

UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM PSICOLOGIA

OTACILIO DE OLIVEIRA JÚNIOR

Entre a luta, a voz e a palavra

partilhas de sentido em torno de um sarau de periferia

Belo Horizonte

2016

OTACILIO DE OLIVEIRA JÚNIOR

Entre a luta, a voz e a palavra

partilhas de sentido em torno de um sarau de periferia

Tese apresentada ao Programa de Pós-graduação em Psicologia da Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas da Universidade Federal de Minas Gerais, como requisito parcial à obtenção do título de Doutor em Psicologia.

Área de concentração: Psicologia Social.

Orientador: Prof. Marco Aurélio Máximo Prado

Belo Horizonte

2016

150
O48e
2016

Oliveira Júnior, Otacilio

Entre a luta, a voz e a palavra [manuscrito] : partilhas de sentido em torno de um sarau de periferia / Otacilio Oliveira Júnior. - 2016.

263 f.

Orientador: Marco Aurélio Máximo Prado.

Tese (doutorado) - Universidade Federal de Minas Gerais, Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas.

Inclui bibliografia.

1. Psicologia – Teses. 2. Estética - Teses . 3. Pobreza - Teses. I. Prado, Marco Aurélio Máximo. II. Universidade Federal de Minas Gerais. Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas. III. Título.



UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS

PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM PSICOLOGIA



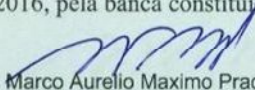
FOLHA DE APROVAÇÃO

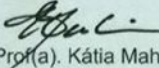
Entre a luta, a voz e a palavra: partilhas de sentido no sarau de periferia

OTÁCILIO DE OLIVEIRA JÚNIOR

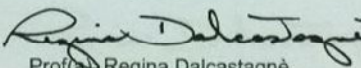
Tese submetida à Banca Examinadora designada pelo Colegiado do Programa de Pós-Graduação em PSICOLOGIA, como requisito para obtenção do grau de Doutor em PSICOLOGIA, área de concentração PSICOLOGIA SOCIAL, linha de pesquisa Política, Participação Social e Processos de Identificação.

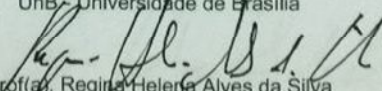
Aprovada em 31 de agosto de 2016, pela banca constituída pelos membros:


Prof(a). Marco Aurelio Maximo Prado - Orientador
UFMG


Prof(a). Kátia Maheirie
UFSC


Prof(a). Angela Cristina Sâlgueiro Marques
UFMG


Prof(a). Regina Dalcastagnè
UnB - Universidade de Brasília


Prof(a). Regina Helena Alves da Silva
Universidade Federal de Minas Gerais

Belo Horizonte, 31 de agosto de 2016.

Tínhamos por volta de doze anos. Cortávamos descalço o Morro do Urubu rumo à Cachoeira do Neneu. Era um dia pintado de luz solar, azul celeste e verde folha. Perfeito para nadar. O chão parindo milhares de tanajuras em revoada. Meu amigo não dizia nada. Apenas concordava com o que eu ia tagarelado, provavelmente calculando quanto iríamos lucrar com a venda dos franguinhos que brotariam do par de galinhas recém-adquiridas ou da venda dos eucaliptos decapitados daqui a dez anos quando umas 30 mudas plantadas escondidas no quintal atingissem a maioridade. Não foi assim que o Antônio do Dedequim ganhou uma grana preta? Assim continuamos ao passar pelo cemitério, depois pela capoeira do sô Juquinha. Acauã explodiu um grito na ponta da imbaúba. Doeu. Viramos a serra na curva do Manhuaçuzim, cruzamos o lajedo do Dr. Taíde, a baixada do Vanir Siriaco e chegamos à casa do sô Neneu. Ele, ainda pensativo. Eu tive que pedir sozinho pra dona Marta nos deixar nadar. Ela sempre respondia sim com um sorriso. Oferecia café, um pedaço de broa. Quase nunca aceitávamos. Nem éramos educados assim. Queríamos logo entrar na água. O poço cristalino emoldurado pelos rasgos amarelos das pedras entre o verde das samambaias e flores roxas de capim-gordura era o local de peregrinação para uma renca de moleques magrelos.

Depois de exibirmos nossa coleção de saltos mortais e mergulhos suicidas, enquanto secávamos o corpo no quentinho da pedra e contemplávamos em silêncio o céu doído de azul, ele com as mãos sôfregas, me olhou de frente e perguntou:

- Posso te perguntar um negócio?

- Pode ué!

- Cê promete que não vai ficar com raiva não?

- Vou não ué! Fala logo!

- É que eu fiquei pensando... Num vai ficar com raiva mêmo não?

- Vou não sô, larga de cê besta, sô!

Puxou um ar e continuou:

- Quando ocê for embora daqui e achar um lugar melhor, ocê depois promete que me busca depois?

Ainda procuramos esse lugar, mas te trouxe comigo junto à renca de moleques magrelos que corriam pela estrada em dias pintados de luz solar, azul celeste e verde folha.

AGRADECIMENTOS

À Cássia, como se dissesse amor. Depois de ter dito ar.

Aos meus avós, pelo legado que me chegou embrulhado em folhas de taioba, como água de bica na concha das mãos. À Maria Nunes Ferreira, matriz, motriz.

À minha mãe Gilda, pela menina explodindo vida que primeiro me amou.

Ao meu pai Otacílio, pelos sonhos que não se encaixaram na suposta rudeza de suas mãos. Por voltar meus olhos e ouvidos para todos os pássaros. Pela saíra azul no laranja do mamão-maduro.

À minha irmã Priscila, moça forte que vai ao sumo das coisas, parceira de descobertas ainda por fazer, muito me ensina com sua inteligência e coragem.

Aos meus amigos Rui e Maria das Mercês. Pela generosidade. Por terem me aberto a casa e me alimentarem enquanto eu escrevia essa tese.

Ao Coletivo Sarau de Periferia, ao Apoema Sarau Livre e ao Sarau Cabeçativa. A Rogério Coelho, Eduardo Dw, Dionn Machado, João Paiva, Allison Rodrigues (Chedinho), Jessé Duarte, Marcelo Costa, Paola Abreu, Isabela Costa, Débora Del Guerra, Luana Costa, Nívea Sabino, Laércio Costa, Paula Ricelle, Juliana Santos, por terem aberto as portas do sarau, por terem aberto o espaço da intimidade, por terem dividido alegrias e angústias, por me confiarem pedaços delicados de vida sem saberem de antemão o que deles eu faria no trabalho da escrita. Agradeço também aqueles que não participaram diretamente da pesquisa, mas foram extremamente solícitos ao diálogo, Rômulo Garcias, Alex Augusto, Macoy Araújo, Matheus Torrezani (o Vagabundo Iluminado), Oliver Lucas, Zi Reis, Bim Oyoko, Renato Negrão.

Aos amigos dos primeiros dias que seguem comigo, Wagner, Leandro, Rosângela, Edvânia, Maria do Carmo, Ricardo, Márcia, Otávio, Rosinéia, Carlos, Rogério, Ronim, Robinho, Sérgio, Gisele, Michele, Ricardo. E aos parceiros do presente que os acompanham, Lucas, Michel, Rogério, Felipe, Mariana, Guilherme, Caio, Sara, Gustavo Silva, Gustavo Gonçalves. Maria José Guzman, Danilo, Natanael, Rafael, Fred, Cristiano, Eric, Chico, Emely, Tiago, Jader,

Armando, Júlia, Júnia, Ernesto, Felipe, Daniela, Tay. Em especial Robson Nascimento Cruz pelas preciosas conversas e leituras da tese. Por me lembrar através de seu trabalho que eu poderia voltar a escrever.

Aos tios e tias, também amigos, Marlúcia, Cléria, Elton, Milton, Márcia, Fábio, Simone, Maria das Graças, Maria de Fátima, Geralda e Matilde, pelo apoio ao longo desses anos. Ao tio Edson e tia Karla que acompanharam bem de perto essa empreitada. E pelos amigos que me viram crescer e sempre me apoiaram, de tão próximos são parte da família que escolhi, José Nicolau, Silvania e Geraldo Magela.

À Maria Cecília pelo não-dito, por ter mantido a sensibilidade de sua presença ao longo desses anos.

À Escola Estadual de São Sebastião do Sacramento pela barato de aprender junto a vocês: Lourdinha, Olga, Ângela, Elizete, Cláudio, Marcial, Maurim, Júlio, Lucilene, Dôdora, Luís, Cida.

Aos amigos que insistiram em tornar o espaço da universidade habitável ao longo desses anos: Luciana, Paulo, Leonel, Geíse, Emanuel, Igor.

Aos professores que marcaram minha formação na universidade. À Ana Cecília Carvalho por levar meus poemas a sério. À Cláudia Mayorga por tantos debates. À Regina Helena Alves Silva pela aposta, parceria e ter me permitido descobrir espaços insuspeitos de conhecimento.

Ao Jean-François Mayer pela orientação em Concordia University durante a realização do Programa Doutorado Sanduíche no Exterior. Por ter tornado Montreal junto a Tina Hilgers, um espaço caloroso no inverno canadense.

Ao Marco Aurélio Máximo Prado pela orientação em 10 anos de muito trabalho. Por ter se mantido ignorante sobre o que poderia emergir do traçado de minhas mãos. Pelo apoio ao longo desses anos todos.

Ao Fabrício e Flávia pelo trabalho realizado junto à secretaria do Programa de Pós-Graduação em Psicologia da UFMG. Por também terem tornado a universidade um lugar aprazível em muitos momentos. À professora Ingrid Gianordoli pelo empenho prestado como coordenadora do mesmo programa.

A CAPES pelo imprescindível apoio financeiro a essa pesquisa. À Maria Goreti Boaventura, tutora de minha bolsa CAPES/REUNI junto ao curso de Design de Moda da UFMG, que apostou em meu trabalho e zelou para que as atividades didáticas exigidas pela bolsa se mantivessem dentro dos parâmetros legais.

Descosendo o espaço

O pássaro agonizante põe pela boca os milhares de quilômetros que devorou pelos ares.

(Aníbal Machado, Cadernos de João)

Agonizante não, seu Aníbal: regozijante.

Poemas são pássaros que chegam.

(Mario Quintana, Poemas)

Assim, assim, seu Mário.

RESUMO

A pesquisa investigou a rede de significação construída em torno dos saraus de periferias tendo como campo, as experiências de pesquisa reunidas junto ao Coletivo – Sarau de Periferia sediado na cidade de Belo Horizonte. Para tal, foi desenvolvido método singular inspirado nas proposições do filósofo Jacques Rancière. Tal método articulou estratégias metodológicas tradicionais no campo da psicologia social e da sociologia da arte com o debate epistemológico proposto por aquele autor. Através desse método, a pesquisa constitui cinco cenas investigativas. A primeira refere-se à paráfrase metodológica inspirada nas investigações de Jacques Rancière. A segunda Cena se constituiu num conjunto de interpretações acadêmicas sobre os saraus de periferia e sobre experiências que com eles dialogam como a Literatura Marginal Periférica. Em seguida, a reconstituição das trajetórias individuais dos participantes e da história do Coletivo Sarau de Periferia, se coloca como contraponto a essas interpretações. Na sequência, são apresentadas as convenções que participantes do sarau estabelecem para elaboração de seus textos, apresentações nos saraus, formas de recepção, a atividade artística, o trabalho formal e a periferia. Por último, um conjunto de poemas interpretados no sarau é analisado, se atentando para o universo sensível para o qual eles se voltam. Essas cenas são perfiladas de modo depreender a partilha de sentido articuladas entre essas diferentes cenas. Portanto, destaca ao mesmo tempo, as hierarquias e espaços tornado visíveis pelo trabalho comparativo: aquilo que se intersecciona entre o conjunto das diferentes cenas e aquilo que se exclui entre elas. Como resultado, a pesquisa demonstra formas de desigualdade reproduzidas por diferentes interpretações em diálogo com as experiências dos saraus. Através das análises desdobradas ao longo da tese, se infere como formas de interpretação das experiências dos pobres urbanos reiteram tropos usuais associados à pobreza e à outras experiências de grupos minoritários posicionando-os em lugares específicos das hierarquias sociais como manual versus abstrato, corpo versus espírito, coletivo versus individual, espontâneo versus refletido, testemunho versus ficção, pragmatismo versus apreciação. Portanto, a tese investigou como formas de interpretação entre diferentes atores sociais e atividades artísticas mobilizadas em torno dos saraus de periferia concorrem para a ressignificação ou reiteração das experiências associadas à pobreza. Dessa forma, a interpretação sobre experiências intelectuais associadas aos pobres urbanos descortina vínculos entre o debate estético, epistemológico e político associados à pobreza. Palavras-chave: método, Sarau de Periferia, Literatura Marginal Periférica, estética, pobreza.

ABSTRACT

The phenomenon of peripheric soirées (a spoken word movement in Brazil) begins 15 years ago in the poor suburbs of São Paulo. It has spread since then, throughout the country. The research investigated the network of meanings formed around the peripheric soirees in the city of Belo Horizonte. To this end, the research developed own method inspired in the propositions of the philosopher Jacques Rancière. This method articulated traditional methodological strategies in the field of social psychology and sociology of art with the epistemological debate proposed by that author. Through this method, the research produced five investigative scenes. The first one is composed of a methodological paraphrase inspired by Jacques Rancière investigations. The second one consisted of a set of academic interpretations of peripheric soirees and on experiences that dialogue directly with them, as Marginal Peripheric Literature (Literatura Marginal Periférica). Then history developed around the Coletivoz – Peripheric Soiree stands as a counterpoint to those interpretations. Following the conventions participants set for the preparation of their texts, presentations, reception forms, artistic activity, the formal aspects and the suburbs are investigated. Finally, a set of texts is analyzed paying attention to the sensitive space to which they turn. Those scenes are profiled to infer articulated meanings between those different scenes. Therefore, the research highlights the hierarchies and spaces made visible by comparative work: that which intersects between all the different scenes and which it excludes. As a result, research shows forms of inequality played by different interpretations that dialogue with those experiences. Through the analysis unfolded along the thesis, it was possible to verify the interpretation of the experiences of the urban poor reiterating usual tropes associated with poverty and other experiences of minority groups by placing them in specific places of social hierarchies as manual versus abstract, body versus spirit, collective versus individual, spontaneous versus reflected, testimonial versus fiction, pragmatic versus enjoyable. Therefore, the thesis investigated as forms of interpretation among different social actors and artistic activities mobilized around the peripheric soirees, contribute to reframing (or not) those experiences associated with poverty. Thus, interpretations of intellectual experiences of the urban poor reveals links between the aesthetic, epistemological and political debate associated with poverty. Keywords: method, Brazilian Spoken Word Movement, Marginal Peripheric Literature, aesthetic, poverty.

RESUMEN

El estudio investigó la red de significación en torno de los “saraus de periferia” en Brasil teniendo como campo de investigación, las experiencias obtenidas a lo largo del Coletivoz – Sarau de Periferia con sede en la ciudad de Belo Horizonte. Con este fin, se desarrolló método singular inspirado en las proposiciones del filósofo Jacques Rancière. Dicho método articuló estrategias metodológicas tradicionales en el campo de la psicología social y la sociología del arte con el debate epistemológico propuesto por el autor. A través de este método, el estudio consistió en cinco escenas de investigación. El primero se refiere a paráfrasis metodológica inspirada en las investigaciones de Jacques Rancière. La segunda escena constituye un conjunto de interpretaciones académicas de los “Saraus de Periferia” y acerca de las experiencias que dialoguen con ellos, como la Literatura Marginal Periférica. En seguida, la reconstrucción de las trayectorias individuales de los participantes y la historia de Coletivoz - Sarau de Periferia, se erige como un contrapunto a las interpretaciones académicas. En la secuencia, las convenciones establecidas por los participantes de lo “sarau” con respecto a la preparación de sus textos, presentaciones en las noches, las formas de recepción, actividad artística, el empleo formal y la periferia se presentan. Por último, se analiza un conjunto de poemas interpretados en Coletivoz, prestando atención al universo sensible para lo cual se dedican. Estas escenas se perfilan con el fin de inferir la partija de sentidos articulada entre estas diferentes escenas. Por lo tanto, pone de relieve al mismo tiempo, las jerarquías y los espacios que se hacen visibles a través de lo trabajo comparativo: lo que se intersecta entre todas las diferentes escenas y lo que se excluye entre ellas. Como resultado, las investigaciones muestran formas de desigualdad reproducidas por diferentes interpretaciones en dialogo con las experiencias de los “Saraus de Periferia”. A través de los análisis desarrollados a lo largo de la tesis se infiere como formas de interpretación de las experiencias de los pobres urbanos reiteran tropos habituales asociados con la pobreza y con otras experiencias de los grupos minoritarios, colocándolos en lugares específicos de las jerarquías sociales como manual frente abstracto, cuerpo contra espíritu, colectivo frente individual, espontáneo frente reflexión, testimonio frente ficción, pragmatismo frente apreciación. Por lo tanto, esta tesis investigó como formas de interpretación entre los diferentes actores sociales y actividades artísticas movilizados alrededor de los “Saraus de Periferia” contribuyen a la reformulación o reiteración de las experiencias asociadas con la pobreza. De este modo, la

interpretación de experiencias intelectuales asociados a los pobres urbanos revela vínculos entre el debate estético, epistemológico y político asociado a la pobreza. Palabras clave: método, sarau de periferia, las jerarquías, la estética, la pobreza. Palabras clave: método, sarau de periferia, Literatura Marginal Periférica, estética, pobreza.

ANEXO - ROTEIRO DAS ENTREVISTAS.....	260
---	------------

SUMÁRIO

I Introdução. Por onde	17
II A construção da Pesquisa.....	26
Primeira Cena: Em busca de um Método da Igualdade	36
I Introdução	36
II Parafraseando um Método	41
III Anti-Ontologia: política e igualdade	42
IV Declaração de igualdade: recusa ontológica como acesso ao saber.....	49
V A aposta igualitária e a multiplicação de tempos e espaços	54
VI A montagem das cenas.....	59
VII Da inspiração metodológica às cenas dos saraus de periferia	64
Segunda Cena: Estudos sobre Literatura Marginal Periférica	70
I Novas Imagens, Antigas sombras.....	70
II Literatura Marginal Periférica: uma história.....	72
III As Formas de Interpretação	80
IV Produção Cultural, Mercado e Violência	82
V Um lugar na Literatura	89
VII Movimento, Identidade, Elaboração.....	98
Terceira Cena: Coletivoz – Sarau de Periferia	104
I Rearticulando o Método da Igualdade	104
II Breve Descrição do Mundo da Arte	114
III Do Mundo da Arte a algumas estratégias de investigação	118
IV Coletivoz: uma história	122
Quarta Cena: Entre o Trabalho, a Arte, a Palavra e a Cidade	159
I Introdução	159
II Trabalhador, Artista, Trabalhador Artista, Artista Trabalhador.....	168
III A Periferia: outro ponto de partida para o pensamento	179
IV Pensar a Arte.....	194
V Pensar o Sarau.....	201
Quinta Cena: Alguns Textos num Sarau	211
Última Cena:	243
Referências Bibliográficas	252

Pobre:

adjetivo de dois gêneros (sXIII)

1 desprovido ou mal provido do necessário; de poucas posses; que não tem recursos próprios

2 que aparenta ou revela pobreza

< não estava malvestido, mas tinha um aspecto p. >

3 maldotado, pouco favorecido

< era um sujeito p. de imaginação >

4 pouco produtivo, estéril

< terra p. >

5 digno de lástima; que inspira compaixão

< p. homem, perdeu tudo em dois dias >

substantivo de dois gêneros

6 pessoa de poucos recursos

7 pessoa que pede esmolas; mendigo, pedinte

(Houaiss, Vilar, 2004. edição eletrônica)

I

INTRODUÇÃO

Por onde?

Por onde começar uma introdução? Você verá ao longo dessa tese a recorrente pergunta, por onde? Essa questão se encontra nos textos de muitos autores escolhidos para compor o debate e, igualmente, nos relatos dos artistas com os quais dividi meus interesses de pesquisa ao longo dos últimos três anos. Por onde?

As questões sobre o lugar nos guiarão. Seja na busca por encontrar um espaço e um tempo no qual a contemplação e a realização artísticas possam existir nas periferias pobres da grande Belo Horizonte, seja na tentativa de utilizar os relatos dessas experiências para repensar nossas categorias de análise. Por onde passa a literatura, passam os pobres? Esse é um lugar para a pobreza quando os pobres assumem o desejo de criar? É mesmo literatura? É mesmo pobreza? Pois se os pobres não se encaixam na imagem que fazemos deles, podemos localizá-los em outra classe, ou criamos quantas categorias possíveis para que a pobreza se mantenha como signo do humano precário, irresoluto, tosco, carente, atrapalhado, infantil, infra-humano. Literatura na periferia? Então, deve ser uma forma de escapar da violência, não? Mas se é literatura é bem testemunhal, uma denúncia, apenas... Por onde?

Em recortes da memória, reminiscências dos lugares, reverberações, cenas. Vivi até meus dezessete anos no distrito rural de São Sebastião do Sacramento, município de Manhuaçu, Zona da Mata mineira. Esse primeiro recorte me leva a outra cena...

Por onde começar, uma vez meu pai se perguntou. Aos 18 anos, trabalhador braçal sem-terra, Quarta Série, gostava de ler jornais – levava-os para serem abertos nos intervalos da capina - e comer arroz quando podia, artigo raro na época. O interesse pela leitura gerava incômodo. A página escrita nas mãos de um boia-fria cheirava à vagabundagem. Não por acaso, ouvi algumas histórias de que na adolescência fora preguiçoso porque gostava de ler. Era por volta do fatídico 1964, momento em que os moradores de São Sebastião do Sacramento, quase todos pequenos agricultores, suportam na memória as inúmeras tentativas de driblar a fome¹.

Assim contavam minhas tias, suas quatro irmãs mais novas, como ele, fruto do segundo casamento de meu avô, Raimundo Cândido, homem nascido na penúltima década do século XIX. Viúvo, com cinco filhos de um primeiro casamento e com quase 60 anos em 1946, inicia a sua segunda família casando-se com minha avó Antônia Pereira. Ex-solteirona aos 30 anos, dá a luz a meu pai, sua primeira cria. Nas memórias sobre a infância, minhas tias ainda lembram a canjica seca de todos os dias, o mingau de couve com fubá, o angu, o fubá, o fubá, sempre o fubá... A banana cozida no meio do feijão para engrossar. Às vezes uma caça, uma galinha, um ovo frito e um porco a ser repartido entre muitas bocas. E no limiar da fome, a Folias de Reis, as Festas do Divino, as procissões, o terror da Quaresma, as encenações da Semana Santa, as fogueiras juninas e julinas, os nomes de todos os pássaros e os mistérios das assombrações. A Igreja arrebanhando as disputas políticas entre UDN e PTB e a culpa dos fiéis. À noite, sob a luz e fumaça do candeeiro à querosene, os cadernos em que se fazia lição de casa para que no outro dia cedo, devidamente guardados no embornal, pudessem cruzar descalço a Volta Fria, caminho em meio à capoeira ligando a sua casa na Grota ao grupo escolar do arraial. Meu avô incentivava a frequência escolar. Homem obsessivo com o valor da leitura e da escrita. Na década de 60 insistia para que suas filhas não casassem e tentassem estudar. Entre as memórias dos netos mais velhos, o dia em que os reuniu envolto em mistério para lhes dizer fascinado que ganharam de seus pais sua maior

¹ Paisagem e contexto similar ao retratada por Luiz Ruffato (2005) em *Mamma, son tan Felice*; primeira parte do projeto Literário *Inferno Provisório*. Tal projeto explora os desígnios de distintas gerações de trabalhadores pobres da região da Zona da Mata mineira através de seus sonhos e frustrações, desde o distrito de Rodeiro, a vida operária em Cataguases dos anos 60 e 70 até as migrações para São Paulo a partir dessa última década.

riqueza, uma enciclopédia. *Conhecimento é um livro aberto, basta abrir*- repetia. Benzedor que rezava contra as mordeduras de cobra, polemista leitor da Bíblia, não frequentava a Igreja – grande mandatária das vidas do arraial- e troçava publicamente das suas equivocadas interpretações dos textos sagrados. Mais uma dessas crias do judaísmo ibérico esquecido de si que se juntara com os bantos do continente Africano e os remanescentes dos *Puris* que ali já viviam. Homem pobre, mas da pobreza, signo sob o qual a história se apaga, o judaísmo deslembrado apontava para o fascínio da palavra quando escrita.

