20 por 8 metros de área dividida entre bar ao fundo e dois banheiros ao lado esquerdo na entrada da casa de cultura.

⁴⁶ Participei muitas vezes destas reuniões organizativas como representante do coletivo BMP durante o ano de 2017, as quais subsidiaram parte da base das informações densas que foram registradas na abertura deste capítulo 4 da presente tese.

O apresentador ou mestre de cerimônia (MC), nesta edição do sarau, foi o Laércio Gomes, poeta e um dos produtores do Coletivo Sarau de Periferia há mais de 7 anos. Laércio iniciou seu relacionamento com o Coletivo como ouvinte e leitor desse ritual poético-político desde os tempos do Bar do Bozó, bairro Vale do Jatobá na regional Barreiro de BH. Observei Laércio fazendo inscrição dos poetas que recitariam na primeira rodada do sarau, anotando os nomes ou apelidos num caderno, os quais foram convidados, paulatinamente, pelo MC desta noite que foi musicalizada por uma polifonia de vozes coletivas. De pés na rua Azevinho, em frente a CCC, tais vozes poéticas emanaram e encarnaram corpos, territórios, identidades, estéticas e políticas vividas, entre lutas e amores à margem, nas cidades da região metropolitana de Minas Gerais. Desse modo dúbio (estética e/ou política) às margens da folha do caderno da cidade, vozes em luta são inscritas ou escrevíveis pelo e no corpo em performance de adultos e jovens que formam a comunidade de leitores e escritores do Coletivo. Aí nos transparece situações inusitadas, paisagens sonoras, imagens afetivas, encontros inesperados de orelhas, olhos e bocas sedentas por outra utopia de cidade, por outro direito a viver a cidade.

Nessa consonância sensorial tempo-espacial, a poeta, produtora e arquiteta Camila Renata Félix de Oliveira, conforme já mencionado através de outra perspectiva no capítulo 2, nos brinda com sua visão/percepção desta rua da cidade como encontro, onde as coletividades de saraus/slams belo-horizontinos praticam renovadoras práticas e eventos de leitura, recepção, escrita e performance de mãos dadas e solidárias em sentido contrário à violência institucional segregadora da cidade-Estado, pois, os espaços urbanos podem ser “o lugar da surpresa, do encontro com o inesperado, da oportunidade de realmente vivenciar a cidade.” (FÉLIX, 2017, p. 162).

Assim, este modo de viver a poética e política do direito à cidade na rua com o sarau é uma constatação semelhante ao que a etnografia do EDUC da PUC-MG registrou nas edições do Sarau Comum no segundo semestre de 2014. Ali recordo, também, esta atividade dos articuladores deste outro sarau marginal (do circuito de literatura periférica belo-horizontina), realizando esta sequência dos declamadores e cantores da noite por meio da anotação em papéis dos nomes e fazendo o sorteio do próximo a recitar na roda poética. Esta ideia de sorteio era praticada também pelo legendário Sarau Vira-Latas que circulava de forma itinerante em espaços abandonados pelo poder público na região do hipercentro da capital mineira, entre os anos de 2011 a 2016.

Deste momento em diante, apresento os poemas e as performances dos artistas que participaram deste evento registrado no mês de fevereiro de 2018 na Casa de Cultura Coletivoz. O intuito é, a partir das performances poéticas relatadas, discutirmos as categorias, mencionadas no capítulo 2 e 3, de formação, transmissão e recepção por meio da letra, voz e corpo, os quais são trançados por elementos temporais, espaciais e sonoros que constituem os atos e práticas de comunicação poética, conforme Paul Zumthor (1997, 2010; 2014), por meio da performance oral.

A partir da descrição densa destes traços constitutivos das poéticas das vozes, escrituras e gestualidades neste evento sociocultural do Coletivoz Sarau de Periferia, busquei, de forma implícita e, por vezes, explícita, as discussões conceituais de concretização das atividades e práticas dos Letramentos Literários de Reexistência – de acordo com prévia dos debates apresentados no capítulo 2 –, conforme a concepção cunhada pela Ana Lúcia Silva Souza (2011[2009]; 2021) e Mariana Santos de Assis (2014; 2021), no âmbito da cena belo-horizontina de sarau/slam marginal.

Este cruzamento aplicado é desenvolvido em diálogo com as teorias que se debruçaram aos estudos estético-políticos da Literatura Marginal e Periférica de saraus de São Paulo (NASCIMENTO, 2011; 2019; REYES, 2013; TENNINA, 2017; 2019) e de Belo Horizonte (CAMPOS, 2015; OLIVEIRA JÚNIOR, 2016; 2019; COELHO, 2017; SEPÚLVEDA, 2017; FÉLIX, 2017; CAMPOS, 2017; WALTY, 2014; 2017; 2021), conforme discussões conceituais percorridas no capítulo 1 desta tese.

4.4.1.1 Pieta Poeta: “Preta, favelada, barraqueira”

Observou-se, primeiramente, o artista Pieta Poeta profere, antes de sua intervenção poética de partilha de sentidos sensíveis e políticos (RANCIÈRE, 2005; OLIVEIRA JÚNIOR, 2016) de resistências (WALTY, 2014) e letramentos de reexistências (SOUZA, 2011), o seguinte discurso: “Esse poema é difícil e tô muito chapada e não tô escutando direito...”

*Gente, eu sou uma pessoa ótima!
Eu sou um doce
Eu sou divertida, boa amiga,
Engraçada até quando não quero
e eu acho horrível esse estereótipo de mulher preta favelada e barraqueira*

*Porque como vocês podem ver
Eu sou mulher, preta, favelada*

e não sou nem um pouquinho barraqueira

Odeio escândalo, que bobeira.

Eu não estou nem um pouco nervosa

Pra desgraça com essa porra toda, eu tô é puta

Tô a ponto de me explodir e ainda tenho que me explicar.

Tô a ponto de surtar, de passar mal

Com essa merda de sistema educacional

Devagar escola, devagar escola, [o poeta Pieta olha para João Paiva, autor da poesia “cânone marginal”, (SOUZA, 2020⁴⁷), com mesmo título deste verso, pois este poema é muito conhecido entre os frequentadores da cena periférica brasileira, ou mesmo por professores da rede pública de ensino: eja⁴⁸. Percebo que a audiência se expressa com risos e batem palmas, aparentando concordar com a poeta]

O menino teve que fazer quase um repente pra falar que quem estuda se esfolia

Cinco hora com o cú pregado na carteira

Perde a manhã, a tarde inteira pra

PORRA NENHUMA!

Pra formar indigente

Pra formar indigesto

Pra não ter nada na mente

E nunca mais ter protesto

Porque pro sistema eu só presto

Se eu sou um peso, calada, massa, manipulada

Pro inferno com essa porra de farsa [o poeta enfatiza nesse trecho de sua intervenção poética para dizer a última frase, e escutou-se alguém conversando no fim deste verso do poema]

Eu tô muito puta sim

Porque não dá pra engolir

Todo dia é um boçal que faz algo inaceitável no Planalto

e a gente só comenta por alto, e segue a porra do baile

Tem gente que nem sabe quem é Sérgio Moro

Tem gente que nem sabe e acha que o cú dele é de ouro

Tem gente lambendo o saco murcho do Bolsonaro

Enquanto entra no mercado pra comprar rango mais caro

e o máximo do máximo que cê faz

É tirar a mão da punheta um minutinho

É compartilhar um link do G1, do R7, sem nem abrir

e por falar em abrir

*Eu tô puta porque todo dia tem mensagem de macho perguntando se eu namoro,
cidade, idade*

Mandando uma porra de pau que eu nunca peço

⁴⁷ Esta expressão “cânone marginal” é dita por Ana Lúcia Silva Souza no minicurso “Letramentos de Reexistência” realizado pela Parábola Editorial no ano de 2020 e que está disponível em: <https://youtu.be/Zs9n5yrzlw>.

⁴⁸ Este texto foi publicado em um livro organizado pela professora Analise Silva (Faculdade de Educação da UFMG) para educadores da Educação de Jovens e Adultos (EJA). Também o publicaram no livro do Slam Guilhermina (SP) com os campeões de 2014, uma vez que João Paiva participou de uma das edições e foi vencedor.

*Querendo uma porra de cena que eu nunca quero
 Eu tô cansada de mostrar canivete pra macho cuzão no centro com o punho cerrado
 e com medo por dentro
 e nem vítima eu tenho razão, e eu sou a barraqueira, que explana otário esfregando a
 pica em mim no busão*

*Quer um motivo pra eu tá puta?
 Vamo falar de inclusão
 Porque um surdo MORRE por falta de acessibilidade pra chamar Polícia ou bombeiro
 Porque libras é ignorada no Brasil inteiro
 Porque cês acham que surdo, cego, cadeirante, esquizofrênico é tudo minoria,
 Minoria é parcela pequena, não vale a pena gastar dinheiro público
 Investindo em estrutura pra surdo né?
 Não é justo por causa de minoria mudar o jeito de tudo né?
 Menos se for a minoria dos militudo, né?
 Porque se for a sua minoria, tem textão, tem razão, rashtag, comoção*

*Somos todos num sei o quê e vai pra casa do caralho com esses filtro na foto de perfil
 Essa porrra de slam não tem tradução pra libras, então o surdo não te ouviu
 e os seus discurso de luta, nunca atinge nem a favela e nem a comunidade surda porque é
 uma delícia fazer roda de conversa no CRJ [centro de referência da juventude]*

*Eu tô muito puta mesmo
 Porque eu como preta nessa disgreta ainda não superei a escravidão
 e tem “white” dando close no baile da vogue vestindo figura de opressão
 Vamo falar desses bosta que acha bonito ser preto só na praia da estação
 Toda semana eu sou marcada pra dar explicação pra branco sobre apropriação
 Meu filho PRO INFERNO COM ESSAS TRANÇA!
 Eu quero é respeito
 Vive um dia na minha pele depois fala comigo direito porque eu não aguento mais
 sofrer racismo, classismo, capacitismo, homofobia,
 ser espancada, estuprada, humilhada, abandonada, silenciada e morta todo dia e ninguém,
 NINGUÉM, nem se distrai das punhetas virtuais no ego*

*Eu tô muito puta mesmo, não nego.
 Porém, ao contrário do que cês pensam,
 Eu sou uma pessoa ótima
 e juro que não sou barraqueira
 Eu sou um doce*

[as pessoas presentes, nessa roda de poesia em frente à Casa de Cultura Coletivoz, vibram, gritam, assobiam, riem e batem palmas com o final desta performance poética do Pieta Poeta]

Piê, como também é chamado e conhecido o Pieta Poeta, inicia a leitura do poema em seu celular com a voz baixa, quase inaudível, declama o verso “Eu não tô nervosa, gente!”, para “explodir” sua *poiesis* e *katarsis*, (JAUSS), em seguida, com o verso gritado “Pro inferno com essa desgraça!”. A partir disso, o poeta recita, sempre em “alto e bom som” destinado ao grupo que ocupa a porta da Casa Coletivoz, todos os seus incômodos e desgostos sensíveis e

cotidianos, (RANCIÈRE; 2009; CERTEAU; 2014; SOUZA, 2011), com as questões políticas do país, bem como sociais e de gênero, às quais configuram Letramentos Literários de Reexistência ao presenciarmos, e quando vivenciei, a Performance-Orality transcriada acima por mim com base no registro audiovisual que usei na pesquisa de campo com celular⁴⁹.

Estas questões, volumes e movimentos do aqui-e-agora desta performance poética do Pieta nos remete à reflexão sobre o “de perto e de longe, principalmente de dentro” e o estado ímpar e singular dos usos e práticas da língua/linguagem literária que são reinventadas por corpo-políticas por meio de reexistências no espaço e tempo da cultura da rua, onde o Coletivo se instalou naquele momento no bairro Olaria. Isto raciocino uma vez que, ao escutar e presenciar esta poesia falada, produziu-se o que Souza (2011) vem dizer que a singularidade dos Letramentos de Reexistência “está nas microrresistências cotidianas ressignificadas na linguagem, na fala, nos gestos, nas roupas... não apenas no conteúdo, mas também nas formas de dizer” (SOUZA, 2011, p. 37).

Tais microrresistências é vista e ouvida no sentido mais plural desta singularidade da reexistência no poema e na performance do artista Pieta Poeta. Assim, ele segue o ato de seu corpo em performance, produzindo sua presença reexistente para além do conteúdo da letra do poema, pois, ao mesmo tempo que lê no celular o poema, olha para o público, balança a cabeça e gesticula o outro braço. Desse modo, observo a ação performática desencadeada no verso “Devagar escola”, o qual se repete duas vezes, quando o Pieta se direciona e aponta para o autor deste título de poema⁵⁰ que é de autoria de João Paiva, outro artista da cena belorizontina de saraus/slams/hip-hop, que estava na audiência deste evento de sarau. Pieta finaliza este estrofe com o verso “O moleque teve que fazer quase um repente” apontando para ele (Paiva), porém olhando para o público que está atrás dele no semicírculo ao seu redor, formado entre a calçada e a rua⁵¹. Neste apontamento do poeta, usando braço e mãos,

⁴⁹ Disponível em: <https://youtu.be/hlDphZ1Ht2M>.

⁵⁰ Reconhecido pelos frequentadores deste circuito/cena/movimento (TENNINA, 2017) cultural e poético na cidade de Belo Horizonte, São Paulo e Paris. Nestes lugares pelo mundo, João Paiva publicizou esta poesia, quando ao final de 2014 foi campeão do *poetry slam* Clube da Luta. Em entrevista para fins desta investigação acadêmica, Paiva relatou que este poema foi um dos primeiros e quase o único poema escrito por ele com horizonte de expectativa, (JAUSS, ver capítulo 2 desta tese), para funcionar como poesia a ser transmitida em performance para os espaços de sarau e slam. O poema “Devagar Escola” é comentado por Rogério Meira Coelho (2017) a partir do registro da memória afetiva de sua mãe, cuja afirmação recorda desta poesia oral na época em que o Coletivo Sarau de Periferia acontecia no bar do seu Zé Herculano, pai deste poeta/produtor/professor/pesquisador dos entremeios das artes cênicas e as literaturas periféricas dos saraus e slams.

⁵¹ Essa disposição corporal da audiência ocorreu porque a rua na qual residia a CCC era bem movimentada, sendo a principal via de acesso ao transporte público para aquela região do Barreiro, que é no bairro Olaria que liga à estação Diamante do Move (sistema integrado de transporte público). Desse modo, o poeta cantador

para seu amigo artista, todos da plateia começam a rir por também identificá-lo como poeta/músico da mesma cena e sendo citado pelo poema que o projetou de forma nacional no SlamBR (São Paulo), GrandSlammaster (Paris) e FLUP (Festa Literária das Periferias do RJ) em 2014 e 2015. Esta leitura interpretativa correlacional aos eventos intertextuais e socioculturais por de trás do “devagar escola” recitado por Pieta, nos movimenta ao pensamento provocativo de Paul Zumthor no tocante a prática de escuta, ao uso da voz humana e da linguagem expandida em grupo, tendo em vista que,

Elas só se manifestam, de maneira fortuita e marginal, na cotidianidade dos discursos ou na expressão informativa; a poesia opera aí a extensão da própria linguagem [...] Pouco importa que ela [poesia] seja ou não entregue à escrita. A leitura torna-se escuta, apreensão cega dessa transfiguração, enquanto se forma o prazer, sem igual. (ZUMTHOR, 2014, p. 84).

Esta leitura integrada ao escutar “devagar escola” transformou nossos corpos de audiência em liberação de prazer para além da letra do poema, e principalmente, dos discursos e atividades humanas no cotidiano social. Dessa expansão da leitura-escuta, as poéticas da voz do Pieta continuavam a ressonar e transfigurar nossos ouvidos quando víamos o poeta sempre andando no semicírculo em direção ao público ao seu redor. Embora esteja com o celular na mão, não o olha muito, tanto que quando diz “E nunca mais ter protesto” levanta um braço com o celular para cima, abaixando-o em seguida e fazendo um movimento de negação com as mãos na altura da cintura. Este gesto de suposto ato de leitura do texto no aparelho telefônico poderia ser visto como um “grau zero” de performance, de acordo com Zumthor (2014), porém, vemos que Pieta Poeta encarnou a letra de sua poética, sendo que o celular é apenas usado para eventual falha de sua memorização. Dessa forma, este suporte tecnológico do celular não impediu a catarse explosiva de efeitos de sentidos em nossas orelhas ali em copresença junto ao artista.

Nos trechos em que diz das indignações sociais sempre mantêm o tronco um pouco projetado para frente, na direção de quem se joga ao público. Logo diminui a voz no trecho “Porque pro sistema eu só presto/Se eu sou um peso/Calada, massa, manipulada”, parecendo cansada da luta. Para explodir no verso seguinte “Pro inferno com essa porra de farsa”. Esse estribilho segue ao longo do poema, e ao dizê-lo o poeta sempre põe muita energia e o som sai alto e forte, como uma explosão de fúria.

utilizava este semicírculo e atrás de seu corpo a outra parte da rua pela qual transitava carros, ônibus, motos, etc.

Em seguida, com a voz baixa, balançando os braços lateralmente ao corpo, como quem deixa-os cair, diz “ E o máximo do máximo que se faz/ É tirar a mão da punheta um minutinho/É compartilhar um link do G1, do R7/Sem nem abrir”, mostrando um corpo desanimado, exausto, a voz pronuncia os versos de forma mais lenta e com uma breve pausa, precedendo a explosão de “Tô puta sim”, seguido do poema nervoso, levando a plateia, previamente silenciosa, ao riso geral por esquecer o texto no final do verso “Eu to cansada de mostrar canivete pra macho cuzão no centrão”, assumindo para a plateia seu esquecimento, parada com a mão na cintura retoma com o fôlego na declamação do poema, lendo-o no celular.

Os trechos seguintes apontam a individualidade das lutas, questionando o que se faz mais barulho mediante as individualidades, como em “ Menos se for a minoria dos militudo né?/Porque se for a sua minoria/Tem textão, tem razão, hashtag, comoção,/Somos todos num sei o que/E vai pra casa do caralho com esses filtro na foto de perfil”, além de tecer crítica sobre o próprio sarau em “ Essa porra de slam não tem tradução pra libras então o surdo não te ouviu/ E os seus discurso de luta”, o que passou a ser obrigatório nos editais de incentivo à cultura do poder público municipal.

Ainda é importante observar que no lugar de “slam” ela diz “sarau”, relacionando com aquele espaço. Também, tece críticas a espaços da cidade que compõem a *mancha* cultural, (MAGNANI; SOUZA, 2007), do baixo centro de Belo Horizonte, em “ Nunca atinge nem a favela e nem a comunidade surda porque é uma delícia fazer roda de conversa no CRJ”. Este espaço abriga o Centro de Referência da Juventude, no qual se discute e ocupa o lugar a partir das demandas e necessidades deles. Dispondo, assim, de um espaço neutro, bem equipado com salas amplas para ensaios, aulas, além de biblioteca, teatro de bolso e arena, sendo um equipamento recente da prefeitura da cidade. Antes, também abrigou um ponto importante para o trabalho com crianças e jovens em vulnerabilidade social nas ruas belorizontinas. Porém, apesar de estar no centro, e fazer parte do circuito de saraus, é distante do Barreiro e até de favelas da regional centro-sul, a qual o poeta performer se encontra e vive.

Dessa forma, Pieta Poeta segue falando de outras atividades públicas da cidade e a hipocrisia entre o discurso e a prática social que aponta seguir o fluxo do racismo estrutural: “Eu to muito puta mesmo”, diz em voz baixa, “Porque eu como preta nessa disgreta ainda não superei a escravidão./E tem “white” dando close no baile da vogue vestindo figura de opressão/ Vamo falar desses bosta que acha bonito ser preto só na praia da estação/Toda semana eu sou marcada pra dar explicação pra branco sobre apropriação”. Este volume e

dinâmica da voz nos conduz a um dos aspectos valorativos da acústica vocal na medida em que “Dizendo qualquer coisa, a voz se diz. Por e na voz a palavra se enuncia como a memória de alguma coisa que se apagou em nós.” (ZUMTHOR, 2014, p. 83).

Neste verso, Pieta indicia para uma manifestação cultural organizada por pessoas da classe média belorizontina, que protestavam contra um prefeito que proibiu o uso das fontes da Praça da Estação, espaço pertencente a mancha cultural do baixo centro, normalmente utilizadas por moradores de rua e população aos fins de semana de extremo calor. Após as proibições de usos das praças da regional centro-sul, bem como outros atos que tiravam a liberdade do cidadão de usufruir do lazer na cidade, um coletivo iniciou um protesto convocando a classe artística de BH para ocupar a praça, utilizando de música, teatro e um caminhão pipa que molhava os frequentadores desta praia de concreto.