Então, por onde começar? Otacílio de Oliveira se perguntava, aos 18 anos, boia-fria, amante da leitura, com Quarta Série. Cumpriu seu destino de arrimo de família, foi pra Brasília bater massa em construção. Morar em ocupação. Ser candango na cidade que ajudou a construir. Entre inúmeras descobertas e empregos na nova capital Federal e mais tarde, na cidade do Rio, cuidava na lembrança, a pequena biblioteca doada aos amigos na impossibilidade de trazê-la á Sacramento, no final dos anos 70, após a morte de seu pai. Tornou-se funcionário de uma empresa de beneficiamento de café e mais tarde, entre êxitos e frustrações, consegue ser quase dono do próprio trabalho, se estabelece como comerciante. Sempre me dizia que seu maior sonho fora um dia estudar.

Por onde começar? A minha mãe, aprendiz de costureira e com a Quarta Série se perguntava aos 17 anos. Filha de pequenos agricultores pobres iniciava com uma tia o aprendizado da costura. Ali em 1970, em Santa Bárbara do Leste lugarejo contíguo à cidade de meu pai, se via melhor cerzindo fazendas do que cuidando da casa, dos futuros filhos e marido. Da infância entre mais seis irmãos guardava as memórias das brincadeiras com as bonecas de milho, dos piques todos, do faz-de-conta, das cantigas de roda, dos advinha, dos trava-língua e das quadras que se repartiam em meio ao trabalho doméstico que era obrigada a realizar. Havia ainda a escola da qual completara a Quarta Série, apesar da chateação. Mais fascinante era sentar com seu pai, Aylton Ferreira, para ouvirem as rádio-novelas que chegavam pela Rádio Nacional, principalmente as séries policiais e as Vinte mil léguas submarinas de Julio Verne. Não perdia um episódio. Homem de rusticismo amolecido vertia fáceis sorrisos e lágrimas quando algo o tocava. Atravessou o século XX entre os *Antigos* cortando o mundo a cavalo em pensamento até falecer em 2006.

No fim dos anos 60, minha mãe começara a viver os primeiros laivos de uma adolescência na roça. Pelo rádio chegavam as canções da Jovem Guarda, nas bancas as fotonovelas. Chegavam os primeiros televisores de sua cidade e os livros de bolso românticos

e de western trocados secretamente entre as amigas - os pais (os homens) não viam com bons olhos essas leituras. Moça sonhadora, escrevia seus poemas juvenis para compor um livro nunca terminado.

Sua família fora a linha final da sucessão de pequenos e médios proprietários de terra que na transição do Brasil rural para o Industrial entraram no limiar da anomia descrita por Cândido (2001) em *Os parceiros do Rio Bonito*. Limite aqui é a espreita insistente da fome, pobreza, da qual se tenta mitigar a imagem com as costuras de roupas próximas à moda que sua mãe copiava e cerzia para serem revezadas entre as irmãs, e o asseio, visto como um dos últimos limites da dignidade do pobre, asseio do corpo e da casa. Panelas areadas, roupas quaradas, assoalho, chão de cimento queimado, encerado e lustrado. Maria Nunes Ferreira, minha avó, nascida em meados dos anos 30 num mundo que sucumbiu rapidamente a partir dos anos 40. Filha desse boticário e tropeiro também obcecado pelo saber que também tentara estudar a filha. Depois de dois anos de estudos, ela cansara das restrições do internato de freiras. Mulher que apesar de uma vida de muito trabalho, para ter a aposentadoria aprovada como lavradora seguiu a estratégia compartilhada entre várias mulheres que relatavam serem constrangidas pela perícia do INSS: *“Para acharem que nós somos verdadeiras lavradoras e mulheres rurais, temos que ir sujas, descabeladas e dando uma de abobada”*.

Quando minha mãe chegou aos 12 anos, meu avô recusara-lhe a possibilidade de continuar os estudos a convite de seu tio materno, Joaquim, morador de Caratinga, cidade mais próxima onde havia ensino público para além dos primeiros quatro anos iniciais. Por ser mulher não lhe faria falta estudar, quanto mais, sair solteira de casa nessa idade. Diante dessa recusa havia prometido para si e para seu pai, caçar um rumo tão logo completasse a maioridade. Não queria aquela vida que aos olhos principalmente dos homens lhe parecia a mais correta. Então, por onde começar, mulher, 17 anos, aprendiz de costureira, 4ª série, moradora da roça, Gilda Maria Ferreira, se perguntava.

Numa manhã de domingo veio o tio Jorge visitá-los. Entre tantos causos, angustiava o analfabetismo de seus seis filhos e de várias crianças e adolescentes da comunidade rural onde vivia, no Córrego da Cachoeira Alta, zona rural da cidade de Simonésia. Ao ouvir o tio, Gilda intuiu ali uma possibilidade. *“Por que o senhor não abre uma escola? Eu seria a professora”* - gracejou. Nunca havia sonhado lecionar. Num lampejo, a proposta lhe apontou a primeira possibilidade para sair de casa e começar o traçado de outra vida. Aquilo que começara com um gracejo, se tornou uma causa para seu tio Jorge. Junto à comunidade, mobilizou a

prefeitura de Simonésia para que pagasse um salário para a professora, que o resto, a comunidade cuidaria. Assim foi criada em 1971, a primeira escola da Comunidade Cachoeira Alta, parte do distrito de São Simão do Rio Preto em Simonésia. Sem antes sonhar ser professora e com quatro anos de escolarização, fora alfabetizar os filhos de pequenos agricultores da comunidade, numa sala improvisada em um casarão em ruínas da antiga sede da fazenda que pertencera a seu avô materno. Com salário pago pela prefeitura, a comunidade se reuniu para comprar um quadro e construir em madeira, os bancos e mesas necessários para que as aulas se iniciassem. A escola ficava a duas léguas a cavalo da casa de seus pais entre trilhas sufocadas pelas samambaias que dominavam a serra. Fazia esse percurso nos fins de semana com o cavalo também oferecido pelos moradores da Cachoeira Alta. A primeira turma contou com 48 crianças e adolescentes entre sete e dezessete anos, todos com experiência quase inexistente de letramento. Um ano depois fundava em parceria com José Francisco Ferreira e outros moradores de sua comunidade, a primeira escola do Córrego dos Ferreiras, a Escola Municipal Santa Cruz. Dessas experiências sai alfabetizadora, profissão que se apaixonara e que a levará ao supletivo, ao segundo grau em magistério, e à formação superior em pedagogia, treze anos depois de pisar pela primeira vez o chão batido de uma sala aula para descobrir o que se tratava de lecionar. Alguns anos mais tarde, se estabeleceu na rede estadual pública de ensino como alfabetizadora em 1978 na Escola Estadual de São Sebastião do Sacramento, onde se tornará mais tarde diretora e se aposentará. A Escola Municipal Jorge Ângelo de Souza ainda se encontra em funcionamento no córrego da Cachoeira Alta. Também se encontra em funcionamento a Escola Municipal Santa Cruz no Córrego dos Ferreiras. Esta última fora renomeada no final dos anos 90 como Escola Municipal Wander de Castro, homenagem póstuma ao genro do vice-prefeito em exercício de Santa Bárbara do Leste no período, um jovem morto em um acidente de carro.

Desde que minha irmã e eu nascemos no início dos anos 80, havia o estímulo para que lêssemos, dando-nos livros infantis de presente, gibis, ou comprando revistas semanais de variedades. Na escola pública onde estudei entre 1988 e 1997 até completar a Oitava Série, pois apenas oferecia o ensino fundamental, recordo-me das múltiplas histórias que ali se cruzavam, naquela época, em sua maioria filhos de pequenos agricultores pobres, num espaço pouco diferenciado entre a comunidade e a escola por se tratar de uma localidade rural onde todos se conheciam.

Até início dos anos 2000 não havia transporte escolar rural público. Muitos colegas andavam quatorze quilômetros por dia para frequentar a escola. Recordo-me o quão avidamente matavam sua fome com a merenda oferecida no recreio, motivo de chacota para alguns, quando na verdade era apenas o resultado de sete quilômetros de caminhada somados a mais duas horas de aula. Eu fiz muitas vezes esse mesmo trajeto a pé durante um ano quando moramos na propriedade dos patrões de meu pai, enquanto nossa casa era erguida na sede do distrito.

A sala de aula reproduzia as hierarquias internas à comunidade, o que interferirá nas diferentes experiências de escolarização relacionadas e projetos de vida que se seguiram. Na sede do distrito, uma vila de 2000 mil habitantes, a diferenciação não se dava pela divisão campo-cidade como pode sugerir o trajeto a pé para o distrito. Com a exclusão dos raros filhos de comerciante e professores, eram todos trabalhadores rurais nas pequenas plantações de café. As hierarquias se demarcavam nas diferenciações entre os moradores da pequena favela de pau a pique que mesmo uma vila de 2000 habitantes no interior do Brasil consegue produzir, marcada racialmente como Morro do Urubu, entre os filhos de pequenos proprietários de terra, entre poucos médios proprietários e, por último, entre os meeiros e boias-frias. Articuladas a essas posições as pertencas raciais e de gênero.

No interior do espaço escolar eu era um privilegiado, por ser filho de professora e pela branquitude que garantiu privilégios, no mínimo simbólicos, para a trajetória de minha família. No meu caso e de minha irmã, pudemos nos dedicar exclusivamente aos estudos, o que não ocorreu com a maioria de meus amigos e amigas. Apesar de compartilhar intensamente um cotidiano, realizei meu ensino médio em colégio particular da cidade de Caratinga. Pude morar em Belo Horizonte custeado quase integralmente pelos meus pais. Apesar dessas hierarquias e os estímulos desiguais seguramente distribuídos aos estudantes, naqueles anos iniciais recordo-me da sagacidade de meus colegas e de como para muitos de nós, havia a sensação de constante descoberta. Aprendemos rápido a ler. E a leitura, na verdade a boa prosódia que adquirimos junto a professores comprometidos, permitia um singelo momento de reconhecimento, apesar de crianças. Nesses momentos, éramos admirados porque líamos, muitas vezes com maior desenvoltura que os adultos. A escola naquele contexto rural do início da década de 90 fazia sentido para muitos de nós. Principalmente para as meninas, a escola era uma possibilidade de buscarem outros projetos

frente à desvalorização que sofriam na divisão do trabalho agrícola. Eram elas as que mais se dedicavam e davam novos sentidos a trajetória escolar.

Como milhares de escolas públicas espalhadas pelo Brasil, a Escola Estadual de São Sebastião do Sacramento contava com empenho de professores que se dedicavam de forma tocante ao seu trabalho. Ali havia teatro, concursos de poesias, feiras de ciência, visitas à campo, projetos em que cada um de nós era estimulado a escrever um livro durante nossos anos iniciais. Os destinos se embaralharam nas veredas que ligam estímulos, expectativas, desejos e possibilidades materiais. Alguns meninos e meninas entraram para universidade, muitos se tornaram agricultores, algumas donas de casa, diaristas, pedreiros, operários, caminhoneiros, motoristas, policiais, alguns se perderam. Em muitos momentos na miudeza dessas trajetórias, das lutas pela sobrevivência que se iniciavam, havia espaço para a invenção, mesmo que cerceada pelo trabalho ininterrupto das hierarquias. Em meio a essas histórias me permiti o sonho infantil de me tornar escritor. Sonho que me colocou no rastro dessa tese.

Corredeira

primeiros riscos de uma colheita da janela do meu canto na cidade entre o limo dos edifícios e o cheiro de manga ubá pretensões suando saudade suando a cidade cabeça pesca lambaris a poeira cintila pela fresta da cumeeira corremos em renda sem camisa pela estrada pela manhã pela tarde dividindo frutas com abelhas e outros pequenos seres rebatendo o feijão no terreiro. Carretilha. juntando garrafas e ferro-velho. Rolimã. ganhando por cento de chup-chup. Bola Dente-de-leite. caindo-caindo tanajura na panela de gordura pra fazer rapadura surfando carrocerias dividindo pão-com-salame.

Bicudas.

Mimos roubados.

brincando com fogo na noite banho janta. Cafuné? novela luz acesa pra dormir descemos subimos descemos? Com o que tínhamos nossa jangada. Nossos dedos firmando os nós corredeira de concreto violenta desaguardamos. sonhos de menino.

(Otacilio de Oliveira Jr)

Essa narrativa pode parecer mais uma enfadonha composição escolar descrevendo como papai e mamãe se conheceram para dar a luz a esse tesouro que aqui vos narra. Mas não é tão narcisicamente gratuita como pode parecer. Visa um esforço de localização que tem justamente nas histórias das famílias, suas redes comunitárias e as escolas, seu nó. Apesar das formas de dominação que a instituição família e suas hierarquias produzem, narrar a histórias

ligadas à pobreza significa apontar minimamente a história das trajetórias familiares, mesmo nos casos em que violências domésticas se fazem mais explícitas. Além disso, evita que o pobre, ou qualquer categoria social que tomamos como ponto de partida, seja visto como uma tábula rasa, derivando a inteligibilidade de suas ações apenas do olhar que o pesquisador escolhe lançar sobre eles. Assim o direito a narrar tão fortemente presente nos motes dos saraus e da Literatura Marginal Periférica, é antes de tudo o direito à história. Direito negado quando se reduz as pessoas vinculadas à pobreza exclusivamente ao peso dessa condição.

Essa história não é apenas minha, mas em alguma medida, de milhões de brasileiros em condições muito mais precárias de acesso e estímulo à educação das que me foram oferecidas. A família e a escola com todas as suas limitações, tem sido para os pobres no Brasil, as instituições que permitem a sustentação dos projetos individuais e coletivos (Gonçalves, 2005) frente à omissão do estado e falta de pactos mínimos de nossa elite econômica sobre a garantia de direitos às populações por ela exploradas. Por isso, na vida da ralé e dos batalhadores (Souza, 2010) quem segura o *B. O.* é a família com suas redes de solidariedade e suas vinculações diversas, muitas malsucedidas, com o espaço escolar². Esse último tem sido um espaço tão importante na pauta de diversos movimentos sociais reivindicando melhor qualidade do acesso e estratégias pedagógicas que tenham como foco o combate às formas de desigualdade e a inclusão de nossa diversidade cultural e linguística.

Em 2003, eu, um amigo, filho de um proprietário de terras e um primo, trabalhador rural na pequena propriedade de sua família, éramos as primeiras pessoas da comunidade a cursar uma universidade Federal. Já havia alguns professores do ensino médio e fundamental que se formavam nas faculdades da região, mas as dificuldades financeiras, a distância e a falta de um horizonte que permitiam vislumbrar esse lugar como possível dão sentido a

² Essa centralidade da família reforça, por outro lado, a organização patriarcal, o racismo e o sexismo que tem como consequência a recusa a ações compensatórias aos afrodescendentes e a violência sobre mulheres e homens que destoam das normas de gêneros hegemonicamente aceitas. São comuns experiências de violências sofridas por mulheres, gays, lésbicas, homens e mulheres trans no interior de suas famílias. Além disso, a articulação entre racismo e território no espaço escolar também impactam nas trajetórias e possibilidades sucesso. A reprodução do sexismo, da homofobia, do racismo no espaço escolar interfere nas trajetórias e na qualidade dos vínculos com a educação formal. Portanto, são grupos que estão sujeitos a contar com pouco apoio das instituições públicas e principalmente no caso dos grupos LGBT's, não encontram necessariamente apoio da família. Essa centralidade da promoção da família parte resultado de um projeto nacional que privatiza o acesso a direitos na história brasileira ajuda também a compreender o aparecimento público de discursos contra os direitos das mulheres, transgêneros, lésbicas e gays, pois têm na ideia de família seu corolário. Em relação às negras e negros desse país, ações afirmativas implementadas encontra nesse discurso privatista e familiar, a sua recusa. Diante da importância dos espaços escolares, diversos movimentos sociais tem pautado a centralidade da escola em sua atuação e apontando seu caráter excludente. Para saber mais: Carvalho, 2004; Gomes, 2008; Gohn, 2009; Perucchi, Brandão, Vieira, 2014; Perucchi, Corrêa, 2016.

exceção dessas primeiras trajetórias. Um pouco mais tarde, pelas possibilidades simbólicas abertas, o estímulo de professores da Escola Estadual, a melhoria dos lucros na produção do café e a maior democratização da universidade pública a partir de 2003 permitiram que outros/as jovens seguissem a mesma trajetória, principalmente nas universidades federais da região como Viçosa e Juiz de Fora. O primeiro médico oriundo da comunidade e alguns professores adjuntos das áreas de exatas em universidades públicas me sucederam, todos eles ex-trabalhadores rurais.

Durante o tempo que vivi em São Sebastião do Sacramento, as diferenças e desigualdades se ressaltavam em um espaço sem muita diferenciação social do trabalho. Desde muito pequeno, fui lembrando constantemente pela história de meus pais, avós e por muitos de meus amigos que eu era um privilegiado. Minha geração já não passava fome. O trabalho dos meus pais não exigia a minha “ajuda” e presença cotidiana. Meu tempo era mais livre e eu “iria ser alguém”. Alguns amigos tinham várias obrigações nesse tempo que na cidade chamavam de infância. Começavam a capinar e colher café durante pelo menos um turno aos sete anos de idade. Por isso, meu “privilégio” era motivo de conflitos e disputas. E se tornou para mim, um sentimento de dívida por ter aquilo que, a primeira vista, parecia o melhor dos mundos: o estudo, o tempo livre e o tal do futuro. E ao mesmo tempo, indignação por ter sido em muitos momentos, alvo da revolta que tinham com o trabalho agrícola que viam naquele momento, de forma tão negativa. No mais era a vida cotidiana, as brincadeiras, o futebol, as estripulias e os passeios no mato, as pescarias, os circos mambembes que assistíamos embasbacados, as fogueiras de São João, o horror da quaresma, os nomes de todos os pássaros e os mistérios das assombrações, as angústia sobre o presente e o futuro, as quermesses que despertavam nossa carne ainda imberbe em nome dos santos e da Virgem Maria.

Havia um lugar tranquilo onde as folhas de mangueira deixavam trespassar manchas mornas de sol. No chão coalhado de manga ouro, dividíamos o banquete com abelhas e outros pequenos seres. Um pouco a frente, o córrego de prata escorria de um pasto arroxeadado e guardava para nós os lambaris. Coriscos raios de luz que vínhamos buscar de tão longe. Ali não existiam pais que brigavam com as mães quando chegavam bêbados. Nem mães que praguejavam dia-a-dia a vida enquanto perdiam a saúde. Havia apenas essas pequenas vidas, buscando um caminho menos estreito em meio a tanta coisa muda amontoada. Havia essas fagulhas mais rápidas que o instante, roubando as iscas que com tanto carinho estripávamos no anzol. E quase vê-los sob as águas turvas era mais bonito que pescá-los. Minto. Encher a feira. Ostentar os despojos da guerra travada nesse mundinho de meninos e lambaris. Levávamos as coisas mais bonitas mortas para serem devoradas na janta das sete. Então, entre os passarinhos. Decidir seu último

voo antes da pedrada mais certa que vinha sempre das mãos de Vaguinho. Depois da queda, achá-los em meio ao capim-gordura. Sentir aquela vida miúda pulsando entre nossos dedos. Como se segurássemos um pequeno coração emplumado. E no jaz, entregavam a cabecinha que pendia com o biquinho aberto. Aí vinha um desespero dentro de nós. Buscar água. Jogar no côco deles para ver se assim ressuscitavam. Ninguém se salvava. Mesmo os sapos, bichos bons. Comiam os mosquitos que picavam a gente. Mas podiam mijar em nossos olhos. Inchavam, inchavam. E era só colocar uma pedrona bem no rumo da cabeça deles e soltar. Às vezes chiavam de dor. Da pele caracachenta azulada saía um sangue. Vermelho. Igualzinho ao nosso. Morriam mais de feiura. Como os calangos. Espalhavam cobreiro. Os mais felizes por saber correr. Mesmo as cobras mansinhas de Vidro ou Cipó. E daí, se comiam passarinhos? Ou os Jaracuços puro veneno? Ou as aranhas pretas fazedoras de teia nas cumeeiras das casas? As caixas de marimbondo arrebatadas na corrida. Antes de escurecer, restava a tristeza de limpar as escamas que se grudavam em nossos corpos magros como paetês que trouxéssemos de um antigo carnaval. Livrávamos do arroz-com-feijão- apenas com nossos raios de luz ressecados pela fritura em gordura velha. A janta. A novela. O urro do pai. O chorinho da mãe. A luz acesa pra dormir. Grandes olhos arregalados na clareira da noite. Nesse mundo de seres miúdos somente o urubu era rei. Bicho de Deus. Era ele quem limpava o mundo todo para nós (Sobre meninos e lambaris, Otacílio de Oliveira Jr.).

Essa história manteve pulsante o desejo de contribuir com aqueles que eu precisei deixar, de estar um pouco mais próximo dessas pessoas que me ensinaram o que ainda guardo de mais bonito. De me localizar um pouco nesse turbilhão de coisas que precederam a minha saída, a vida na cidade grande e minha entrada num curso de humanidades.

II

A construção da pesquisa

Não à toa, minha graduação em Psicologia foi marcada pelo interesse e participação em projetos que se vinculavam aos paradigmas da Psicologia Comunitária e Social Latino Americana (Lane, 1984; Montero, 2006, 2008; Sandoval, 2000). Contrapostas aos métodos individualistas que imperavam nas práticas clínicas (no contexto de reabertura política e de luta pela redemocratização do país) esse paradigma identificava as relações sociais de dominação e sua internalização pelos sujeitos como um grande motivador do sofrimento psíquico. Muitas daquelas práticas depositariam unicamente nos indivíduos a responsabilidade pelas causas de suas mazelas. Assim as estruturas sociais responsáveis por essas dificuldades não seriam questionadas pela psicologia tradicional de forte pendor individualista. Como consequência, os mais pobres eram indiretamente culpabilizados por sua situação além de se manterem alienados quanto às causas de seu sofrimento.

Tal paradigma se constituiu a partir da década de 70 influenciado principalmente por diferentes interpretações marxistas e foi marcado por perspectivas de cunho eminentemente psicossociais. Investigava-se como processos de subjetivação se relacionavam à práxis cotidiana de forma a apontar a indissociabilidade entre estruturas sociais e formas de ação. A articulação entre saberes científicos e populares poderiam se tornar um conhecimento mais objetivo sobre as condições da dominação e possibilidades de emancipação. Essas práticas foram de grande importância para a visibilização e politização dos processos de desigualdade social no contexto de sua emergência.

Entre os anos de 2006 e 2007 realizei um projeto de iniciação científica junto ao Núcleo Psicologia Política-UFMG, intitulado *Metodologias de Pesquisa-Intervenção: uma revisão teórica*, vinculado ao projeto de pesquisa *Identidades Coletivas e Movimentos Sociais: antagonismos e procedimentos de tradução* que se dedicava sobre as relações entre os saberes acadêmicos e a produção de saberes dos movimentos sociais buscando formas de interlocução. Essas revisões realizadas por autores como Fals Borda, Paulo Freire, Martín-Baró e Maritza Monteiro realizam uma desconstrução de uma série de pressupostos que afirmavam a neutralidade da prática científica e sua relação com o progresso. Mas apostavam que a partir dessas críticas poderiam redimir determinada racionalidade científica - agora desideologizada e em diálogo com os saberes dos mais pobres- e dessa forma, ser o guião da emancipação. Apesar da crítica à ciência tradicional perguntava-me se essa redenção poderia ser de fato conquistada. Mesmo associada aos saberes dos subalternos não incorreriam numa desqualificação intelectual ou cognitiva *a priori* destes últimos?

Vinculava-se fortemente a participação dos sujeitos em pesquisas ou investigações (construção dos seus procedimentos, discussão de seus dados, ações empreendidas) à saída de uma condição de objeto que estariam de antemão submetidos para se elevarem à condição de pesquisador-emancipado. Ao internalizarem a racionalidade dessa ciência crítica poderiam assim se posicionar ativamente, dissipar a dominação internalizada entendida como parte do sofrimento a que estariam submetidos e, dessa forma, contar melhores recursos cognitivos e afetivos para a construção de ações mais eficazes para a transformação social intentada. A acentuação da importância de uma pesquisa-ação crítica para os grupos oprimidos incorria na idéia de que a condição de subordinação se relacionava a um conhecimento menos objetivo da realidade somado ao não desenvolvimento de uma cognição política adequada determinada pela posição social dos sujeitos ligados à pobreza.

A emergência do que tem se convencionalizado chamar de estudo novos movimentos sociais a partir das décadas de 60 e 70 complexificou a noção de estrutura e dos agentes sociais responsáveis pela mudança social. Em vez de nos depararmos com estruturas que totalizavam as relações de poder, como classe e seus agentes privilegiados para a luta política, novos atores sociais passam a descortinar novas relações de dominação que passaram a ser encaradas a partir de suas próprias determinações. Os movimentos feministas, os movimentos negros e LGBT's dificultam a totalização das concepções de sociedade e mecanismos de transformação a partir de determinações unívocas, logo uma cognição ou saber correspondente às estratégias de lutas se tornou mais contingente às posições sociais dos agentes e as estratégias de luta e visibilidade ganham os mais diversos espaços do cotidiano, as mais diversas estratégias (Della Porta & Diani, 1997; Prado, 2000; Prado, 2002; Gohn, 2011).

Decorrido mais de três décadas desse primeiro conjunto de proposições de forte vinculação marxista na psicologia social brasileira, não apenas os mais pobres ou proletários urbanos tornaram-se objetos de nossas práticas. O impacto dessas teorizações alterou as concepções sobre as relações de dominação que a priori determinavam a realidade última (agora múltiplas relações de dominação) e seus sujeitos (também múltiplos), mas parecem ter alterado pouco a estruturação dessas práticas e o lugar que os sujeitos ocupavam em seu interior. Apesar dos efeitos políticos e teóricos que os novos movimentos sociais trouxeram – e continuam trazendo - muitas de nossas práticas e teorias ainda se pautam em concepções relativas ao falseamento da realidade a que estaríamos submetidos e no seu desvelamento como estratégia emancipatória: a explicitação do núcleo da objetividade do real da dominação como impulso à transformação. Trazendo aos subalternos sua realidade pouco refletida, definindo-a, poderíamos atuar para transformar a realidade, digo, transformá-los...

Os debates e estágios realizados junto ao Núcleo de Psicologia Política (NPP) foram um importante espaço para a reflexão sobre os pressupostos dessas práticas e teorias - e de sua indissociabilidade. Reconhecíamos o seu valor ao trazer a desigualdade para o centro do debate da formação em Psicologia. Era a notória a importância dessas práticas para a visibilização e politização da pobreza no contexto de sua emergência. Por outro lado, questionávamos sobre os impactos das mudanças após o período de redemocratização e os efeitos políticos e teóricos dos novos movimentos sociais para essas práticas. Ainda que julgássemos central o interesse por grupos em condição de subalternidade, nos perguntávamos

sobre os riscos de encarnar tais grupos como sujeitos políticos a priori privilegiados e uma definição autoritária (porque baseada numa ciência mais verdadeira, pois agora imune à reprodução da ideologia) das demandas que de fato deveriam advir desses grupos.

Quantas vezes, em diferentes estágios ou em trabalhos com grupos minoritários, ficávamos extasiados quando nosso público demonstrava entendimento sobre as categorias que de antemão perseguíamos? Muito mais que reconhecimento pela igualdade de nossos interlocutores, esse êxtase me soava como uma forma de desrespeito, como produto de uma hierarquia que dificulta percebermos o deslocamento entre as pertencas identitárias e situação de pobreza ou subalternidade, e a capacidade de entendimento e reflexão dos sujeitos. Em diferentes momentos nossas práticas eram orientadas por um profundo preconceito sobre a capacidade de entendimento daqueles que se tornavam objeto de nosso trabalho

No mestrado investiguei a trajetórias de jovens migrantes rurais oriundos da região do Vale do Jequitinhonha, Minas Gerais. Os jovens com os quais realizei a pesquisa em Belo Horizonte eram ex-alunos egressos da Escola Família Agrícola Bontempo em Itaobim, onde morei e realizei um estágio em internato Rural em Psicologia durante seis meses no segundo semestre de 2007. A escola, parte de uma rede de dezenas de Escolas Família-Agrícola espalhadas pelo país, apresentava uma proposta pedagógica supostamente voltada para as especificidades dos jovens rurais, filhos de pequenos agricultores pobres. O combate à migração fazia com que a permanência no campo fosse considerada o principal êxito da proposta. Apesar das técnicas de cultivo e debates sobre a condição juvenil na roça, alguns jovens migravam, inclusive alguns daqueles considerados exemplares pela escola, como verificado na pesquisa. Foram os relatos desses jovens migrantes que me interessaram, pois desconfiava que houvesse algo em diferentes discursos institucionais (projeto escolar, programas governamentais, pautas sindicais) e no imaginário sobre a migração que permitia pouca inclusão dos seus anseios e projetos. Esses discursos os posicionavam, pelo lugar que lhes designavam na estrutura social, como vítimas e algozes passivos do processo de desvalorização das culturas tradicionais e de seu correlato esvaziamento do campo. Com isso, diferentes experiências e projetos para o campo eram desperdiçados quando destoavam das concepções de jovem rural suturadas por discursos que já sabiam de antemão o que seria melhor para esses jovens ao lhes designarem um lugar no mundo (Oliveira, Oliveira & Prado, 2008; Oliveira & Prado, 2013)

As experiências da graduação e do mestrado sedimentaram um conjunto de preocupações e desconfiças analíticas que encontrou mais uma possibilidade de investigação e avaliação a partir das investigações empreendidas por essa tese. A concepção dicotômica entre as massas (outro nome para os pobres) e o pensamento verdadeiro das elites intelectuais reverberava sub-repticiamente em diferentes discursos que teriam os subalternos como objeto de pensamento e intervenção. O povo, o proletário, a ralé, os dominados, os subalternos figuram como essa alteridade conceitual que garante o contraponto a diferentes figuras de inteligência, a pobreza como um avalista teórico que garante o privilégio da emancipação a quem escreve sobre ela. Um círculo vicioso se reitera em que racionalidade da política concebida pela insuficiência de saber garante o privilégio dos que pensam (só eles seriam sujeitos políticos) e mantém aqueles que supostamente não pensam imersos no aparato da dominação, a não ser que passem a pensar.

A imagem do povo assim apresentada surge muito antes e se prolonga muito depois da obra saint-simoniana: imagem dupla onde a face de um povo explorado e desprezado, vítima da inabilidade e da ignorância ligadas ao seu próprio peso de classe produtiva e nutriz, se casa com a de um povo-criança, transformando o próprio sonho de emancipação em brincadeira para os poderosos e em piada para si mesmo; povo cúmplice de uma subordinação que lhe deixa a possibilidade de negações imaginárias e de viradas simbólicas (...) Através das diversas políticas adotadas para tornar eficaz a energia política das revoltas e das festas populares, através das imagens que procuram jogar com a ignorância e da inconstância populares, uma certa invariável se manifesta: representação de um povo proletário cuja consciência está sempre contaminada pelos vestígios do passado ou pelos intermediários sociais do presente; classe operária “em formação”, ainda marcada pelo ritmo cíclico que rege os trabalhos, as festas e as “emoções” do povo dos campos; proletários da cidade preso no jogo simbólico “que as multidões urbanas pré-industriais” mantinham com o poder real; classe fundamental contaminada pelas ilusões e pelas formas de ação não resolvidas, próprias desses intermediários – pequenos burgueses, artesãos e lojistas – que se insinuam em todos os poros do tecido popular; povo operário ao qual é preciso, portanto, dar uma consciência que corresponda à sua positividade social e as formas de ação próprias para fundar sua real emancipação.” (Rancière, 1988:62)

A presença dessas preocupações analíticas fez com que ao me deparar com as experiências dos saraus realizados em regiões periféricas da cidade de Belo Horizonte, surgir o desejo de compreender como essas manifestações artísticas dialogavam com a possibilidade de repensar a relação entre uma preocupação analítica com a subordinação e as ontologias relacionadas aos sujeitos que se associam a ela. Perguntava-me em que medida as

experiências do sarau se contrapunham ou não a essa desgastada imagem do subalterno que precisa ser ensinado por uma pretensa classe média urbana com maior capital cultural, liberta ou pelo menos, semi-liberta dos entraves que a prendem a uma cognição naturalizante das formas de desigualdade. Havia então a identificação de uma imagem, reiterada infinitas vezes, apresentada por aqueles que se julgavam verdadeiramente (do lado da verdade) capazes de lutar por um mundo mais justo.

A recorrência dessa imagem e as zonas de mutismo que ela engendrava deslocaram meus interesses de pesquisa que passaram da busca por uma substância da desigualdade como subsídio para seu enfrentamento para as imagens que a negam ou a reiteram. Antes de tudo havia essa cena que ligava o conjunto das experiências das pessoas a uma posição na estrutura, em seguida alguém que pudesse apontá-la, depois disso, uma possibilidade de luta, e dessa luta, uma estrada infinita para a igualdade. Por isso, repensar a relação entre uma preocupação analítica com a subordinação e as ontologias a ela relacionadas é pensar o próprio espaço em que o político se constitui. Dessa forma, entendendo que o exercício da política é a própria disputa em torno da possibilidade de indivíduos e grupos serem dotados de razão ou de desrazão, de terem sua fala ligada a uma cognição no mínimo razoável ou a um balbucio que atesta apenas a secreção dos impulsos do animal humano, o objeto de pesquisa foi se delimitando. A partir das disputas de significado em torno do sarau de periferia poderíamos pensar a relação entre expressões artísticas e ativismo, os discurso e imagens deslocadas nessas experiências. Desse modo, o pressuposto assumido é de que na base da política há uma estética, desse modo, podemos pensar numa uma estética da política assim como numa política da arte, na forma pela qual produções artísticas participam ou não da política e seus desdobramentos.

Existe, portanto, na base da política, uma estética (...). Essa estética não deve ser entendida no sentido de uma captura perversa da política por uma vontade de arte, pelo pensamento do povo como obra de arte. Mas com um sistema das formas a priori determinado o que se dá a sentir. É um recorte dos tempos e espaços, do visível e do invisível, da palavra e do ruído que define ao mesmo tempo o lugar e o que está em jogo na política como forma de experiência. A política se ocupa do que se vê e do que pode dizer sobre o que é visto, de quem tem competência para ver e qualidade para dizer, das propriedades do espaço e dos possíveis do tempo. (Rancière, 2005: 16)

O processo de subjetivação política por se dar no reordenamento da ordem sensível no qual se funda a política recorre a mecanismos de estetização. Para isso, mobiliza formas de percepção para que a inteligibilidade que os sujeitos dão a suas demandas e condição social

apareça como legítima no espaço das lutas e mesmo da simples existência. Por isso o político desloca-se para o terreno estético como esforço em demonstrar a legitimidade de sujeitos e demandas ao deslocar percepções (preconceitos, desqualificações) que pesam de antemão sobre a ação de diferentes grupos. O cerne da ação política não estaria estritamente na razoabilidade e no conteúdo da argumentação política ou no pouco entendimento sobre a realidade para que ela se volta (Rancière, 1989, 1996, 2005), mas na luta contra a desqualificação dos sujeitos e suas demandas no seu esforço por existir. É sobre quem fala, como fala, aonde fala que estão os impedimentos a existência de determinado sujeito políticos e, portanto, da emergência de diferentes conflitos.

Pois a idéia de que os seres falantes são iguais por sua capacidade comum de falar é uma idéia razoável/desarrazoada, desarrazoada em relação à maneira como se estruturam as sociedades, desde as antigas realezas sagradas até as modernas sociedades de peritos. A afirmação de um mundo comum efetua-se assim numa encenação paradoxal que coloca juntas a comunidade e a não-comunidade. E uma tal conjunção remete sempre ao paradoxo e ao escândalo que perturba as situações legítimas de comunicação, as divisões legítimas dos mundos e das linguagens, e redistribui a maneira como os corpos falantes estão distribuídos numa articulação entre a ordem do dizer, a ordem do fazer e a ordem do ser. (Rancière, 1996: 62)

O contato com a experiência dos saraus se deu inicialmente através de leituras acadêmicas e um documentário³ sobre o sarau Cooperifa em São Paulo. Essas primeiras percepções apontavam para um conjunto de cenas que pareciam contrastar com essas cenas reiteradas entre emancipação e ignorância e os atores que nelas poderiam atuar. Nessa cena havia a presença de uma diversidade de pessoas que se punham a falar seus poemas e onde se via desde aqueles que tinham um domínio de uma enorme variedade de recursos cênicos e discursivos em suas performances juntamente a vozes aparentemente claudicantes de pessoas que sem tantas estratégias falavam de dores, alegrias, sonhos, cotidiano.

Alguns meses depois, fui convidado por Eduardo DW, um dos organizadores do Coletivo Sarau de Periferia, a participar de um de seus encontros. Apesar de várias recusas anteriores devido a uma clara resistência a qualquer coisa que se associava aquilo que eu imaginava se tratar de um sarau, o contraste proporcionado pelo contato com a experiência do Cooperifa motivou-me a participar. Em Agosto de 2013 fui pela primeira vez a uma edição itinerante Bar do Preto, localizado em Venda Nova, região periférica ao norte de Belo

³ *Povo Lindo, Povo Inteligente - O Sarau da Cooperifa* lançado em 2006 por Sergio Gagliardi e Maurício Falcão.

Horizonte. Esperava ouvir alguns poemas e encontrar gente boa de prosa. Mas essa noite foi um pouco mais do que isso. A experiência do sarau apontava para outras visadas, para a força das performances poéticas e do compartilhar entre os participantes que me indicavam facetas sutis e intrincadas sobre a condição de morador de uma cidade como Belo Horizonte. Ali, naquele dia, a preocupação com questões teóricas que já me acompanhavam, o contato ainda que superficial com o Sarau Cooperifa e o impacto das performances presenciadas me fizeram decidir por realizar um estudo de caso em torno das experiências que se reúnem em torno do sarau.

De saída essa decisão me colocava duas questões. A primeira relacionava-se a centralidade da performance artística, poemas em grande parte rimados e de cunho autoral, para a manifestação dessas experiências que tinha como lema Coletivo: À Luta, À Voz. Ou seja, por que a via da performance artística era tão importante para a transmissão dessas vozes supostamente silenciadas? Não estamos falando de um simples relato biográfico ou de experiências de grupos minoritários que iriam buscar uma possibilidade pública de falar de suas mazelas como pode supor a compreensão que vê nessas expressões apenas o crivo da denúncia. Se estivermos diante de um testemunho, ele é antes de tudo poético, performático, utiliza de diferentes formas de concatenação de palavras, imagens, ritmos e rimas, uso da voz e do corpo para dizer isso que seria ao final das contas apenas uma denúncia ou reivindicação. Por que a centralidade da idéia de poesia entendida como forma de luta?

Em segundo lugar, se podemos pensar em um vínculo entre estética e o exercício da política, podemos também pensar na política existente nas formas de expressão artística, na política da arte que se intersecciona a estética compreendida de forma abrangente como proposto por Rancière, mas não se confunde com ela. Estética nesse sentido é como apontado, a própria organização sensível das experiências e seus recortes, aquilo que funda a nossa percepção e as zonas de invisibilidade que esta última gera. Como qualquer prática social, as práticas artísticas participam de forma singular nessa organização do sensível que cristaliza hierarquias ou aponta modos de ruptura. Se há uma estética na base da política isso não leva ao raciocínio facilmente dedutível que as expressões artísticas possuem um privilégio. As experiências artísticas podem nesse sentido tanto reforçarem certa forma de hierarquização quanto contribuir para embaralhar as supostas ontologias que a sustentam. No entanto, se confundem com a estética como terreno do exercício da política nos termos aqui propostos quando contribuem para devolver à contingência aquilo que parece natural.

Estas diversas formas nos dizem uma mesma coisa: o que liga a prática da arte à questão do comum é a constituição, material e simbólica de um determinado espaço-tempo, de uma incerteza com relação às formas ordinárias de experiência. A arte não é política em primeiro lugar pelas mensagens e sentimentos que transmite sobre a ordem do mundo. Não é tampouco política pela turma em que representa as estruturas da sociedade, os conflitos de identidades dos grupos sociais. Ela é política pela distância mesmo que guarda com relação a estas funções, pelo tempo e espaço que estabelece, pela maneira em que divide esse tempo e povoa esse espaço⁴. (Rancière, 2005: 13)

Portanto, estética da política e política da arte são chaves analíticas que podem se confundir devido às suas sobreposições uma vez que tem como objeto, o sensível. A experiência dos saraus e o Movimento da Literatura Marginal Periférica que lhe deu visibilidade, a coloca justamente nesse campo de sobreposição e, por isso, o interesse analítico que se coloca no cerne das relações entre subordinação e suas ontologias. Essa encruzilhada liga múltiplos caminhos seja colocando a palavra a serviço da desnaturalização de alguma injustiça ou em apoio a ações de diferentes movimentos sociais, seja abrindo espaço para a livre manifestação de qualquer sujeito associados ao cotidiano de pouco letramento e ainda, vinculados à dicotomia daqueles que podem se servir apenas da força dos braços e aqueles que podem se servir do pensamento, reivindicando o universo da escrita e da hierarquia que ela representa para aqueles historicamente considerados presos ao universo da materialidade. Por tornar o terreno da ficção como espaço de politização das experiências dos pobres urbanos, as práticas dos saraus de periferia se tornam um privilegiado campo de análises para compreensão de processos que tem como base o reordenamento do mundo sensível.

Filomena da Cabula, com mais de 60 anos, queria aprender a ler e a escrever. Para deixar de pegar o ônibus errado, para saber o que estava escrito no jornal, para ler contrato e outdoor, mas, sobretudo, para dar vazão ao mundo de possibilidades que carregava dentro de si: a poesia presa no insaber da palavra, da mesma forma que a própria Filomena ficava presa na casa do patrão e, depois, no cotidiano maçante da sobrevivência precária.
(Allan da Rosa, Da Cabula).

Por isso, a pesquisa visa apreender como efeito de sua estrutura narrativa, as vicissitudes das imagens e palavras que se deslocam ao seguir o máximo possível, as redes de

⁴ Estas diversas formas nos dicen una misma cosa: lo que liga la práctica del arte a la cuestión de lo común, es la constitución, a la vez material y simbólica, de un determinado espacio-tiempo, de una incertidumbre con relación a las formas ordinarias de la experiencia sensible. El arte no es político en primer lugar por los mensajes y los sentimientos que transmite sobre el orden del mundo. No es político tampoco por la turma en que representa las estructuras de la sociedad, los conflictos o las identidades de los grupos sociales. Es político por la distancia misma que guarda con relación a estas funciones, por el tipo de tiempo y de espacio que establece, por la manera en que divide ese tiempo y puebla ese espacio. Son en realidad dos transformaciones de esta función política lo que nos proponen las figuras a las que me refería.

significação que se criam em torno dessas experiências. Redes que em alguns casos, negam a essas expressões qualidades artísticas ou políticas. Negação artística quando são entendidas apenas pelo prisma da denúncia ou do testemunho, ou como o reflexo pálido do habitus incorporado nos corpos lamuriantes do sarau. Negação política por serem vistas como expressões artísticas menores e territorialmente localizadas, devotadas a valores supostamente reformistas quando celebram de forma ingênua a literatura. Dessa forma, a relação entre a dimensão estética e o exercício da política é o próprio balizador do campo de legitimidade para aqueles/as que têm feito dessas experiências seu principal espaço de expressão. Estética e política, ou melhor, arte e/ou ativismo é parte da partilha do sensível que confere visibilidade e escalas de legitimidade a essas experiências. E articulada a essa partilha, outra mais central, aquela que condena as experiências vinculadas a sujeitos de territórios pobres, a estarem presos ao inescapável ingênuo realismo de suas produções. A quem é conferida a possibilidade de ficcionalizar, tomar alguma distância do próprio cotidiano, se dedicar a criação usando como matéria a linguagem que nos ultrapassa? Os pobres produzem ficção, muitos diriam, aquela que toma o falso pelo verdadeiro, que sonha o sonho de seu senhor, que magicamente inverte a ordem do mundo tomados pelo devaneio da mercadoria. Essa partilha se sobrepõe a todas as outras, uma vez que nas bocas dos pobres e no traçado de suas mãos, a palavra, quando escapa da materialidade de sua alienação, é apenas lamento, denúncia ou um corpo grosseiro agitando seus braços num sarau de periferia.

Aprendi a voar agora não sou mais escravo,
quebro a algemas do real pra viver do abstrato.
Vou me guiar pelos astros vou caminhar pelo espaço
que me leva para um banquete em festa oferecida a Baco.
Vou subir pra cima ignorando pleonasmos,
seu racismo, seu fascismo, seu hilário sarcasmo.
Seus calcanhares presos no concreto da certeza,
meus ideários fazem apologia à leveza.
Tipo a favela que revela a pipa que baila no céu,
imunizada da maldade pelos versos de cordel.
Ágil tipo uma lebre, dançando tipo uma pluma
é uma B.Girl dançando breaking com batidas de macumba.
Então que sejam milhares, então que tragam seus pares,
então me tragam mais versos que pra eu fazer malabares,
Não vou esperar fevereiro, vou convidar os partideiros,
pois me atrevo criando e versando meu próprio samba enredo.
Minha caneta é mestre sala das palavras que escrevo,
Irresponsável igual ao Garrincha intenso igual a um cisne negro.

(Eduardo Dw, trecho de Apologia á leveza).

Primeira Cena: Em busca de um Método da Igualdade

I

Introdução

O debate sobre procedimentos metodológicos em um relatório de pesquisa é central uma vez que ele permite avaliar o que se desdobrou durante o trabalho a partir dos próprios critérios empreendidos pelo pesquisador para circunscrever seu objeto e as consequências retiradas desta delimitação. É nesse caminho que pretendo desdobrar aqui as estratégias realizadas nesse processo. Apostar nessa exposição significa perseguir um resultado objetificante durante sua leitura em vez de apenas situá-la como uma estratégia retórica legitimadora da objetividade pretendida. Assim, é importante que esse efeito objetificante não seja o arrolamento de um inventário de tarefas descontextualizadas das preocupações de fundo mais analítico. Apesar de desenvolver um capítulo a parte para essa discussão, os procedimentos metodológicos não são um elemento isolado, mas estão atravessados por posições teóricas e relacionais e pelos sujeitos do campo de pesquisa. Por isso, seria melhor nos referirmos aqui em um capítulo teórico-metodológico que se posiciona no começo da estrutura narrativa da tese. Talvez assim o leitor não fique extremamente descrente das posições apresentadas ou angustiado pelo tom pouco situado da narrativa.

O que justifica uma pesquisa é algum encontro com um imbróglio. Aliás, esse substantivo possui diferentes sentidos que definem bem o que quero tratar aqui. Desde suas características fônicas quanto semânticas um imbróglio é algo difícil de ser falado, muito mais de ser resolvido. Podemos supor pesquisas em que haja menos imbróglio, através de um conjunto supostamente claro de pressupostos e a crença apaixonada de que o método dará conta de desfazê-lo em nossos capítulos finais. Mesmo essas pesquisas não estão salvas do imbróglio, uma vez que os pressupostos podem não estar totalmente adequados, o método foi bem escolhido, mas mal executado e as conclusões não retiraram as melhores consequências dos pressupostos e do método correlato. Então o imbróglio permanece como isso que tentamos apagar ao mesmo tempo em que nos oferece a oportunidade para novas pesquisas e debates.

Aliás, o substantivo objeto para se referir ao cerne da pesquisa poderia ser substituído por imbróglio. Como sabemos, a palavra objeto dá ensejo à interpretação de algo bem estabelecido, externo ao sujeito e seguramente domável pelas práticas de pesquisa. Com o

objeto pretende-se que ele seja manipulável e esconda o seu processo pouco linear de constituição. Mais que isso que ele apague a dimensão artesanal do trabalho de qualquer pesquisa (Mills, 1972, Becker, 2007). Na pesquisa com escopo claramente empírico e de cunho qualitativo esses imbróglis se multiplicam. A localização do pesquisador no campo de pesquisa, a relação interpessoal com as pessoas com os quais pesquisamos e suas implicações éticas sobre a qualidade dos dados, o que deve se tornar público e o que deve ser mantido na esfera privada, os impactos das análises para a visibilidade dessas pessoas e a relação entre teoria e empiria, as fronteiras interdisciplinares, a distinção entre descrição e análise são apenas alguns dos mais notórios imbróglis. Um bom capítulo metodológico é aquele que se esforça para tratar desses imbróglis. Não é possível esmiuçar todos se quisermos que a pesquisa chegue a algum termo. Como dito, os imbróglis não “resolvidos” nos mantêm pesquisando por toda uma vida.

Voltemos então para meu imbróglis de pesquisa: analisar as redes de significação em torno de experiências de grupos que vinculam ativismo e performances artísticas ao conjunto de suas ações. Esses grupos atuam através da organização de saraus na periferia das grandes cidades brasileiras. A pesquisa foi realizada através do acompanhamento durante um ano do mais antigo desses saraus em Belo Horizonte, o Coletivo Sarau De Periferia. Nesse sarau se encontram artistas de outros saraus principalmente oriundos de bairros da região do Barreiro da cidade Industrial de Contagem, portanto, regiões periféricas da Região Metropolitana de Belo Horizonte. Nesses espaços, a declamação ou representação de poemas autorais é a principal expressão artística apresentada. Há uma variedade de temáticas contidas nesses poemas, mas muito deles possuem um tom de denúncia de injustiças sociais ou tratam do cotidiano desses lugares. Derivaremos a partir da aproximação com esse objeto de pesquisa e das experiências de pesquisa selecionadas junto a esses grupos o que seria esse método que teria inspiração em algumas proposições de Jacques Rancière. Ao mesmo tempo tentaremos articular essa inspiração com outras apostas metodológicas situando dessa forma, as dificuldades de aproximação com tal inspiração.