O artista finaliza sua performance gritando a plenos pulmões os seguintes versos “ Eu quero é respeito/ Vive um dia na minha pele depois fala comigo direito porque eu não aguento mais sofrer racismo, classismo, capacitismo, homofobia,/ Ser espancada, estuprada, humilhada, abandonada, silenciada e morta todo dia e ninguém,/ NINGUÉM/ Nem se distrai das punhetas virtuais no ego.” O poeta afirma criticamente, portanto, que o silenciamento sobre as minorias é evidente, pois as políticas públicas necessárias a uma reforma político-social de reconhecimento e respeito étnico racial no país ainda não chegou para a periferia. Assim diz com a voz em baixa frequência sonora: “Porém/ Ao contrário do que cês pensam,/ Eu sou uma pessoa ótima/ E juro que não sou barraqueira./ Eu sou um doce.”, a plateia ri, uiva, assovia e aplaude calorosamente o poeta.

4.4.1.2 Eduardo DW

*Outra chance que perdeu
Meninos só procuram romance
Outro bar, outro lance
Destrói tudo querendo ser Deus
Deuses do Olimpo, mas não tão limpos
Como saio de casa
Vivo seguindo instinto
E com vinho tinto não sabem onde vão
Essas asas de bater aflito
Até o infinito
Até onde o escuro abraça
Contraste, conflito é tão bonito
Até o brilhar dessa brasa
Meninos perdidos e arrependidos a rua tem sido divã*

Seguro é o sonho e o céu
E há de quer bel
Protege seu Peter Pan
Pelo que eu sei deu fuga na lei
Problemas com autoridades
Pelo que eu sei se proclamam reis
Aos seis anos de idade
Pra onde vão tantos
Biquera de adrenalina
Pra onde vão tantos prantos
Perdidos em cada esquina
E vagam em vão com problemas de auto estima
Um sábio ancião disse o bordão
Cê sabe que a rua ensina
Meninos que pulam do precipício
Meninos ícaros
Sempre sem nada a perder
Meninos que fogem desde o início
Esse é o indício que nunca conseguem crescer
Meninos que pulam do precipício
Meninos ícaros sempre sem nada a perder
Esse é o indício que nunca conseguem crescer
Que nunca conseguem
Que nunca conseguem
Que nunca conseguem crescer
Que nunca conseguem
Que nunca conseguem
Que nunca conseguem crescer

O músico, rapper e poeta Eduardo DW começa a recitar cantando com a voz baixa, um recitar que segue o ritmo de uma batida de rap, apoiando-se nas rimas externas e internas, alternadas ou emparelhadas. Salienta-se o silêncio na plateia enquanto o rapper canta, como um código recorrente nas práticas de sarau, (TENNINA, 2017), algo que impressiona, pois, as pessoas param para aquele ato de escuta constituinte de um dos de leitura, movimentando os corpos dos autores e leitores em performance vibratória entre boca e ouvidos (ZUMTHOR, 2014). Outros ângulos da audiência coparticipante registraram alguns aparelhos de celulares gravando a *Palavração* de Eduardo Dw, (COELHO, 2017), uma partilha crítica e sensível de sentidos (OLIVEIRA JÚNIOR) através desta prática de letramento de reexistência por meio da performance vocorpoverbvisual do lugar de uma fala imbricada em identidades coletivas dele morador e as criança de seu bairro periférico na cidade.

Eduardo Dw anda pelo semicírculo, balança sua cabeça ao som das rimas, e movimentou os braços para frente e para trás. Ainda, move o tronco na direção do chão. Levanta o braço no verso “Até o brilhar dessa brasa/ Meninos perdidos e arrependidos a rua

tem sido divã”, indo em direção ao público à sua direita. Segue balançando os braços no ritmo da letra. Faz, também, o mesmo gesto de levantar um braço no verso “ Um sábio ancião disse o bordão/ Cê sabe que a rua ensina”. Repete duas vezes, ao final, os seguintes versos “Meninos ícaros/ Sempre sem nada a perder/ Meninos que fogem desde o início/ Esse é o indício que nunca conseguem crescer/ Meninos que pulam do precipício/ Meninos ícaros sempre sem nada a perder/ Esse é o indício que nunca conseguem crescer”, como um refrão de uma música.

O performer poeta-cantor vem finalizar, portanto, sua intervenção poética com o verso “ Que nunca conseguem/ Que nunca conseguem/ Que nunca conseguem crescer”, cantando um pouco mais baixo que o tom normal e mais lento. Assim, a plateia grita, bate palmas e ovaciona o poeta com intensidade. Após a recepção do público, o poeta oferece os versos às vítimas de um “balaio que caiu na minha quebrada”, apontando para esse determinado espaço de afeto e de sua vivência. Além disso, o poema aponta que esses “meninos ícaros” que se jogam nas ruas, nas drogas, são “Meninos perdidos e arrependidos a rua tem sido divã”, dessas frustrações da juventude urbana periférica.

4.4.1.3 Joi⁵² Gonçalves

*Deus não pode ser homem
Como ser pai de todos em um mundo onde a gente só tem mãe?
Eu fui comprar cigarro e não volto
E não volto mais pra pedir desculpas
Nas revistas mulheres nuas
Nos jornais só tem enterros e seguidores de Jesus botando fogo no terreiro
Eu que não volto mais
Polícia me aponta do dedo, me enfia a mão
Me quebra o braço
Eu quebro os laços dos abusos*

[a atriz e poeta Joi é interrompida pelo barulho das orações em volume alto da igreja ao lado da Casa de Cultura Coletivoz. Nesse momento, a artista realiza uma pausa nesta performance acima e inicia outra poesia, descrevendo-a como uma poesia que “lava a alma”, pois afirma que havia gente ali interessada ou que precisava escutá-la. A conversa com o público assim seguiu: Joi “Vou mandar outra, então” / Público “Ei, coração” / Joi “Não vou mandar Ei, coração nunca mais” / Público “Nunca mais até mais tarde (risos das pessoas presentes)” / Joi “Mas essa é ótima, essa me limpa a alma ainda mais quando tem gente que consegue ouvir, vamos lá.”]

*Não me venha com falas mansas, não
Se agride outras mulheres enquanto me aplaude no Teatro Espanca*

⁵² Joice, uma das artistas articuladoras do Coletivoz e da Coletiva Avoante.

Não me venha com falas mansas, não
 Se agride outras mulheres enquanto me aplaude no Teatro Espanca
 Mulheres, sexo é taboo
 Por isso minha buceta é proibida
 Meu mamilo é polêmico e a gente não conversa de cu
 É por isso que seu pau anêmico não aguenta tanta pressão de moça bem resolvida
 Que não tem medo da vida
 Vocês gostam das moças quietas, cheias de sorrisinhos
 As comportadas
 E quando chega uma chutando a porta vocês assustam
 E se eu fosse você eu assustava mesmo
 Porque minha mãe me ensinou meus direitos desde o berço
 E eu sei que eu mereço
 Muito me assusta esse discurso liberal do século XXI
 Os barbudos mandaram avisar que mulher embriagada não passa
 E qualquer coisa se disfarça com algumas rimas de amor
 Há o amor, a melhor desculpa esfarrapada para esconder abusos desde que o mundo é mundo
 Mas se eu fosse você iria tirando seu culele do caminho com seu discurso hipócrita de amor livre
 Porque o meu organismo pede orgasmo, meu músculo pede espasmo e se casamento é contrato, meu amor, meu coração é anarquista e sem controle ou governo
 Dispia dos seus falsos gritos pró feministas
 As moças não são como antigamente e nem eu
 As moças não são como antigamente e nem eu [a audiência vocalizou este verso e o repetiu junto com a poeta]
 As moças não são como antigamente e nem eu
 E eu chamo isso de revolução!
 Então, você pode vir comigo que eu não tenho medo.

A poeta Joi Gonçalves abre a performance com a voz baixa e o seguinte verso “Deus não pode ser homem/ Como ser pai de todos em um mundo onde a gente só tem mãe?”, a partir desse trecho ela aumenta a voz e expressa com mais ênfase os versos seguintes “Eu fui comprar cigarro e não volto/ E não volto mais pra pedir desculpas/ Nas revistas mulheres nuas/ Nos jornais só tem enterros e seguidores de Jesus botando fogo no terreiro” ao mesmo tempo, um pastor com microfone também esbraveja ao seu culto, o som se mistura entre um fundo de pregação e as palavras de Joi denunciando o preconceito contra as religiões de matriz africana.

O corpo da poeta e atriz Joi estava em constante movimento, andando pela semi arena, olhando para o público, mexendo tronco e braços na direção de seu olhar, apontando-o e segurando seu punho em “Polícia me aponta do dedo, me enfia a mão/ Me quebra o braço”, em seguida roda o braço na direção do público, como se o desprendesse de algo, seguido do verso “Eu quebro os laços dos abusos”, continua a balançar o braço na diagonal e olhando

para o público a sua frente, porém antes de terminar de dizer o verso uma salva de palmas vem da igreja. O som do culto, enfim, silencia a poeta que perdeu o fluxo de raciocínio no jogo da palavra, coloca as mãos na cintura e para, alguém da plateia ri, percebendo que o fluxo tinha sido cortado. Com um aceno de cabeça e mão na cintura, ainda, Joi diz “É nosso”.

A artista observa por um tempo imóvel a plateia puxando conversa, e decide mandar outro poema. O público sorri com sua atitude inesperada. Alguém grita “Ei, coração”, Joi responde “Não vou mandar Ei, coração nunca mais”. Público diz “Nunca mais até mais tarde”, todos riem, a poeta justifica a escolha do novo poema “Mas essa é ótima, essa me limpa a alma ainda mais quando tem gente que consegue ouvir, vamos lá”, quando gesticula e circulando as duas orelhas neste dizer. Em seguida, com a voz em volume alto, um pouco grave e intensidade firme. Ela anda olhando para a plateia e gesticula “não” com o dedo indicador em riste e recita o mesmo verso duas vezes: “Não me venha com falas mansas, não/ Se agride outras mulheres enquanto me aplaude no Teatro Espanca”. É preciso observar, que nesse trecho a poeta remete a um espaço importante para os slammers, como ela, que faz parte dessa cena e da mancha cultural da cidade. Além disso, em seguida a esse a repetição do trecho “se me aplaude no Teatro Espanca” uma salva de palmas advém da igreja, situação percebida na análise do corpus, propondo que a rua é viva e que os saraus dialogam com diversos espaços da cidade, a rua, a igreja, o teatro, a praça etc.

Assim, a performer segue sua andança em frente a plateia, gesticulando os braços, enquanto diz “Mulheres, sexo é tabu/ Por isso minha buceta é proibida/ Meu mamilo é polêmico e a gente não conversa de c*”, ainda aponta para os duas partes do corpo enumerando-as concomitante ao verso, depois solta os braços pendentes ao lado do corpo e assim que termina a enumeração no verso acima, alguém da plateia grita “uhu”, assim como o final do verso seguinte, recebe um “uou” do público: “É por isso que seu pau anêmico não aguenta tanta pressão de moça bem resolvida/ Que não tem medo da vida”. Outro trecho interessante, é o que a poeta repete o verso “As moças não são como antigamente e nem eu”, na primeira vez a poeta diz sozinha o verso, como a plateia está silenciosa, a sua voz ganhou uma boa amplitude em relação ao espaço da rua em contraponto ao som vindo da igreja. Já na segunda vez, a poeta balança os braços como uma ação afirmando aquilo que está dizendo, enfim, na terceira repetição do verso, forma-se um coro feminino junto à poeta que permanece no centro do semicírculo. Joi é aplaudida no final com uma recepção expressada por sons de “assobios” e verbalizações “uhus”.

4.4.1.4 Bim Oyoko

O poeta, rapper e educador social Bim Oyoko conversa, inicialmente, com a plateia e diz: “Dia vinte e cinco agora Nosso Sarau completa quatro anos e noiz vai tá lá fazendo sarau lá, e quem quiser cola na banca, vai ter roda de conversa, show do Texas Griôu, sarau, poesia, biblioteca e quem quiser colar, cola, cidade cheia.”

*O ódio e a intolerância prolifera, ainda estamos na idade das trevas
 Alienados, acorrentados convivendo com sombras na caverna
 Enxergam a falsa realidade, a gente são povos em operari
 Com disparos por todas partes
 Genocídio no Brasil é a nossa realidade
 E vários tentam se iludir, é nossa cultura que é assim
 Que todas essas atrocidades são heranças do sangue tupiniquim
 Esse é o país do futebol, pipa, tiros, cerol
 Incertezas, injustiças, alegria e carnaval
 É o que rende capital
 Então seguimos sem vela, sem leme, sem rumo
 Enquanto nosso barco afunda, este bordo contra bombordo é a proa toda que tá suja.
 Dois mil e dezoito será tudo igual
 É o dilúvio de fichas sujas, assoreamento eleitoral
 Partidos inchados de corruptos, lava money, lava jato, lava (inaudível)
 Na Suíça a limpeza se acumula.*

O artista do Coletivo Nosso Sarau do município de Sarzedo comenta, após a sua performance poética: “É isso aí, só lembrando que os caras declararam intervenção militar no Rio de Janeiro, tá ligado! A gente tem que pensar muito nisso, o processo tá cabuloso”. O poeta Bim Oyoko dá recados sobre o Nosso Sarau antes de sua performance, E diz que lerá o poema, pois não tinha preparado nada. Há muitos sons em conflito, a igreja em oração, o burburinho da plateia e os barulhos da rua, carros passando, no centro do semicírculo, Bim declama com voz moderada seus versos.

Percebe-se que o artista lê seu poema sem olhar para o público, num único fôlego. Meus ouvidos identificaram que os versos recitados se aproximavam do ritmo do rap, como em “genocídio no Brasil é a nossa realidade/ E vários tentam se iludir, é nossa cultura que é assim/ Que todas essas atrocidades são heranças do sangue tupiniquim/ Esse é o país do futebol, pipa, tiros, cerol/ Incertezas, injustiças, alegria e carnaval/ É o que rende capital”. Ao final, o poeta reforça em um lembrete a opressão de uma invasão militar no Rio de Janeiro. O público aplaude calorosamente Bim Oyoko, entretanto com uma duração breve.

4.4.1.5 Katia Leal

[...]

A serem gastos ao longo do dia

Porque no final do dia aquela conta seria zerada

Mas não se preocupem, no dia seguinte e logo pela manhã

Mais oitenta mil e quatrocentos reais seriam depositados

Quem aqui gostaria de ter esta conta?

De ser cliente deste banco?

Todos nós somos clientes deste banco

Este banco chama-se tempo

Deus nos dá todos os dias Oitenta mil e quatrocentos segundos a serem vividos da melhor forma

Amando, respeitando, caindo, levantando, ensinando, aprendendo, vivendo

Pra gente ter noção de quanto vale o ano, vamos perguntar a um garoto que repetiu de ano

Pra você ter noção de quanto vale um mês, pergunte a uma mãe que teve um filho prematuro

Pra saber o valor de uma semana, pergunte a um editor de um diário semanal

Pra saber o valor de um dia, pergunte aos amantes que não veem a hora de se encontrar

Pra saber o valor de um minuto, Pergunte aquele que perdeu o ônibus

Pra saber o valor...

[A poeta faz um intervalo em sua ação performática e fala: “Eu vou dar uma pausa e vou falar a respeito dos trezentos e cinco “referência a o ônibus que havia caído em um córrego a poucos dias. Um dos rapazes que teve o braço amputado, tá correndo o risco de amputar a perna, ele é meu vizinho, ele ia para o carnaval para algum lugar, ele tava com uma prima dele, e ela falou que o cara que ia pagar todas pra ela estava no próximo ônibus treze e cinquenta ou treze e quarenta, não sei, e ele falou eu vou nesse mesmo, ele entrou no ônibus, ele entrou dez minutos e agora ele está no hospital nessa tragédia que rolou”]

Então, pra gente saber o valor de um segundo, vamos perguntar aquele que conseguiu impedir um desastre, um acidente de trânsito.

Pra sabermos o valor de um milésimo de segundo, pergunte aquele atleta que treinou, treinou, se esforçou, por causa de um milésimo de segundo ele perdeu a medalha de ouro

Portanto, não desperdice seu tempo, ele é seu bem mais precioso e é com ele que você vai compartilhar com aqueles que você mais ama, seus pais, seus filhos, suas esposas, seus maridos, e não adianta, a gente tem mania de ficar pensando que lá na frente, nós teremos não sei mais quantos porcentos de bônus, pra pedir uma desculpa, pra dar um abraço apertado, pra falar que eu senti saudades de você, pra perdoar alguém, pra dar um beijo em alguém, porque... O que passou gente, o ontem virou história, o amanhã um mistério, a gente não sabe o que vai acontecer daqui pra frente, e o hoje é uma dádiva, por isso que se chama presente, presente de Deus, é preciso saber viver...

[a poeta canta] *Uma pedra no caminho você pode retirar*

Uma flor que tem espinho você pode arrancar

Se o bem e o mau existem, você deve escolher

É preciso saber viver.

A poeta Kátia Leal está no centro da semi arena, diz seus versos com a voz alta, o público nesse momento está bem silencioso. Ainda do início de seus versos a poeta pergunta “Mais oitenta mil e quatrocentos reais seriam depositados/ Quem aqui gostaria de ter esta

conta?/ De ser cliente deste banco?”, alguém na plateia responde “Eu!”, a poeta segue sua performance dizendo “Este banco chama-se tempo/ Deus nos dá todos os dias Oitenta mil e quatrocentos segundos a serem vividos da melhor forma”.

O corpo da poeta permanece quase parado no mesmo lugar. Se direciona ao público a sua frente ou aos que estão ao seu lado. Representa com os braços os gestos de subir e descer, de mimética, ilustrando aquilo que se diz. Em meio ao poema, ela narra uma história verídica de um acidente de trânsito, depois retoma os versos.

Kátia faz o fechamento do poema se aproximando do público, estendendo o braço e falando com ele, também de amigo poeta da mesma cena, dizendo os versos “O que passou gente, o ontem virou história, o amanhã um mistério, a gente não sabe o que vai acontecer daqui pra frente, e o hoje é uma dádiva, por isso que se chama presente, presente de Deus, é preciso saber viver...”. Canta os versos da banda Titãs e é aplaudida calorosamente pela audiência.

4.4.1.6 Rogério Coelho

*Eu habito a margem
Eu moro na margem
Eu habito a margem da BR 262
Rodovia de carregar bois
Encarcerados
Que me olham por entre as gretas
E os gritos das crianças das margens da estrada
Eu habito o homem que entra pela porta de casa
Às margens da BR 262
Que é a BR de carregar bois encarcerados
E as gretas por onde eles me olham
Eu habito as crianças brincando a margem
Na BR262
Rodovia de carregar bois encarcerados
Me olham por entre as gretas
E os gritinhos delas
Quando elas vestem as peles dos animais mortos
Na estrada
Eu habito as margens da BR262
Jardim Vitória.*

O poeta, ator, dramaturgo, produtor, professor e pesquisador Rogério Coelho recita em voz baixa, enquanto o público ainda segue no burburinho de troca de poetas, o burburinho da cerveja, em pé, olhando para a plateia e gesticula suavemente no ritmo de sua voz os versos

“Eu habito a margem da BR 262/ Rodovia de carregar bois/ Encarcerados/ Que me olham por entre as gretas”.

Enquanto diz, ilustra as gretas com os antebraços e as mãos mostrando-os na altura do peito. Diante da sua voz, a plateia vai silenciando, seguindo a leveza que dá a repetição dos versos do poeta. É interessante observar um cachorro latindo ao fundo e o barulho de trânsito, elementos que são também apresentados no poema “Me olham por entre as gretas [crianças]/ E os gritinhos delas /Quando elas vestem as peles dos animais mortos”. Por fim, sua voz vai sumindo nos versos “Na estrada/ Eu habito as margens da BR262/ Jardim Vitoria”. A plateia aplaude calorosamente, e emite assobios e gritos de “uhus”.

4.4.1.7 Zi Reis: “E agora, Maria?”

*E agora Maria?
A democracia acabou
o golpe se instalou
o povo sumiu a esquerda fugiu
e agora Maria?
e agora você?
você que bate panela
que acredita na meritocracia
você que faz versos
que vai ao sarau aos slams
que está sempre de punhos erguidos
e agora Maria?
está sem moradia
está sem direito
está sem aposentadoria
já não pode trabalhar
já não pode dançar
manifestar já não pode
a periferia chorou
a liberdade não veio
o transporte digno não veio
a escola para os filhos não veio
não veio a poesia e tudo desmoronou
e todos sumiram
e tudo ficou para trás
e agora Maria?
sua doce ousadia
seu instante de loucura
sua força e sua fome
sua contradição
sua anarquia
suas bombas*

seu terno de canivetes
 suas contradições, seu ódio, e agora?
 com o título de eleitor nas mãos já não pode votar
 quer pedir diretas já
 mas novas eleições não há
 quer queimar o Senado
 Justiça não há mais
 Maria, e agora?
 se você berrasse
 se você protestasse
 se você intervir-se
 se você protesta-se por toda a cidade
 se você sofresse
 se você caísse
 se você desistisse
 você é dura, Maria
 sozinha na vida
 mulher sofrida
 sem privilégios
 sem recursos para se expressar
 filha do Gueto
 filha de pedreiro
 filha da luta
 Maria, Maria para onde?

A poeta Zi Reis apresenta a releitura do poema de Carlos Drummond de Andrade “E agora, José?”, revisitado por ela através da performance “E agora, Maria?”. Posicionada de frente para o público sentado na escada da Casa Coletivo, assim como assentaram-se nas laterais deste espaço. De dentro da casa as conversas são altas, na rua, percebi o som dos corpos dos espectadores e o silêncio coletivo para ouvir a artista. Assim a poeta inicia com a voz alta e firme seus versos.

Enquanto pergunta e olha para a plateia “e agora você?/ você que bate panela/ que acredita na meritocracia/ você que faz versos/ que vai ao sarau aos slams/ que está sempre de punhos erguidos/ e agora Maria?”, apontando para eles em todas as direções. E troca “punhos erguidos” por “punhos cerrados” fazendo o movimento que se fixou a partir das lutas etnicorraciais dos Panteras Negras, reconhecimento de “lastro histórico”, (SOUZA, 2011), que o identifique aqui gesto desta prática de letramento de reexistência. Na metade de sua performance, o público dentro da casa ainda continuava suas falações até ser interrompido por alguém da plateia com um sonoro “shiiii”, pois, afinal, a hora era de escutar a poeta e não de conversas paralelas e incômodas. Assim, com os frequentadores do sarau silenciados e

silenciosos, a voz da performer ressoou mais alta e vigorosa nos meus ouvidos e nas orelhas de todos ali copresentes/coparticipantes desta poesia oral, (ZUMTHOR, 2014).

No encerramento, Zi Reis é calorosamente aplaudida pelo público, que assobia e grita um longo “uou” ao ouvir seus versos finais “você é dura, Maria/ sozinha na vida/ mulher sofrida/ sem privilégios/ sem recursos para se expressar/ filha do Gueto/ filha de pedreiro/ filha da luta/ Maria, Maria para onde?”.

4.4.1.8 Vito Julião

*Nós, crédulos das palavras e sua metáfora
E suas aberturas escancaradas dos acontecimentos
Relações e fatos
Nós confiantes da ocupação da rua
Da revolução, olhar da leitura
Na mudança de um sorriso
De uma história bendita
De uma história bem lida
Um afeto pela cidade
E por pessoas de vidas bem vividas
Nós desbravadores das ruas
Das praças, das quebradas
Das horas suportáveis dentro de ônibus
Das baldeações possíveis para se chegar um pouco
A um ponto das longuíssimas caminhadas
Nós, conhecedores dos esquemas
Ou percipientes dos problemas e soluções
Oráculos das estradas
Possuidores de um sexto sentido
Para descidas e subidas
E encontros são
Nós, que acordamos atrasados
Na hora certa de chegar no horário adiantado das reuniões
No tempo atrasado das iniciações
Nós que dormimos tortos em sofás menores que nossos corpos
Sentimos em tantos momentos frios nos pés por que
Nós que ficamos até tão tarde
Esperando o final da madrugada na madrugada
O penúltimo dos últimos na chuva ou vento cruel
Nós que terminamos e repetimos
E voltamos e retornamos a voltar e retornamos a repetir
E nós ditos corajosos que colecionamos medos
E segundos de desespero
Guardamos várias desistências
Enquanto colecionamos fracassos como animais de estimação
Nós que estamos a margem dos marginalizados*

Ou tão longe do ciclo que fecha a margem
 Ou tão dentro do limite que já não pertence mais há
 Nós que discordamos das concordância ou concordamos nas discordâncias
 E dissemos tanto “é isso”
 E tudo bem
 E quantas outras expressões
 Nós que já submergimos em fumaças ou certos líquidos coloridos [palmas de algum culto e cachorros latindo muito próximos ao poeta e atravessando a sua participação, barulho de trânsito próximo]
 Ou mesmo certos ares mágicos que não vemos direito
 Apenas mergulhamos como se tudo fosse tão necessário há
 Nós que decoramos alguns poemas, alguns gestos
 E troca de versos com outros que compõem
 Que constrói isso que chamamos de nós
 Nós que ouvimos tantas vezes
 Fomos tantos dias
 Chegamos tantas noites
 Sentamos tantas tardes
 Cruzamos tantas pernas
 Batemos tantas palmas
 Olhamos tantos olhos
 Tracionamos tanto as bochechas
 Nós que já esquecemos das lembranças
 E misturamos a memória confundindo os encontros
 As presenças, as ausências
 Confundindo encontros, presenças e ausências
 Confirmações ou não porque
 Tudo parece apenas “apenas”
 Nós entre sorrisos, abraços e olhares
 Acenos de cabeças e assos incontáveis
 Que me perdi pelos meus eus
 E pelos seus verbos singulares
 Que ficaram pelas nossas conspirações
 E que já não posso dizer que sinto, sou ou fiz
 Algo que não tem uma extrema influência de vocês.

O poeta Vito Julião apresenta este poema em homenagem a sua amiga Camila Félix (poeta e arquiteta que publicou o “Atlas dos saraus de poesia da região metropolitana de Belo Horizonte” em 2017 pela Crivo Editorial). Ainda pediu ao público que lhe enviasse luz, pois ela não estava bem de saúde. Segurando com as duas mãos o livro à sua frente, apenas com a luz do poste do outro lado da rua, o poeta inicia sua leitura em voz baixa, sendo mais abafada pelo barulho da igreja também em celebração ritualística por meio da palavra

Em pé, no centro da semi arena/rua, o artista lê seu texto poético sem olhar para a plateia, que está bem silenciosa nesse momento. O corpo começa a se mover lentamente, soltando a mão esquerda a partir dos versos seguintes “Nós, conhecedores dos esquemas/ Ou

percipientes dos problemas e soluções/ Oráculos das estradas/ Possuidores de um sexto sentido/ Para descidas e subidas/ E encontros são”, ilustrando subidas e descidas em uma onda com o braço solto. Olha para o público apontando para eles e para si no trecho “Nós que estamos à margem dos marginalizados/ Ou tão longe do ciclo que fecha a margem” e continua lendo com a voz um pouco mais alta, pois passava de tempo em tempo carros atrás de si. Também é interessante observar que a audiência o seguia silenciosa, atenta à leitura do poeta.

No final, Vito Julião diz fechando o livro e olhando para o público ao redor “Que ficaram pelas nossas conspirações/ E que já não posso dizer que sinto, sou ou fiz/ Algo que não tem uma extrema influência de vocês”. Os espectadores batem palmas, assobiam e gritam para o poeta, ressoando outra espécie de liturgia sem fins religiosos, cujo pressuposto o era na vocalização do pastor da igreja ao lado da casa de cultura coletivo.

4.4.1.9 Marcela Melo

*Vai, explodir a micro partícula de uma estrela apagada
E fica tão grande comparada a cara dos políticos aqui na terra
Todo mundo sem saber para aonde ir depois de rodar horas a fio
Ninguém entende o que aconteceu
Sobrou no meu bolso foi um punhado de palavras soltas
Com ou sem nexos, isso não faz tanta diferença agora que acabou
Os cachorros da polícia, eles continuam assombrando as meninas na praça
Ascendendo e apagando as vidas
Pode e muito certamente existe uma confusão muito maior que as dos nossos ternos de madrugada
Ou de que lado da cama você está quando eu abro os olhos
Mas é que nesse momento, isso me soa mais importante que morrer de verdade antes do meio dia
E fractais, uma história passando entre as veias como uma costura que não deixa findar
Cada pedaço aumenta mais, cada um único, e você
Tanta beleza nesse jeito torto de dançar sobre a incidência quente desse sol
E incrível a forma extraordinária como as pessoas se atravessam
Não que isso seja sempre fácil ou que se queira repetir o tempo todo
Mas é que eu tenho a impressão que fica mais fácil antes de ficar difícil de novo
Antes do novo in-site pra se começar tudo outra vez
Existe um paralelo de tempo que nos permite ficar ainda que pouco distante disso
Que chama de sistema e que consome o brilho dos olhos da alma dos seres
Por um segundo eu pensei que estivesse demorando muito para tocar novamente
O chão cinematográfico que aquela mulher esteve um dia
No fundo, entendi que a magia não era exatamente do chão, nem da mulher
Mas do instante preciso que as coisas aconteceram
E que isso poderia ter sido de múltiplas formas
Com um leque infinito de pessoas diferentes
Que a destoaância dos fatos é natural*

*Um dejavú constante em meio a mata e o [...] e o pico que exala
 Fazem parte da vida
 A gente é de família rápida de mais para admitir isso
 Cê consegue entender? Cê consegue entender como é simples?
 Eu acho que agora não, acabou de passar um furacão dentro de nós
 E com a falta de tempo eu ainda não consegui organizar essa bagunça
 Mas o importante, o importante é não para de dançar mesmo que as pernas doam
 Mesmo assim não pare, obrigada!*

A poeta Marcela Melo inicia suavemente seu poema, deslizando na semi arena, deslizando da voz e nos versos “ Já não se separa mais das vísceras que/ Vai, explodir a micro partícula de uma estrela apagada”, com uma pausa antes de “explodir” dita suavemente ao sentido esperado da palavra. A plateia está silenciosa, mas dentro da Casa coletiva a conversa segue barulhenta. Assim, a poeta aumenta a voz nos versos seguintes. Abaixa o tronco e com as mãos no joelho e o rosto levantado para uma moça na plateia diz “E fica tão grande comparada a cara dos políticos aqui na terra”. Alguém da plateia faz um “shiii” para as pessoas burburentas. E a poeta dá um *pitch* vocálico em “Os cachorros da polícia...” e com a voz mais baixa continua “eles continuam assombrando as meninas na praça” e um cachorro vizinho late.

Ao fundo o burburinho continua cada vez mais alto e a poeta gira e dança sozinha ao dizer “Tanta beleza nesse jeito torto de dançar sobre a incidência quente desse sol”. Ao final da apresentação, palmas e uhus breve da audiência, códigos expressivos que são regulares nos eventos do Sarau Coletivo, seja na casa, na rua, na praça, no centro cultural, na escola, ou no bar, itinerários poéticos deste coletivo cultural de pés fincados por jovens e adultos moradores das periferia do “Barreiro City” ou da região metropolitana de Belo Horizonte.

4.5 O ENCERRAMENTO DA PRIMEIRA RODADA E O INÍCIO DA SEGUNDA: “SARAU DOS GUELAS”

Após esta primeira rodada de performances poéticas que durou um tempo de uma hora e poucos minutos, os poetas e leitores continuaram no espaço da Casa de Cultura Coletivo, abrindo uma segunda roda de poesia que é conhecida ou nomeada, regularmente, de “sarau dos guelas”, ou um “sarau qualquer”. Esta última expressão para tratar o encontro do sarau ativa a nossa memória das noites de integração de vários artistas, oriundos de uma diversidade de “quebradas” e classes sociais, pelas vias e ruas pelo baixo barreiro ou pelo baixo centro da

cidade, depois de vivenciarmos a Cultura Hip-Hop do “Duelo de MCs”, organizado pelo coletivo Família de Rua, todas as sextas-feiras desde 2006.

4.5.1 TÁTICAS DE “OCUP-AÇÃO” DO SARAU COLETIVOZ NAS ESCOLA PÚBLICAS E CENTROS CULTURAIS DA CIDADE: PROCESSOS DE INSERÇÃO DA LITERATURA MARGINAL-PERIFÉRICA NOS SISTEMAS E POLÍTICAS DA EDUCAÇÃO E DA CULTURA

Testemunhei e vivenciei – tanto do meu lugar-corpo de poeta-professor quanto no de pesquisador-etnógrafo – três eventos em que o Coletivoz Sarau de Periferia construiu a tática educativa de novos novos leitores e públicos estudantis, cujos eventos de “ocupação” ocorreu em escolas públicas do Ensino Fundamental, Médio ou da Educação de Jovens e Adultos, tanto nas redes municipal quanto estadual das cidades de Belo Horizonte e Ibirité-MG.

A primeira descrição densa destes três eventos apresentei na abertura desse capítulo 4, registrando, parcialmente, as Práticas Político-Pedagógicas de Letramentos Literários de Reexistência (PPP-LLR) do projeto *Oficina de Saraus Coletivoz* no mês de junho de 2017. Esta ação tática de formação se articulou por meio de uma dupla parceria institucional: a direção, professores e estudantes do ensino médio da Escola Estadual Álvaro Laureano Pimentel do bairro Cardoso, e a gerência/coordenação do Centro Cultural Urucuia do bairro Pongelupe, um dos pontos constituintes do *Circuito Cultural Barreiro* (descrito, brevemente, nesse capítulo). Recordo aqui que os poetas-rappers-oficineiros, desta vivência de campo em 2017, foram os agentes culturais: Eduardo Dw, Fellipe Beluca e Isabela Alves. Este projeto realizado, entre 2016 e 2017, recebeu o apoio da Lei Municipal de Incentivo à Cultura (LMIC) de BH e teve a supervisão pedagógica-cultural do poeta-professor-dramaturgo-pesquisador Rogério Coelho, o proponente formal dessa ação estética-formativa junto à Fundação Municipal de Cultura⁵³.

O segundo evento desse tipo de inserção/ocupação tática e de formação do grupo Coletivoz em LLR (Letramentos Literários de Reexistência) destinado às leitoras nômades-viajantes, (ZUMTHOR, 2014; CERTEAU, 2014), sejam eles/as educandes e educadores, aconteceu na Escola Municipal Vinicius de Moraes do bairro Tirol, outro ponto da tessitura do

⁵³ Publiquei artigo na revista do Instituto de Estudos Linguístico em 2021 do qual divulgo análises parciais da etnografia dos Letramentos Literário de Reexistência via Literatura Marginal/Periférica no primeiro dia dessa Oficina de Sarau Coletivoz em parceria com a EEALP e o CCU.

Circuito Barreiro no segundo semestre de 2019 (em meados de setembro ou outubro). A dialogicidade dos LLRs, (FREIRE, 2014; SOUZA, 2011) com e por intermédio da Oralitura-Performance de Literatura Marginal/Periférica (REYES, 2013; COELHO, 2017) se articulou com as professoras Patrícia Medeiros, Thais Costa e a monitora-poeta-produtora Karine Oliveira (Editora Popular Venas Abiertas do bairro Tirol), que propuseram ao Coletivoz a realização de um *evento de Performance Poética* no auditório da EMVM com o público estudantil do 7º ano do ensino fundamental.

Além de mim, os poetas e as poetas Dione Machado, Leandro Zere, Deia de Oliveira, a monitora (da Escola Integrada-EMVM) Karine Bassi e o monitor Rômulo Oliveira (capoeirista-poeta) participaram desse evento de LLR com intervenções-performances poética orais. Esta tática e parceria pontual que foi implementada pelas professoras Patrícia e Thais desta escola municipal do bairro Tirol/Barreiro (BH), cujo nome batizado fez uma homenagem ao “poetinha”, um dos compositores da bossa nova brasileira/1950, que era, também, diplomata do governo federal e morador da zona sul carioca: Vinicius de Moraes.

Ocorreram duas sessões deste evento de LLR na EMVM em 2019 e que integrava uma programação ampla de mais dias com outras atividades, às quais foram planejadas pelas professoras e monitores desta escola como requisito para novos escritores do 7º ano concorrerem à premiação da Jornada Literária da Secretaria Municipal de Educação de Belo Horizonte (SMED-BH). Este concurso interescolar da Jornada Literária já existe há tempos na Rede Municipal de Educação de BH e gerenciado pela SMED-BH, que recebe as inscrições (na abertura do calendário escolar) das diretoras de cada escola municipal que se interessa por participar e construir este projeto de incentivo e promoção da literatura, leitura, escrita, livro e do acervo da biblioteca junto aos estudantes, e, conseqüentemente, em parceria com os professores da área linguagens e línguas.

Descrito este preâmbulo sobre a EMVM e este projeto da SMED-BH, rememoro que a minha prática de performance poética declamou o quarto poema de minha autoria que saiu em coautoria no livro coletânea poética *À luta, à Voz: Coletivoz Sarau de Periferia*, cujo fruto nasceu da parceria e economia local e solidária entre a *Casa de Cultura Coletivoz* e a nascente *Editora Popular Venas Abiertas* desde o final de 2017 para o início de 2018. Este meu poema versa sobre os passarinhos e minha performance uso dos assobios para oralituralizar uma paisagem sonora nos ouvidos das crianças com idade média de 12 ou 13 anos. Recordo que iniciei este assobio mímese do passarinho e a dança dessa poesia oral em frente ao auditório e andei a deriva, zigue-zagueando, pelas escadas entre as duas fileiras de estudantes sentados.

Parei no meio dessa oralitura-rio a deriva com meu corpo-barco, cuja imagem-tela mimetizava a figura-personagem do passarinho. Nesse instante, falei e recitei este meu deshaicai publicado, anteriormente, em 2017 dentro da minha zine-objeto Deshaicai Bloco 33, pela editora comunitária Kuringa do bairro Santa Mônica da região periférica de Venda Nova (BH), da qual lancei na sessão de novíssimos autores da Festa Literária Internacional de BH (FliBH) quando cursava o segundo ano de doutoramento no CEFET-MG (cito, rapidamente, esta experiência corporal como escritor no capítulo 3 dessa tese).

Esta minha memória descritiva desta minha oralitura *in acto* de *PalavrAção*, (COELHO, 2017), é resultado da entrevista que realizei (ou das várias prosas quando nos encontrávamos nas edições mensais do Coletivoz no bar The Wall) com a professora P.Medeiros da EMVM ao longo do segundo semestre de 2019, momento posterior à realização prática deste LLR que o Coletivoz concretizou em parceria com a monitora-editora-poeta-atriz-professora-pesquisadora-produtora Karine Oliveira Bassi. Ressaltou que o Tema da Jornada Literária/SMED-BH de 2019 era a Literatura Popular de Cordel e o Cinema Nacional. Esta diologicidade político-pedagógica, (FREIRA, 2014), articulada e criada, taticamente, pelas professoras da EMVM se pautou pela história real de interconexão entre as oralituras do Cordel e as performances poéticas de rua dos saraus e slams que compõem a base e oficina criativa da *formação*, (ZUMTHOR, 2014), da poesia marginal contemporânea ou, simplesmente e sem mistério, da OraLituraRuaPeriférica do *circuito* mineiro (MAGNANI, 1996), que se originou *in* reiteração/movência, (ZUMTHOR, 2014), das corpas/vozes do Coletivoz, Vira-Lata, Apoema, Comum, Lanternas, Cabeçativa, Nosso Sarau, Saraulago, Clube da Luta, Slam da Estação, Slamternas, Manas, Avoa Amor, ...

A terceira vivência de campo que simboliza e representa esta inserção-tática-ocupação do Coletivoz e de sua OraLituraRua via PeriféFormance potenciadora e incentivado dos LLR no sistema público de educação junto aos neoleitores crianças, adolescentes, jovens e adultos, é a parceria com o professor doutor Leonardo de linguagens, códigos e língua da Escola Estadual Pedro Evangelista Diniz (EEPED) da cidade Ibirité da Região Metropolitana de BH (RMBH). Nesta experiência tática de *formação* em LLR via LMP (Literatura Marginal Periférica) do Coletivoz, o professor parceiro articulou um ônibus para transportar as turmas do Ensino Médio e da EJA até a galeria Viaduto das Artes para uma programação noturna de literatura e lazer no início do mês de novembro do ano de 2019. Estiveram presentes os artistas-poetas articuladores-produtores do Coletivoz, os quais abordo e trato aqui no papel e na função de neoagentes dos LLR via a agência emergente do Movimento/Cultura da LMP

mineira: Rogério Coelho, Fellipe Beluca, Leandro Zere, Deia Oliveira, Laércio Gomes e yo. Relembro que o professor Leonardo se surpreendeu com a participação de alguns estudantes que desmonstraram familiaridade com a Cultura Hip-Hop e a Música Rap, intervindo na roda de sarau que se abriu naquela noite debaixo do Viaduto do Barreiro, onde se localiza a galeria Viaduto das Artes, sob gestão do artista e escultor Leandro há 14 anos, que recebe o apoio de uma das indústrias do complexo siderúrgico do Barreiro.