Jacques Rancière tem sido recebido de forma ambígua pelos círculos acadêmicos. Essa ambiguidade vincula-se parcialmente a desconfiança com o tom entusiasmado de algumas recepções que o veem como novo autor francês da moda Tanke (2011) e, de forma mais justificadas, por discordâncias de cunho conceitual e empírico (Bowman & Stamp, 2009; Dean, 2009; Ferris, 2009; Nordman, 2010, Toscano, 2011). Além disso, algumas de suas

proposições têm sido apropriadas de forma instrumental, como conceitos operativos que se encaixam perfeitamente a um conjunto de experiências dado. Aplica-se Rancière para avaliar se uma experiência é política ou não e principalmente se determinada experiência artística é ou não uma forma politizadora de experiências. Basta que uma experiência reúna identidades sociais determinadas e espaços sociais aparentemente pouco associados a essas identidades para que aquela seja classificada através de seus conceitos.

Rancière publicou em 1981 a *Noites dos Proletários* como resultado de sua pesquisa de doutorado. Ele investigou diferentes processos que contribuíram para a constituição da identidade proletária na França, período este de formação das grandes narrativas socialistas. Paradoxalmente, ele se deparou com um conjunto de lideranças operárias que recusaram o conjunto de práticas associada a uma identidade voltada apenas ao trabalho manual e aos constrangimentos desse tipo de atividade se dedicando a diferentes atividades artísticas. Analisando a atividade escrita dessas pessoas, ele discute os caminhos da emancipação política com seus paradoxos e limitações. Tomando tal texto como modelo seria fácil supor que a escolha dos casos de minha pesquisa se justifica por uma reiteração de conceitos de Rancière. Basta que nos atentemos a destacar em meu trabalho as experiências de pessoas oriundas de regiões pobres da cidade que se dedicam ao exercício da escrita, do teatro e da música. No entanto, meu interesse pelo autor se justifica, sobretudo, pelas consequências metodológicas que sua apropriação teórica dá lugar. Por isso, não é o lugar que de antemão ele dá aos pobres, a literatura ou a política o que me interessa, mas como o autor se aproxima de suas experiências de pesquisa. Essa tese é um testemunho desse esforço de aproximação.

O desejo de legitimação de experiências artísticas ou militantes não é unicamente responsável por maneiras aparentemente pouco reflexivas de apropriação teórica do autor. As dificuldades de apropriação devem-se em parte aos desafios que as estratégias estilísticas e conceituais de seu texto nos colocam. O estilo indireto livre da narrativa é inextrincável a sua construção conceitual. Essa última por sua vez, se constrói como forma de intervenção em um campo de experiência ao mesmo tempo em que se esquia de uma ontologia. Ele define conceitos de forma meticulosa como *o político* em *O Desentendimento* indicando uma delimitação clara da atividade política a partir da qual uma leitura rápida pode depreender, no entanto, a pureza dessa atividade ou sua subsunção ao conceito de *polícia*. Seu foco na experiência se preocupa com organização de um *comum* e também em sua *multiplicidade* imagética e discursiva como no conceito de *partilha do sensível*. O foco na multiplicidade

das experiências implica o autor num tratamento interdisciplinar ou adisciplinar de suas questões que por sua vez, enseja para o leitor um desdobramento teórico pouco familiar a disciplinariedade de nossas formações. Seu método que se pauta pela igualdade coloca microacontecimentos de experiências individuais, pequenos relatos literários ao lado da conceituação canônica em Filosofia.

Tendo em vista as dificuldades brevemente apontadas, não me interessa de antemão extrair um sentido facilmente operacionalizável da conceituação do autor, o que de saída se apresenta como impraticável, mas buscar uma forma de tratamento metodológico de meu objeto de pesquisa através de um conjunto de estratégias similares. É isso que me interessa ainda que ao escolher essa forma de abordar os problemas de pesquisa eu acabe assumindo algumas contrapartidas teóricas. Essa aproximação coloca dois desafios principais enfrentados nessa tese: delimitar um método que não se encontra diretamente parafraseável e, em seguida, articulá-lo a minha pesquisa de doutorado.

Uma nota sobre o primeiro desafio, o caráter pouco parafraseável do método. Como o próprio autor sugere, ele não se dedica em seus escritos a anunciar um método, ainda que discuta várias questões de fundo metodológico. Como também não aponta os movimentos que faz no seu texto como a ligação entre uma exposição teórica, um comentário ou algum acontecimento histórico que ilustra determinada passagem. O discurso indireto livre torna indistinto comentário, descrições, delimitações teóricas e principalmente a voz do narrador frente a matéria narrada. A narrativa de *o Mestre Ignorante* (Rancière, 2002) é emblemática nesse sentido. Quem fala na obra, Joseph Jicotot ou Jacques Rancière?

A forma de enfrentar esse primeiro desafio pode ser compensada não apenas por uma leitura atenta do autor, como do grande número de comentaristas que se acumulam ao longo dos últimos 15 anos, principalmente pelo interesse mais recente dos círculos acadêmicos norte-americanos (Davis, 2010). Além disso, as publicações de entrevistas reunidas do autor como *El Tiempo de la Igualdade* (2011) e *El método de la igualdad de* (2013), essa última, publicação de uma longa entrevista realizada já com vistas à publicação de um livro tem cumprido esse papel explicativo que seus textos deliberadamente não se prestam. Nessas entrevistas, seu método tem sido tratado com maior destaque, além de apontamentos mais diretos sobre o papel a teorização de outros autores em sua obra.

Quanto ao segundo desafio, a paráfrase teórico-metodológica articulada à especificidade de minha pesquisa de doutorado enseja dificuldades relativas a um método que se apresenta sob um nome de um autor, o método de Rancière. Desde o iluminismo, o método se distingue de uma estratégia pessoal de investigação e se sustenta pela objetividade da pesquisa científica garantindo-lhe autoridade. O método se distingue da mera subjetividade ambígua do pesquisador designada pelo seu nome próprio. Impessoalidade nesse sentido se direciona ao caráter reapropriável por um outro, portanto, objetivo porque passível de ser avaliado publicamente. Seguindo a argumentação de Birgham (2009: 413) pode um método pertencer a um nome? Se sim, qual a relação entre um método e um nome próprio? E como esse método pode ser dessa forma, reapropriável? Além desse debate a ser enfrentado, a própria questão do estilo tão cara a conceituação coloca outra escolha em questão. É preciso que o estilo indireto livre seja em alguma medida reproduzido para que o método escolhido tenha seu alcance?

As investigações de Rancière são motivadas em parte por intervenções em debates públicos⁵ e análise de obras de arte, mas grande parte de sua investigação se baseia na análise de textos. Além dos textos canônicos que fazem parte de sua investigação, ele se baseia em arquivos históricos como as cartas e os jornais operários de a *Noite dos Proletários*. Tais fontes e inspirações de pesquisa colocam outras diferenças em relação a minha investigação que se baseou não apenas em fontes escritas como os textos dos poetas e os artigos científicos que se dedicam a análise dessas experiências do sarau, mas em acompanhamento de performances, atividades dos participantes do sarau e entrevistas. Dessa forma, ainda que o método de Rancière circunscreva o alcance dessa tese, ele precisou ser acompanhado de outras estratégias metodológicas que possuem implicações teóricas em alguma medida conflitantes com as de Rancière. Nesse sentido, os debates em torno da Sociologia da Arte foram de grande ajuda, principalmente levando em consideração grupos que estão imersos em seu processo de ação. Assim, além de pensar as implicações de um método de Rancière, não poderei me esquivar do debate relativo à sua articulação com algumas estratégias oriundas de autores da sociologia da arte, notadamente a sociologia do trabalho artístico de Howard Becker.

⁵ Debates como a reforma do ensino Francês nos anos 80 deu ensejo a parte do debate colocado em O Mestre Ignorante, assim como a derrocada do regime socialista na União Soviética e dos debates que o seguiram fazem inspiraram o debate do Desentendimento.

II

Parafrazeando um método

Se por um lado, buscar uma abordagem metodológica inspirada no trabalho de um autor possa parecer apenas o diletantismo teórico de um pesquisador que demonstra pouco capital cultural, por outro, ele exige um trabalho muitas vezes pouco desenvolvido em nossas dissertações e teses. Muitas vezes a metodologia aparece como um bloco separado, ainda que coerente, sem a explicitação da relação entre a conceituação que se desenvolve e a metodologia que a sustenta. Assim, esse capítulo que se desenrola constitui-se não apenas como o arrolamento de método imprescindível para uma monografia de doutorado, mas de explicitação entre método e vínculos teóricos. Desenhar esse caminho se faz necessário não apenas por uma questão de rigor, mas pela própria exigência de se desdobrar um método tão imbricado com a conceituação e com as estratégias de escrita.

A dificuldade de delimitação das posições de Rancière já se tornou um tema comum em sua fortuna crítica. Diferentes comentaristas reiteram a dificuldade de parafrasear alguns conceitos em função de posições teóricas e estilística (Badiou, 2009; Mechoulan, 2009; Ross, 2009; Davis, 2010; Dasgupta, 2013; Panagia, 2014). Tal dificuldade pode ser compreendida pelas tentativas de apropriação estranha ao seu esforço teórico que se coloca contrário a uma posição explicativa que teria como resultado a reiteração de determinada ontologia. Para Badiou (2009), a dificuldade de apropriação deriva de posições teóricas e um estilo calculado como forma de tratamento da relação entre saber e sua transmissão.

Esse estilo calculado coloca como problema a necessidade de reproduzi-lo fielmente para de fato retirar algumas de suas consequências conceituais. Não reproduzi-lo levando em conta todas as suas implicações poderia dar um lugar para a conceituação como se esta estivesse numa posição *explicativa*, o que seria conflitante com a posição do autor, como veremos. Por outro lado, se a tese não visa ser uma explicação do método de Rancière, ela não deixa de ser um desdobramento de minha apropriação desse método. Para dizer como uso o método de Rancière é preciso que eu explicito como eu o entendo. E não há como demonstrar como eu entendo sem explicitar de alguma forma o que pude compreender.

Dessa forma, traduzir o método de Rancière para meu contexto de pesquisa significa explicitar sua posição ontológica e como desta deriva uma posição estilística, conceitual e metodológica. É necessário então não me furtar ao debate epistemológico entendido como os

vínculos que se tecem entre uma concepção da realidade dada e as formas de estabelecer um saber sobre essa realidade. Assim, o debate epistemológico e sua derivação precisam ser apresentados quando o comum compartilhado sobre quais são as práticas de pesquisas legítimas não é tacitamente reconhecido como convencional. Por isso, não é possível deduzir um método de seu trabalho sem tratar de seus imbrólios mais fundamentais. Quais as implicações teórico-metodológicas de uma recusa ontológica? De um pensamento que parte do pressuposto radical da igualdade como forma de verificação da contingência das relações sociais? Com vistas a esses questionamentos o método pode emergir.

III

Anti-ontologia: política e igualdade

Antes de começar a desdobrar o debate ontológico proposto é importante um aparente desvio. Se a teorização de Rancière tenta escapar de uma ontologia isso deve à sua relação com a especificidade do político. Este último é visto como um conjunto de situações práticas de verificação da igualdade a partir da qual a falta de um fundamento estruturador da realidade pode emergir. A contingência das relações sociais descortinada pelas práticas de verificação da igualdade permite a recusa de uma ontologia. Ao mesmo tempo, a recusa de uma ontologia abre espaço para tais práticas que dão ensejo à racionalidade própria do político. Sem verificação da igualdade não há questionamento da hierarquia e suas ontologias, sem recusa à ontologia não há prática de verificação de igualdade. A partir do entendimento do político e sua racionalidade própria podemos pensar as formas de acesso ao saber sobre o que chamamos de realidade.

Em *O Desentendimento* (1996) Rancière inicia sua argumentação questionando a relação entre filosofia e política em um momento de suposto retorno triunfal da Filosofia Política. Considerando que a filosofia não teria objetos próprios que delimitariam suas distinções, ela se concentraria em nós de pensamento nascidos do encontro com as atividades humanas. Nesse sentido, uma filosofia seria política ao acolher o embaraço próprio à política. É necessário definir esse próprio para que a relação com esse ramo da atividade humana seja precisada. O argumento que perpassa o texto será de que a filosofia identifica o embaraço próprio à política para em seguida, suprimi-lo. Acolhe-se o político apagando sua singularidade no esforço de ordenamento racional frente a desordem que ele instaura. Para Rancière, boa parte das elaborações das Ciências Sociais são modos peculiares de extensão da

filosofia política ao longo do século XX na sua busca por ordem. O que torna inclusive contraditória a própria ideia do retorno de algo que sempre esteve presente.

Isso quer dizer também que a "ciência social", acusada por uns de ter fraudulentamente introduzido sua empiricidade nas alturas reservadas da filosofia política, louvada por outros por ter desmistificado os conceitos supostamente elevados dessa filosofia, foi na verdade a própria forma de existência da filosofia política na era das revoluções democráticas e sociais. A ciência social foi a última forma assumida pela relação tensa da filosofia e da política e pelo projeto filosófico de realizar a política, suprimindo-a. (Rancière, 1996: 35)

Assim, o pensamento sobre o político seria comumente um pensamento dedicado às formas supressão da desordem que ele instaura. Essa supressão reativa teria um duplo efeito: a recusa do político no pensamento que se propõe a tratá-lo e uma recusa à multiplicidade de experiências possíveis que a racionalidade própria à política torna visível. Na determinação de uma racionalidade que dê inteligibilidade à atividade política sem suprimi-la irradiam-se diferentes linhas de interpelação a teorias que reagiriam ao escândalo que essa atividade coloca.

A supressão tem o nome de polícia. As diferentes formas de polícia vistas como reações à disrupções e conflitos que balançam as certezas legitimadoras das hierarquias dentro de uma determinada ordem comunitária descortinam o político. A polícia pode ser entendida como persistência de uma ordem hierárquica que se legitima como fundamental e se expressa em diferentes práticas sociais, inclusive naquelas dedicadas ao pensamento. Analisando a reação do pensamento filosófico quando age conforme a polícia é possível derivar a especificidade da política e juntamente com essa, experiências incontáveis. A política começa assim como um embaraço que desalinha a ordem dos lugares sociais que a filosofia política e boa parte das ciências sociais tentariam recompor.

O social não seria nessa perspectiva o terreno do qual emerge o político. O social nessa perspectiva é a ordem social hierárquica que se reitera, a polícia que vincula corpos a determinadas identidades e as fixam em determinados tempos e espaços em reação à atividade política. Nessa argumentação, o político é heterogêneo ao social. Ele é a base sobre qual o social reage. Mas uma base que não é uma base, pois não há nada que a fundamente, a não ser sua falta de fundamento. É o encontro entre a lógica da igualdade com a lógica policial. Portanto, entre contingência que recusa uma ontologia e uma ontologia que recusa a contingência. Uma ordem policial que produz ontologia e uma atividade política que a

desconstrói. Esse encontro produz um *dano*, um erro de contagem, uma torção que devolve a desigualdade à contingência que está na sua origem e multiplica as realidades tornadas existentes pela desnaturalização da hierarquia.

O campo social é sempre o campo da hierarquia e da dominação, a ausência e a recusa absoluta de um status ontológico independente para o político. O princípio básico da lógica social é o da desigualdade. Rancière nomeia a estrutura que regula o campo social como a *polícia*, *la Police*. Em essência, a *polícia* (*la Police*) é oligárquica. Por outro lado, se há tal coisa como o político, ele trabalha sobre a base do princípio oposto, aquele da igualdade radical, a igualdade de qualquer um com qualquer um. A política (*La politique*), portanto, em essência é democrática. Todo o pensamento político de Rancière é alocado numa cena conceitual criada por esta oposição entre o social e o político ⁶(Deranty, 2004: p. 3). *Tradução minha*.

A política é a atividade que tem por princípio a igualdade. A igualdade como ação reparte a comunidades em parcelas de um litígio. Desordena a racionalidade de seus lugares pré-fixados. Instaura a divisão no núcleo do que antes parecia comum.

(...) de quais coisas há e não há igualdade entre quais e quais? O que são esses "quais", quem são esses "quais"? De que modo a igualdade consiste em igualdade e desigualdade? Tal é o embaraço próprio da política, pelo qual a política se torna um embaraço para a filosofia, um objeto da filosofia. (Rancière, 1996: 11)

Assim, as diferentes formas de racionalidade próprias à filosofia e às ciências sociais teriam dificuldade em acolher a racionalidade própria a política. Racionalidade da contingência, da ausência de fundamento para a desigualdade. Ela emergiria da verificação da igualdade como prática que divide a comunidade entre um contável e um não contável, portanto, instaura um litígio no interior de uma realidade tida como tal. Tal racionalidade é compreendida a partir de uma situação própria à política que seria aquela do desentendimento: *Por desentendimento entenderemos um tipo determinado de situação de palavra: aquela em que um dos interlocutores ao mesmo tempo entende e não entende o que diz o outro* (Rancière, 1996: 11).

Essa situação tem sido tratada como desconhecimento em relação aos conteúdos da interlocução ou um mal-entendido produto dos equívocos da significação das palavras. Sobre o desconhecimento e o mal-entendido viriam intervir a filosofia e seus saberes correlatos.

⁶ The social field is always the field of hierarchy and domination, the absence and the ultimate denial of an independent ontological status of the political. The basic principle of social logic is that of inequality. Rancière calls the structure that regulates the social field the police, *la police*. In essence, *la police* is oligarchic. On the other hand, if there is such a thing as the political, it works on the basis of the opposite principle, that of radical equality, the equality of anyone with anyone. *La politique* is therefore in essence democratic. Rancière's whole political thinking is placed in the conceptual scene created by this opposition between the social and the political

Contra o desconhecimento, saberes reservados dos dotados. Frente ao mal-entendido, vários campos deveriam socorrer os interlocutores. Na base do imbróglio do político deveria advir uma racionalidade que esclareça, que dilua o desentendimento entre as partes do litígio ou então que fortaleça uma das partes para que esta entenda o que está em jogo. Racionalizações que apaguem as situações de desentendimento e estabeleça algum fundamento para a desigualdade que uma determinada ordem hierárquica legítima. Como consequência, suprimindo sujeitos e demandas que viriam confundir o jogo das identidades já fixadas por determinada ordem social.

O desentendimento como racionalidade própria ao exercício da política não diz respeito apenas às palavras e seus significados, mas sobre a qualidade que é atribuída àqueles que falam, sobre o estatuto dos sujeitos da interlocução. O desentendimento diz respeito menos sobre a qualidade da argumentação e do entendimento entre os sujeitos do que sobre a existência de conteúdos e dos sujeitos pelos quais se argumenta. Assim o desentendimento é o imbróglio em torno da constituição de um comum e da qualidade dos interlocutores em apresentá-lo. Através da atividade política, o comum pode se tornar divisível, portanto, multiplicável em tantas quantas forem seus espaços de interpelação igualitária.

Portanto, o que torna a política escandalosa para o pensamento é uma atividade que tem como racionalidade própria a igualdade e as situações de desentendimento que aquela aciona na disputa em torno de diversas ontologias que fundamentam as hierarquias sociais. Uma prática que desloca a sensibilidade que atribui uma ordem própria ao que pode ser falado, por quem pode ser falado, nos espaços considerados adequados a essa fala. Os escândalos provem do embaralhamento provocado pelos sujeitos ao atuar partindo do princípio de sua igualdade, quando estes rompem as categorizações e identidades que lhe são imputadas. Ao agirem sob o princípio da igualdade, a ordem comunitária se vê dividida e interpelada por aqueles que ao se considerarem iguais, revelam a desigualdade, a não contagem como sujeitos (de fala, com legitimidade) dentro dessa comunidade, como parte daqueles que não têm parte. Dito de outra forma, expõem o *dano*, o efeito do encontro entre a lógica policial da hierarquização ininterrupta e a lógica política que dessubstancializa a justificação da hierarquia quando parte do princípio da igualdade e de sua verificação.

Para Rancière (1988, 1996), a igualdade é um axioma que pode ser depreendido de qualquer situação de fala. É justamente dividindo a posse da palavra, desqualificando os sujeitos que falam e atribuindo-lhes ruído e irracionalidade que a ordem e sua desigualdade se

mantêm: desqualificando o palavrório popular e sua capacidade de entendimento sobre partes que devem contar como legítimas. Mas para manter essa desigualdade é necessário se servir da palavra e supor que os sujeitos percebem e compreendem as divisões do corpo social e as desqualificações que as sustentam. Parte-se de uma igualdade de entendimento para que a desigualdade se justifique. Supõe-se que o outro entenda porque lhe caberia tal forma de vida e não outra. Dessa forma, não seria na falta de esclarecimento ou consciência adequada que repousa a distância dos sujeitos da atividade política, mas no cerceamento das situações de fala, na atribuição de ignorância, no desprezo, na impossibilidade de considerar razoáveis suas razões.

Os casos de desentendimento são aqueles em que a disputa sobre o que quer dizer *falar* constitui a própria racionalidade da situação de palavra. Os interlocutores então entendem e não entendem a mesma coisa nas mesmas palavras. Há todas as espécies de razão para que um X entenda e não entenda ao mesmo tempo um Y: porque, embora entenda claramente o que o outro diz, ele não vê o objeto do qual o outro lhe fala; ou então porque ele entende e deve entender, vê e quer fazer ver um objeto diferente sob a mesma palavra, uma razão diferente no mesmo argumento. (Rancière, 1996:12)

Dessa forma, a racionalidade política torna polêmicos os sujeitos e objetos que supostamente estão fixos em algum fundamento pré-existente. Os multiplica quando apontam a distância que possuem em relação a um suposto comum que os comportaria. Sobre a base do desentendimento repousa a partilha do sensível que define o estatuto dos seres falante e seus predicados. Existem diferentes hierarquias articuladas que fundam a percepção daquilo que pode ser visto e ouvido. Tais hierarquias dividem a circulação da fala, fixam os sujeitos em espaços e atividades e os associa a determinadas imagens. As formas de ordenação, de consentimento, de espacialização dos corpos e atribuição de atividades e qualidades a esses últimos determinam a partilha do sensível⁷.

Denomino partilha do sensível o sistema de evidências sensíveis que revela ao mesmo tempo, a existência de um comum e dos recortes que nele definem lugares e partes respectivas. Uma partilha do sensível fixa, portanto, ao mesmo tempo, um comum partilhado e partes exclusivas. Essa repartição das partes se funda numa partilha de espaços, tempos e tipos de atividades que determina propriamente a maneira como um comum se presta a participação e como uns e outros tomam parte nessa partilha” (Rancière, 2005:15)

⁷ Conceito esse que equivale ao conceito de polícia na medida em que aponta a fixação de uma determinada hierarquia. Diferentemente do conceito de polícia, a partilha do sensível especifica os elementos que definem a hierarquia, nesse caso, o sensível. Podemos dizer que a polícia nesse sentido é a atividade de fixação de uma determinada partilha do sensível.

Tendo como horizonte o conceito de partilha do sensível, temos uma definição levemente diferente para pensarmos a racionalidade própria ao político naquilo que Rancière chama de *dissenso*. Este conceito também se equivale ao conceito de desentendimento, mas intervém mais especificamente sobre o território das práticas consensuais dominantes no imaginário político que emerge principalmente a partir da derrocada do regime socialista e da intensificação de práticas estatais que se pretendem cada vez mais tecnicistas. Nesse caso, o termo *dis-senso* aponta para dimensão do sentido compartilhado, do senso comum, da hierarquia internalizada e, ao mesmo tempo, para a divisão que esta tem como fundamento e que se torna visível pela atividade política.

No dissenso destaca-se a mesma situação de interpelação na qual esta não é processo de argumentação entre duas partes já constituídas, mas de que ela precisa ser a constituição dessas partes via litígio porque a parte que interpela não existe como razoável ou simplesmente não é levada em conta. A diferença em relação ao termo desentendimento é a maior ênfase na percepção sensível que impede o reconhecimento da existência daqueles que interpelam a ordem social. Não são entendidos, pois não são percebidos, sentidos como sujeitos. Estão longe. São de pouca categoria. A ralé. A massa. O povo. “Não sabem bem o que estão falando”.