A paisagem sonora, assim como foi no evento de pré-lançamento em março/2018 da coletânea poética 10 anos do Coletivoz, era assobiada pelos ruídos das centenas de veículos que transitam pela ponte do viaduto em uma das entradas do conhecido, popularmente, Barreiro de Baixo (esta é a *mancha* cultural que descrevo na terceira parte desse capítulo 4). Outro registro etnográfico é a fala/discurso em tom franco/papo-reto do Laércio Gomes (conhecido como o poeta vovô da *cena* de saraus) que responde o que o professor Leonardo pergunta sobre o que é, realmente, a LMP do Coletivoz, e qual a relação dela com a Literatura Contemporânea estudada nas escolas.

5 DIÁLOGO ENTRE AS ENTREVISTAS COM ESCRITORES E LEITORES

Nesse capítulo 5, desenvolvi uma descrição-analítica das informações e relatos dos escritores-artistas e dos leitores-público que foram registrados usando a técnica da entrevista semiestruturada a partir de temas-geradores. Estas temáticas exploradas no roteiro (vide capítulo 3) foram formulados com base nas categorias e discussões propostas pela revisão bibliográfica da tese e minha vivência-experiência de campo junto aos sujeitos/coletivos participantes da pesquisa.

A partir dessas análises descritivas em que trato dos escritores e leitores, discuto sobre: suas biografias/trajetórias de aprendizado com a leitura e escrita; seus processos de criação poética e circulação artística pelo circuito cultural de sarau/slam na cidade; suas percepções políticas sobre o movimento-cena-circuito da literatura marginal-periférica de BH. Estas perspectivas dos escritores são, num segundo momento, cruzadas com as leituras-interpretações-visões dos leitores – indicados pelos escritores ou que são frequentadores dos eventos-ações dos saraus/slams – sobre performances poéticas que foram selecionados para o *corpus* da *tesis*.

Nesse capítulo, busquei atingir os objetivos específicos de caracterização do perfil dos escritores-artistas (poetas que se tornaram educadores-produtores) e de parte dos leitores-público que frequentam sarau e slam, ou já presenciaram ao vivo a performance do poeta-escritor-cantor em outro espaço ou evento na cidade.

5.1 DIONE MACHADO

5.1.1 BIOGRAFIA E TRAJETÓRIA

Construí a entrevista com Dione Barbosa Machado no dia 17 de julho de 2019 em sua casa no bairro Cidade Industrial em Contagem-MG. Cheguei na residência do Dione no início da noite e a entrevista durou quase 3 horas. A casa dele é pintada de branco e tem uns dois andares num terreno pequeno nesse bairro periférico que se situa na fronteira e divisa entre Contagem e regional do Barreiro de BH. Para a gravação do áudio da entrevista, Dione me convidou para sentarmos na sala de jantar onde havia uma mesa maior com umas 6 cadeiras.

Dione nasceu em 1986 e tem 36 anos. Ele é o segundo dos três filhos da família Barbosa Machado, que tem origem do interior de Minas Gerais. O pai pedreiro e a mãe doméstica migraram com os três filhos para a capital buscando melhores condições de

trabalho. Os pais têm ensino fundamental incompleto com habilidades restritas de leitura e escrita. Foi o primeiro da família a concluir o ensino médio e na sequência foi incentivado por amigos a fazer o curso técnico em segurança do trabalho. Fez todo o ensino fundamental e médio em escola pública. Gostou da área do técnico e mais tarde cursou a graduação em gestão ambiental pela universidade privada UNA Barreiro. Antes de atuar como gestor ambiental e de segurança numa indústria têxtil trabalhou com o pai como servente e depois se ocupando de outras atividades como jardineiro, cozinheiro.

Avalia que não há influência artística da parte familiar em função do acesso restrito dos pais à escolarização. O primeiro contato com a literatura se deu através do teatro. Através de um projeto destinado a melhorar o rendimento dos alunos do ensino fundamental da Escola Municipal Maria do Amparo. O projeto acontecia com oficinas semanais de teatro. Através das oficinas teatrais Dione teve primeiro contato com textos literários. Textos clássicos e de cultura popular (cantiga de rodas entre outros).

O primeiro grupo de teatro de Dione foi criado a partir das relações construídas no projeto iniciado na escola. Recebeu uma influência da cultura regional através das relações com um amigo escritor pernambucano que morou nas cidades do Vale do Jequitinhonha. Relatou que viveu um período em uma cidade dessa região no norte de Minas Gerais para trabalhar com uma trupe de teatro ligada a esse amigo que o apresentou referências da cultura do sertão e cerrado.

Todas esta pluralidade de influências (escolares, regionais, teatrais, musicais) e vivências nômades do itinerário do leitor Dione Machado, que do teatro ali na escola seguiu os espetáculos cênicos/circenses no circuito amador/profissional até encontrar o sarau marginal de periferia Coletivoz que se alia a um aprofundamento métrico de sua escrita sonorovisual, o que constituirá a criação, a produção e a formação poética da letra e da voz deste escritor que co(re)existe à margem com suas personas de ator-palhaço-ativista-educador-produtor cultural.

Inclusive o autoreconhecimento de Dione como poeta e escritor emerge, ao mirar o seu percurso de leitor, desde sua vida estudantil (pois em casa não recebeu muito estímulo para o gosto pela leitura ou arte em geral) quando conhece as linguagens do teatro, do seu encontro com o espaço do sarau de/na periferia que lhe abriu nova porta democrática para sua expressão existencial como cidadão político na cidade. A rede de amizade nos grupos de teatro amador (Trupe, Nós Faz Teatro, Neutra, Chronos) construiu este encontro e a ponte do Dione com a cena de Literatura Marginal e Periférica na medida em que ele com seus amigos

artistas (Jessé, Rogério, Carla, Marcelo...) decidiram fundar o Coletivo Sarau de Periferia em 2008 que nasceu do descobrimento presencial do Sarau Cooperifa em São Paulo, cuja presença literal se deu via telefonema ao vivo na edição inauguradora do Coletivo.

O ser e o corpo do poeta-ator Dione se impactaram pela afecção sensorial do Coletivo Sarau de Periferia em sua trajetória, que se transformou num **afeto** pelo **movimento** da literatura marginal e a **recepção** aberta e interessada à outras literaturas contemporâneas, que reativaram suas vivências e **prazeres estéticos** com as artes cênicas, circenses e cânones desses **campos culturais**. Assim, quando entrevistei este escritor marginal em meados de 2019, este encontro dele com o sarau marginal já se ressignificou pelo tempo e espaços experimentados dentro do circuito de literatura marginal de BH e outros lugares do Brasil. Por este tempo-espacial junto ao Coletivo de mais de uma década em territórios periféricos, o poeta diz que seu processo de criação poética: “tem se tornado mais consciente... eu acho que ao longo do tempo a gente vai se identificando mais escritor, mais...estando... buscando...é, se identificar como poeta a cada dia mais. Quando a gente começa a escrever a gente não se acha poeta [...]”, pois,

[...] ao longo desse tempo, às vezes, você tá escrevendo e não se vê como poeta, não se identifica como tal, e, então, o interessante desses movimentos de saraus de periferias, sarau marginal, da escrita da literatura marginal, é esse espaço de identificação quanto escritor quanto poeta [...] e, hoje em dia, vejo que na hora de escrever, no momento, que eu pego pra escrever eu busco [e] consigo entender mais o que eu tô fazendo com essa questão da escrita, o quê que isso é [...] acho que é por aí... (MACHADO, comunicação pessoal, 2019).

Dione continua expressando o sentido deste “autoreconhecimento” ou “identificar-se” como escritor no seu território sociocultural, seja nas esferas da rua, do trabalho, da casa, dentre outros que circula no cotidiano. O espaço do sarau e o movimento da literatura marginal tomam um significado de emancipação/conscientização no corpo do poeta-ator que se vê igual àqueles escritores cânones que viu na escola ou que pesquisava para montagem dos espetáculos teatrais:

O movimento, o sarau de periferia, o sarau de rua, o sarau marginal, foi importante pra, vou usar um termo, pra nos empoderar e conscientizar que nós também podemos ser escritores, né? Ele junta esse abismo entre dois espaços sólidos que é a questão da “oh” os grandes literários e você tá ali embaixo, você olha como se fosse uma coisa gigantesca o cara tá lá em cima, um Deus da literatura, e você é

um mero vermezinho que mal mal lê, longe da sua realidade... e de repente no meio tempo acontece esses saraus você começa a ter acesso a isso, a identificar outras literaturas e é muito boas você vê que é o máximo literaturas tão boas quanto aos caras. Então, você começa a se enxergar nesse espaço como escritor. Então, assim, não só na hora do sarau, mas você volta pra casa, você vai para seu dia a dia, você volta para seus trabalhos, seja eles qual for ou até com o próprio escritor ou um outro trabalho qualquer, na família, você volta e se identificando como isso eu também escrevo, eu também sofro eu tenho poema, tenho livro ou não tenho livro nem zine eu tenho rabiscos de papéis que seja, mas eu escrevo. (MACHADO, comunicação pessoal, 2019).

O sarau desmitificou os “deuses da literatura” e de que eles somente podem usar a escrita literária ou a voz poética, democratizando para Dione e outros poetas marginais o “fazer literário” na posição de produtor/criador de uma escritura/performance, e não apenas a “fruição” das estéticas artísticas no lugar de leitor ou ouvinte. Os saberes e práticas literários, que são publicadas e circulam na comunidade do sarau marginal por meio da voz/gestualidade, afetaram o corpo do Dione leitor-ator para conhecer outros estilos, autores, suportes em diálogo com as diversidades das linguagens artísticas e conteúdos temáticos, expandindo sua consciência e prazer sensível, estético e político.

Observo aí como a partilha intersubjetiva do sensível (RANCIÈRE, 2009; OLIVEIRA JR.2016; 2019) dentro do sarau, cuja centralidade se dá na/pela performance poética, estimula a liberação do prazer estético como experiência cultural de recepção literária que conduziu o leitor-ouvinte à uma consciência produtora, na qual se reconhece/transforma escritor-poeta nas esferas sociais e territoriais de sua vida com “livro...zine...papel” na mão que reverbera vozes/ações coletivas e nômades na/pela cidade. O afeto-amor oriundo desta consciência receptora-produtora-intersubjetiva liberou seu prazer e gosto estético para o poder da escritura que amadureceu, transformou-se e reformula-se diariamente pelas trilhas das artes do teatro, circo, audiovisual, desenhos, imagens...e Dione Machado nos fala que,

[...] transformou essa minha forma de escrever, gosto muito da questão visual. Existe na minha de ideologia de trabalho de que eu faço, de escrita, existe tanta questão oral, que muita das vezes ela não tá ali, né? A escrita no papel, ela não está grafada ali... porque isto encostando na ideia de performance. Eu acho que eu venho com isso do teatro então acabo interpretando coisas. [...] minha escrita

ideia de escrever mistura tanta questão do texto porque gosto de experimentar essa coisa das formas de escrever, a questão do visual, às vezes os símbolos do meio da poesia, desenhos, imagens. (MACHADO, comunicação pessoal, 2019).

5.1.1.1 Quadro síntese da entrevista com Dione Machado

O seguinte quadro apresenta sínteses das respostas do artista Dione Machado que entrelaça categorias e conceitos que foram abordados nos 1, 2 e 3 na perspectiva de entrelaçamento da performance/formação/transmissão/recepção com o movimento/cena/circuito das literaturas periféricas de sarau e slam no papel de mediadores da formação de novos escritores e leitores. A coluna à esquerda informa as categorias e temáticas, que se transformaram em perguntas durante a entrevista com o escritor, tendo em vista o roteiro apresentado no capítulo 3.

Quadro 8: Síntese de categorias temáticas a partir do roteiro de entrevista

Criação poética da performance e da escrita	Poeticamente, após anos participando de construções coletivas no teatro e na literatura, Dione afirma que o aprimoramento aconteceu com o tempo de itinerários artísticos pelo seu território e cidade. Inicialmente, Dione não se considerava escritor, mas se enxerga como tal à medida que sua participação e envolvimento aumenta e amadurece. A sua performance tem forte influência na questão teatral. Vários movimentos na cidade, de acordo com Dione, contribuíram e contribuem para seu pertencimento no universo da escrita criativa literária e teatral.
Transmissão, publicação e suporte	Dione utilizava, desde o início, ferramentas como instagram e facebook para fazer seu trabalho criar um corpo, e também para ter um “lugar” de fácil acesso e visitação para guardar suas obras. Participa de páginas e blogs voltados para a arte de escrever. Antes de resolver usar um livro como suporte de seu trabalho, as mídias digitais foram mais que fundamentais para as publicações.
Edição de voz, corpo e texto	Dione afirma preferir versos mais livres nas construções de seus poemas, embora siga orientações canônicas sobre métrica em algumas escritas e estude alguns aspectos por conta própria. Dione é extremamente ligada à questão imagética nos poemas. Suas apresentações têm apelo visual e performático grandes, trabalhando com recortes de poemas que ela mesmo cria, construindo semelhanças com a poesia concreta, embora ela afirme não fazer tais acepções propositalmente. Artista com muita versatilidade e tendências fortes para experimentações.
Circulação, distribuição, comercialização	A circulação do trabalho de Dione acontece por Facebook, por Instagram, por participações em blogs, por áudios gravados e compartilhados entre seus pares, por trabalhos desempenhados e publicados e também, por desdobramentos

	relacionados ao COLETIVOZ. Dione fala sobre a venda dos livros, da dificuldade de pessoas que apreciam a arte e encontram para comprar os livros, do empreendimento que seus amigos, que compartilham poemas em coletânea junto do artista, fazem para a comercialização acontecer. Aborda que, nesse aspecto, os zines são mais acessíveis. Segundo Dione, professores comprem, mas são poucos, o espaço escolar periférico não é tão rentável. Falta muito aparato financeiro para artistas e poetas marginais.
Recepção, leitores, contato com o público	De acordo com Dione, o público universitário, mesmo não habituado com poesia marginal, recebe bem a proposta, interage de forma mais aceitável. Se encantam mais pela oralidade e não tanto pela performance corporal. O público das redes sociais, segundo Dione, acompanham o processo, elogiam, mas também desaprovam quando não gostam, e isso é muito bom, de acordo com Dione.
Movimento, cena e circuito literário e cultural	De acordo com Dione, o sarau e o slam surge como ferramenta de protesto, instrumento de voz para periferias e seus representantes. O artista pontua categoricamente que ser resistência também passa pelo processo de ocupar lugares, mesmo que em determinados momentos não se expresse através da fala, situação cujo corpo periférico fala mais que versos. Dione percebe que seu corpo está à margem do sistema. Ele reconhece que sua poética não faz a “denúncia” social explicitamente, porém seu corpo, voz e performance já representam o ser marginal e periférico. Dione explana a dificuldade das pessoas em entenderem que o “fazer”, cultural marginal, não necessariamente se restringe ao “gueto”. O poeta reconhece que o incentivo de parceiros, respirar a arte, estar ao lado dos pares e de quem acredita no alcance, no poder da literatura marginal, auxilia fortemente na continuação do processo de criação, na motivação para melhoria e busca de condições análogas à equidade, quando tratamos da importância que dão aos formatos acadêmicos.

Fonte: autor (2022)

5.1.1.2 Graciele: leitora de Dione Machado

Graciele nasceu em Belo Horizonte por volta de 1980. É moradora do bairro Pindorama em Belo Horizonte. É licenciada em Letras, mestre e doutoranda em estudos literários na UFMG. Atua como professora em uma escola pública da rede municipal de BH e uma escola particular em Betim. A realização da entrevista com a leitora Graciele aconteceu no mês de dezembro de 2019 por meio de mensagens por *whatsapp*. Conheci Graciele na primeira Feira de Literatura Marginal em setembro daquele ano no espaço do Teatro Espanca. Ela acompanhou alguns de seus alunos do Ensino Médio que se interessaram pelas poesias da

cena de saraus e slams. Assim, iniciamos a entrevista com a questão como tinha sido seu primeiro contato com este circuito literário marginal e periférico, e Graciele respondeu:

“Meu primeiro contato com literatura marginal foi pelas redes sociais. Posteriormente fui ao evento e também fiz um convite ao coletivo para uma apresentação para meus alunos do Ensino Médio. Essa literatura me atrai pela questão vida resistência, reflexão de temas sociais. Extrapolam a ideia de clássico literário, além de dá voz para minorias. Valoriza a cultura periférica que integra o universo literário urbano”

Depois deste momento de abertura da entrevista, apresentei um vídeo com a performance e o poema “Ninho de amor” de autoria de Dione Machado. Realizei este registro audiovisual⁵⁴ desta performance no evento de pré-lançamento do livro antologia comemorativa dos 10 anos do Coletivo Sarau de Periferia, em março de 2018, na galeria Viaduto das Artes, localizada no Barreiro de Baixo (ver “circuitos, manchas e pedaços” no capítulo 4). Graciele já havia presenciado a performance poética do Dione a partir de evento pelo qual o Coletivo, a convite desta professora na biblioteca municipal de Betim, realizou em parceria com a Escola Santa Maria de Betim e a própria biblioteca pública.

Após rever e recordar da performance oral do poeta Dione, cujo segundo nome é conhecido como a “poesia do pinguim”, mais um poema do “cânone marginal”, (SOUZA, 2020), pois assim o é reconhecido pelos frequentadores do Coletivo. Graciele diz de sua percepção diante das vocalidades desta obra em performance:

“Na performance traz uma voz viva para a poesia, provoca sentimentos guardados. O público pode vivenciar um sentimento mais intenso. Esse tipo de leitura performática tem uma relação próxima com campo das emoções. No caso desse poema, há uma criação voltada para imaginário sentimental”

Graciele completa, em seguida, sua interpretação desta performance do “pinguim”:

⁵⁴ Este registro está disponível em: <https://youtu.be/Rku186Ze4Pk>.

“Parece que poeta tenta instigar a plateia para seu sentimento amoroso. Sua vivência pessoal compartilhada com um coletivo. Entende-se que esse sentimento integra nosso imaginário social, há também um processo de se ver na experiência do outro”

Um dos valores da voz é alteridade, (ZUMTHOR, 2014), sendo escutado pelo o outro, a poética de Dione se concretiza nesta leitura de ouvido e olhos transmitidos pela resposta acima da leitora Graciele, que continua a expressar sua percepção sensível e sensorial sobre a poesia falada “ninho de amor”:

além da entonação do poema, os movimentos, o modo de olhar, de interação com o público geram um envolvimento com poema [...] A questão da voz da também, a mudança da velocidade dos dizeres, o volume, a dramaticidade na fala dos versos interferem a construção performática

Nesta resposta, ressalta-se o refinamento da escuta da leitora que, de alguma maneira, se ancora nos seus repertórios culturais, (ISER), de professora e pesquisadora de literatura em diálogo com estudos da performance. A dramaticidade dita por Graciele é uma expectativa ou intencionalidade do autor Dione Machado que faz o seguinte depoimento do processo criativo deste poema, associando às artes cênicas:

A construção deste poema é dada junto com uma personagem, este e outros poemas foram especificamente construídos/escritos devido a uma pesquisa teatral com o foco na montagem de um espetáculo, este em específico marca algumas características como os amores suburbanos, o cotidiano [...]

A formação e criação poética deste poema cruzaram com a percepção sensível da leitora ao acessar a vídeo performance, ocorrendo uma similitude entre horizontes de expectativas e repertórios culturais, (JAUSS; ISER), entre leitora e o autor por meio da vocalidade e gestualidade do performer. Adiante na entrevista, Graciele realizou a leitura do texto deste poema, marcando outros sentidos semióticos, como assim o vemos nesse excerto:

Parece um lamentar um pessoa apaixonada, que tem a certeza de ter deixado um rastro, uma memória do relacionamento vivido [...] Na leitura fica claro que a pessoa relembra, evoca elementos da memória para expressar um relacionamento amoroso [...] A marca dessa relação está nos objetos inexistentes que seriam uma forma de expressar a desilusão pelo ato de queimar, destruir os rastros amorosos [...] Há uma indignação, pois a acusação de um assassino que não deixe marcas, mas no final deixa sim reforçando pela ideia das digitais

Percebe-se, aparentemente, que a leitura de ouvido, diante da audição e visão performance oral em vídeo, corrobora e complementa a interpretação da letra escrita por parte da leitora Graciele. Por outro ângulo, a leitora afirma que quando “focamos na escrita, não pensamos na entonação, mas na palavra, nos seus significados”, sendo esta leitura que considera e valoriza o escrito nos conduziria a refletir sobre a tensão mais acentuada entre a oralidade e escritura no ato da performance, (ZUMTHOR, 2014), se comparada ao ato de ler individualmente em solidão, pois aí não se abre tanta margem para a movência das tonalidades e gestualidades, vivas nas práticas de leitura entre ouvido, olhos e boca na comunidade do sarau e slam.

5.2 KARINE BASSI

A realização da entrevista com a escritora Karine Bassi aconteceu em meados do mês de agosto. Marcamos para o final da tarde, porém, surgiram outros “corres” dela naquele dia. Com isso, iniciamos a entrevista por volta das 18h30 quando anoiteceu naquela segunda-feira de inverno. Percorri de carro uns quase 19 quilômetros da minha casa no bairro Serrano até o Tirol na região do Barreiro, bairro onde Karine reside.

Nessa chegada à residência desta artista, Karine convidou-me para tomar um café com pão e manteiga. Cumprimentei a mãe dela e os sobrinhos. Observei que a casa tem uma cozinha espaçosa para a família que é grande com os irmãos, cunhada, sobrinhos, mãe e pai de Karine. Depois do lanche, fomos para o quarto dela para gravarmos a entrevista que durou o tempo de quase 4 horas. Recordo que saí de lá depois das 22h da noite.

5.2.1 BIOGRAFIA E TRAJETÓRIA

Karine Silva Oliveira tem 29 anos e nasceu em Belo Horizonte. A mãe nunca gostou de ler e tampouco da escola. O pai, ao contrário, embora tenha estudado até a quarta série do fundamental, sempre incentivou os filhos a se dedicarem à escola. O pai trabalhava viajando. A mãe era doméstica e tinha maior decisão nas ações cotidianas dos filhos. O pai tinha muito envolvimento com álcool, o que o tornava agressivo com a mãe. Não era uma violência física, mas verbal e psicológica.

Karine relata que era péssima aluna e não se sentia bem no ambiente escolar. Sofria preconceito por ser negra e gorda. Ela conta que a rua era o espaço no qual se sentia bem e protegida, já que a escola era um universo hostil e em casa havia conflitos por conta do alcoolismo do pai que depois de um tempo viria superar.

Bassi não tinha contato com livros em casa pela situação financeira ou pela falta, entre outros motivos, de estímulo, apesar do incentivo paterno para que os filhos estudassem na escola até o ensino superior. Ela foi aluna da Escola Estadual Aurino de Moraes na região do Barreiro no Ensino Médio. Depois estudou dois semestres no curso superior de Direito na Universidade Federal do Espírito Santo (UFES) no ano de 2013. Quando voltou para BH em 2015, iniciou o curso de licenciatura em Ciências Biológicas na Universidade Estadual de Minas Gerais (UEMG) de Ibirité.

No ano de 2010, começou a trabalhar como oficineira numa escola pública da regional do Barreiro/BH e inicia observação das origens socioculturais dos comportamentos dos alunos das periferias. Este trabalho como educadora social foi na Escola Municipal Professor Hilton Rocha no bairro Vale do Jatobá. Ela já tinha concluído o ensino médio. Essa experiência incentivou a artista/educadora à produção de uma escrita de mais fácil entendimento de quem a lê, tanto para os alunos quanto para os moradores de sua “quebrada”.

Karine Bassi recorda que o início da escrita literária em sua vida veio aos 12 anos após sofrer uma experiência de violência. Ela contou que isto influenciou seus primeiros relatos poéticos, pois, usou a escrita como uma forma de falar/verbalizar sobre aquela violência que tinha acontecido com seu corpo. Assim, a escrita de cartas enviadas ao primo Caio (que morava em outra cidade) foi um dos meios de expressão que Karine encontrou para contar/relatar/falar sobre aquela situação de assédio, a relação conflituosa com a escola e os problemas dos pais. A escrita das cartas abrigou o lugar dos poemas e histórias ficcionais por

incentivo deste seu primo do interior de Minas Gerais, sendo o melhor amigo desta escritora adolescente. A externalização verbal dos problemas vividos, por meio da escrita de cartas e poesias, ajudou Bassi a superar estes e outros processos de violências corporais e assédios psicológicos.

Quando você escreve, você passa por um momento de transformação. Porque quando você escreve, você coloca o que você sente. Algumas vezes, você coloca o que você gostaria de sentir. Então, a literatura te permite viver mundos. Ela te permite ser algo. Ela te permite ser algo que às vezes você não tem. (BASSI, comunicação pessoal, 2019).

Imbuída dessa intuição de liberdade de expressão intelectual, essa escritora iniciante, aos 13 anos, participou de um concurso de literatura na escola, cujo desafio era produzir o texto e transformá-lo em quadrinhos. Karine foi, nesse concurso literário escolar, a primeira colocada e vencedora entre dezenas de outros estudantes do Ensino Fundamental. Foi, nesta ocasião, que usou pela primeira vez o sobrenome Bassi em sua assinatura. Neste primeiro momento experiencial de escrita literária acolhida por um concurso estudantil, a artista não considerou o texto dela como Literatura Marginal e Periférica, já que não entendia o que significava esse tipo de literatura naquela época de sua trajetória cultural.

Conta que escreveu poemas de amor num blog por volta de 2009 e 2010, aproximadamente. A experiência como educadora social numa escola pública e o contato com crianças de periferias mudou sua visão social e sua escrita de poemas românticos para uma comunicação mais direta e compreensível a todos. Até então, mesmo sempre morando na periferia, Bassi relata que não tinha essa compreensão do que é ser periférica. Não sabia muito bem delimitar a diferença entre centro e periferia. Com a vivência da escola, passou a questionar essa contradição sociocultural e se debruçar sobre ela transformando suas ideias para a expressão escrita.

Nesse período que esteve como educadora, Karine acessou vários livros na biblioteca, pois toda semana pegava um exemplar emprestado. Ela viu que a escola descartava exemplares de livros com algum defeito e, com isso, começou a levá-los para casa. Sua mãe, quando viu os livros amontoados em casa, disse para Karine desfazer deles. Karine colocou os livros em caixas em cima do guarda-roupa e fazia a leitura diária deles. Nesse processo de leitura diária, Karine encontrou o livro “quarto de costura” (Wania Amarante) na biblioteca e

se identificou muito com a beleza poética e disse que um texto do livro poderia ter sido dela. Nessa ocasião ela conta que fez uma cópia de um poema deste livro e assinou o seu nome como autora, porém não o mostrou para ninguém. Karine ficou pesarosa por ter plagiado e sumiu com o livro. Depois disso não se interessou pela leitura de poemas e também bloqueou a sua escrita por quase 1 ano, pois tinha a sensação de que estava “copiando” de outro quando escrevia.

Este livro foi um dos que Karine teve o impulso de levar da biblioteca e não devolver. Além desse, recolhe livros de Machado de Assis, Dante Alighieri, Madame Bovary, Clarice Lispector. Lembro nesse momento que eu também já roubei o livro “Memórias Póstumas de Brás Cubas” na oitava série do ensino fundamental. Karine relata que teve uma identificação muito forte com Machado de Assis desde a primeira leitura na escola no ensino médio. Deste autor clássico da literatura brasileira, Karine conta que vivenciou uma atividade interessante de encenação do livro A Cartomante que instigou o seu gosto literário no 3º ano do ensino médio. Outra experiência de leitura marcante em sua trajetória como leitora foi o contato com o livro Auto da Compadecida do Ariano Suassuna, e a adaptação para o filme do cineasta Miguel Arraes. A leitora Karine comenta que não gostou de Monteiro Lobato por sua escrita que soava meio “presunçosa” na percepção dela. Apesar disso, relata que não teve nenhuma forte influência de um professor da escola pública.

Karine declara que recebeu uma influência de FANFIC’s acessadas na internet para amadurecimento de sua escrita. Houve uma antologia em 2011 “interurbanos” da qual participa que surgiu de uma página ligada a rede social “orkut” em que escritores de fanfic’s se encontraram. Foi a primeira antologia que Karine publica seus textos literários.

Com o incentivo do pai que sacrificou recursos do acerto do trabalho para custear sua ida, cursou por dois semestres o curso de Direito na Universidade Federal do Espírito Santo. Mas optou por não continuar o curso já que não se identificava com o ambiente de estudos. Sua origem e trajetória era muito diferente dos demais.

Ainda na universidade em Vitória, com o incentivo da amiga Lana, recitou pela primeira vez um poema que escreveu durante uma palestra que sobre negritude com Douglas Belchior (uma referência do movimento negro da Uneafro). No contexto universitário conhece o Movimento Estudantil através do Levante Popular da Juventude pelo qual teve acesso a formação política sobre formação do Brasil. Quando acontecem as jornadas de junho, em 2013, participa das atividades e, influenciada por essa formação e por essa vivência, sua escrita que até então era mais romântica e metrificada passa a inserir elementos de uma crítica

política mais acentuada a partir de um verso livre.

“Eu tentava encaixar esse contexto político na métrica de um soneto”
(BASSI, comunicação pessoal, 2019).

O primeiro sarau que participou declamando um poema, foi em 2014, em Vitória, numa batalha de rap “conhecimento” numa escadaria no centro da cidade (o organizador desta batalha era Dj Jack e o nome dela era Projeto Boca a Boca). Incentivada por uma amiga, Ana Gomes, recitou um texto que escreveu inspirada no caso de Claudia Ferreira, que após ser morta em uma ação da Polícia Militar no Rio de Janeiro, teve seu corpo arrastado em uma viatura policial. Nesse momento ouviu falar de Sérgio Vaz e Ferréz citado por um dos rappers durante a batalha do conhecimento. Ela ouviu aquilo e foi pesquisador quem era aqueles nomes de autores. Com isso Karine disse que viver e estar ali naquela Batalha de MC’s

“Foi quando eu entendi o que é marginalidade e descobri o que é ser um escritor marginal. Que é uma literatura que está à margem das outras literaturas. Não porque eu vim da periferia. Não porque eu só falo de opressão” (BASSI, comunicação pessoal, 2019).

Após essa primeira experiência de performance poética, Karine passou a organizar saraus na sua casa onde vendia comida e bebida que a ajudavam custear o aluguel da casa que morava em Vitória. De muitos encontros surgiu o “**Sarauvã**” que tinham encontros de recitação temáticas sobre as lutas sociais: mulheres, negritude, juventude. etc.

Volta para Belo Horizonte em 2015, e conhece o **Slam clube da luta** na Praça da Estação. Teve incentivo e influência da Nivea Sabino e Thais Carvalhais que já atuavam competindo em slam’s e também pela atuação pelo Levante da Juventude. Observou que os **slam’s ainda tinha poucas meninas**.

Na primeira vez que participou recitando no slam foi para final com João Paiva e perdeu por diferença de alguns décimos. Esta experiência a incentivou a continuar participando. Ela conta que aprendeu com **Oliver Lucas** que recitar no slam envolvia também uma relação corpo, voz e sentimento.

“Se você expõe o que você está sentindo fica mais verdadeiro”

Para Karine, a Nívea Sabino tem uma poesia marginal poética. “Eu vejo muito que nos slams tem alguns discursos que não são carregados de poética e na Nívea eu já vejo um discurso carregado de poética. Ela denuncia uma opressão passando por uma poética e essa poética não necessariamente precisa ser rima não necessariamente ela é métrica.

A escritora fala que seu primeiro contato com a literatura marginal não foi com os grandes da Literatura Marginal Periférica: Sérgio Vaz, Ferréz, ou outros paulistas que inauguraram este movimento. Foi com os poetas da cena de BH que hoje são meus amigos: Nívea Sabino, Oliver Lucas, João Paiva, que “tem a mesma vivência que eu” no cotidiano.

5.2.1.1 Quadro Síntese da entrevista com Karine Bassi

Os processos sociais que construíram sua escrita se deram mais pelo acesso a uma formação militante do que necessariamente pelo seu reconhecimento enquanto mulher negra e periférica. Assim, começou a perceber que sua escrita podia ser uma arma para lutar contra o sistema. A seguir, quadro com a síntese da entrevista.

Quadro 9 – Sínteses da entrevista com Karine Bassi

SÍNTESES DA ENTREVISTA – KARINE BASSI	
Criação poética da performance e da escrita	As criações de Karine são baseadas principalmente na sensibilidade, com ênfase nos sentimentos, e consequentemente, na vontade de relatar o que se sente. Nota-se uma dedicação maior em aproveitar as nuances do processo criativo, pois, de acordo com Karine, “se parar” é difícil prosseguir. Um apreço enorme em ouvir e compartilhar histórias reais, que realmente se vivem. O oposto do que faziam em relação à Carolina Maria de Jesus, cujos poemas e escrita não eram reconhecidos como literatura.
Transmissão, publicação e suporte	O processo de publicação da autora conta com releituras de poemas canônicos, como poemas de Drummond, conta com sua seleção de poemas, projeto iniciado em sua imersão no Espírito Santo e têm o nome de Livro de História. Karine também organiza e compõe o livro “Raízes”. O suporte e a transmissão são feitos por amigos, admiradores como a Joy, que a acompanha e tem até mesmo seus zines iniciais. A autora descreve a falta de compromisso em algumas publicações suas, talvez por se tratar de poesia Marginal e de pessoa ainda não consagrada, principalmente no formato acadêmico.
Edição de voz, corpo e texto	Karine discorre sobre a relevância do SLAM interferindo nas performances, mas destaca também o vício das pessoas em performances ávidas por protesto e pouca atenção ao conteúdo versado e um real pertencimento à realidade de quem escreve. Karine disse que pode falar livremente sobre os assuntos do momento,

	mesmo sem se sentir pertencente. A autora não tem o costume de se preparar para apresentações. O perfil mais sensitivo e menos pragmático, conduz a escritora para tal caminho.
Circulação, distribuição, comercialização	Existiram lançamentos, mas nada sistematizado como é feito na indústria, até porque, Karine alega não saber se produzir. Sua obra circula entre os mais próximos, é distribuída através das redes sociais e do famigerado “boca a boca”. Karine cita nomes de apoiadores, como o Rogério e o Dudú(eu) uma das poucas pessoas que comprou e acessou suas obras maravilhosas.
Recepção, leitores, contato com o público	Uma maior identificação por parte dos alunos de escolas, muito por buscarem coisas diferentes, mesmo que performaticamente, a respeito ou não das coisas que os docentes ensinam todos os dias. A poesia também traz aulas de História, de acordo de como é feita a escrita e da intenção de quem escreve. Devido à falta de um apoio mais humano, principalmente de alguns meios editoriais, as excelentes obras de Karine não chegaram a todas as pessoas que deveriam apreciar a arte. Poucos exemplares foram repassados. Contudo, foram bem aceitos pelo público que Karine realmente queria atingir: cantineiras, alunos do ciclo fundamental e amigos que realmente fortalecem o movimento.
Movimento, cena e circuito literário e cultural	Karine: A poesia é um lugar de encontro, de conhecimento... Quanto ao espaço, mistura-se com a fome de conhecimento das pessoas que não conseguem ler durante o dia, mas que contribui para que ao menos esse público ouça as poesias. É o caso do Teatro Espanca. Karine acredita na voz que o corpo tem, mas não desvaloriza os livros, quem os escreve, e menos ainda as portas que eles abrem. Um exemplo é a construção e imersão da coletânea “Raízes” e “Coletivoz”. Reconhece a falta de união no ambiente da literatura Marginal, tratando-se da junção dos movimentos co-existent. Percebe-se o quanto outros artistas apostam em Karine como gestoras de movimentos literários. Talvez seja porque reconheçam o empenho dela em fortalecer coletivamente. “Um artista da palavra é um trabalhador”. A importância em se profissionalizar na transmissão do conhecimento está sempre presente nas explicações de Karine.

Fonte: o autor (2022).

5.2.1.1 Patrícia: Leitora de Karine Bassi

A leitora Patrícia interpreta da seguinte maneira o poema e a vídeo performance “Aula de História” de autoria da Karine Bassi:

“é um poema que fala sobre a realidade dos negros. É um poema provocante, que convida o espectador a refletir sobre o racismo, as desigualdades entre brancos e negros, sobre a luta/resistência negra ancestral. O eu poético provoca e intimida o espectador, justamente para lhe mostrar sua revolta e indignação, e também a sua força, pois é militante, guerreiro e está a margem da sociedade como e com a sua gente. Sua voz e gestos convidam para o embate, para a resistência. A linguagem é informal. A performer está encostada em um murinho, parece uma laje (talvez com a intenção de mostrar ao espectador esse lugar de fala da periferia, da margem)” (PATRÍCIA, comunicação pessoal, 2020).

Além desta percepção geral da vídeo-performance, a leitora Patrícia realizou as leituras detalhadas que foram organizadas no quadro a seguir, que se baseia no método proposto para leitura de performance poética citado no capítulo 3.

Quadro 10: quadro descritivo-analítico de performance poética – leitora Patrícia.

VERSO/PALAVRA	VOZ/CORPO	LEITURA/SIGNIFICADOS
“Desde o princípio fez-se o verbo: RE-SIS-TIR/ Meu povo negro/ o primeiro a conjugar...”	A voz é branda, calma e bem segura. Tem musicalidade. Percebe-se que a palavra RE-SIS-TIR é pronunciada separada em sílabas, a performer mostra também com a mão esquerda, movimentos pausados, cadenciados com a sua voz. A performer gesticula somente com a mão esquerda, a direita fica segura em um murinho, que está atrás dela.	Os primeiros versos já causam impacto, pois o início do poema faz uma alusão a uma frase do Evangelho muito conhecida, porém logo depois vem a quebra de expectativa, pois a palavra RESISTIR é o verbo q a voz poética apresenta (palavra silabada para dar ênfase). Daí para frente fica claro o tema do poema: “a resistência negra”.
“A mão negra que antes na colheita do algodão/ hoje lava a roupa/tira a poeira/ limpa o chão...” “...a mão branca que antes no chicote/hoje assina a carteira do trabalhador...”	Voz ritmada. Agora a performer utiliza as duas mãos para fazer o movimento da colheita. Mexe com a cabeça pra lá e pra cá, mostrando indignação.	Impacto e reflexão de como as coisas não mudaram muito até hoje. O branco continua detentor do poder, e o negro continua como um simples empregado, subjugado.
“A memória da justiça é branca/ A memória da justiça é branca.”	Muita musicalidade nesses versos. Um tom de indignação e revolta. A performer projeta seu corpo para frente. Sua mão esquerda por um momento projeta uma arma. A voz não é mais tão branda nesses e nos próximos versos.	Outra verdade impactante, que provoca o espectador a refletir sobre o número de negros em presídios, no subemprego, ou mortos.

“A mão que balança o berço do privilégio/Conta histórias pra boi dormir/E muitos brasileiros calados/só contam ‘carneirim...’”	A performer balança a mão esquerda como se estivesse balançando o berço. Sua mão esquerda está sempre cadenciada com sua voz. A mão direita fica imóvel, segura no muro quase todo o tempo.	Versos construídos a partir de frases conhecidas. Um jogo interessante de palavras que conta como a maioria dos brasileiros são fáceis de manipular.
“Alma negra não é passaporte/se você não sofre na pele os cortes/que ainda hoje a chibata do estado defere.../ quando nos colocam à margem.../quando nos mandam pro subemprego.../quando nos tiram o direito de ter acesso à educação/quando dos navios negreiros se fez camburão.”	A voz vai tomando um tom maior de indignação à medida que os versos vão sendo recitados. A mão esquerda acompanha a voz, como se “falasse” também. A mão esquerda gesticula na maioria das vezes, sempre perto do abdômen.	Esses versos transmitem consternação, uma tristeza em saber sobre como os negros são tratados.
“Cláudia e Amarildo aonde estão?... /são tantas histórias parecidas que até se confundem/e a cor sempre foi fator determinante.../Rafael Braga...”	A performer projeta seu corpo pra frente. Sua mão esquerda e sua voz dão o tom de revolta.	Uma lembrança revoltante o fato de ouvir nomes conhecidos de pessoas reais que foram brutalmente assassinadas ou condenadas por policiais que deveriam “cuidar” do cidadão.
“...dentro da carne mais barata do mercado”	A voz é irônica.	Lembra a música da Elza Soares. Chocante, verdadeiro.
“...a sua tese fala dos moleques da quebrada que escrevem/mas a sua escrita fortalece os moleques dessa tese?”	Projeta o corpo para frente. Aponta com a mão esquerda para o espectador.	Outra realidade em que se é necessário refletir. As pesquisas acadêmicas, que a princípio vão dar visibilidade às pessoas dos guetos, ao final não ajudam em nada essas pessoas, que ficam esquecidas.
“...acha extremista o que eu falo?/O meu poema te repele?/Então experimenta viver um só dia na nossa pele!”	Tom de intimidação. Projeta um pouco o corpo para trás, e logo sua mão esquerda mostra sua cor no braço direito.	Esses versos são intimidadores, provocantes.
“Aprendi a contestar com os meus heróis, meus ancestrais/que estão no morro/no fronte/no ataque/no som as luta/na cor do atabaque...”	Voz bem firme que exalta, que celebra. Mão vibrante.	Momento bastante forte e vibrante, daí em diante a impressão/sensação do espectador é de admiração, pois a voz lírica mostra que apesar de tanto sofrimento e descaso, a luta e resistência negra irá continuar, o povo negro não irá se calar.