É isso que chamo dissenso: não um conflito de pontos de vista nem mesmo um conflito pelo reconhecimento, mas um conflito sobre a constituição mesma do mundo comum, sobre o que nele se vê e se ouve, sobre os títulos dos que neles falam para ser ouvidos e sobre a visibilidade dos objetos que neles são designados. O dissenso não é a guerra de todos contra todos. Ele dá ensejo a situações de conflito ordenadas, a situações de argumentação de discussão e argumentação. Mas essas discussões e argumentações são de um tipo particular. Não podem ser a confrontação de parceiros já constituídos sobre a aplicação de uma regra particular a um caso particular. Com efeito, devem constituir o mundo na qual elas são argumentações. É preciso primeiro provar que há algo a argumentar, um objeto, parceiros, um mundo que os contém. *E é preciso prová-lo na prática, ou seja, fazendo com que esse mundo já existisse.* (Rancière, 1999: 374)

Assim, o conceito de dissenso refere-se à racionalidade própria ao político com ênfase na percepção sensível e nos elementos estéticos mobilizados nessa percepção. O dissenso é a divisão no núcleo mesmo do mundo sensível que institui a política e sua racionalidade própria. É a racionalidade de um mundo comum instituído, tornado comum, pela própria

divisão. Um modo ser da comunidade que se opõe a outro modo de ser, um recorte do mundo sensível que se opõe a outro recorte do mundo sensível.

Partindo da investigação da racionalidade própria ao político, para Rancière não haveria uma realidade última nas formas de organização dos espaços e tempos sociais e de discursos que os nomeiam, mas a produção de realidades a partir dessa organização e desses discursos. Nesse sentido, o que chamamos de realidade é essa costura das relações sociais que organiza formas de visibilidade e inteligibilidade daquilo que percebemos no mundo. As experiências visíveis são aquelas produzidas por essa costura, que produzem um tipo de realidade, mas que deixam muitas experiências fora desse campo perceptivo. Isso significa que há múltiplas realidades que se organizam como realidade perceptível através da partilha comum de sentidos.

Do que se tratava era de dizer o que define os possíveis para os indivíduos e grupos nunca é a relação entre uma cultura própria, uma identidade e as formas de identificação do poder que está em questão, senão o fato que uma identidade se constrói a partir de uma grande quantidade de identidades ligadas a grande quantidade de lugares que os indivíduos podem ocupar, a multiplicidade de suas pertencas, das formas possíveis de experiência (Rancière, 2014: 91) *Tradução minha*.⁸

Diferentes discursos reiteram os tempo e espaços disponíveis às pessoas vinculando suas respectivas posições sociais conforme a visibilidade da partilha: determinados corpos ligados a determinados nomes ou identidade, ligados a determinados espaços pela distribuição do tempo em que se pode viver nesses espaços. Essa organização produz experiências específicas comuns. No entanto as posições de gênero, raça, classe social, território também produzem realidades múltiplas que são reduzidas pelo campo de visibilidade das hierarquias colocadas e reforçam aquilo que chamamos de realidade. Experiências ausentes do campo perceptível fundado nas hierarquias, ou inexistem, ou precisam de um esforço extra para existir. A sua inexistência produz a existência da hierarquia na medida em que a hierarquia produz inexistência quando torna perceptíveis as formas legitimadas de antemão como existência. Produzem-se assim naturezas que se reiteram indefinidamente. Uma mulher é

⁸ De lo que trataba era de decir que lo que define los posibles para los individuos y los grupos nunca es la relacion entre una cultura propia, una identidad y las formas de identificacion del poder que está em cuestion, sino el hecho de que una identidad se construye a partir de una gran cantidad de identidades ligadas a la gran cantidad de lugares que los individuos pueden ocupar, la multiplicidad de sus pertenencias, de las formas posibles de experiencia

indefinidamente uma mulher porque o que a torna perceptível são apenas aquelas experiências que confirmam o que é uma mulher numa determinada lógica social.

No entanto, a partilha presente na organização social que divide o mundo em modos de fazer, ver e dizer é comum aos distintos atores sociais que se articulam aos recortes dessa divisão. Esse comum permite o vislumbre de um mínimo de igualdade entre distintas partes da hierarquia social que pode dar vazão a formas de comparação social, pois existe um modo de percepção comum mínima que permite o funcionamento dessas hierarquias. Desse comum, depreende-se que a igualdade é derivada das próprias contingências sociais que organizam as formas de experiência e percepção do mundo. A igualdade pode rearticular os campos de reorganização do que chamamos de *social*, pois permite o questionamento sobre o que mantém a divisão no interior de lógicas hierárquicas que paradoxalmente conformam um mundo comum. Nesse sentido, a verificação da igualdade é capaz de num mesmo golpe apontar a contingência da hierarquia e a desigualdade que a fundamenta.

IV

A declaração de igualdade: recusa ontológica como método de acesso ao saber

A afirmação radical da contingência das relações sociais, portanto, a recusa ontológica, é possível a partir de práticas que tenham como princípio a verificação da igualdade. A prática de pesquisa nesse sentido parte do mesmo princípio e se identifica com a abertura de novos mundos que a atividade política faz existir. A pesquisa se interessa pelo não contável invisibilizado pelo trabalho da hierarquia e isso só é possível pela declaração de igualdade. Com isso não se pretende dizer que não se podem depreender relações de poder ou lógicas de organização social que definem diferenças ou desigualdades, maneiras produtivas de construção da realidade, mas essas lógicas podem ser mais bem compreendidas a partir da declaração igualitária.

Nesse horizonte, o esforço reflexivo se desloca de uma perspectiva que de antemão entende que o fundamento das relações sociais se assenta sobre a desigualdade entre seus indivíduos ou grupos para uma perspectiva que declare a igualdade como pressuposta. A partir dessa última, verifica-se o que pode emergir como lógica da hierarquia ou contrariamente, como inteligibilidade de suas formas de ruptura. A desigualdade colocada como princípio mesmo que se justifique como contingente e a partir dessa, modificável, se coloca sutilmente na posição de necessidade, no lugar da própria pressuposição de natureza

que visa deslocar. Fixa os sujeitos a determinadas características e espaços sociais. O pensamento que parte da desigualdade e da hierarquia pressuposta reitera essa própria hierarquia e impede que outras realidades surjam no campo de inteligibilidade.

Como bem demonstrado por Badiou (2009), Rancière mantém uma posição duplamente tensionante em sua obra dirigida contra a idéia de que a política dependa da ciência em sua transmissão institucional na figura do expert ou do partido e igualmente contra um espontaneísmo como substância da política. Por isso um mestre ignorante aparece como uma saída para essa dialética. Assim, seu trabalho de pesquisa abre espaço para que a relação entre saber e política se constituam de forma inextrincável. O acesso a diferentes experiências, uma saber mais objetivo, portanto, é depreendido da possibilidade de recusa ontológica que o político descortina. Com a idéia de mestre nega-se o espontaneísmo e firma a necessidade de construção do saber orientado por algum tipo de autoridade. No entanto esse mestre que orienta o saber é ignorante. Ele ignora aquilo que se quer saber e quanto se sabe.

Finalmente, estas foram as dialéticas que formam o coração do trabalho de Rancière, a parte do seu trabalho que formaliza aquelas experiências originais: a questão da desvinculação do conhecimento e do poder, limitado pela necessidade de alcançar algo como um novo tipo de transmissão. Com respeito ao campo conceitual em si mesmo, essa questão resultou em Rancière propondo uma nova dialética do conhecimento e da ignorância, e mais genericamente, sobre maestria e igualdade⁹ (Badiou: 42, 2009).

Essa dialética sintetizada na figura do Mestre Ignorante pode ser percebida por duas teses sutis:

1. Sob a condição de uma igualdade declarada, ignorância é o ponto a partir do qual um novo conhecimento pode nascer.

2. Sobre a autoridade de um mestre ignorante, o conhecimento pode ser um espaço para a igualdade (Badiou, 2009: 42)

A igualdade nesse sentido é declarada, não programática, como algo que deva ser alcançado. Declara-se que determinada experiência é igual à outra experiência, nesse caso, entre uma experiência que a princípio seria assimétrica, por exemplo, entre pesquisador e as

⁹ Finally, these were the dialects that form the heart of Rancière's work, the part of his work that formalizes those original experiences: the question of the political unbinding of knowledge and power constrained by the necessity of achieving something like a new type of transmission. With respect to the conceptual field itself, this question resulted in Rancière proposing a new dialectic of knowledge and ignorance, and more generally, on mastery and equality (Badiou: 42, 2009).

populações pobres que ele estuda. Essa declaração funciona como princípio de verificação, de investigação. Como uma aposta que permite emergir a proximidade com o pesquisador e também distâncias. Dessa declaração igualitária um saber mais verdadeiro pode emergir uma vez que aquela possui mais condições de impedir que os sujeitos sejam mantidos apenas no círculo perceptivo dado de antemão pela desigualdade presumida pelo pesquisador. A declaração de igualdade tem nesse sentido um efeito duplo. De um lado a igualdade é a condição para uma nova figura de conhecimento e sua transmissão. De outro, sob o signo do mestre ignorante, esta nova figura, por sua vez, fornece igualdade na criação de um espaço ou uma nova ordem para a igualdade (Badiou, 2009:42).

Igualdade é uma condição na medida em que sua declaração institui uma nova relação para o conhecimento, na criação da possibilidade de conhecimentos existirem em espaços imprevistos. Por isso o mestre de tal forma de conhecimento declara ignorância. Nessa transformação de condições, a prescrição igualitária institui uma nova relação de conhecimento e sua transmissão sob o disfarce de uma ruína inesperada de relações estabelecidas entre conhecimento e ignorância¹⁰ (Badiou, 2009: 43).

Partir da verificação de igualdade não se confunde com identificar diferentes conjuntos de experiências como equivalentes. A igualdade nesse sentido não é substantiva. Ela funciona como um conceito operativo, um princípio de verificação, portanto, uma hipótese a ser verificada em diferentes experiências. Significa apenas não pressupor de antemão a natureza dessas experiências, não supor que os sujeitos com os quais nos deparamos já são definidos de antemão por uma natureza que os ligam exhaustivamente a sua posição pressuposta no mundo, seja essa natureza definida pela providência divina, o materialismo dialético ou o uso de métodos estatísticos não paramétricos.

Para Rancière (2014) uma boa parte do esforço científico de entendimento do real não está separada das formas de racionalização desse real, portanto, da própria justificação das formas de desigualdade. Apenas a partir da pressuposição da igualdade um conhecimento mais objetivo pode emergir porque não restringe de antemão a natureza das práticas sociais a um código hierárquico pré-definido. *Conhecimento verdadeiro é o que uma declaração de*

¹⁰ Equality is a condition insofar as its declaration institutes a new relation to knowledge, in the creation of the possibility of knowledge or its in unanticipated spaces. This is why the master of a such sort of knowledge declares ignorance. In this transformation of conditions, the egalitarian prescription institutes a new regime of knowledge and its transmission in the guise of an unexpected undoing of the stablished relation between knowledge and ignorance. (Badiou, 2009: 43).

igualdade ilumina ou acentua num regime de desigualdade (Badiou, 2009:48). O raciocínio é simples ainda que suas implicações não o sejam: o que é possível compreender quando se parte da aposta igualitária e, portanto, da radicalidade da contingência? Não se está dizendo que não existem desigualdades nem produção de realidades singulares a partir das formas de desigualdade, mas quais realidades podem ser tornar inteligíveis quando se ignora a desigualdade como fundamento?

Portanto, precisa ficar claro que a declaração igualitária não é um princípio de negação da desigualdade, mas uma hipótese que pode confirmá-la. No entanto, essa confirmação pode ser seguida de conjuntos insuspeitos de experiências não associadas aos sujeitos e experiências de pesquisas pela necessidade anterior de enquadramento de nossas ontologias, de nossas justificações de desigualdade. A declaração igualitária é uma tentativa de acolhimento de um excesso não contável produzido em parte pela declaração de desigualdade. A emergência desse excesso não apenas pode refutar a justificação da naturalização de determinada experiência, mas principalmente tornar visíveis experiências que a pesquisa deveria acolher para melhor inteligibilidade de seus objetos. Quais excessos não contáveis são possíveis emergir das partilhas de sentido em torno dos saraus de periferia? Como são classificados esses sujeitos e experiências? Podemos ter acesso ao não-contável dessas experiências?

As múltiplas realidades que se organizam sobre uma partilha de sentido podem ser compreendidas como cenas, territórios em que se pode vislumbrar um comum, ou seja, as hierarquias sociais que dão coesão ao que chamamos de realidade e, ao mesmo tempo, aquelas experiências que se constituem como excesso, como não contidas na organização da partilha, portanto, como não contáveis aos espaços de inteligibilidade definidos de antemão pelas hierarquias sociais. Apesar desse pensamento de conjunto, entre interior e exterior, entre uma sutura e aquilo que fica de fora, não há um excesso pré-estabelecido, por uma estruturação que se baseia, sobretudo na formalização que toma emprestada metáforas da teoria dos conjuntos. Não há a potência dada de antemão por um fora. O excesso não contável só passa a existir como parte da declaração igualitária e da verificação que ela enseja. Não existe um fora, pois a multiplicidade de experiências sociais já se faz presente, mas está articulada por determinadas lógicas sociais que estruturam uma partilha dada de antemão que a invisibiliza. A verificação da igualdade não define um fora e um dentro, mas um contável e

um não contável, um visível e um invisível, uma presentificação e uma não presentificação (Rancière, 2014: 92).

Dessa forma, a teoria é uma forma de pensamento que trata da multiplicidade. Multiplicidade essa antevista não apenas nas distintas partes definidas pelas hierarquias e aquilo que elas produzem, mas pela multiplicidade que lhe faz excesso. Não há sujeitos imanentes às ligações de palavras mas ligações de palavras que nos permitem ou não conceber sujeitos.

Há excesso na medida em que há multiplicidade, conjuntos que não correspondem entre si. Entre a multiplicidade de nomes e a multiplicidade de corpos não há concordância, e a política é possível por causa dessa não concordância¹¹ (Rancière, 2013:92).
Tradução minha.

Por isso, o esforço de conceituação se dirige no pensamento do autor à construção de formas de racionalidade, a conjuntos de casos que colocam em evidência algo excessivo em relação a uma percepção consensuada. Mas tal excesso não é imanente ao ser ou ao conjunto com o qual se relaciona, ele pode emergir pela própria heterogeneidade das experiências e suas formas de nomeação. Nesse sentido, se há uma ontologia em seu pensamento ela pode ser entendida mais como um poema, uma ligação entre imagens e palavras, uma circunscrição de territórios do que uma verdade sobre a diferença (Rancière, 2013:93). Se é possível conceber uma ontologia a partir da delimitação de territórios é mais uma ontologia prática da qual se depreende situações como postas em cena pelo político que coloca em primeiro plano a heterogeneidade do comum. A ontologia dessa forma quando vista como um poema se aproxima do conceito de verossimilhança em Aristóteles, daquilo que é factível de acordo com a narrativa ainda que não seja verdadeiro conforme o consenso sobre o factível no real. No entanto, para Rancière a ontologia é a próprio campo de disputa em que o factível está em disputa. O político nesse sentido é a própria disputa pela ontologia. É uma atividade que coloca em questão o que pode ser percebido e o que não pode ser percebido como verdadeiro.

A maioria daqueles que conceitualizam política hoje, o fazem sobre a base de uma teoria geral do sujeito, se não, sobre a base de uma ontologia geral. Mas Rancière argumenta que ele não pode fazer nenhuma dedução de uma teoria do ser enquanto ser para o entendimento da política, arte ou literatura. A razão, ele diz, é que ele não sabe nada sobre o que ser enquanto ser quer dizer. É por isso que ele tem que lidar com seus próprios recursos que não são muitos. Uma vez que ele não pode deduzir o

¹¹ Hay exceso en la medida em que es posible decir que hay multiplicidades, conjuntos que no se corresponden entre si. Entre La multiplicidade de nombres y la multiplicidade de cuerpos no hay concordância, y la política es posible a causa de esta no concordância, como la literatura es una manera de tratar esta-no concordancia.

político de nenhum princípio, ele decide investigá-lo fora de seus limites. Ele quer dizer, fora das situações em que seu nascimento ou seu desaparecimento são encenados: o nascimento pode ser o modesto encontro de nove pessoas numa taberna em Londres criando uma “Sociedade de Correspondências” aberta para um número ilimitado de membros, ou mesmo uma sutil modificação no calendário de uma noite de um trabalhador. O desaparecimento pode ser a identificação do sujeito político “proletário” com o corpo de um trabalhador da fábrica ou o discurso do consenso proclamando o fim da divisão política¹² (Rancière, 2009: 213). Tradução minha.

Nesse sentido pensamento sobre a heterogeneidade que divide o comum é também um pensamento que se dedica a investigação do possível inscrito no real. *Um estado de coisas é sempre a paisagem do possível e existem alterações dessa paisagem do possível. Ocorrem porque essa paisagem é sempre heterogênea* (Rancière, 2013:95). O excesso nesse sentido é o possível inscrito no real da hierarquia social. Dessa forma o excesso se confunde com o possível e não se relaciona a um exercício de imaginação, a uma concepção de utopia ou uma idéia de precedência já inscrita nos sujeitos e suas ações. O possível é a atualização da igualdade quando os indivíduos ligados a sua identidades agem para além dessa ligação, se deslocam do que está consensuado como partilha, embaralham as ontologias que definem qual deva ser a sua participação no mundo. (Rancière, 95: 2013)

V

A aposta igualitária e a multiplicação de tempos e espaços

A maneira de apresentar o debate ontológico descaucionado pelo político a partir da verificação da igualdade tem como correlato a multiplicação do tempo e do espaço no esforço de conceituação. A conceituação de Rancière é atravessada por metáforas espaciais em palavras como lugares, cenas, territórios e o próprio conceito de partilha que delimita uma posição cartográfica. A recusa em tomar a desigualdade como ponto de partida para a compreensão das realidades que a investigação se dedica ou a aposta igualitária como princípio de verificação recusam metáforas vinculadas a estruturas verticalizadas para pensar

¹² Most of those who conceptualize politics today do it on the basis of a general theory of the subject, if not on the basis of a general ontology. But Rancière argues that he cannot make any deduction from a theory of being as being to the understanding of politics, art or literature. The reason, he says, is that he knows nothing about what being as being may be. That’s why he had to manage with his own resources which are not that much. Since he cannot deduce politics from any ontological principle, he chose to investigate it out of its limits, he means out of the situations in which its birth or its disappearance are staged: the birth can be a popular uprising staging the manifestation of a still unheard of subject; but it can also be the modest meeting of nine persons creating in a London tavern a ‘Corresponding Society’ open to an unlimited number of members, or even a slight modification of the timetable of a worker’s evening. The disappearance can be the Marxist statement of the ‘human revolution’ overcoming the ‘political revolution’, the identification of the political subject ‘proletarian’ with the body of the factory worker or the discourse of consensus proclaiming the end of political division. (Rancière, 2009: 213).

a composição do comum, pirâmides a partir das quais todo o real pode ser exaustivamente depreendido como em diferentes explicações que tomam o *social* como base explicativa.

Não vou dizer que antes de tudo o que prevalece é o trabalho da imaginação, que o social não é nada. Mas temos que repensar social, já não em termos de compacidade estratificada, mas sim em termos de cenas, lugares conflitivos¹³ (Rancière, 2014:175). Tradução minha.

O uso de metáforas espaciais permitiria o acolhimento da heterogeneidade e multiplicidade de espaços presentes num mesmo espaço e presentes contidos num mesmo presente que o pensamento verticalizado supõe não existir. Critica-se tanto uma posição sociológica que usa uma idéia de conceituação pela *base* quanto uma posição historiográfica que teria dificuldade de acolher a multiplicidades de tempos. *O importante não consiste na idéia de fazer o mapa no sentido de delinear os contornos do território e suas dimensões, senão de opor um modelo de distribuição e de coexistência aos modelos de exclusão fixados por certa visão do tempo*¹⁴ (Rancière, 2014:205). Tradução minha.

O seu esforço teórico que se constrói a partir de uma reflexão sobre o tempo e o espaço pode ser entendido como anterior a espacialização das ciências humanas em voga nos anos 80, como proposto por Ross (2009) Esse esforço pode ser identificado a partir da ruptura teórica com Louis Althusser e é marcada, sobretudo, pela crítica à noção de ideologia e como essa se articula a uma concepção espacial. Recusa-se uma conceituação que se vincula à ligação entre a posição social entendida como o espaço em que o sujeito está posicionado na hierarquia social e a uma atribuição de qualidades e predicados por conta dessa posição. Nessa conceituação que passa a ser interpelada por Rancière, a situação de dominação se justifica pelo lugar na estrutura e o tipo de pensamento que é esperado dessa posição. É nesse nó que se encontra o ponto de rompimento com a perspectiva Althusseriana:

Apesar de tudo, o que pude elaborar em torno dessas questões do espaço é, primeiro, uma crítica à noção de ideologia ou, mais precisamente, uma maneira de dar um passo atrás, pois tal como já expliquei, a noção de ideologia no corpus marxista, e mais particularmente no endurecimento que havia feito dela Althusser, era uma noção eminentemente topográfica que define uma incapacidade para compreender ligada a

¹³ No voy a decir que ante todo lo que prima es el trabajo de la imaginacion, que lo social no es nada. Pero hay que volver a pensar lo social, ya no en términos de compacidad estratificada, sino mas bien em términos de escenas, de lugares conflictivos.

¹⁴ Lo importante no consiste en la idea de hacer el mapa em el sentido de delinear lós con-tornos del território y sus divisiones, sino de oponer un modelo de distribución y de coexistência a lós modelos de exclusión fijados por cierta visión del tiempo.

uma incapacidade para ver, ela mesma ligada, de uma maneira muito platônica, ao fato de que alguém se encontra num espaço¹⁵. (Rancière, 2014:86) tradução minha.

Desse rompimento, a dominação não será entendida mais como falta de compreensão de determinada situação ou a falta de compreensão das injustiças pelo lugar numa determinada estrutura, mas pela impossibilidade de se compreender como um ser voltado para além dessa situação que é repostada indefinidamente pelo trabalho da hierarquia e da qual a teoria pode contribuir reificando essa posição (Rancière, 1988:32).

Para Ross (2009) essa visada cartográfica tem seu fundamento na intervenção de Rancière sobre a circulação de metáforas espaciais em um grande conjunto de autores nos anos 80, ainda que como o próprio autor sugira seu esforço inicial partiu de um rompimento com uma noção de ideologia. Os anos oitenta presenciaram uma intensa veiculação no terreno interdisciplinar de metáforas espaciais advindas de áreas como arquitetura, urbanismo e geografia. O interesse por essas imagens para circunscrever o espaço da teoria adveio em parte de uma conceituação que tratava a cultura como entidades monolíticas e que em alguma medida se imiscua de um debate sobre o conflito e a mudança histórica (Ross, 2009). O que chamamos de social poderia ser intuído por um espaço social planejado, por um presente distendido que agruparia toda a amplitude das diferenças numa grande aldeia multicultural¹⁶ sem deixar resto. Assim esse presente poderia ser facilmente gestado por estratégias de inclusão da diferença no interior de uma lógica consensual.

Poderíamos dizer que Rancière se posicionou desde o início contra essa virada espacial e o funcionalismo associado a ela. Em suas polêmicas criticaria o sincronismo desse funcionalismo que apresenta o sistema social como completo, em que nada sobra essa completude, totalmente formado pelo conjunto de elementos que são apresentados em sua constituição (Ross, 2009)¹⁷. O espaço para Rancière é um espaço polêmico que funciona não como apagamento da temporalidade e daquilo que essa carregaria de mudança, mas como

¹⁵ A pesar de todo, lo que he podido elaborar em torno a esas cuestiones de espacio es, primeiro, uma crítica de la noción de ideología o, mas exactamente, una manera de dar un pocio atrás, pues, tal como ya lo he explicado, la noción de ideología en el corpus marxista, y mas particularmente em el endurecimiento que habia hecho de Ella Althusser, era una noción eminentemente topográfica que define una incapacidad para comprender ligada a una incapacidad para ver, Ella mesma ligada, de una manera muy paltonica, al hecho que uno se halla en un espacio.

¹⁶ Apesar de tratar do conflito em sua conceituação, a conceituação em torno dos procedimentos de tradução de Boaventura Souza Santos (2005) é um bom exemplo do uso de metáforas cartográficas que busca uma totalidade multicultural exaustiva.