Fonte: o autor (2022)

5.3 JOÃO PAIVA

A entrevista com o artista João Paiva aconteceu no dia 22 de agosto de 2019 em sua residência no bairro Olaria, que está localizado na regional Barreiro de Belo Horizonte. Agendei a entrevista com João num horário após o almoço e a mesma durou o tempo de 2 horas e poucos minutos até o início da noite. João marcou nossa entrevista na sua casa que fica no fundo do quintal da casa da família Paiva. Existe uma escada na entrada da casa e as paredes sem a pintura completa, uma vez que a construção desse “quase barraco” estava por terminar entre o ano de 2019 e 2020. O próprio artista estava investindo na obra de sua moradia, pois, contou que, há um tempo, morava em casa alugada em outro bairro na região do Barreiro. O artista, quando entrei na casa, ofereceu-me um copo de água e sentamos na sala, em frente à TV conectada ao seu notebook, eu no sofá e João numa cadeira de escritório (com estilo/designer de cadeira para “jogador de games”).

5.3.1 BIOGRAFIA E TRAJETÓRIA

O MC e poeta João Paiva é licenciado em Educação Física na Universidade Estadual de Minas Gerais (UEMG), campus Ibirité-MG. É professor da rede pública de Minas Gerais na Escola Estadual Professor Cláudio Brandão no bairro Vale do Jatobá da regional Barreiro de Belo Horizonte.

Os avós dele vieram do interior de Minas Gerais da região do Rio Doce. A mãe tem um pequeno comércio no bairro Olaria, Barreiro/BH. E o pai é pedreiro e atua no setor da construção civil na cidade. A irmã é terapeuta ocupacional e estudou na Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG). A mãe trabalhou numa livraria durante o período da primeira infância de João (até os cinco anos) e trazia livros infantis para ele ler.

O rapper participou por muito tempo da igreja Maranata onde teve contato com a música. Aprendeu a tocar flauta transversal. Nessa vivência religiosa, gostava dos saberes aprendidos com música, entretanto, sentia que a igreja era muito opressora com ele e, por isso, saiu dessa instituição depois de um período entre sua infância e adolescência.

O artista MC e poeta recebeu uma influência muito forte da música rap e da cultura hip-hop durante sua jornada escolar. Aqui citou cantores e grupos da música como: Gabriel Pensador, Facção Central, Racionais MCs, RZO, etc. Afirma que este processo de afecção/afeto pela música começou ainda criança, e, na medida que ia conhecendo mais

cantores de rap, interessou pelo “fazer-artístico” de suas primeiras rimas. Ele recorda, nesse momento da entrevista, que na “redação que a professora pedia [na escola], eu escrevia um final lá rimando... e aos poucos eu fui fazendo [rimas de rap] assim...”

Nesses processos criativos de sua escrita, este MC, poeta e professor relata a marcante referência do filme-documentário brasileiro “Pro dia nascer Feliz”, quando o assistiu ainda na faculdade de Educação Física na UEMG-Ibirité. Ele lembra que este documentário tinha um enredo questionador das diversas realidades problemáticas da escola pública no Brasil. Rememora que, neste filme, uma estudante recebia o incentivo de uma professora para a escrita criativa e literária, ganhando um concurso de poesia que aconteceu numa escola no interior de um estado nordestino. João conta que se identificou, sensivelmente, com a trajetória desta estudante, que se tornou uma motivação inspiradora para que ele escrevesse um de seus primeiros textos de forma mais livre e sem aquela intencionalidade para música rap da época da “redação escolar”. Nesse instante da entrevista, Paiva declara que: “eu nunca imaginei que o que eu escrevo, ia fazer sentido para alguém... aí a partir daquilo ali que ela narrou, eu comecei a colocar no papel também”

Este morador do Olaria/Barreiro quando alcança seus 18 anos teve acesso à internet em casa por meio de um computador adquirido para uso de toda família. A partir deste acesso tecnológico, este aspirante à música rap investe, também, numa aparelhagem de som improvisada, começando a experimentar “encaixar” as rimas nas bases de batidas do universo musical do rap. Depois destes primeiros experimentos rítmicos poéticos, o rapper iniciante buscava o armazenamento de suas canções improvisadas na plataforma myspace de stream gratuito, e, na sequência, segue, também, este impulso de divulgação/circulação na web de suas músicas no site rapmineiro.com.

Nessa incursão por plataformas na internet, às quais integravam o circuito nacional e mineiro do Rap, João Paiva passou a conhecer algumas figuras que trabalhavam, historicamente, com este elemento da música rap dentro da Cultura Hip-Hop de MG, BH e outras cidades da região metropolitana. Dessa maneira, descobre umas das referências culturais do Hip-Hop no Barreiro que é o rapper/ativista Mano Bill da crew CDR Tricaments/Movimento Periferia Criativa (MPC), bem como que este artista era um de seus vizinhos no bairro Olaria.

5.3.1.1 Quadro Síntese da entrevista com João Paiva.

A seguir, apresento o quadro com as sínteses da entrevista a partir das temáticas, às quais são ancoradas nas categorias das poéticas da voz com o Paul Zumthor (2014), bem como nos pesquisadores Reyes (2013) e Tennina (2017) com respeito às noções das Literaturas de Periferias como ação política coletiva.

Quadro 10 – Sínteses da entrevista com João Paiva

SÍNTESES DA ENTREVISTA – JOÃO PAIVA	
Criação poética da performance e da escrita	Escrita inicial feita por influência e incentivos de outros movimentos, como o Sarau Vira-lata, cujo escritor produzia dois ou mais poemas diariamente. Após a aproximação com a música, o aprimoramento rítmico e nas métricas da música aconteceu também de forma natural, segundo João. Inclusive, a performance de João, segundo ele, traz a presença do RAP fortemente. Escreve a partir de beat, mas sem eles, a escrita continua funcionando. Ideias surgem em momentos aleatórios e são prontamente aproveitadas por Paiva.
Transmissão, publicação e suporte	João relata receber um convite de Analise da Silva, professora negra e excelente profissional como docente da UFMG, escrevendo e publicando um de seus poemas numa obra da educadora. De acordo com João, foi sua primeira publicação. João gravou seu primeiro clipe “Torre de Babel”, parte integrante de seu primeiro CD. O suporte, aparentemente, sempre partiu de pessoas que viram o trabalho de João e se encantavam, rendendo até mesmo possibilidades de ministrar sua arte em outro país. Estrangeiros reagem à arte de Paiva com normalidade, mas quem entende todos os aspectos e as minúcias da fala mineira, se sente tocado.
Edição de voz, corpo e texto	Paiva conhece e usa com sabedoria o recurso da repetição, cujo poeta repete a poesia muitas vezes para, assim, decorar tudo o que precisa ser dito. Não treina gestos ou trejeitos, deixa que fluam de forma natural. O movimento do escritor é perceber o que mexe mais com quem ouve e tentar manter. Fala da diferença dos espaços e da forma diferente que o ato de cantar, impacta, toca as pessoas. João, no início de suas gravações, não tinha o recurso de voltar em trechos e editar erros de voz. Assim, ele gravava muitas vezes até não errar, o que funcionava como uma espécie de treino. Ao ser questionado sobre a diferença do Slam para os demais saraus, João se mostrou bem resistente aos poemas feitos apenas para serem ovacionados em detrimento da diversão que a liberdade lírica e corporal traziam em outras ocasiões.

Circulação, distribuição, comercialização	O artista marginal cita zines criados, parcerias feitas nas construções e as divulgações conseguidas com grana levantada por eles mesmos, após trabalhos desempenhados por eles. João, embora comente que durante a distribuição e organização das obras para comercializações, estivesse imerso em questões pessoais, ajudou em todo o processo e contou com a ajuda de companheiros que poderiam dedicar mais tempo às distribuições, curadoria das obras e a comercialização. João afirma ter vendido bastante, quase tanto quanto outros poetas marginais presentes no processo.
Recepção, leitores, contato com o público	João considera que as vendas foram poucas, mas a arte muito bem recebida. O CD não teve a mídia suficiente, principalmente pela forma mais orgânica de como foi produzido, sem interferência de pessoas gananciosas. Pessoas de outros estados queriam obter seus livros, sua obra, mas a questão monetária impediu demasiadamente alguns desses processos. João, por ser carismático e preciso em sua arte, tem contato amistoso com seu público, inclusive, pessoas que ouviram tanto seu CD que nem conseguem ouvir mais. Seu público varia, tanto de pessoas pertencentes à cultura Hip-Hop, quanto de professores, familiares e alunos das escolas. Para João, não faltaram elogios.
Movimento, cena e circuito literário e cultural	João se preocupa com o Movimento interno da “arte versada”, reconhecendo que a valorização e a visibilidade ocorrem pelo “espetáculo”, munido pela competição. Tem em mente que, além de artistas, são vozes políticas. Em detrimento das regras criadas para circularem em academias, João reforça o valor da poesia marginal não se ater à tais regras, e por isso mesmo, se tornar mais inclusiva e, consequentemente cria-se uma identidade a partir disso também. João Paiva valoriza sim, a postura profissional, o conhecimento do funcionamento, a valorização do ofício, no sentido de construir renda. Segundo João, a disciplina, a preparação e a dedicação são fundamentais. Assim como outros movimentos, entre eles, o Hip-Hop, contribuíram para conscientização política, João acredita que o SLAM e os demais movimentos artísticos marginais, precisam continuar a subverter e revolucionar o pensamento da sociedade. De acordo com João, é primordial que se saiba dialogar quando se está fora da zona de conforto.

5.3.1.2 Stela: leitora de João Paiva

Eu entrevistei a leitora Stela por indicação do próprio João Paiva. Ela é professora na mesma escola pública em que Paiva atua como professor de Educação Física. Os dois são colegas de trabalho e amigos de vinhança no Barreiro. Se conheceram, provavelmente, na Escola Estadual Professor Cláudio Brandão e leitora-professora Stela já presenciou e coparticipou da performance “Devagar Escola” desse MC e poeta campeão da 1ª edição do Slam Clube da Luta e do SlamBR (campeonato brasileiro de poesia falada) no ano de 2014, respectivamente destes dois eventos. A dinâmica dessa entrevista se realizou por meio de contato telefônico que o artista repassou-me no 2º semestre de 2019. A entrevista com a leitora Stela aconteceu por chamada via *whatsapp* ali em meados do mês de dezembro daquele ano que conduziu o desenvolvimento a 2ª etapa do cronograma planejado para a presente pesquisa.

Iniciei o contato telefônico para a realização desta entrevista com Stela perguntando sobre a sua trajetória pessoal: nome, origem, idade, bairro, profissão, dentre outras que foi possível após esse primeiro instante de “quebra gelo” mediado pela troca de áudio via *whatsapp*. A abertura dessa conversa se mostrou distinta de como conduzi a entrevista com as leitoras Graciele e Patrícia por conta da proximidade pessoal e por ter nos conhecido presencialmente num período passado ou recente da minha jornada. Apenas tive acesso a foto da Stela quando a adicionei no *whatsapp*, e depois a vi por suas imagens postadas pela rede social do *instagram*.

Na sequência de nossa interação, eu apresentei a Stela um vídeo que registrou a performance poética Deavagar Escola no evento da Festa Literária das Periferias (FLUP) do Rio de Janeiro no ano de 2015. O registro audiovisual está disponível na plataforma do *youtube* e o apresentei como um recurso para que a leitora Stela exercitasse a memória de já ter presenciado a declamação desse poema do seu colega professor João numa outra temporalidade e num ambiente escolar, talvez, imagino. Escutei, em seguida, a voz dessa leitora, revisitando o seu corpo-memória, ao demonstrar em sua fala gravada as sensações e percepções diante daquele arquivo audiovisual do *youtube*.

A cada escuta minha das falas da leitora, busquei a aplicação daquelas 5 categorias em forma de perguntas, focando, especialmente, na tramissão vocal das palavras sons enunciadas, gestualizadas e oralituralizadas pelo corpo do slammer (re)vista na intermedialidade do vídeo representativa, e não substitutiva da vivência ao vivo da leitora e da minha, dessa obra

poética, que já é um “cânone” da literatura marginal, (SOUZA, 2020), devido à memória em *conservação* nos corpos dos frequentadores do *circuito* mineiro de sarau, slam e música rap.

A *movência* e a *reiteiração* dessa oralitura em performance já se espalharam para além do Barreiro, Belo Horizonte e Minas Gerais na medida em que a *instância* do *movimento* de slams (BR e mundial) distribuiu a Devagar Escola para novos ouvidos leitores nômades por São Paulo, Paris, Rio de Janeiro, assim como por orelhas interconectadas pelas redes sociais e plataformas musicais de *streaming* que populariza o spotify, deezer, numa nova onda contemporânea das convergências midiáticas, das quais o autor já usava em sua juventude ao criar um perfil do J.Paiva MC na antiga *myspace* ou no sítio *rapmineiro.com.br* (mencionada por ele na entrevista para fins dessa pesquisa).

Continuo o diálogo com a leitora Stela para, portanto, captar as gravuras de sua voz-corpo afetado pelo portal da (re)memória (re)abertada ao ver, ler e ouvir a performance de seu vizinho do Barreiro/BH. A captação das múltiplas e viajantes leituras trabalhadas, naquele instante da entrevista via whatsapp, intencionalizou extrair, paracialmente, os novos, sopros e hálitos dessa leitora, os quais apresento adiante em fragmentos pixelados e simbólicos do *fluxus* corpo-interpretante da Stela. Resvalo que a lâmina de meus recortes desejou soar a tactibilidade da categoria *recepção*, enovelada àquela da *transmissão*, que Paul Zumthor (2014) planteia de que a *força-forma* seja a potência do agir com o *saber-ser* da Performance Oral em público, e menos da espetacularização performativa do *saber-fazer*.

Posto este preâmbulo resvalante, Stela, então, enuncia e transmite as seguintes expressões-leitoras ao rever a Devagar Escola:

Bom, eu sinto assim, que toda performance oscila de acordo com a demanda do texto, né? Então, eu interpreto assim. Que no momento do qual ele fala com mais agilidade, tem uma entonação ali mais alta e mais rápida... essa parte representa o fluxo da escola. Esse fluxo de um sistema que merece ser criticado por quê? Porque age tão rápido e tão depressa que não consegue observar e entender mesmo, interpretar a maneira ideal de uma escola ideal, de um espaço muito mais tranquilo. E daí eu sinto que quando ele precisa explicar esse ritmo está demais é o momento que ele entra fala...entra com o Devagar Escola e abaixo o tom e daí explica, né? Através da crítica, né? Faz a crítica num tom mais baixo...

Stela convocou-me, na referida passagem de sua narrativa, a trazer os elementos do ensaio/treinamento do corpo e da voz de MC-Rapper do Paiva no uso do *speed flow* que Rogério Coelho (2017) analisa em sua pesquisa sobre slam e sarau nas Artes da Cena. A

leitora, também professora igual ao autor dessa poética, verbaliza a perspectiva da crítica socioeducacional que o uso dessa velocidade rítmica carrega acoplada ao tema da letra. Zumthor (1997), remonta essa *vocalidade* – e, quiça, Martins (1997) abordaria essa *oralitura* do poeta rapeador – ágil e rápida no ritmo falado ao *panegiríco*, um gênero discursivo que é usado, intensamente, pelas etnias *Zulus* de várias regiões da África do Sul.

A leitora, portanto, já nos indica o quanto a *vocalidade* e a *oralitura* dessa *performance* Devagar Escola materializa a *concretização* de uma prática de Letramento Crítico e Literário de Reexistência por intermédio da *recepção* escutatória e gradativa para cima e para baixo dos tons das entonações, dos volumes das sonoridades, às quais o autor compõe nessa letra polarizante, a cada verso, com a corporeidade performancial, representando jogo de Oralidade pura versus Escrita pura (ZUMTHOR, 2014). Nesse sentido, somo a condição discursiva (expressada pelo artista na entrevista) de que autor tinha a intencionalidade/*horizonte de expectativa* de que esse texto era para ser uma *formação* escrita para fins funcionais de poesia, uma vez que, até então, só criava letra para ser música rap.

Stela conitnua as suas interpretações que alcançam a camada da *recepção* via estrutura gestual, ou gestualidade, (ZUMTHOR, 1997), cuja intersemiótica instiga novas significações que a superfície da letra no papel não transmitirá sozinha, já que o impresso em qualquer suporte ou mídia apagam as demais sensorialidades e sensibilidades advindas dos corpos em presença e atravessados um pelo outro: narradores, fruidores, tempos e espaços. A leitora, nessa linha interrelacional letra, voz e gestos, assim expressa:

... daí [Paiva] **retoma** com a coisa **frenética** tal, e daí num dado momento, como por exemplo aos **16 segundos** ali ele não fala, né? **Ele tá dentro de um contexto de fala da professora que tá ali...** é tipo “**oh, se eu não fizer não o quê o Estado vem e me...**” ele não fala, mas o **gesto dele deixa subentendido**, né? E nós conseguimos entender que o quê o estado faz é cobrar e punir caso esses professores, esses profissionais não atendam aí com a demanda. Então, eu acho que aí para um primeiro momento aí esses primeiros 16 segundos já **deixa bem claro** assim **qual que é a idéia da crítica**, qual que é a demanda do texto. Ao final quando ele fala da **ex-cola** que ele **faz o gesto do X com os dedos** e daí **faz ali uma comparação com a questão da cola**, eXcola - cola... e daí o **gesto do X entra como sendo** tipo assim “**um basta, né?**” Tipo oh EX COLA.

A leitora do J. Paiva busca, ao rever as intermedialidades semióticas entre voz, letra e gestualidades em ato performativo-político de *PalavrAção*, a intensidade coesiva da

Reexistência como letramento literário via performance/oralidade traduz uma *transmissão* e *recepção* provocadoras da clareza temática corporal a partir do jogo rítmico e crítico entre o depressa e devagar, cuja amplificação sonora do *flow* recitado da poesia, e não cantado do rap, vibra realisticamente o contexto escolar vivenciado pelos corpos tanto de professores (Stela e João) quanto, principalmente, pelas juventudes estudantis (os dois em suas adolescências).

5.4 PIETA POETA

A entrevista com Pieta Poeta aconteceu no dia 30 de julho de 2019 em sua casa em uma das vilas do aglomerado da Serra, periferia da região sul de Belo Horizonte. Cheguei ao entardecer no beco “Brista” onde Pieta morava num barraco de quatro cômodos: varanda, cozinha, banheiro e quarto. Acima deste barraco, morava a amiga dele Thais Kas, outra artista e produtora cultural da cena belo-horizontina de sarau e slam da Coletiva Manas. Pieta me convidou para sentar na cozinha e iniciamos a entrevista. Tomamos um café e comemos pão de sal com manteiga durante aquele nosso encontro sob temperatura fria e clima seco, atmosfera típica da capital mineira em meados dos meses de julho e agosto. Os dois gatos do escritor nos fizeram companhia durante este bate-papo sobre seus encontros, afetos, trajetórias e criações poéticas pelos circuitos socioculturais das ruas, famílias, escolas, músicas, igrejas, saraus, blocos de carnaval e slams, uma diversidade reexistente de caminhos trilhados pelas quebradas da cidade, do país e do mundo.

5.4.1 Biografia e Trajetória

Inicialmente, apresento as diversas biografias do Pieta Poeta descrito por ele próprio e que foram publicadas em livros coletivos e solos nos anos de 2018 e 2020 pela Editora Popular Venas Abiertas:

Pieta Poeta participa ativamente do Coletivo Manas e do Sarau Comum.

(À LUTA, À VOZ Coletivo Sarau de Periferia, Coletânea Poética, 1. Ed., 2018, p. 123).

Pieta Poeta é cria da poesia marginal, slammer, membro do Coletivo, do Sarau Comum, do bloco Tapa de mina e da Coletiva Manas. Compositora, poeta, cantora, pianista e percussionista de Belo Horizonte, desenvolve projetos em musicalização infantil e oficinas pedagógicas em percussão. Atualmente desenvolve projetos na literatura em paralelo com a música, trazendo influências de ritmos e cores brasileiras e africanas da sonoridade à escrita.

(LUA NOS PÉS, 2018).

Piê Sousa, ou Pieta Poeta nasceu antes do tempo, no inverno, filho só de mãe. Mineiro apaixonado, professor, músico, compositor, ator, escritor, poeta, cozinheiro e artista plástico.

(VOCÊ AINDA QUER GRITAR COMIGO, 2020, p. 81).

Pieta Poeta, ou Piê Sousa como é também reconhecido nas comunidades do circuito de saraus/slams, afirma, na abertura da entrevista, que seu encontro com a poesia aconteceu quando ainda era criança, e que seus textos eram espontâneos e “é natural”, expressão usada pelo escritor. Assim, o artista relatou sobre sua facilidade com o fazer-artístico a partir de situações cotidianas que inspiram suas criações e escritas poéticas. Piê recorda que, desde suas infâncias, dialogava com vários aspectos biográficos de sua vida: “remorso por ter matado um mosquito no baheiro... amizade com cachorro da casa onde morava... solidão por sua mãe ausente”.

Com tais vivências de seu corpo criança na casa de sua avó, o escritor diz que, ao alcançar a adolescência, seus poemas tornaram-se mais “revoltados” naquela “coisa emo” e gótica do contexto juvenil e de suas condições familiares em bairro periférico de Belo Horizonte. Nesse sentido de seus percursos entre infância, juventude e adulto, Pieta verbaliza sobre os afetos e temas que influenciam suas inspirações nos atos de falar, olhar e escrever poesias com/sobre situações vividas em sua trajetória:

Quando eu fiquei grande eu falo de tudo, não passa nada, eu falo de coisa que nem era pra dá poema e dá... tipo gato, cachorro, passarinho, borboleta... sei lá... tudo vira poema [...] qualquer coisa absolutamente qualquer coisa no mundo me motiva a escrever e qualquer ponto de vista sobre qualquer situação vira poema... é automático. (PIETA, comunicação pessoal, 2019).

O escritor recorda de uma ocasião em que uma amiga (estudante de Letras na Uni-BH) o convidou para assistir uma aula de literatura. Nesta ocasião, Piê conhece o escritor estadunidense Walt Whitman por meio da leitura compartilhada do poema *Body electric* por um professor universitário naquela turma da graduação em Letras. Essa experiência afetiva de leitura literária desse poema norte-americano foi marcante na jornada do escritor Pieta Poeta, apesar de que Whitman não ser, atualmente, uma grande influência inspiradora para suas criações poéticas, cuja transmissão, recepção e circulação são visíveis e audíveis, presencialmente, na e no movimento da Literatura Marginal-Periférica de saraus/slams.

Piê, nesta recordação experiencial, expressa uma descoberta de seu corpo-escritor em processo perceptivo de ser-artista: “Eu descobri nesse poema [do Walt Whitman] que dava para fazer metáfora sobre a vida e sociedade dentro da poesia... poesia não tinha que falar necessariamente de mim [...] e foi nisso que me abriu uma primeira janelinha” (PIETA, comunicação pessoal, 2019). Tal janela aberta pelo poema do autor estadunidense, amplia a percepção do poeta Piê sobre o ato consciente de que a produção estética, ou a criação artística, da poesia poderia falar e abordar de tudo, e não apenas do amor e dos sentimentos da própria pessoa.

Piê passou um tempo sem local fixo de moradia e ficou um tempo morando na rua, até se instalar em 2015, na Ocupação Tina Martins no Centro de BH, onde conheceu os saraus e slams “Coletivoz, Clube da Luta, Sarau Comum”. Recorda que o primeiro sarau que conheceu foi o Sarau Comum (na ocupação Espaço Comum Luiz Estrela). Neste sarau, Pieta conta que viu a poeta e atriz Cida Barcelos (do Sarau das Cachorras) fazendo uma performance poética da “Geni” (do Chico Buarque). Nesse momento marcante que a afetou, Pieta relata que a partir daquilo ali percebeu a possibilidade de intervir com uma releitura de textos existentes e alheios. Que foi muito marcante e partir de então passou a frequentar os saraus.

Assim, então, o artista de forma direta e franca como é a *formação* de suas escritas poéticas: “Meu processo é simples, banal de tão simples. Simplesmente começo a escrever e acabo. Não tem mistério, não preciso de nenhum grandioso estopim, tenho a safadeza particular de conseguir escrever sob encomenda” (PIETA, comunicação pessoal, 2019). Piê continua, nesse sentido, expressando os seus modos, formas e processos criativos ‘com a arte literária: “**Escrevo compulsivamente**, no bloco de notas, no facebook, um papel, em cadernos variados pela casa, papel solto, guardanapo de boteco, **qualquer papel que me dão, qualquer lugar que eu queira escrever** alguma coisa” (PIETA, comunicação pessoal, 2019).

Os temas contemporâneos e urgentes que são tratados e abordados por Pieta em suas poéticas atravessam “... política, macumba, desigualdade, tudo no mundo... natureza, meio ambiente, ecologia, família, saúde mental” (PIETA, comunicação pessoal, 2019). Nesse itinerário intempestivo contemporâneo do artista, aproximando-o, relativamente, deste debate feito por Agambem, Pieta nos diz que

“Poesia para mim é urgente, agora. Um poema de seis meses atrás não representa o que eu quero falar, por isso eu tenho essa tendência de não repetir os textos nos slams, porque eu **tô constantemente escrevendo**, então, qual é o sentido de pegar textos antigos? Não consigo, eles perdem a graça para mim, **a minha**

poesia é meio descartável [...]” (PIETA, comunicação pessoal, 2019).

A crítica sociopolítica insurgente da emergência do contemporâneo aí em Piê se traduz, talvez, no efêmero de falar, recitar, cantar como algo da *PalavrAção* em performance que vira pó e num passo a frente ressurgem das cinzas de suas novas existências no cotidiano de um corpo político autista transmasculine afro-indígena que vem ocupar, ruidosamente o campo literário depois de ser campeão do SlamBR, viajando a Paris e ser publicado, em sua volta ao Brasil, em instâncias culturais como a Revista Cult, ou mesmo circular por eventos reconhecido com a Flip de Paraty-RJ, ou receber convite de uma instituição cultural de renome como o Sesc. Esse dinamismo vivo e orgânico das poéticas do Piê, que não arrisco denominá-lo unilateralmente, é complexo e movente para ser mediado por práticas tradicionais de Letramentos Literários no espaço escolar, uma vez que a Literatura Periférica do Pieta Poeta foge e escorre, constantemente, do repertório e do horizonte valorizado pela crítica literária ou pelos estudos linguísticos aplicado ao ensino e a aprendizagem.

5.4.1.1 Quadro síntese da entrevista com Pieta Poeta

Quadro 11 – Sínteses da entrevista com Pieta Poeta

SÍNTESE DA ENTREVISTA – PIETA POETA	
Criação poética da performance e da escrita	Criação poética peculiar, algo “nato”. Surge do e no cotidiano do artista, a qualquer momento, em qualquer lugar, basta papel e lápis. Não tem nenhuma regra/parâmetro. Criação espontânea, os temas de seus poemas são suas leituras do mundo e de si mesmo. Sua escrita poética é urgente. Sua performance é mais urgente ainda, por isso suas criações são quase que instantâneas.
Transmissão, publicação e suporte	Como suporte para transmissão de sua arte, o multiartista tem livros publicados, mas aposta mais nos zines, por serem mais baratos. Interessante a questão de que os poemas que utiliza nas suas performances não costumam ser publicados. Talvez devido à “urgência” da poesia falada. Talvez por conta do esforço do artista (consciente ou inconsciente?) de imprimir em seu poema falado, sensações auditivas, visuais que o espectador irá guardar/lembrar para sempre, mas sem o registro escrito.
Edição de voz, corpo e texto	Por ser autodidata o artista não utiliza nenhuma técnica performática para se apresentar em público. Considera sua performance muito natural e espontânea. É interessante o contraponto que Pieta discorre, durante a entrevista, sobre os entrelugares, ou visões da recepção, entre poema para ser ouvido e poema para ser lido. Para Zumthor (2014): “entre um texto poético escrito e um texto transmitido oralmente, a diferença só reside na intensidade da presença” (p. 68). Ou seja, no

	poema para ser ouvido (quase sempre) há a presença corporal do ouvinte e do intérprete; no poema lido, além do leitor solitário, há sim uma presença, porém invisível, a voz do poeta.
Circulação, distribuição, comercialização	O artista comercializa suas obras em eventos de saraus, slams, em apresentações/ intervenções em faculdades.
Recepção, leitores, contato com o público	Seu público é variado e ele tem leitores em várias regiões brasileiras e outros países, por ter participado do campeonato nacional, SlamBR de São Paulo, em 2018 e, também, da copa do mundo de poesia falada, Poetry Grand Slam, no ano de 2019 em Paris/França.
Movimento, cena e circuito literário e cultural	Pieta discute sobre a falta de valorização e acesso aos <i>stands</i> reconhecidos, principalmente, por cobrirem eventos literários. Questiona que é preciso se enquadrar para acessar aos lugares de divulgação e vendas das obras? É necessário apagar a verdadeira essência marginal? O artista pensa que a Literatura Marginal causa reflexões após o evento, sendo esta capacidade não tão marcante em poemas não marginais. A Poesia Marginal é uma denúncia recente, com notícias atuais. Essa poética é feita por quem vive à margem, seja por território, seja por vivência. Piê entende que o poema é útil para o público que reconhece, se identifica. Ele afirma que o fazer poético é como uma religião, que nos reconecta ao mundo toda vez que ouvimos um poema diferente, ou o mesmo, mas com acréscimo ou não de elementos.

5.4.1.2 Laetitia: leitora do Pieta Poeta

Laetitia revela-se impactada com a autocrítica da poeta Pieta e com a crítica social presentes no início e fim da performance. A "revolta", expressa nos gestos corporais e no tom de voz performáticos, causa-lhe forte impressão.

A leitora de Pieta frisa a importância do "olho no olho" e dos movimentos feitos pelos braços, enquanto fortes elementos performáticos. Destaca o uso das técnicas de entonação de voz como fantástico, ilustrativo e muito agregador. A escuta da performance oralitura e a leitura da letra poética trabalhada pela Laetitia valoriza a participação e interação do público, da plateia, da audiência ouvinte ali no tempo-espço do Coletivo Sarau de Periferia em fevereiro de 2018.

A escutadora e leitora salienta, diante do referido do poema e da performance poética de Piê ("Preta, favelada e barraqueira", fev. 2018) que a "pausa", presente na performance, valoriza a lembrança de um lugar, o Centro de Referência da Juventude (CRJ). E, tratando da leitura da letra do poema, alega sentir-se mais próxima do discurso ("menos do outro lado da exclusão"), portadora de maior compreensão, clareza, entendimento e aproximação.

CONCLUSÕES FINAIS

Os eventos, as ações e as práticas de *Letramentos Literários de Reexistência* criadas e cultivadas nas/pelas comunidades-leitoras-escritoras do *Coletivoz Sarau de Periferia* e do *Slam Clube da Luta* se vinculam, se reintegram, se reconectam, dinamicamente e constantemente, às múltiplas, às híbridas e às plurais corpo-r-e[ti]cidades, sign[códig]os, [trans]identidades e língua[s]gens sociocultur[territóri]ais de seus frequentadores *habituês*, sejam artistas ou fruidores iniciades ou não nas reiteradas vias das *Performances Poéticas* das *Oralituras*. Portanto, reafirmo que estes dois coletivos artísticos e educadores, atuantes e ativos na periferia e no centro da cidade de Belo Horizonte, ou analiso que estas duas *Comunidades Interpretativistas*, transformaram-se, por seus 14 anos de trajetórias co,munitárias, numa emergente/inovadora *Agência de Letramentos Críticos e Sociais*, por meio de uma encruzilhada-cultural complexa, profunda e heterogênea de táticas [te-spaç-mpo]cotidianas, de saberes [voco-rpo-tela]vividos e de usos singu[espira]lares das línguas, das artes, das linguagens, das performances, das pedagogias e das tecnologias.

Nesse sentido teórico-prático e aplicado às particularidades/singularidades culturais e antropológicas destes dois grupos percursos/protagonistas d@ e n@ *Movimento, Cena e Circuito das Literaruas Marginais-Periféricas* em Minas Gerais [cujas origens remetem às coirmãs e diversificadas *Artes/Culturas Urbanas*, a exemplo das interartes estético-políticas da *Cultura Afrodiáspórica Hip-Hop*], constatei que estas novas *Agências de Letramentos Literários de Reexistências* [Coletivoz e Clube da Luta] partilharam, educaram, afetaram, mudaram, formaram, visibilizaram, promoveram, incentivaram e provocaram artistas/escritores e públicos/leitores à uma gama cidadã *ad infinitum* de *práxis* político-culturais e microrresistências cotidianas, cujas força-formas libertam/emancipam as suas expressões/afirmações autoral-identitárias e corporal-criativas, das quais perpassam a transmutação de suas habilidades performático-comunicativas em comunidade-coletiva.

Dessa maneira estético-tática, testemunhei que as referidas práticas e ações artístico-culturais de letramentos-aprendizados no Coletivoz e no Clube da Luta matizam-se ou emantam-se, sensivelmente, na e pela corpa-território, cuja trançagem-tatuagem encarnam os sopros e as peles da diversidade do convívio comunitário, cotidiano e não menos conflituoso.

Essa dinâmica, não mecânica, da (re)invenção constante deste cotidiano em fazer-arte é (corpo)presentificado, mensalmente, dentro destas duas (telas)espiralares *Coletivas*

Culturais Periféricas que personificam e agenciam os seus papéis (nômades) ou as suas agentes (movências) de criadoras/produtoras/educadoras/receptoras d@s multipli[poeti]cidades e conver[a]gências modal-midiáticas destes letramentos, movimentos e circuitos. Assim sendo, tanto os *pedaços* do sarau quanto as *cenas* do slam instauram, periodicamente, a formação, a transmissão e a recepção estético-política de oralituras, leituras e escrituras em performance de “PalavrAção” a cada letra e voz que se amplificam em *ágoras* das *polis* contemporâneas. Na medida em que tomo estes verso[n]s como pontos [em]cantadores de partid[lh]as, repertórios, partituras, arquivos e horizontes, às quais são instau[reite]radas na e pela ritualização das vozes corpoéticas *in performance arts* de sarau e de slam, (ou)vive-se as escrevivências do [re]verbo carnificado por uma natureza artística que ressoa, unicamente, o barulho da afecção, do afeto, da partilha do sensível da [re]inscrito pelas palavras/poesias faladas destas Sujeitas-Agentês dos novos Letramentos Literários de Reexistência e Sobrevivência das periferias e da ruas.

Desse modo variado da performance ritual *in sarau'slam's* pelas e das margem[borda]s da cidade-capital, as ondas sonoro-vocais das oralituras, às quais são capitaneadas pelos marinheiros e agentes desses barcos e letramentos literários, atravessam, navegam e movem bocas, orelhas, olhares, poros, narizes numa infinidade de efeitos, sentidos, catarses, saberes, memórias, subjetivas, coletivas, semioses ... seja da periferia para o centro, de dentro para fora, de acima para baixo ou da beira destas duas marés, arenas, rodas e giras contemporâneas, ancestrais, imateriais que se abrem, noturnamente, pelas ruas, bares, praças, teatros ... e amplificam os [curtos]circuitos vocáli[ruíd]cos das [a]cenas em [em]barcas naquelas hu[rban]manas [corpoeti]cidades de cada à voz, à luta, coletivozes, clubes da luta, cooperifas, zap-slammers ...

Assim, a partir destas táticas e estratégias estético-políticas, tanto o Coletivo quanto o Clube da Luta ativam os corpos de novos escritores e leitores para atuarem como Novos Agentes de Letramentos de Reexistências por intermédio do uso crítico, dialético, pedagógico e [re]inventivo das artes, das linguagens, das performances, das oralituras, das leituras, das escritas e, principalmente, das escutas compartilhadas [horizontalmente y colaborativamente] não-silenciosas, e sim barulhentas, entre todos os pares e junto às instâncias do Campo e do Circuito cultural, territorial y artístico da cidade de Belo Horizonte, e/ou mesmo de algumas regiões do interior de Minas Gerais.

Os supracitados eventos, ações, usos e práticas de Letramentos em Reexistência Literária, ao longo deste estudo investigativo, conformam e costuram uma delicada densidade

antropológica a cada vez que uma comunidade de sarau ou de slam são semiotizados numa colcha hipotética de um projeto de tesis. Essa ponderação se fundamenta na fineza concreta das peles e na opaca beleza das corpa-coletivas no momento em que se constrói, facilmente, do lugar da escolástica didatizante, um esquema estilístico das poéticas em torno deste circuito/cena/movimento literário. Ou seja, não é uma mera escolarização adequada aos estilos temáticos das letras destas literaturas-performances do sarau-slam periférico, que desperta a cidadania sócio crítica nos estudantes. Resvalo este *punchline* para que nós artistas, educadores, leitores, estudantes, interessados em geral, reconheça e mergulhe de fato-total no (re)conhecimento, aqui-agora, de corpo presente, ali ao lado e no cotidiano da coletiva comunitária, de que as *Performances Poéticas* como práticas de *Letramentos Literários de Reexistência* afetam e integram, globalmente, outros e novos modos e janelas de saber, aprender, escutar, grafar, criar, fazer, agir e ser.

Dessa forma, nós sujeitos-leitores-escritores, pelo e do nossos lugar-corpo-memória-sociais, mixaremos nossas vozes-desejos aos afetos-diversos de cada *Performance Palavração* quando se escuta-corpo-inteiro e nada-se fundo pelos rios e marés da Literatura Marginal/Periférica/Contemporânea, cujos letramentos e vivências reiteram ecos de cada dança em suas movências via ato Performático-Político das Oralituras nos sarau-slam-territórios.

Este conjunto de evidências etnográficas (registrado, também, nos capítulos 3, 4 e 5) embasam a regularidade relacional do poder protagonista de jovens e adultos artistas. Agrego à costura da sociabilidade deste protagonismo a encarnação corporal de uma linha não-linear e complexa de atitudes e de ações estético-sensíveis, concomitante aos aspectos crítico-políticas das letras, na e pela voz em performances poéticas.

Com isso, esse leque de elementos atitudinais, os quais se vinculam sempre à dimensão da partilha comunitária, concretiza os papéis e funções destes novos Agentes (Pietas Poetas, Karines Bassis, João Paivas, Jois Gonçalves, Rogérios Coelhos ...) de Letramentos Literários de Reexistência por meio das LiteraRuas Marginais, Negras, Periféricas, Feministas, LBTTQIA+, dentre outras.

Assim, as vocverbcorporeidades são presentificadas em performance ritual usando as orelhas, os olhos e as bocas de quem está mergulhado nesse rio do sarau-slam, que são tessituras e tecidos por uma variedade de mãos e de linhas oriundas das temporal-espacialidades espiralares, cujos rabiscos e riscos grafitam os chãos e os arredores das rodas e

das arenas arquitetadas pelas artimanhas reexistentes dos arquitetos resistentes no Coletivo e no Clube da Luta.

Dessa *polis* de atos e modos perifa-performáticos, as intervenções poéticas nas *ágoras* do sarau/slam constituem autoafirmações corpo-territoriais e materialidades estético-comunicativas que extrapolam e rasuram as letras escritas e impressas nas folhas das zines, livros, vídeos ou qualquer outro suporte ou mídia. E isto afirmo tendo em vista que estes letramentos literários emergentes das culturas e artes urbanas se configuram por meio das força-formas e das potência-afetos da oralitura em performance poética. Aqui analiso descritivamente, então, não apenas os critérios escolásticos destes letramentos, mas sim, principalmente, as forças e as potências da *Poesia Oral* cujas movências e nomadismos de suas recepções estéticas liberam outros modos e novos afetos do prazer artístico-literário na corpa-essência dos seres sonoros *polivox* que nadam e embarcam pelas marés constituintes dos atos e das práticas socioculturais de leitura, escrita, oralidade e escuta. Para tanto, pedi licença aos mais velhos e meu corpo adentrou em *status* de transe pelas portas de cada *pedaço* e *marcha* do *circuito* das *vozes* poéticas *in loco* periféricas, tanto pela onda-movimento do *serum*, quanto pelo microfonia-cena do *poetry slam*.