¹⁷ A intervenção sobre o campo das metáforas espaciais ajuda-nos a compreender o desenvolvimento da noção de contável e não-contável mesmo que essas se dirijam também para discordâncias em relação uso de metáforas extraídas da teoria dos conjuntos por autores franceses herdeiros do estruturalismo.

forma de criticar a maneira excludente das noções de temporalidade organizam diferentes espaços sociais. Além disso, apropriação as conceituações espacializantes de *habitus* em Bourdieu e a dinâmica espacializada do poder e resistência em Foucault ironicamente contribuiriam para uma espécie de resignação sobre a posição dos sujeitos no espaço. Nesse sentido, a crítica ao uso do espaço se associa a concepção de cultura que pressupõe uma identidade ligada a um modo específico de falar, de ser e fazer que se liga a um nome, um corpo, atribuído a um lugar, a uma situação de vida. Cultura nessas concepções ao qual a conceituação espacial de Rancière intervém seriam inerentemente funcionalista e não-contingente. (Ross, 2009:356)

A centralidade de metáforas espaciais como forma de desdobramento do pensamento de Rancière se liga a dois posicionamentos do autor. O primeiro seria a tentativa de reprimir questões que se colocam como *origem* da qual a multiplicidade das experiências pode ser apreendidas em sua totalidade. Por isso em vez de uma cena originária busca-se na ligação entre uma heterogeneidade de cenas, os elementos essenciais que permitem produzir determinada distribuição dos lugares e identidades nessa cena. Das cenas se apreende uma lógica organizativa e não o contrário. Isso parece redundante, mas tem impactos significativos, pois se relaciona ao cuidado em não se fundamentar um conjunto de experiências através de um único princípio explicativo que lhe daria legitimidade. A recusa à cena originária se identifica ao acolhimento da contingência apreendida do trabalho de verificação da igualdade.

Além disso, e essa é a posição central adotada por Rancière, o uso de metáforas espaciais vincula-se a crítica de origem Feuerbachiana de como o tempo funciona como operador de proibição. Se a vinculação a um determinado espaço e a determinada identidade funciona como limitador do que se espera dessas posições, o mesmo ocorre com o tempo na sua definição de progresso e seus múltiplos adiamentos (Rancière, 2014). Dessa forma, mesmo narrativas voltadas para a transformação social podem compartilhar com narrativas conservadoras essa proibição que diz simplesmente, *agora não* ou *ainda não*. Além disso, a própria regulação do trabalho que determina o tempo no qual devemos nos ocupar de determinadas atividades em tais espaços opera como fator de proibição no interior de determinada ordem. Por isso, apostar no espaço como forma de desdobramento do pensamento é uma forma de pensar ao mesmo tempo a partilha, a ordem naquilo que ela tem de comum e, principalmente de múltiplo.

O que o tempo nega de maneira clássica é a coexistência. Claro que, presume-se que o espaço é a forma de coexistência, o que implica que para pensar o tempo como coexistência, de algum modo há que metaforizá-lo e muitas vezes de maneira espacial¹⁸. (Rancière, 2014:87). Tradução Minha.

Dessa forma, o tempo ordena lugares e é em si mesmo princípio de divisão entre os que têm e os que não têm. Entre os que vivem o tempo do conhecimento e da ação e aqueles que vivem o tempo da sobrevivência e da repetição. Não se busca, portanto, definir as características do tempo e do espaço que seriam mais inclusivas, mas em identificar formas de partilha do sensível que se fundamentam nessa repartição que possuem a distribuição do tempo como princípio legitimador. Através da crítica ao tempo como operador de exclusão e uso de metáforas espaciais, o tempo pode ser concebido como de divisão de temporalidades antagônicas que se constituem como excesso a uma determinada concepção de tempo (Ranciere, 2014).

A insistência no espaço como metáfora conceitual também se vincula como crítica ao sucesso alcançado às concepções de poder vinculadas ao panóptico foucaultiano. Para Rancière não se trata de escapar de um poder inescapável, mas de conceber a possibilidade de levar uma vida distinta. E nesse sentido, cada lugar pode se prestar a uma reconfiguração do lugar. Um ser que parece fixo esta participando em vários mundos. Por isso a teorização se coloca contra disciplinarização e teorias identitárias.

Sempre tentei dizer que um ser, que se supõe que esteja fixo em um lugar, na realidade sempre estava participando de vários mundos, o que conformava uma posição polêmica contra essa teoria asfixiante das disciplinas, mas era também uma posição teórica mais global contra todas as formas de teorias identitárias. Do que se tratava era de dizer que o que define os possíveis para os indivíduos e grupos nunca é uma relação entre uma cultura própria, uma identidade própria e as formas de identificação do poder em questão, senão o fato de que uma identidade se constrói a partir de uma grande quantidade de identidades ligadas a uma grande quantidade de lugares que os indivíduos podem ocupar, a multiplicidade de suas pertencas, das formas possíveis de experiência¹⁹. (Rancière, 2014:91). Tradução minha.

¹⁸ Lo que el tiempo niega de manera clásica es la coexistencia. Por supuesto, se supone que el espacio es la forma de coexistencia, lo que implica que para pensar el tiempo como coexistencia, de algun modo hay que metaforizá-lo y, a menudo, de manera espacial.

¹⁹ Siempre intente decir que un ser, del que se supone que se halla fijo en un lugar, en realidad siempre estaba participando en varios mundos, lo cual conformaba una posicion polemica contra esa teoria asfixiante de las disciplinas, aunque tambien se trataba de una posicion teorica mas global contra todas las formas de teorias identitarias. De lo que se trataba era de decir que lo que define los posibles para los individuos y los grupos nunca es la relacion entre una cultura propia, una identidad propia y las formas de identificacion del poder en cuestion, sino el hecho de que una identidad se construye a partir de una gran cantidad de identidades ligadas a la grand cantidad de lugares que los individuos pueden ocupar, la multiplicidad de suas pertenencias, de las formas posibles de experiencia

VI

A montagem de cenas

O esforço de Rancière não se dirige para uma teoria geral que articule conceitos de forma a atingir certa essência de determinado fenômeno. O que lhe interessa é *delimitar e distribuir diferentes cenas a partir das quais uma ordem possa ser pensável* (Rancière, 2014:78). Por exemplo, de inúmeros discursos e experiências entre homens e mulheres pode-se depreender as vicissitudes de uma hierarquia de gênero, ou seja, uma forma de racionalidade que estrutura a organização do tempo e do espaço, as atividades e os discursos que vinculam esses sujeitos a esses espaços a partir do gênero e seu binarismo. O que aparece como sistemático em sua teorização refere-se à delimitação de diversos pontos, lugares, cenas que tornam possíveis identificações e recortes de territórios. Esses recortes de território não surgem da natureza das coisas e da história do ser. O que há são divisões do comum. Como esse comum é múltiplo, ele se presta ao encontro de lógicas contraditórias que estruturam determinadas cenas. Por isso, o pesquisador segue essas repartições e explicita como são mantidas as racionalidades que estruturam determinadas cenas em vez de aparar arestas que não se encaixam. O esforço analítico mantém a inspiração do conjunto e, ao mesmo tempo, destaca diferentes formas de inteligibilidade que podem ser reconstruídas sem que se constitua um sistema homogêneo (Rancière, 2014: 83).

A contraposição à busca de um sistema explicativo na idéia de cena se justifica pelo reducionismo que a busca de um sistema gera, fazendo com que a lógica do próprio sistema se sobreponha a lógicas contraditórias que as estruturam não somente em generalidades vazias, mas em impossibilidade de captar de forma mais precisa as racionalidades que estruturam formas de organização. Disso decorrem duas consequências, a primeira é a sobreposição do sistema como verdade anterior às experiências presentes, por exemplo, numa conceituação de ideologia que vê sob qualquer fenômeno o seu sistema explicativo em operação. A segunda é que a cena indica algo que ao mesmo tempo seria mais modesto: o que se pode ver, ouvir e relacionar sendo apenas um indivíduo.

Eu sempre procedi ao inverso, partindo de cenas em que se pode verificar tudo, pelo menos onde é possível, seguir uma organização, por exemplo, a organização de um protesto político, ou da escrita de um livro, a organização de certa cena de arte, ou seguir como eu fiz na Noite dos Proletários, os trajetos através dos quais se constrói a idéia de um coletivo proletário. Parto daí, de um conjunto de cenas em que aparece a mesma questão das fronteiras, dos pontos de distribuição, as construo com o que

eventualmente permite interrogar o que pode querer dizer coisas como por exemplo, o pensamento, a literatura, a política, a estética²⁰(Rancière, 2014:80).Tradução minha.

Dessas cenas se depreende um método que permite montá-las. A montagem é feita ligando uma singularidade às redes de significação que se pode associar a ela. A cena, portanto, é anti-hierárquica. Não há um conjunto de determinações postado de antemão por uma vontade de sistema a partir do qual se depreende seus efeitos utilizando casos concretos. Não há de antemão uma essência ensejada pelo real do qual se depreende o conjunto da experiência a ser explicada. Há um conjunto de experiências, cartas de operário, protestos, textos científicos que se reúnem como cena no trabalho de pesquisa. O singular da experiência pode ser tão universal quanto à pretensa universalidade da teoria. O que define a possibilidade de pensar um universal é a multiplicidade das experiências que de forma transversal pelo trabalho de ligação do pesquisador pode se delimitar um comum e suas divisões.

Não há empiria de um lado e teoria de outro. O que há é um modo de percepção da experiência a partir do qual se constroem certa forma de inteligibilidade da experiência e que causa um corte na experiência. Uma vez mais, isso quer dizer também que se constrói certo modo de pensamento, de escritura, onde as transformações do pensamento são sempre transformações do pensável²¹. (Rancière, 2013:157/158). Tradução minha.

Por outro lado, diferente da dissensão em relação ao pensamento de Bordieu que acompanhou em diferentes escritos (O intelectual e seus pobres, O Mestre ignorante), a dívida com Foucault é inegável apesar de suas discordâncias teóricas (Rancière, 2014). O esforço de compreensão sobre o que torna um dado da experiência como pensável ou formulável bem como essas formulações se vinculam ao exercício de práticas sociais e suas instituições. No entanto, diferentemente de Foucault, Rancière mantém uma maior disjunção entre teoria e práticas sociais de forma que a primeira não informe diretamente o exercício de práticas

²⁰ Yo siempre procedi a la inversa, partiendo de escenas em que se puede verificar todo, por lo menos donde es posible seguir una organizacion, por ejemplo, la organizacion de una protesta política, o de la escritura de un libro, la organizacion de cierta escena del arte, o bien seguir como lo hice em la *Noche de Los Proletarios*, los trajectos a traves dos cuales se construye la idea de um colectivo proletario. Parto de ahí, de um conjunto de escenas em que aparece siempre la misma cuestion de las fronteras, de los puntos de distribucion, los construyo como lo que eventualmente permite interrogar lo que pueden querer decir cosas tales como por exemplo, el pensamiento, la literatura, la politica, la estética

²¹ No hay empiria de um lado y teoria del outro. Lo que hay es um modo de percepción de la experiencia a partir del cual se contruye cierta forma de inteligibilidad de la experiencia y de lo que causa un corte em la experiencia. Una vez más, eso quiere decir también que se construye cierto modo de pensamiento, de escritura, em donde las transformaciones del pensamiento siempre son transformaciones de lo pensable.

sociais. O esforço de teorização é assim entendido como um encontro entre formas de discursos e práticas que se elaboram em diferentes lugares. A conceituação é mais uma forma de articulação ou deslocamento entre discursos ou práticas sociais pelas que se encontram. Em um mundo dado de experiência, há diversas maneiras de sistematizar esta experiência porque o mundo está feito de vários mundos, de varias linhas de temporalidade. (Rancière, 2014:95)

Nesse sentido, a teorização visa intervir justamente sobre o campo do pensável, do como damos inteligibilidade a diferentes formas de experiência. Se há disjunção entre experiência e discursos produzida pelo excesso não contável, tal excesso necessariamente não se encontra de antemão separado das formas de discursos e pensamentos. Ele só se torna visível através de transformações nesse pensável. A conceituação não parte de uma posição nem nominalista na medida em que o que existe é apenas o que é nomeável pelo conceito nem de uma concepção empiricista que entende que a experiência existe independente do conceito. Nesse sentido, o conceito é um encontro entre experiências e suas formas de nomeação e produz realidades derivadas desses encontros, que não existem nem anterior nem a elas nem separadas. Os conceitos dessa forma são vistos como pontos de referência ou traços que ao mesmo tempo relacionam pontos separados e constituem um território (Rancière, 2014:120).

Dessa forma, a montagem busca o limite do pensável de um conjunto de experiências que se definem como um nome como política, literatura ou social, por exemplo. Nesse sentido, examinam-se quais são as linhas comuns, a igualdade inscrita num conjunto de pensamentos e práticas que conformam um real. Apenas o esforço de pensarmos o comum no pensamento, aquilo diante do qual diferentes conjuntos não ultrapassam, podemos apreender o seu excesso. Mapeando as lógicas que justificam certa distribuição das experiências e sua fixação podemos pensar em suas disjunções ou nos possíveis que podem invisibilizar. Em vez de buscar uma nova conceituação fundante para dela se derivar uma nova realidade desejável, visa-se mapear um conjunto de teorizações e experiências e compreender como essas experiências se articulam. Nesse sentido, a montagem de cenas visa demonstrar um comum, um comum que se revela inclusive pelo recurso do anacronismo.

Como bem demonstrado por Badiou (2009) Rancière busca um estilo médio, o que não significaria um flerte com alguma forma de centrismo, mas um tipo de argumentação que não seria imediatamente conclusiva, pois recusa as formas de desigualdade legitimadas e o pensamento apresentado como resposta às essas desigualdades. Essa dupla recusa mantém-se

ao longo de sua obra e permite-nos compreender como em sua conceituação a questão do saber e do poder são enfrentadas como estratégia estilística e conceitual. Sua escrita visa obscurecer o ponto em que uma alternativa seria facilmente delimitável. Ela estaria à procura de pontos que demonstram que as soluções herdadas obscurecem os problemas que tratam. (Badiou, 2009: 40).

Birgham (2009) traz um ótimo exemplo de reprodução do método de Rancière que ele denomina Tautologia Presuntiva (presumptive tautology). Tal método pode ser visto em operação na maioria dos escritos do autor e aqui, Birgham o aplica às concepções de John Dewey e Paulo Freire sobre o processo Educativo. Usando o a tautologia presuntiva ele demonstra que apesar das diferentes críticas aos modelos tradicionais de educação, a educação Tradicional para Dewey e a Bancária para Paulo Freire, ambas as críticas compartilham a necessidade de um professor que conduza o processo de aprendizagem. Está nas mãos do professor a possibilidade de construção de um novo processo educativo, ainda que seja um professor diferente do professor tradicional. Dessa forma, compartilham com a educação tradicional que criticam, a necessidade de um professor protagonista que conduza o aluno à aprendizagem já dada como desejável de antemão. A prática de pesquisa descortina um comum estabelecido que dificulta pensarmos o processo educativo sem um professor condutor. O que permite por outro lado que propostas educativas diferentes possam ser contáveis ou legítimas. Algum excesso possa emergir. Isso não implica que se deva necessariamente abolir os professores, mas que nos podemos perguntar sobre práticas insuspeitas que sustentam a divisão entre aquele que educa e aquele que aprende. É possível uma educação sem mestres? O que seria essa educação? No que ela implica? Ela já existe? Esse comum depreendido permite o surgimento de *n* posições invisibilizadas pela partilha que fixa um lugar do mestre e do aluno. Esse processo poderia inclusive se voltar para a própria conceituação do mestre ignorante de Rancière. Quando olhamos apenas obsessivamente para a maestria não deixamos de lançar luz sobre outras experiências?

Isso quer dizer, ambas as respostas carregam nelas a semente do próprio problema. Cada posição teórica, a despeito de estarem sendo críticas a um problema de longa data, não pode desvincular-se do muito problemático que estão tentando escapar. Um toma as duas respostas inadvertidamente sem admitir sua própria cumplicidade.

No argumento acima, o problema de longa data era o das deficiências do ensino tradicional. As respostas teóricas eram aquelas do progressivismo e do tradicionalismo como representadas nos trabalhos de John Dewey e Paulo Freire. Ambos, Dewey e Freire tinham se definidos contra a educação tradicional. Dewey nomeando o alvo de sua crítica por esse nome, Freire usando a frase “educação bancária”, que eu tomo

aqui como significando o mesmo. Eu finalmente identifiquei a pressuposição idêntica partilhada por Dewey, Freire e os tradicionalistas- a saber, o benefício inquestionável do ensino²² em si mesmo.²³ (Birgham, 412:2009). Tradução minha.

A verificação da igualdade se faz presente no próprio método que procura estabelecer um comum e suas linhas de dissensões, suas fraturas e multiplicidades. Antes de atribuir natureza a uma experiência, nesse caso, por exemplo, classificar a experiência dos saraus – literatura dos pobres, vozes do porão, mutirão de palavras, dialética da malandragem – investiga-se a partilha de sentidos que compartilham num interior de um campo de debate e a partir dessa permite-se vislumbrar as diferenças e suas divisões. Dessa forma, a pesquisa se direciona para a delimitação de um campo do pensável, de como essas experiências são nomeadas, de como a vinculação entre literatura e pobreza por um lado, e as experiências dos indivíduos que se dedicam a essa poesia por outro, compartilham determinadas lógicas com outros discursos e também, suas dissensões. Qual o pensável dessas experiências?

Além disso, há a recusa uma teorização que define de antemão a posição dos sujeitos através de seu mutismo. Já se saberia porque os sujeitos falam através por exemplo de um conjunto estatístico que define de antemão uma posição no mundo. A cena nesse sentido precisa se ligar não a experiência mudas de casos gerais, mas a experiências singulares de indivíduos que por algum motivo falam de sua própria experiência, assim como os textos diversos igualmente falam. Por isso a cena pode ser vista como uma espécie de choque entre pensamentos e imagens indiferenciadas. A fala de trabalhadores pode se ligar a um conceito de um filósofo que por sua vez pode se ligar a uma passagem de um romance.

Por isso busca-se a fala daqueles que falam. Não a representação de um conjunto de pessoas do qual se depreende uma fala supostamente representativa pela pesquisa, agora arrancados de seu mutismo. Nesse sentido, as falas são representativas não de um conjunto suposto por uma posição na hierarquia, mas de seu excesso. O que se busca é a fala daqueles

²² (ensino (teaching) no sentido de ser transmitido por um professor)

²³ That is to say, both responses carry in them a seed of the problem itself. Each theoretical position, in spite of being critical of the long-standing problem, cannot extricate itself from the very problematic it is trying to escape. One catches the two responses unawares neither having admitted its own complicity. In the argument above, the longstanding problem was that of traditional education's shortcomings. The theoretical responses were those of progressivism and traditionalism as represented in the works of John Dewey and Paulo Freire. Both Dewey and Freire had set themselves against traditional education, Dewey calling the target of his critique by that name, Freire using the phrase 'banking education', which I took to mean the same. I ultimately settled on the identical presumption shared by Dewey, Freire and traditionalists—namely, the unquestionable benefit to teaching itself.

que querem falar, que buscam meio de colocar a sua palavra como palavra, que buscam um outro para serem ouvidos. Essa fala pode ser aquela posta em cena por um protesto, um movimento social, como também pelo trabalho de escrita ou pela performance artística.

Pessoalmente, sempre lutei contra certo gosto dos intelectuais, pelas pessoas que não falam, pois resulta possível construir seu discurso, é possível sustentar o discurso que não sustentam, dizer o sentido- que eles mesmos ignoram do que estão fazendo e assim sucessivamente. Desse ponto de vista, sigo convencido de que o poder de uma cena, quer dizer, a potência de deslocamento das posições sensíveis, está sempre ligado ao fato de que o ruído se converter em palavra. Às vezes a palavra pode ser mínima, mas tem que estar presente²⁴ (Rancière, 2013:102/103). Tradução minha.

Das montagens da cena se depreende um método que visa trabalhar sobre o pressuposto da igualdade. Uma experiência, uma teoria, um protesto são todas singularidades. O trabalho de pesquisa se dirige a eleger uma singularidade a partir da qual se tenta reconstruí-la a partir das redes de significação que se estabelecem ao redor dela

VII

Da inspiração metodológica às cenas dos saraus

Nessa pesquisa, a estratégia consistiu em examinar o que a produção acadêmica compreende sobre as experiências desses grupos vide que já existe uma literatura relacionada ao tema. Em seguida, através de entrevistas e participação nos saraus foi possível reconstituir a história do Coletivoz- Sarau de Periferia e, a partir dessa, depreende-se como os participantes nomeiam essas experiências e dão inteligibilidade a suas ações. Por último, um conjunto de textos apresentados nessas performances permitem mapear para que mundos sensíveis se dirigem através de estratégias formais, espaços, tempo e sujeitos que aparecem em suas narrativas. A conjunção entre essas três estratégias permite o delineamento de formas de visibilidade sobre essas experiências e como arte e política se vinculam nessa produção. A comparação entre as cenas permite a emergência de contornos dos limites sobre o pensável dessas experiências, suas hierarquias e formas de visibilidade derivada destas últimas. Permite também a emergências de excessos não contáveis ao estabelecido como pensável. É

²⁴ En lo personal, siempre luché em contra cierto gusto de lós intelectuales por la personas que non hablan, pues resulta posible construir su discurso, es posible sustener el discurso que no sostienen, decir el sentido-que ellos mismos ignoran-de ló que están haciendo, y asi sucesivamente. Desde esse punto de vista, sigo estando convencido de que el poder de una escena, es decir, la potencia de un despalzamiento de las posiciones sensibles, está siempre ligado AL hecho de que el ruído se convierte em palabra. A veces a palabra puede ser mínima, pero pienso que debe estar presente.

nesse jogo de comparações que política e estética podem ser pensadas. Não como pontos de partida colocados de antemão por essas experiências, mas como pontos de chegada entrevistos ao longo da narrativa.

Busca-se dessa forma, reproduzir a tautologia presuntiva do método de Rancière. Como o que se busca são divisões do comum e sua multiplicidade, o leitor poderá se deparar com uma série de estranhamentos. Primeiramente, o desdobramento da narrativa expõe lógicas contraditórias que estruturam a relação entre as cenas. Essas lógicas poderão implicar a sensação de constante fragmentação do texto, como se eu jogasse o leitor para outro canto a cada novo capítulo, sinal de que eu estaria perdido na perseguição de meu objeto que parece desaparecer, quando na verdade a fragmentação é efeito do próprio método da igualdade adotado, fruto da própria distância entre as diferentes cenas dispostas por mim. A dissonância entre partes das narrativas é uma tentativa de explicitar a própria distância entre os universos sensíveis visibilizados, pois o que a tese desdobra ao se inspirar em tal método são essas partições entre diferentes cenas e o comum que se pode depreender delas. Como dito acima, não há tentativa de aparar arestas para que as experiências caibam numa determinação unívoca do conceito.

Essa dissonância poderá gerar um segundo estranhamento na comparação entre capítulos. Em alguns, se verifica uma profusão de referências bibliográficas e em outros, menor quantidade de citações. Novamente, o argumento aqui é de que isso é parte do método proposto e aponta o pouco espaço comum que compartilham com suas formas de interpretação. Não estariam contidos nessas últimas. Além disso, as citações diretas de relatos das entrevistas estão em pé de igualdade com as citações acadêmicas, de forma que se falta citações acadêmicas sobram as dos relatos colhidos. Ainda sim, principalmente nesses capítulos passíveis de interpretados como mais descritivos, procurei apontar os contrapontos dessas descrições com interpretações que se dirigem para elas.

Uma terceira sensação de fragmentação refere-se a novas digressões teórico-conceituais que faço no início das cenas. Por exemplo, antes de iniciar a história do Coletivo Sarau de Periferia, portanto, depois de discutir a rede discursiva que a academia tece sobre experiências similares, eu rearticularei o método de Rancière com a Sociologia da Arte de Howard Becker (1977; 2008), simplesmente porque os inventários de elementos que este último destaca para pensar um determinado mundo da arte permitiu que eu me atentasse e inquirei sobre elementos que facilmente passariam despercebidos se me acomodasse ao

método de Rancière. Portanto, para que o método fosse efetivo numa pesquisa que lidou com diferentes fontes e pessoas em ação, eu precisei de outras estratégias metodológicas. Por um lado, isso significa que um método *inspirado* em Rancière possui limitações. É ainda bastante genérico e implicará sempre em rearticulações com outras estratégias metodológicas conforme o universo para que ele se volta. Por outro, a metodologia escolhida está em função do método de Rancière e é tomada apenas naquilo que lhe coaduna. É a partir dele que a metodologia deve ganhar inteligibilidade. Por exemplo, a declamação do sarau é compreendida como espontaneísta, sem muita reflexão consciente sobre as performances ou então como mera expressão de uma corporeidade suburbana. Diante disso, eu tanto elenquei elementos mínimos que compõem a performance em um sarau (texto, microfone, palco, platéia, uso da voz e do olhar, tempo da performance, temas, apresentadores, horário, recursos, entre outros) como perguntei diretamente para os participantes, alguns deles em entrevistas, sobre o uso desses recursos e de outros que eles autonomamente apontaram. Algumas pessoas fizeram relatos sobre uso do olhar e propagação da voz em função de determinada performance e técnicas teatrais que passaria despercebido e seria continuamente remetido ao espontaneísmo do corpo ou o que dá na mesma, seu mutismo. Portanto, os detalhes que destaca e seu caráter anti-elitista, visto inclusive como ingênuo ou insuficiente por autores como Bourdieu (2007) ou Rancière (1995), permitiram por sua vez, que eu me atentasse para questões sutis e facilmente não contáveis. Portanto essa rearticulação com um segundo debate metodológico se coloca como perfeitamente coerente com o método da igualdade.