Nessa perspectiva dos movimentos das ondas, ao navegar por estes barcos em família, constatei que os Letramento Literários de Reexistência, cuja formação e transmissão se dá pela e na Oralitura em Performance Poética do Sarau/Slam das Literaturas Periféricas, acontecem no bojo de uma viola geradora de uma série de acordes e de códigos harmônico-representativos de suas especificidades e particularidades. Estas últimas advêm da natureza corporal deste sub-campo cultural autônomo desta manifestação literária-artística, à qual toma a base dos saraus-oficinas e dos slams-jogos, e materializa-se, dialeticamente, em suas estético-políticas das performances oralituralizadas. Por sua vez, estas performances em acontecimentos concretizam a transmissão circular amplificada pelo poder da presença viva das vozes-corpas reexistentes e rebeldes, que vibram acústicas e chocam-se áureas através dos –suores-espacos e dos respiros-tempos constituidores das bases ou essências comunitárias das células-coletivas deste circuito cultural na cidade.

Este fenômeno sociocultural instaura e materializa outras e novas maneiras ou pedagogias de formação e de educação artística-literária de novos cidadãos leitores e escritores, uma vez que des.encadeia e reverb.era corporas, voz.es, letra.s, gesta.s, dança.s, tema.s, outra.s ..., que são enraizadas ou carregadas de expressões, símbolos, signos, cujas

semioses polifônicas refratam ou espelham as árvores inter e trans geracionais de suas famílias, territórios e comuni.poetici.dades.

Estas corp.or.as geo.política.localiz.ações de pés moventes pelas margens, ou descalços nômades das bordas, da capital-cidade gestualizam, trans.formam ou re.voltam seus *gest.ver.us* em a.braço.socos *punchlines*, dos quais coloreem as.cenas da composição audiovisual de seus peri.form.atos político-pedagógicos. Essas paletas micro-macro.máticas pincelam as *lituras*, ou escarram rasuras no papel do livro, para o acolhimento dos ninhos paridos via explosão de suas vO.z.raladuras em m.s.eus c.O.rpo.uvidos.

É assim, leitorê, meio ébrio ou são, que os trilhos das Oraladuras em Performance conformam, escancaram ou dançam – na nossa cara! Um mundo, leitura? – um papel, nem-quase-tampouco teatralizado, de disparadores-mediadores-inauradores dos situados acontecimentos, eventos, ações e práticas dos letramentos literários, vinculados às ambiências/audiências dos saraus/slams.

Estas Reexistências das Oraladuras comunitárias das LiteraRuas bailam entre o contraponto, o contraste, ou a coexistência destas Poesias Faladas com o prestígio, o erudito, o colonialismo da língua, da linguagem, da literatura/arte e da cultura consagrada, valorizada, midiaticizada, canonizada pelas forças hegemônicas e dominantes dos poderes, das instâncias, das disputas políticas, acadêmicas, governamentais no campo cultural e educacional, ou nos sistemas da cultura e da educação.

Conquanto é claro a evidência da baixa escala efetiva de parcerias institucionais saudáveis entre as Reexistências dos Movimentos/Coletivos Culturais/Literários das Periferias com aqueles pares cidadãos eleitos ou posicionados nos serviços públicos dos poderes governamentais, ou que são ocupantes daquelas instâncias formativas ou influenciadoras discursivas do que é ou não é para ser valorizado como artes legítimas na cidade de Belo Horizonte.

Assim observo a imposição ideológica-discursiva-epistemológica de estratificações da sociedade mineira, cujas origens são de classes média/altas, de cor branca, do sexo masculino, do gênero cis-heteronormativo, de profissionais dos segmentos jornalísticos/acadêmicos/editoriais/intelectuais, ditando os seus valores legitimadores e critérios estético-políticos do que seria a “verdadeira” e “talentosa” Literatura, Educação, Arte ou Cultura, cuja reunião destes capitais simbólicos, políticos, econômicos possam se transformar em produtos cotados no mercado.

A unificação mercadológica destes capitais sim ditará quem são os legítimos e os autorizados a serem beneficiados pelos patrocínios do poder empresarial, recebedor de toda ordem de isenções fiscais junto ao poder público federal, estadual e municipal, o que configura uma situação conflitante com os irrisórios ou ínfimos orçamentos públicos, sob suposta transparência de fato, para os fundos e ditais, quase sempre burocráticos e permeados por linguagem jurídica de interpretação erudita exclusivista, que alcançou ou atingiria as coletivas e os artistas das Literaturas Periféricas de Saraus e Slams Marginais.

Nos interstícios das janelas que se abrem frente ao cenário belo-horizontino mencionado acima das disputas valorativas sobre qual literatura ou arte legitima-se no circuito literário mineiro contemporâneo, recordo que o Coletivo Sarau de Periferia realizou, entre 2016 e 2017, o projeto “Oficina de Saraus” por meio do apoio público da modalidade “Descentra Cultura” da Lei Municipal de Incentivo à Cultura. Nessa fresta da histórica luta de reexistência literária da/com/pela periferia, o Coletivo fertilizou o cultivo pedagógico-político de suas práticas plantadas pelo giro do sarau periférico, do qual baseou-se em seus corpos-experiência-artísticas de 8 anos, pelas ruas e quebradas de BH. Esta incipiente inserção do Coletivo, no campo das políticas públicas da cultura em parceria com o sistema da educação, envolveu uma média de 90 estudantes e 3 professores de duas escolas públicas (2 municipal e 1 estadual) a partir do desenvolvimento desta “Oficina de Saraus” em 3 Centros Culturais (equipamentos públicos do sistema da Secretaria Municipal de Cultura) de bairros periféricos da regional Barreiro de BH.

Diante destas ações culturais e das manifestações literárias do circuito de saraus/slams que vivenciei nos mais de 3 anos de pesquisa de campo, digo, do lugar do meu corpo professor-pesquisador, que não basta o suposto distanciamento científico entre sujeito e objeto para a interpretação analítica a partir de conceitos teóricos pré-estabelecidos no clima do ar-condicionado da sala no espaço da universidade.

O referido *click* dessa inflexão epistemológica da pesquisa de campo, que viria a atingir como uma pedra o meu corpo de professor, transformou a minha trajetória pessoal de vida desde aquela, tão rememorada corpo-experiência por mim (no terceiro capítulo), Etnografia Grupal do Espaço Comum Luiz Estrela, proposta pela professora antropóloga do EDUC da PUC-MG, embora eu já vivenciava, pelo meu corpo de poeta, os saraus do Coletivo, dos Vira-Latas, dos Lanternas lá pelo idos de 2011 e 2012. Assim como eu continuava, paralelamente, com os pés do meu corpo professor fincados no chão da escola

pública, lecionando literatura no Ensino Médio com muito suor para incentivar as juventudes à leitura literárias dos cânones.

Então, ali etnografando o Sarau Comum em 2014, com meu parceiro pesquisador Felipe (graduando em História) do EDUC, este *click* epistemológico na minha alma ou o *point-plot* epistêmico nesse roteiro de minhas peles/corporeidades de “operário da palavra” (falada, lida, cantada, escrita, performada...) gingaram e giraram de todo jeito, de toda maneira, quando visualizei aquela tríade do PPP posicionando-se, também, ao lado do P de produtor cultural em 2015 (junto a outros artistas das poéticas interartes do BarulhoMusicoPoesia) e que reforçar-se-ia no meu primeiro ano de pesquisa de campo, 2017, quando me integrei ao time de produção cultural da Casa de Cultura Coletivo e, de 2018 em diante, do Coletivo Sarau de Periferia, circulando pelo Viaduto das Artes, Bar The Wall Pub, escolas públicas, centros culturais e eventos institucionais.

Este meu gesto.c.o.rporal (auto/re)afirmativo da inflexão etnográfica epistemológica expressado, anteriormente nestas linhas derradeiras, pretendeu a expansão corpórea quaduplicada de mim nas muitas minas d’águas que regaram as minhas miradas gerais daqueles e destes rios e cursos que conduziram (muitas vezes no silêncio de vozes ainda não ouvidas) e brotaram outros/novos modos/maneiras de letramentos/pedagogias literários/reexistências, dos/das quais oralituras/leituras/escrituras sensoriais/semióticas/sensitivas da/na transmissão/recepção aqui-agora do ato performancial-poético vêm, à deriva pelas literaruas, implicadas/mixadas/imbricadas a um feixe urgente de afecções radiais e irracionais ao ouvir as vozes poéticas nas comunidades criativas e interpretativistas do sarau/slam/batalha de mc’s.

Incluo e enxergo semelhanças aproximativas destes aquíferos destas giras do rap freestyle com os saraus e slams de rua, pois as vi/vivi durante os 6 meses de estágio sanduíche na Argentina, pela Universidad de Buenos Aires/PSDE-CAPES. A mirada deste soslaio, Brasil/Argentina, pelo itinerário dos conurbanos boanarenses, agregou e enxertou, a minha visão e retinas oculares, as paisagens acústicas dos movimentos em trânsitos aproximativos instigados pelo meu corpo-pesquisador de campo que ins/respirou brevemente andanças etnográficas junto as juventudes hermanas dos raperos e produtores das batalhas de mc’s por ruas e praças das periferias da região metropolitana de Buenos Aires.

A navegação destes nossos corpos (poeta-professor-pesquisador-produtor) se chocam com a estranheza de nosso tato com diversos afetos numa perspectiva-fractal, abrindo-se a uma matiz-serial de vibrações sensoriais e percepções fenomenológicas, ao

mergulhar nos mares-ruas, nas en-cenas e nos entre-atos das corp-oralitura performáticas de saraus/slams/batalhas. Concebo isso na medida em que ouvimos vozes, olhamos gestos, dançamos rimas, ritualizamos o tempo, sopramos o espaço, os quais são constituintes de outros signos e novos efeitos, quase invisíveis e inaudíveis, de significados e sentidos semióticos, identitários, modais e culturais.

O seu corpo de leitora e de leitor interpreta(rá) a agência e os agentes destes Letramentos Literários de Reexistência – os tempos e os espaços singulares deste fenômeno cultural/educacional do movimento/circuito literário marginal de saraus/slams – através dos poros de sua pele e dos tímpanos de suas orelhas. Aí sim, você se abre, globalmente, à (in)finitude de sentidos/significados antropológicos/semióticos da performance-oralitura poética. Assim como os afetos-partilhas sensíveis-políticas, estando ao lado e de perto do/a poeta-performer-agente, quando se respira, permitindo-se ao tato com os (circul)ares e espaç(temp)orais das/nas co(letivas)munidades criad(auto-/leito-)ras das literaturas periféricas/contemporâneas dos saraus e slams de Belo Horizonte.

REFERÊNCIAS

- AGAMBEN, Giorgio. **O que é contemporâneo?** E outros ensaios. Tradução Vinícius Nicastro Honesko. Chapecó, SC: Argos, 2009.
- BENJAMIM, Walter. **Mágia e técnica, arte e política:** ensaios sobre literatura e história da cultura. Tradução Sergio Paulo Rouanet. Editora Brasiliense: São Paulo, 1987.
- BODGAN, Robert; BIKLEN, Sari Knopp. **Investigação Qualitativa em educação.** Porto: Porto, 1994.
- BORDIEU, Pierre. **As regras da arte:** gênese e estrutura do campo literário. Tradução por Maria Lúcia Machado. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.
- BRANT, Ana Clara. Saraus de Poesia se espalham por BH e conquistam público diversificado. **EM Cultura**, 2014. Disponível em: http://divirtase.uai.com.br/app/noticia/artee livros/2014/05/18/noticia_arte_e_livros,154799/vozda periferia.shtml. Acesso em: 06 jul.2015.
- CAMPOS, João Paulo de Freitas. **Rebeliões poéticas:** estudo etnográfico sobre o Sarau Vira-Lata. Monografia (Ciências Sociais) – Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas da Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2016.
- CANDIDO, Antonio. O direito à literatura. *In: Vários escritos*. 5. ed. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2011. p. 171-193.
- CANDIDO, Antonio. **Formação da literatura brasileira:** momentos decisivos. 9 ed. Belo Horizonte: Editora Itatiaia Ltda, 2000.
- CASTRO ROCHA, João Cezar de. A guerra de relatos no Brasil contemporâneo. Ou: a “dialética da marginalidade. **Revista do Programa de Pós-Graduação em Letras**, n. 32, 2007. Disponível em: <https://periodicos.ufsm.br/letras/article/view/11909>. Acesso em: 02 ago. 2018.
- CASTRO ROCHA, João Cezar de. Reinvenção da crítica literária. *In: CASTRO ROCHA, João Cezar de; PRIGOL, Valdir (Org.). Por uma esquizofrenia produtiva* (Da prática à teoria). Capecó, SC: Argos, 2015, p. 39-61.
- CERTEAU, Michel de. **A invenção do cotidiano:** 1 Artes de fazer. Tradução: Ephraim Ferreira Alves. Petrópolis, RJ: Vozes, 1999.
- COELHO, Rogério Meira. **A palavrão:** atos político-performativos no Coletivo Sarau de Periferia e Poetry Slam Clube da Luta. 2017 Dissertação (Mestrado em Artes da Cena) - Escola de Belas Artes, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2017.

CORONEL, Luciana Paiva. A escrita da cidade partida: identidade e alteridade em *Capão Pecado*. **Est. Lit. Bras. Contemp.** Brasília, n. 42, p. 29-45, jul./dez. 2013. Disponível em: <http://www.scielo.br/pdf/elbc/n42/02.pdf>>. Acesso em: 06 jul.2015.

DALCASTAGNÈ, Regina. **Literatura brasileira contemporânea**: um território contestado. Rio de Janeiro: Editora da Uerj, 2012.

FÉLIX, Camila, **Atlas dos Saraus**: mapeamento dos saraus de poesia da região metropolitana de Belo Horizonte. 2017. Monografia (Arquitetura e Urbanismo) – UFMG, Belo Horizonte. 2017.

GEERTZ, Clifford. **A interpretação das culturas**. 1. Ed. 13 reimpr. Rio de Janeiro: LTC, 2008.

GLUSBERG, Jorge. **A arte da performance**. Tradução Renato Cohen. São Paulo: Perspectiva, 2009.

GUNUTZMANN, Pricila. **Espaços de existência**: identidade, poesia e emancipação em um sarau periférico. 2017. Tese (Doutorado em Psicologia Social) – Pontifícia Universidade Católica de São Paulo. 2017.

ILUMINADO, Vagabundo. **Poeta por necessidade**. Belo Horizonte: Quicelê, 2015.

LÜDKE, Menga; ANDRÉ, Marli. **Pesquisa em educação**: abordagens qualitativas. São Paulo: EPU, 1986.

MAGNANI, J. G. C.; SOUZA, B. M. (Org). **Jovens na Metrópole**: etnografias de lazer, encontro e sociabilidade. São Paulo, Ed. Terceiro Nome, 2007.

MAGNANI, José Guilherme Cantor. A antropologia urbana e os desafios da metrópole. **Tempo Social - USP**. São Paulo: USP, 2003. Disponível em: <http://www.revistas.usp.br/ts/article/view/12395>. Acesso em: 16 ago. 2015.

MAGNANI, José Guilherme Cantor. Transformações na Cultura Urbana das grande metrópoles. **Sociedade Global: Cultura e Religião**. Petrópolis: Editora Vozes, 1998. Disponível em: <http://nau.fflch.usp.br/artigos>. Acesso em: 08 jul. 2014.

MICHEELSEN, Arun. Eu não faço sistemas: uma entrevista com Clifford Geertz. Tradução Lucas Gonçalves Brito. **Religare**, v.12, n.1, jun. 2015, p. 196-220.

MACHADO, Dione; OLIVEIRA, Karine (Org.). **À luta, à voz Coletivos Sarau de Periferia** – Coletânea Poética. Editora Popular Venas Abiertas: Belo Horizonte, 2018.

MORICONI, Italo. Poesia e crítica, aqui e agora (ensaio de vocabulário). In: RESENDE, Beatriz; FINAZZI-AGRO, Ettore (Org.). **Possibilidades da nova escrita literária no Brasil**. Rio de Janeiro: Revan, 2014, p. 81-90.

NASCIMENTO, Érica Peçanha do. **Literatura marginal**: Os escritores da periferia entram em cena. 2006. 211p. (Dissertação Mestrado em Antropologia Social) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo.

OLIVEIRA JÚNIOR, Otacílio. **Entre a luta, a voz e a palavra**: partilhas de sentido em torno de um sarau de periferia. 2016. Tese (Doutorado em Psicologia) - Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas da Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2016.

PAULINO, Graça. Formação de leitores: a questão dos cânones literários. *In: Revista Portuguesa de Educação*, año/vol. 17, n. 001. Braga, Portugal: Universidade do Minho. 2004, p. 47-62.

PEÇANHA, Érica; HAPKE, Ingrid; TENNINA, Lucía; MEDEIROS, Mário. **Polifonias Marginais**. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2015.

PLAZA, Julio. **Tradução Intersemiótica**. São Paulo: Perspectiva, 2013.

RENA, Alemar S. A. Da margem à multidão: a centralidade e o êxodo dos pobres. **Estud. Lit. Bras. Contemp.**, n.49, 2016.

RESENDE, Beatriz. O contemporâneo na literatura brasileira. *In: RESENDE, Beatriz. Poéticas do contemporâneo*. Rio de Janeiro: e-galaxia, 2017. (e-book)

RILDO, Cosson. **Letramento literário**: teoria e prática. São Paulo: Contexto, 2016.

ROCHA, João César de Castro. A guerra de relatos no Brasil contemporâneo. Ou: “a dialética da marginalidade”. **Revista do Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal de Santa Maria**. Santa Maria: PPGL/UFSM, 2007.

ROJO, Roxane. **Letramentos múltiplos, escola e inclusão social**. São Paulo: Parábola, 2009.

SABINO, Nívea. **Interiorana**. Ilustração de Jupiter Coroadá. Brasília; São Paulo: Padê Editorial, 2016.

SCHØLLHAMMER, Karl Erik. **Ficção brasileira contemporânea**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2009.

SEPULVEDA, Lucas Oliveira. **A palavra é sua!** Os jovens e os Saraus Marginais em Belo Horizonte. 2017. Dissertação (Mestrado em Educação) – Faculdade de Educação, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2017.

SOARES, Magda B. A escolarização da literatura infantil e juvenil. *In: EVANGELISTA, Aracy; BRINA, Heliana; MACHADO, Maria Zélia (Orgs). A escolarização da leitura literária*. Belo Horizonte: Autêntica, 1999.

SOUZA, Ana Lúcia Silva. **Letramentos de reexistência**: poesia, grafite, música, dança: hip-hop. São Paulo: Parábola Editorial, 2011.

SOUZA, Ana Lúcia Silva; CORTI, Ana Paula; MEDONÇA, Márcia. **Letramentos no ensino médio**. São Paulo: Parábola Editorial, 2012.

STREET, Brian. **Letramentos Sociais**: abordagens críticas do letramento no desenvolvimento, na etnografia e na educação. São Paulo: Parábola Editorial, 2014.

TENNINA, Lucía. **Cuidado com os poetas!** Literatura e periferia na cidade de São Paulo. Brasília: Editora Zouk, 2017.

TENNINA, Lucía. Saraus das periferias de São Paulo: poesia entre tragos, silêncios e aplausos. **Estud. Lit. Bras. Contemp.**, n. 42, p. 11-28, jul./dez. 2013.

TRIVIÑOS, Augusto Nivaldo Silva. **Introdução à pesquisa em ciências sociais**. São Paulo: Atlas, 1987.

WALTY, Ivete Lara Camargos. **A rua da literatura e a literatura da rua**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2014.

YAKINI, Michel. Qué pasa, sarau? **Brasil de Fato**. 2014. Disponível em: <http://www.brasildefato.com.br/node/27923>. Acesso em: 08 jul. 2015.

ZIZEK, Slavoj. O novo eixo da luta de classes. **Folha de São Paulo**. 05 set. 2004.

ZUMTHOR, Paul. **Introdução à poesia oral**. Tradução Jerusa Pires Ferreira, Maria Lúcia Diniz Pochat e Maria Inês de Almeida. São Paulo: Hucitec, 1997.

ZUMTHOR, Paul. **Escritura e nomadismo**. Cotia, SP: Atêlie Editorial, 2005.

ZUMTHOR, Paul. **Performance, recepção, leitura**. Tradução Jerusa Pires Ferreira e Suely Fenerich. 1. ed. São Paulo: Cosac Naify, 2014