Nesse mesmo trecho que antecede a história do grupo a ser narrada farei ainda uma segunda digressão. Verifico que a partir da rede discursiva da academia, há uma tendência a compreender as experiências do sarau como manifestação singular de um ser pobre e suburbano, percebido pelo processo de incorporação próprio ao habitus, verificado nos corpos que declamam no sarau ou numa estética específica, pragmática ou funcional. Diante de tendências interpretativas como essa, me deterei brevemente na conceituação de Bourdieu, pois ela é um subtexto para diferentes pesquisas que veem no sarau, apenas a reiteração do capital cultural da periferia que tentar positivamente se ressignificar como um capital diferencialmente melhor avaliável. Pela centralidade desse nó discursivo, deixo visíveis linhas de partilha e de ruptura com essa conceituação. Portanto, como esse nó nega historicidade, pois deriva as experiências das pessoas apenas ao que atribuem de antemão à sua posição social, deixo-a em aberto, a escancaro. Tal derivação seria exemplarmente o que Rancière

denomina como método da desigualdade. Supõe-se uma desigualdade anterior a experiências juntos aos grupos e sujeitos pesquisados. Com isso, o olhar confirma infinitesimalmente apenas essa desigualdade. O outro é sempre visto em sua distância para chegar a algum lugar em que não se encontra de antemão.

Como apontado, os trechos de relatos das entrevistas transcritas e usadas ao longo da narrativa estão em pé igualdade com os posicionamentos teórico-acadêmicos. Na maioria das vezes, os trechos transcritos estão em contraposição ou em acordo com esses posicionamentos, raras vezes são explicados por esses últimos. Essa é mais uma aposta do método igualitário e implica que esses relatos tenham agência própria. Por isso, também podem dar a impressão ao leitor ambientado com o debate nas ciências humanas que eu cairia num descritivismo ingênuo por tomar as falas como dados acabados e encerrados em si. Pelo contrário, serão nessa tese entendidos como pensamentos em operação cujo esforço é demonstrar que as pessoas pensam e são capazes de falar. Por isso, quando Rancière se contrapõe á falas mudas daqueles que não falam, ele se direciona a qualquer definição de médias imaginárias definidas pela atribuição de pertença a uma classe determinada da qual se deriva uma profusão de análises que tem como efeito dizer pelas pessoas, o que elas não dizem. Mesmo porque o que elas dizem é sempre visto como outra coisa, a qual não percebem, nem o poderiam. Por exemplo, desdobramentos teóricos e estratégias metodológicas que fazem um inventário de traços supostamente homogêneos de uma posição social, como maneirismos corporais, formas de vestir e de comer para afirmar o que elas não pensam, pois a priori o que de fato elas fazem não é objetivável por elas. Por isso, essa pesquisa escolheu sujeitos que se propõe a falar, que buscam em suas trajetórias serem ouvidos, portanto, colocam em primeiro plano a cisão entre o que é fala e o que é mutismo. E como veremos isso é central para as experiências investigadas.

Se os relatos estão posicionados dessa forma num esforço igualitário, isso implica que os comentários que os antecedem ou os seguem têm pouca função explicativa e se dedicam a realizar ligações com outras cenas da tese e a sublinhar algumas passagens de forma a reforçar alguns efeitos de sentido específicos. De novo, o leitor mais desatento pode supor que faltaria análise quando esta é parte do trabalho de edição que realizei e da ligação que faço com as cenas de discursividade que vou compondo ao longo do texto.

Dessa forma, ao me inspirar no método proposto, compreendo a literatura acadêmica como mais um campo de discursividade. Ainda que singular, equivalente a qualquer outro

discurso na tese. O que chamamos de revisão bibliográfica como forma de perseguir um balanço explicativo para o que se segue, é abandonado. Busca-se compreender nós de sentido nessa literatura e a forma como associam predicados às experiências que se pretendem investigar. Por exemplo, a idéia de elaboração da experiência coletiva como função dos textos nos saraus não é contestado como verdade plausível, mas entendida como uma forma de ligação entre a experiência de sujeitos nomeados como periféricos ou associados a minorias e os textos e apresentações que criam. São, portanto, traçados, linhas de visibilidade e invisibilidade. Como as experiências são múltiplas, não significa que textos como forma de elaboração não estejam presentes no sarau, mas o esforço da tese se volta para se perguntar por que é necessário sugerir uma explicação unívoca para essas experiências entre outras possíveis. Nesse caso, verifica-se uma ontologia em operação (explicação) e o que ela inclui ou exclui num universo de possíveis. Nesse caso, o entendimento de que essas experiências também são formas de criação artística com preocupações formais definíveis pode ser um desses possíveis excluídos. Esse campo do possível pode ser depreendido no desdobramento das cenas (em parte em seu interior) de forma que os relatos dos sujeitos ou suas atividades artísticas podem reforçar ou simplesmente recusar essa forma de compreensão proposto por determinada pesquisa. Como o universal não é definível por uma média, sendo essa apenas a exclusão de singularidades, trata-se sempre de singulares universalizados de forma que uma nova singularidade interpela toda a base explicativa que se assim se qualifica por se pretender universal. Isso tudo para dizer que se um participante do sarau (na minha pesquisa foram bem mais de um, como veremos) apontar para outra compreensão de sua experiência, ou simplesmente por eu investigar uma experiência diferente daquelas usualmente pesquisadas (Literatura Periférica de São Paulo, Ferrez, Paulo Lins e Cooperifa), essa dissonância pode interpelar a homogeneidade que se sustenta um universal por exclusão. Dessa forma, a análise depreendida pelo método é aquele que tenta compreender porque num campo de experiências igualmente possíveis (elaboração, testemunho, identidade, literatura, criação, abstração) é escolhido determinadas formas de ligação, um singular a ser universalizado entre outros, nesse exemplo específico, pobreza e elaboração coletiva. Esse processo de ligação é o próprio limiar entre o que Rancière entende como polícia e política. Dessa argumentação, depreende-se que a universalização é sempre um trabalho da polícia e se confunde com o limite do próprio exercício da linguagem. Por isso, continuamos fazendo novas ligações, por isso pesquisamos, buscamos universais mais justos que abarquem a diversidade de nossas experiências. Dessa forma, minha investigação também esbarrará nos mesmos limites das

pesquisas e relatos que critica. No final da leitura, poderemos nos perguntar sobre a justeza desses limites.

Construiremos na sequência quatro cenas seguidas de uma cena final. No início de cada cena será explicitado, portanto, como a inspiração metodológica em Rancière foi articulada ao conjunto de dados tratados. Na primeira cena será apresentada a literatura acadêmica que dialoga diretamente com a experiência dos saraus. Nessa apresentação, além das argumentações e referenciais escolhidos para compreensão de parte dessas experiências atentou-se para diferentes processos de nomeação de seus sujeitos e espaços que a eles se vinculam. Buscou-se assim delinear junto à síntese dos diferentes posicionamentos, as imagens que sustentam esses posicionamentos, por exemplo, imagens vinculadas a pobreza, não-letramento e o papel da literatura. Na segunda cena, depois de rearticular o método proposto e analisar um nó discursivo que dificulta a historicidade de pessoas ligadas à pobreza, propõe-se uma história para o grupo pesquisado. Na terceira cena, ainda conforme a rearticulação proposta e com extenso uso de trechos de relatos colhidos em entrevistas, dediquei-me às formas de nomeação dessas experiências e os esforços reflexivos empreendidos em sua construção que envolveu os distintos elementos que vão desde trajetórias individuais, recursos financeiros até a reflexão sobre o processo criativo dos textos e performances. A quarta cena concentrou nos textos escritos com atenção para distintos elementos dessas narrativas, seus sujeitos, espaços, tempos e aspirações dos autores. A partir desse conjunto de cenas realizou-se um último esforço comparativo que formou a cena final dessa tese. Qual mundo comum é configurado entre esse conjunto de experiências? Quais são suas as linhas de ruptura e tensionamentos? Foi esse o esforço da tese que caminha.

Segunda Cena: Estudos sobre Literatura Marginal Periférica

I

Novas imagens, antigas sombras

Antes de iniciar uma narrativa sobre a particularidade das investigações em torno do Coletivoz e outros saraus de Periferia em Belo Horizonte, é importante definir o campo de estudos que tem investigado experiências similares em outros contextos. Os estudos acadêmicos ocupam uma posição central na rede de significação que confere legitimidades a experiências heterogêneas. Eles as posicionam num conjunto de valores associados aos lugares sociais, predicados dos sujeitos e imagens que entram em sua definição. Portanto, trata-se de um processo de adjetivação que tem na literatura e na pobreza seus tropos essenciais. Sob tal processo, diferentes hierarquias se justificam e, ao mesmo tempo, podem ser interpeladas pela emergência dos espaços próprios ao político a partir do princípio da igualdade que o constitui. Por isso, o processo de adjetivação de sujeitos e experiências é tão importante para os propósitos analíticos dessa tese.

Além disso, tais estudos permitem reconstruir marcos históricos que vinculam a criação artística de jovens pobres paulistanos nos fins da década de 80, à Literatura Marginal por muito deles defendida no final dos anos 90, aos saraus de criados no seu rastro no início dos anos 2000 (Rodriguez, 2003; Zibordi, 2004; Dias, 2006; Bin, 2009; Nascimento, 2009, 2011; Oliveira, 2011; Reys, 2011; Dalcastagnè, 2012; Tennina & Silva 2011, Tennina, 2010, 2012, 2013) ao sarau Coletivoz e experiências que dele se derivaram no final dos anos 2000 até o presente momento na Região Metropolitana de Belo Horizonte. Permitem também traçar distanciamentos visíveis através das singularidades das histórias aqui reunidas.

Os estudos que se dedicam a Literatura Marginal Periférica e os saraus que a ela se articula se concentram principalmente em uma parte minoritária do campo da Literatura Comparada no Brasil. Pesquisadores interessadas nas condições de produção social, da leitura e da escrita ou de análises de produções escritas associadas à estética popular como o cordel ou produzida por minorias como o caso paradigmático de Carolina Maria de Jesus, estão posicionadas com menor legitimidade no espaço literário. Portanto, não se trata de um campo

hegemônico de produção de saber. Trata-se daqueles que de saída veem legitimidade nessas experiências e buscam tensionar o campo literário e suas formas de silenciamento

Aqueles que se dedicam a essas produções são mais do que estudiosos localizados em espaços pouco legítimos do fazer científico, e por isso, projetariam seu próprio desejo de reconhecimento e esquemas mentais às produções de grupos alheios aos interesses do pesquisador, como no faz crer Bourdieu (2007). Muitos arriscam maior reconhecimento em suas carreiras ao investigarem experiências de grupos com pouco prestígio social. No entanto, a escolha por tais experiências se justifica pelo interesse analítico, pois conseguem demonstrar os complexos vínculos que ligam diferentes sujeitos à criação artística e às hierarquias que perpassam o seu campo de produção e recepção.

É difícil pensar a literatura brasileira contemporânea sem movimentar um conjunto de problemas, que podem parecer apaziguados, mas que se revelam em toda a sua extensão cada vez que algo sai de seu lugar. Isso porque todo espaço é um espaço em disputa, seja ele inscrito no mapa social, ou constituído numa narrativa. Daí o estabelecimento das hierarquias, às vezes tão mais violentas quanto mais discretas consigam parecer: quem pode passar por esta rua, quem entra neste shopping, quem escreve literatura, quem deve se contentar em fazer testemunho. 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 se refletir sobre como a literatura brasileira contemporânea, e os estudos literários, se situam 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: 13).

Apesar desses pesquisadores legitimarem experiências de apropriação do mundo letrado por sujeitos a princípio apartados deste último, ao contrário de obras canônicas que emprestam seu prestígio ao pesquisador (Dalcastagnè, 2013), isso não significa que não possam reproduzir as próprias hierarquias do campo literário ou de suas redes mais amplas, uma vez que também fazem parte de um mundo comum. Essas redes se referenciam nos debates, no mínimo, contemporâneos de sua área para que suas produções científicas tenham alguma visibilidade, o que determina a aceitação em periódicos, publicações em boas editoras e convite para congressos. Por isso, se não é possível analisar o silêncio dos que ignoram, as redes de significação dos que se dedicam permitem compreender ainda sim, os espaços de partilha que dão inteligibilidades a essas experiências. Essas redes se constituem o primeiro vislumbre para aqueles interessados em compreender como essas experiências se conectam à

literatura. Portanto, capturam o leitor para determinadas experiências e deixam de fora outras, como qualquer narrativa.

Além disso, os estudos realizados são construídos em conjunto com os relatos dos sujeitos e práticas vinculadas a essas experiências. Não há aqui uma dicotomia entre pesquisas e experiências. Na verdade elas se retroalimentam. As redes de significado estabelecidas na análise da produção acadêmica serão comparadas com as redes de significação estabelecidas pelas produções e relatos dos grupos por mim pesquisados, o que permite estabelecer linhas que se sobrepõe, partilhas de sentido, como também, linhas de ruptura, dissensões. Poderão emergir novas imagens e zonas de invisibilidade que estas últimas produzem.

Antes de analisarmos as redes de significação nessa produção, é importante destacar alguns marcos que conferem inteligibilidade à emergência da Literatura Marginal Periférica e os saraus a essa última elas associados. A história que se segue é também uma forma de interpretação, apesar dos marcos cronológicos e lugares articulados sugerir a contraposição entre fato históricos e formas de interpretação. No entanto, por motivos argumentativos é necessário situar uma história para que o leitor localize como a partir desta, se desdobram outras formas de interpretação mais detidas. Como o leitor verá a seguir, os marcos elencados carregam seus primeiros contornos interpretativos relacionados à visibilidade da questão da violência no país e suas formas de contestação e mercantilização.

II

Literatura Marginal Periférica: Uma História

No Brasil as práticas da leitura e escrita foram cerceadas historicamente a diversos grupos nos quais se articulam origem racial, pertença de gênero e pobreza material. Como bem apresentado por Reys (2011), a história do letramento nos países coloniais sempre foi uma questão mais complexa do que a distribuição desigual ao acesso à educação e à cultura letrada. As imposições de uma língua oficial e de uma gramática normativa serviram como mecanismos de regulação e violência pelo poder colonial, desqualificando as múltiplas línguas que formaram o país no processo de transformação da língua portuguesa. A gramática, para além da sua importância como reflexão dos usos linguísticos, foi veículo para

desqualificar e impedir milhões de pessoas a ter o uso reconhecido de seus saberes. Junto à imposição do português como língua única, estes mesmos grupos tiveram acesso dificultado à educação formal, o que sobreposto aos preconceitos linguísticos (Bagno, 1999), impediu a participação de milhões de pessoas em espaços sociais que possuem entre suas normas, o domínio de uma cultura letrada. No mínimo podemos dizer que enquanto alguns celebram a literatura como forma de distinção social, nos lembramos de que essa distinção é veículo de violência. Diante disso, o esforço de apropriação do universo letrado contou com estratégias múltiplas ao longo da demorada democratização do ensino público combinando autodidatismo com apoio mútuo daqueles que ensinavam o que já sabiam, principalmente a partir da circulação da imprensa e a abertura de possibilidades de leitura (Barbosa, 2009).

O conjunto de experiências nomeadas como Literatura Marginal Periférica é parte desse longo processo de apropriação do universo letrado por grupos em posição de subalternidade no Brasil. A emergência dessas experiências se inicia através das trajetórias de jovens vistos como não letrados e marcados pela vida em diversas regiões da periferia de São Paulo no final dos anos 80. Esses jovens publicavam seus livros em edições independentes com a colaboração de amigos e familiares. Depois de esgotada a vendagem dos livros nessa mesma rede, saiam do trabalho para mangueá-los nos bares da cidade (Silva & Tennina, 2011, Nascimento, 2009). Esse era ainda um momento de pouca articulação coletiva entre esses jovens e de invisibilidade dessas práticas de apropriação da escrita em espaços de pobreza, como vinha ocorrendo desde a formação do país, intercalados por momentos visibilidade, como foi o caso emblemático de Carolina Maria de Jesus, catadora de papel que virou comoção nacional na década de 60 com a publicação de Quarto de Despejo.

Durante a década de 90 intensificaram-se os debates sobre a questão da violência e uma produção cultural bastante lucrativa que se alimentou da produção de imagens sobre essa temática. Assistimos a uma intensa repercussão televisiva de eventos que se seguiram: a chacina do Acari em que onze jovens da favela do mesmo nome foram assassinados em 1990, o massacre do Carandiru em 1992 onde 111 detentos foram mortos por policiais na invasão do presídio em São Paulo, a chacina de Vigário Geral no Rio de Janeiro na qual 21 pessoas foram assassinadas por policiais na favela do mesmo nome, a chacina da Candelária também em 1993 no centro do Rio de Janeiro na qual oito jovens sem-teto foram assassinados por policiais militares e, por último, o massacre de Eldorado dos Carajás em 1996 no qual 19 trabalhadores sem-terra foram mortos pela Polícia do estado do Pará. A década foi coroada

pelo sequestro do ônibus 174 mostrada em cadeia televisiva nacional terminando com o assassinato de uma das reféns e do seqüestrador, ambos assassinados pela Polícia do estado do Rio de Janeiro. Estão de fora outras situações aparentemente corriqueiras, naturalizadas pelas páginas policiais e programas diários televisivos que também se popularizam nessa década. A figura do bandido violento passa a ser mostrada exaustivamente em distintos programas da TV aberta e com deliberada atenuação das violações de direitos das forças policiais. Esse período é marcado pelo crescente interesse das classes médias pelo consumo de produtos artísticos que de diferentes maneiras estetizavam a violência urbana e desembocaram numa abertura de mercados para livros, telenovelas, seriados e filmes com centralidade em cenários e personagens das periferias brasileiras (Pellegrini, 2004; Rocha, 2005; Schollhammer, 2007; Nascimento, 2009; Silva & Tennina, 2011).

No campo da produção cultural, podemos considerar um marco desse período o lançamento do livro do escritor Paulo Lins *Cidade de Deus*. O livro foi publicado em 1997 e contou com uma grande repercussão pelo conteúdo de seu texto que narra um panorama de 30 anos de configuração do crime numa *neofavela* do Rio de Janeiro. Além da narrativa se concentrar no cotidiano violento de suas personagens, seu impacto relaciona-se à origem social do escritor, ex-morador da favela retratada. A identificação de Paulo Lins como favelado gerou diversos debates sobre a qualidade do texto erigindo fronteiras que ora o associam ora ficcional, ora ao documental (Pellegrini, 2004; Schollhammer, 2007).

Nesse mesmo ano, o grupo de rap Racionais MC's dominou o mercado fonográfico com seu disco independente intitulado *Sobrevivendo no Inferno* atingindo a vendagem de 1.500.000 oficiais. Um marco de vendagem por se tratar de um disco independente, com letras narradas em primeira pessoa, retratando a percepção de jovens negros e pobres em seu cotidiano na cidade de São Paulo. Três anos depois, em 2000, o segundo livro de um autor oriundo do Capão Redondo, mais um desses que vendiam seus livros com a ajuda de amigos, se destacou. A publicação intitulada *Capão Pecado* lançado pelo escritor Ferrez²⁵ ganhou visibilidade na mídia e no mercado editorial. Apesar das diferenças entre *Cidade de Deus* e *Capão Pecado*, a visibilidade de Ferrez também se vinculava a origem social do escritor que o colocava em destaque como exceção cultural da periferia, oriundo de um território considerado naquele momento um dos mais violentos do país. Já no início dos anos 2000 éramos tomados por massivos sucessos cinematográficos como *Cidade de Deus*, *Carandiru*,

²⁵ Pseudônimo de Reginaldo Ferreira da Silva.

Tropa de Elite e tantas outras produções audiovisuais e editoriais que ocupavam o centro de suas narrativas com violência,

Paralelo a isso [ao interesse do estado e sociedade civil pela cultura da periferia como forma de regulação e gestão dos territórios de pobreza], há um interesse crescente do mercado da arte pelo produto “favela” ou “periferia”, termos que estão sendo usados, nesse âmbito, como sinônimos. A produção do quadro “Central da Periferia” no programa Fantástico da Rede Globo, em 2006, por Regina Casé e o antropólogo Hermano Vianna; a organização da exposição “Estética da Periferia – inclusão cultural e cidadania” em 2005 pelo produtor Gringo Cardia e a escritora e professora Heloisa Buarque de Holanda; a realização do Festival Visões Periféricas – Audiovisual, Educação e Tecnologia (que em 2012 realizou a 6ª edição); a recente organização da exposição “O Design da Favela” no Centro Carioca de Design na Praça Tiradentes, são exemplos significativos desse interesse. As falas de Gringo Cardia no seminário de São Paulo não deixaram dúvida sobre o valor mercadológico dessa operação: “Tira uma peça do camelódromo, tira pela excelência, coloca aquilo isolado numa sala e você passa a ver o que, de outra forma, ficaria invisível.” Ele deu vários exemplos, como o do espetáculo “As cidades” de Chico Buarque, onde ele colocou a imagem dos “gatos” elétricos das favelas para adornar (imagem que inclusive está na capa do disco), tornando os “gatos”, dessa forma, para ele, “arte contemporânea”. Ou seja, tirar um produto do seu meio, torná-lo um produto estético, pinçar um artista do seu contexto e projetá-lo na cena nacional é o papel dos “curadores”. (Tomassi, 2013:22)

Em consonância com a posição de Tommasi (2013), aliás, evitamos aqui reproduzir a melancolia de posturas críticas que identificam sob o rastro de qualquer iniciativa apenas o emparelhamento do mercado e do espetáculo (Rancière, 2010). A apropriação dessas experiências pelo mercado não pode sugerir ao leitor que a emergência da produção artística oriunda dos territórios mais pobres é fruto apenas da mercantilização de suas experiências, desconsiderando um conjunto de outras mediações. Mercado da produção cultural, politização de situações de pobreza, visibilidade de novos atores sociais se imbricam de forma que as denúncias e a produção artística de setores mais pobres são articuladas pelo mercado que passa a lucrar com o imaginário da pobreza e sua naturalização. Contra essa naturalização novas experiências de politização podem emergir, passíveis de serem novamente capturadas ou não pelo mercado. Nesse sentido, a produção artística que tem a pobreza e a violência como foco se posiciona no *fio da navalha* como bem colocado por Pellegrini (2004), podendo servir como veículo de desnaturação das violências cotidianas ou como naturalização distanciada e assente nos pactos miméticos entre texto e leitor que reforçam o exotismo das imagens de humanidade degradada.

Nesse contexto avesso a reducionismos, a repercussão obtida por Ferrez com a publicação de Capão Pecado rendeu-lhe um convite para escrever uma coluna na Revista

Caros Amigos, uma publicação de esquerda que circula mensalmente na maioria das bancas do país, naquele período com tiragem de 50.000 exemplares. Como a revista realizava edições especiais esporádicas sobre algum tema, Ferrez, incomodado pela repercussão de seu lugar de exceção e espanto pela sua origem pobre e pouco escolarizada, reuniu esforços para o lançamento em 2001 de uma edição especial constituída exclusivamente por autores moradores das periferias brasileiras com trajetória parecida com a sua. A publicação *Cultura de Periferia* foi considerada o principal marco para o que viria a ser nomeado como *Literatura Marginal Periférica* e inauguraria uma fase nova na relação entre literatura e pobreza no país (Eslava, 2004; Nascimento, 2009; Oliveira, 2011; Silva & Tennina, 2011; Tennina, 2012). Cada um dos textos publicados é acompanhado por pequenos trechos biográficos que destacam a origem periférica dos autores e sua condição de marginalidade, seja em relação às ocupações e locais de moradia ou situações de privação de liberdade. Foram vendidos 60.000 exemplares dessa publicação. A visibilidade alcançada estimulou o lançamento de mais duas edições especiais da revista que foram nomeadas como *Literatura Marginal Ato II* e *Literatura Marginal Ato III*.

No manifesto escrito para a abertura de um livro que reunia novamente escritores dessas edições anteriores, Ferrez (2005) desloca a visão das periferias como signo da desumanidade que as imagens da pobreza reforçam. O deslocamento é realizado ligando tais imagens e sua humanidade carente ao universo da literatura, signo associado à civilidade cultivada. Assim, sua visibilidade que o reforçava como ser excepcional foi articulada a invisibilidades das produções culturais de outros autores e o desejo destes de construir suas próprias narrativas

A capoeira não vem mais, agora reagimos com a palavra, porque pouca coisa mudou, principalmente para nós.

Não somos movimento, não somos os novos, não somos nada, nem pobres, porque pobre segundo os poetas da rua, é quem não tem as coisas.

Cala a boca, negro e pobre aqui não tem vez! Cala a boca!

Cala a boca uma porra, agora agente fala, agora agente canta, e na moral agora agente escreve.

Quem inventou o barato não separou entre literatura boa/feita com caneta de ouro e literatura ruim/escrita com carvão, a regra é só uma, mostrar as caras. Não somos o retrato, pelo contrário, mudamos o foco e tiramos nós mesmos a nossa foto.

A própria linguagem margeando e não os da margem, marginalizando e não os marginalizados, rocha na areia do capitalismo.

O sonho não é seguir o padrão, não é ser o empregado que virou o patrão, não, isso não, aqui ninguém quer humilhar, pagar migalhas nem pensar, nós sabemos a dor por recebê-las.

Somos o contra sua opinião, não viveremos ou morreremos se não tivermos o

selo da aceitação, na verdade tudo vai continuar, muitos querendo ou não.
(Trecho do manifesto *Literatura Marginal, Terrorismo Literário*, Ferrez, 2005).

As edições especiais de *Caros Amigos*, as provocações de Ferrez em seu Manifesto, a articulação entre escritores que se identificaram com esse debate abriram uma visibilidade antes não alcançada coletivamente. Visibilidade que só poder ser compreendida pelo choque de imagens entre pobreza e o domínio da tecnologia da escrita, anterior à ligação entre pobreza e literatura. Ligação de imagens e palavras que nos fazem buscar um reordenamento para isso que não encaixa no mundo em que posicionamos os pobres urbanos. Ligação de imagens e palavras que suscitam tentativas de interpretação para a grata surpresa ou o mal-estar. Repetindo as perguntas que iniciaram essa tese, por onde passa a literatura, passam os pobres? Esse é um lugar para a pobreza quando os pobres assumem o desejo de criar? É mesmo literatura? É mesmo pobreza? Pois se os pobres não se encaixam na imagem que fazemos deles, podemos localizá-los em outra classe, ou criamos quantas pertencas de classe quanto forem possíveis para que a pobreza se mantenha como signo do humano precário, irresoluto, tosco, carente, atrapalhado, infantil, infra-humano. Literatura na periferia? Podemos demonstrar o que é campo literário para mostrar que se trata de outra literatura, de outra forma de expressão, pois, por mais que evitemos admitir, eles não poderiam estar realmente falando sério. Acharemos um lugar mais adequado para contê-los, pois se não é literatura devem ter algum valor essas expressões. Por onde? Em nosso caso, felizmente deixaremos esse encaixe para pesquisadores mais habilitados para localizar predicados verdadeiros. Interessa-nos os efeitos dos predicados quando associados a determinados sujeitos, nesse caso ligação entre o pobre, a escrita e produção literária. Essa tese dedica a compreender algumas ligações entre palavras.

Por isso, a expressão *Literatura Marginal* ganhou novamente visibilidade, agora para assinalar a origem social dos escritores e as temáticas por eles privilegiadas. Diferentes da *Literatura Marginal* dos anos 70 que reunia autores de classe média que ironizavam os cânones literários vigentes e as formas de circulação dos textos (Eslava, 2004; Nascimento, 2009; Oliveira, 2011; Silva & Tennina, 2011; Tennina, 2012), a *Literatura Marginal* que nasce nos anos 90 reúne autores de origem pobre das periferias que reivindicam o direito e afirmam a capacidade de escreverem suas próprias narrativas.

Um destes autores, Sérgio Vaz, organizou em 2002 o Sarau da COOPERIFA²⁶. Realizado em um bar em Taboão da Serra extremo sul de São Paulo é considerado um marco para o surgimento dos Saraus de Periferia que se espalharam pelo Brasil. Esses eventos se tornaram uma das principais ações dessas práticas que se reúnem em torno da Literatura Marginal Periférica (Tennina, 2012). Sérgio Vaz era mais um desses moços que publicava com ajuda de amigos e depois mangueva livros nos bairros de São Paulo

A “Cooperifa” consiste em uma reunião em um bar com as mesas dispostas em direção a um lugar onde há um microfone e qualquer dos que estão presentes –inscritos anterior num papel- pode passar a ler, recitar, rapear ou cantar alguma poesia geralmente própria ainda que não necessariamente. A prática do sarau se estendeu e segue se estendendo cada vez más nas regiões periféricas, não apenas na zona sul. (Tennina, 2012: s/p) Tradução minha.

O sarau Cooperifa é realizado todas as quartas-feiras a partir das sete horas da noite. Essa forma de organização encerra uma estética reivindicatória. O bar é como inúmeras vezes relatado por Sérgio Vaz um dos principais espaços públicos das regiões mais pobres, disputando espaço com as igrejas, as escolas e os postos de saúde. O bar é então ressignificado como um centro cultural que reúne escritas e expressões artísticas dos próprios moradores. Um espaço para recobrar a voz encerrada no silêncio do dever a cumprir em que se gasta o dia e o dinheiro a receber. Além disso, um sarau em dia útil para romper com o recorte sensível que define que durante a semana o trabalhador deve permanecer recolhido, restaurando as forças da dominação antevista em atividades subalternas que garantem pouco espaço para si. Mais ainda além, concorrendo com as telenovelas e os jogos de futebol, que junto às canções populares são os únicos produtos culturais oferecidos massivamente no cotidiano dos pobres urbanos.

O sarau reúne a experiência escrita e a recitação dessa palavra através das performances individuais frente a uma platéia composta em sua maioria de pessoas que em algum momento também se apresentará. A divisão entre palco e platéia tende a se dissolver, pois se mantém entre os minutos fugazes em que os papéis se invertem. O espaço tem como valor a igualdade frente à divisão que estrutura na cena. O sarau é composto por aqueles que a princípio não escreveriam, não leriam ou se o fazem, reproduziriam de forma tosca o que se entende por literatura. Os versos não falam apenas das injustiças e dissabores, mas fragmentos de vida ditos por pessoas de diferentes gêneros e idades.

²⁶ Sigla de Cooperativa Cultural da Periferia

A visibilidade - comunitária, midiática e política - das edições de Caros Amigos e do sarau Cooperifa no início dos anos 2000 possibilitou a formação de uma rede de escritores que passaram a se apoiarem mutuamente e exercer um conjunto semelhantes de ações por quase todas as periferias metropolitanas do Brasil. Dentre essas ações destaca-se encontros diversos como 1ª Semana de Arte Moderna da Periferia também organizada em 2006 pela Cooperifa em São Paulo, ações específicas dos escritores nas suas comunidades como os saraus, a distribuição gratuita de livros, bibliotecas comunitárias, as articulações com a escola pública para leitura e divulgação dos textos. Muitos desses autores se organizaram em projetos ou ONGs em ações voltadas para ampliação da leitura e incentivo à escrita. Desde seu início destaca-se também articulação junto às redes do Hip-Hop, não apenas pela intensa participação de MC's na produção de textos e performances, mas principalmente pelo sentido comum de realizar ações que tem como meta dar voz às periferias, ao mesmo tempo em que visam fortalecer suas formas de produção (Nascimento, 2009).

apesar de utilizarem de expressões artísticas diferentes, os hip hoppers e os escritores da periferia usufruem repertórios culturais e sociais comuns que indicam muitas proximidades entre eles: valem-se dos mesmos termos (como “mano”, “preto”, “favela” e “gueto”), defendem movimentos que reivindicam a “representação” da periferia no plano cultural, exercem profissões que se colocam como alternativas às profissões operacionais e que trazem status social, questionam os valores socioculturais e os estilos de vida dos mais ricos, e combatem os mesmos inimigos – “o sistema” e “a elite”. Como um fenômeno recente, é possível dizer também que, em certa medida, o movimento de literatura marginal dos escritores da periferia atualiza as elaborações, os discursos e os projetos do hip-hop (NASCIMENTO, 2009, p. 160).

Silva e Tenina (2011) entendem que todos esses elementos conformam um movimento na cidade de São Paulo que se estrutura em torno de interações contínuas e afinidades, identificações e objetivos em comum. Constituem-se em torno de identidade *Marginal* e de adversários nomeados como elite, academia, sistema entre outros. O objetivo principal seria modificar a visibilidade da periferia como lugar da carência apenas e o mapa do campo literário brasileiro como fechado à trajetória letrada. Poderíamos perceber dois conjuntos de ações articuladas. Um movimento que se intitula literário e visa disputar espaço como forma de expressão artística própria e legítima, e um movimento extra-literário que se volta para um conjunto de práticas voltadas para a escrita e à leitura e que reivindica a igual capacidade de entendimento, de construir suas próprias narrativas e de acesso a cultura letrada. As

principais controvérsias sobre essas experiências se dirigem ao acolhimento pelo campo literário e sua articulação com o mercado.

III

As formas de interpretação

Retomando, as formas de interpretação não são produtos unívocos dos pesquisadores e se misturam com as definições dos próprios escritores num processo que se retroalimenta. O esforço reflexivo induzido por diferentes pesquisas através dos processos de interlocução que elas geram (não apenas pelas pesquisas, claro) cria formas de nomeação, pequenas hegemonias e contra-hegemonias do pensamento compartilhadas entre pesquisadores e escritores. Essas nomeações que nomeei como processos de adjetivação lançam luz e sombras sobre um conjunto de experiências. Para complicar um pouco mais, alguns desses escritores possuem curso superior e entraram para a pós-graduação das universidades públicas para tratar dessas experiências, tornando borradas as fronteiras entre dentro e fora²⁷.

No entanto, podemos dizer inequivocamente que as experiências destacadas são marcos que permitem articular diferentes experiências e podem ser retomadas por novos sujeitos em novos espaços sociais, como acontecerá no final de 2008 com a criação do Coletivo Sarau de Periferia em Belo Horizonte. Portanto, mesmo que existam experiências de organização de escritores pobres ao longo da história brasileira e de que existam grupos de sarau existindo há muitos anos, estou destacando práticas que se iniciam a partir dos vínculos à Literatura Marginal Periférica. Termo, aliás, recusado por alguns escritores e participantes dessa cena que se ressentem de uma classificação que localiza de antemão o valor de sua escrita ou de sua expressão artística.

Em entrevistas realizadas para a pesquisa de Nascimento (2009), nem todos os escritores concordam com a expressão Marginal. Alguns destes, como o próprio Paulo Lins, acusam o modismo e espetacularização em torno da violência como responsável pelo interesse por essas obras. Critica-se ainda importância dada a questão sociológica em detrimento dos aspectos literários. O selo de autenticidade seria valorizado pelo mercado via exotismo ou resposta ao mal-estar que buscam leitores de classe média. Assim são valorizadas narrativas nas quais a estigmatização passa a ser o vetor das vendagens e da carreira de

²⁷ É o caso por exemplo, de Allan da Rosa, escritor, criador da Edições Toró, formado em história e mestre em educação ambos pela USP e de Rogério Coelho, escritor, um dos idealizadores do Coletivo, formado em Letras pela Puc-Minas e mestrando em Teatro pela UFMG.

autores vindos das margens urbanas. Para a autora, o risco dessa nomeação se justificaria pelo tom de denúncia, pela experiência compartilhada e pelo desejo de conferir autonomia a essas vozes.

A questão que nos importa aqui é o processo de visibilidade dessas experiências ou como elas passam ser compreendidas por essa classificação que tem a Literatura Marginal Periférica ou apenas periférica, ou dos pobres ou das quebradas como aglutinadora. Por isso, independente do desejo individual de serem representados de outras maneiras, serão essas classificações que entrarão em jogo na visibilidade de suas produções. Portanto, nessa partilha que liga criação artística, mercado, estado, estigmatização e politização, a visibilidade alcançada é, sobretudo resultado de silenciamentos e lutas, frustrações e conquistas diversas. A visibilidade aberta por essa experiência abre a possibilidade de reconfiguração de experiências que sequer contavam como passíveis de existir. Sem essa visibilidade, saraus como o Coletivoz em Belo Horizonte ou Sarau Debaixo em Aracaju simplesmente não existiriam. Enquanto escrevo, na cidade de São Paulo hoje existem mais de 60 saraus, em Belo Horizonte são mais de 20 grupos.

Nesse cenário de disputas, as formas de interpretação sobre a Literatura Marginal Periférica e os saraus a ela relacionados serão objeto de análise nessa seção. Em qual lugar são alocados as experiências e sujeitos nessas interpretações? Não significa com isso que estamos levemente recusando objetividade ao que é retratado por diferentes investigações, nem recusando o papel ativos dos sujeitos objetos dessas pesquisas, mas gostaríamos de nos perguntar como essas experiências têm sido visibilizadas. Esse é o esforço que tem sido feito até aqui e será perseguido ao longo dessa tese. Seguiremos as vicissitudes que ligam essas manifestações estéticas à política, que ligam o desenvolvimento de formas de expressão artísticas ao ativismo dos sujeitos. Talvez já tenhamos com o que foi relatado até aqui um primeiro vislumbre. Por que muitos desses autores se sentem impelidos a dizer que tem algo a contar, que são dotados de razão, que podem criar enredos, que a poesia também lhes pertence? Almejar a literatura associando a ela a pobreza e a cor da pele é também uma forma de criar um mundo que não existia. Em dizer que esses corpos não só falam, como possuem histórias vivenciadas ou passíveis de serem vividas quando escritas ou declamadas. Seria uma boa pista? Paremos por ora, aqui. Ainda há muito que seguirmos nos fluxos dessas histórias que esperam para serem contadas ou talvez recontadas com o timbre de novas vozes.

As publicações de *Cidade de Deus* de Paulo Lins, *Capão Pecado* por Ferrez, as edições especiais da Revista *Caros Amigos*, o manifesto publicado também por Ferrez na abertura de *Literatura Marginal: Talentos da periferia*, o sarau Cooperifa e suas formas de expressão tornaram eventos paradigmáticos que ao serem compreendidos dariam inteligibilidade para o conjunto de experiências que associam pobreza e literatura. Se por um lado essas criações foram inspiração para outras experiências reproduzidas no estado de São Paulo e fora dele, por outro, após quase duas décadas desses marcos iniciais podemos desconfiar do valor de sinédoque dessas análises para as diversas manifestações que se desdobraram nesse período. Mesmo em São Paulo os primeiros escritores que se destacaram continuam publicando novos livros e repensando sua produção como é o caso de Ferrez que se desloca a centralidade da violência e trata de aspectos variados e sutis nas vidas dos moradores pobres (DalCastagné, 2007). Mas a limitação em tomar unicamente essas experiências como metáfora representativa se torna ainda mais significativa pela grande quantidade de saraus que se iniciaram nas periferias e em espaços centrais das grandes cidades brasileiras (não apenas São Paulo) agregando uma nova geração de artistas que já tratam suas performances como uma forma singular de fazer literário. Os saraus voltaram a não ser apenas identificados como manifestação singular da periferia incorporando espaços e pessoas de classe média. Além disso, no bojo dessas próprias ações e nas articulações ambíguas com o mercado, a cultura da periferia ganhou um espaço de destaque no interior da indústria cultural brasileira. Inicialmente com o rap e o funk ainda associada a um público específico, agora veiculada através de nomes como Criolo e Emicida que passam a ser referência para uma classe média antes identificada com expressões da Música Popular Brasileira. Além disso, essas categorias iniciais reproduzem categorias nativas da vida em São Paulo e as tensões enfrentadas no espaço urbano de uma das maiores cidades do mundo. Nos contatos feitos com a cena paulista sempre foi notória uma justificativa identitária e pertença territorial que apesar das formas de segregação própria a cidade de Belo Horizonte, não se expressam da mesma forma. As análises centradas nesses eventos paradigmáticos propõem questionamentos, mas deixam de fora experiências mais sutis da criação artística e vivências que não se resumem a defesa de uma identidade periférica unívoca numa metrópole como São Paulo.

Podemos dizer que essa produção bibliográfica posiciona as peças iniciais do jogo interpretativo. Tal produção é em alguma medida acumulativa ou pelo menos, precisa evidenciar que tem conhecimento minimamente do que foi dito anteriormente. Esse referenciamento nas redes de significação da produção acadêmica algumas vezes é entendido

como um ponto de partida já consolidado, base pelo qual deveríamos avançar de forma pouco crítica simplesmente pelo fato de que algo foi publicado anteriormente. As pesquisas vão se referenciando e criando uma cadeia interpretativa difícil de desvincular. O trabalho de revisão bibliográfica nessa tese visa outro esforço. Teorias e conceitos aqui são como dito anteriormente, cenas, ligações de palavras e experiências, territórios que nos permitem ver e sentir o que está dentro de suas fronteiras. São esses contornos que nos interessam.

A visibilidade alcançada pela cultura de periferia, notadamente a Literatura Marginal Periférica, passou a ser interpretada de acordo com pelo menos três posicionamentos. O lugar dessas experiências do ponto de vista da produção cultural, o que não englobaria apenas livros e saraus, mas as expressões o Hip-Hop e uma cultura contestatória da periferia que marcaria uma novidade nas formas de representação dos pobres urbanos com sua articulação problemática com o mercado. Um segundo posicionamento se dirige mais especificamente a localizar o lugar dessas práticas no campo da literatura, em descobrir como acolher essa postura que se autodenomina literária. Se não seria verdadeiramente literário, haveria então a necessidade de compreender do que se trata e descrever o caráter singular dessas ações. Por último, um terceiro posicionamento analítico se dedicaria a compreender essas experiências do ponto de vista de sua intencionalidade política. Esse seria um espaço de reivindicação ou de exercício da cidadania sobre novas bases a partir das próprias vozes dos subalternos urbanos. Essas três posições são cambiáveis no interior dessas produções, de forma que todos os textos trataram delas de forma central ou periférica. Por isso, não se trata de classificar qual a posição de cada autor ou texto, mas evidenciar as posições que são transversais aos textos, ou seja, a partilha do sensível, o mundo comum que eles conformam.

IV

Produção Cultural, Mercado e Violência

No interior do campo da produção cultural distintas representações sobre a violência estão presentes ativamente em nosso imaginário e em grande medida fazem parte do esforço de construção de uma identidade nacional pós-colonial que daria um sentido harmônico aos nossos distintos pertencimentos raciais e de classe. Das ideologias racistas e higienistas do final do século XIX preocupadas com a degeneração dos brancos face à miscigenação diante da imensa população negra (Munanga, 2004) passando por teorias de cunho culturalista sobre a mistura não isenta de violência das três raças (Freyre, 2004), a suposta cordialidade ainda

que ambígua do povo brasileiro (Hollanda, 2006), assistimos a diferentes formas de nossas elites intelectuais e econômicas projetarem meios para uma possível sociedade harmônica. Como poderíamos nos tornar uma nação moderna diante de diferentes tensões sociais colocados pelos desdobramentos escravocratas e da persistência de hierarquias coloniais? A literatura sempre teve um papel importante na elaboração dessa identidade que poderia por um lado, revelar a nossa especificidade como brasileiros e, por outro, apontar os entraves que nos distanciam desse projeto de modernidade (Rocha, 2005; Santiago, 2000; Candido, 2006, 2009; Santos, 2013) Candido inclusive dirá que nossa prosa teve sempre pretensões realistas, o que muitas vezes se deu em prejuízo da imaginação, pois não existiria literatura sem fuga do real.

No interior do campo da produção cultural, a violência e suas distintas formas de representação têm sido associadas ao realismo de nossa produção cultural que não apenas se relaciona aos grupos mais pobres, sendo transversal a toda nossa produção. Textos como o de Paulo Lins e Ferrez são incluídos nessa tradição, mas se distinguem pelo fato de serem considerados como produtos ainda mais autênticos por serem vozes oriundas de territórios violentos. Nesse sentido emergem críticas sobre a mercantilização da violência pela indústria cultural brasileira.

Contudo, cumpriu-se a catarse; aliviados com o *happy end* às avessas, livramo-nos da culpa social, voltamos para nossa zona de conforto, abrigando-nos na proteção de nossas veleidades de classe média leitora. Desse modo, tal realismo, contundente na aparência, registra, a sua maneira, um traço importante da produção cultural e literária de hoje: *o barateamento do trágico*, que não é de modo algum seu simples retorno, mas o preço do ingresso para o espetáculo da indústria cultural, do qual a violência direta ou simbólica é um dos atores mais bem pagos (Pellegrini, 2013:47).

Sem reduzir à mercadoria e ao espetáculo todo o conjunto de produções que tocam na questão da violência, para Rocha (2005) a emergência de ações articuladas em torno de uma cultura de periferia mais combativa como o rap e as diferentes expressões da literatura marginal, permite-nos pensar num deslocamento da representação de nossa identidade nacional na qual seu caráter consensual, harmônico ou passivo vem sendo contestado por vozes que afirmam a impossibilidade de uma conciliação num quadro de intensa desigualdade social. Um deslocamento no plano cultural realizado pela produção de artistas e escritores das regiões mais pobres das grandes cidades brasileiras é nomeado por Rocha (2005) como *dialética da marginalidade*.

Mas porque *dialética da marginalidade*? Esse conceito foi criado em contraposição ao conceito de *dialética da malandragem* elaborado por Cândido como forma de dar melhor inteligibilidade ao crescente interesse pelo romance Memórias de um Sargento de Milícias de Manoel Antonio de Almeida publicado em 1854 no Rio de Janeiro. Ainda que a análise de Cândido (1993) seja restrita ao universo do romance, a *dialética do malandragem* permearia boa parte de nossa representação sobre o conjunto de nossas relações sociais. Dessa forma, mas não apenas, o ensaio propõe certa gênese do habitus do brasileiro presente no comportamento malandro que seria uma marca distintiva de nossa identidade. Essa identidade não tencionaria os distintos pólos posicionados entre interesses egoístas e a legalidade pública, pois consegue circular entre as esferas da individualidade e da norma sem necessidade de conflitá-las, tirando proveito de cada uma dessas esferas. Não há violência explícita, há “jeitinho”. No entanto, essa figura do malandro como representante de nosso habitus não se restringe às nossas elites sendo na verdade, incorporada massivamente para representar os mais pobres. Por isso, é recorrente na representação das classes mais pobres, a figura do bom bandido, do malandro do morro que sempre consegue tirar proveito das piores situações com suíngue e carisma mesmo diante do contexto de desigualdade e violência. Essa é de fato uma figura emblemática. As diferentes formas de injustiças vivenciadas em nossa organização social estariam abertas a negociação, no horizonte internalizado do consenso, de certa submissão às esferas das injustiças, do povo feliz apesar de todas as adversidades.

Em contraposição à *dialética da malandragem*, Rocha (2005) propõe o conceito de *dialética da marginalidade* para evidenciar a expressão de um conflito colocado pelas produções culturais de autores oriundos dos bolsões de miséria de nosso país. A novidade dessa produção- uma vez que desde a década de 60 o romance urbano coloca como central a violência - seria sua organização coletiva e voltada para a contestação do campo das produções culturais e afirmação do direito à representação. Em muitas das produções desses autores no lugar da celebração da malandragem, emergiria o seu lado opressivo, os anseios dos mais pobres frente a pouca possibilidade de realizar escolhas, a violência que se perpetua através da malandragem e da qual os supostos malandros pobres são a maiores vítimas. Em vez do transitar e do jeitinho, a brutalidade da violência direta, com poucas possibilidades de mediação. A violência representada por muitas produções desses autores trata dos isolados territórios de pobreza frente uma ordem que não se interessa de fato em torná-los parte de uma universalidade mais inclusiva. A passagem do malandro pra o marginal evidenciaria a afirmação de vozes que denunciam a partir de suas narrativas a impossibilidade do consenso

no interior de nossa identidade nacional. A malandragem seria mais adequada para a representação do habitus de parte de nossas elites e esconderia a violência que lhe é correlata quando associada aos mais pobres. A *dialética da marginalidade* seria uma forma de desnaturalizar ou de desconstruir a violência implicada nesse tipo de representação que tem a *dialética da malandragem* como princípio narrativo.

A análise de Tennina (2013) sobre a re-significação da marginalidade em poemas presentes nos saraus de periferia sintetiza em outros termos o que Rocha nomeia como dialética da marginalidade:

(...) uma operação de ressignificação comum nas poesias dos poetas periféricos: o trânsito do sistema semântico habitualmente associado ao crime para o universo da literatura e a denúncia da violência por parte dos agentes que geralmente se apresentam como vítimas. Trata-se de uma operação dupla: a desterritorialização das operações criminosas e a ressignificação das identidades criminalizadas. (Tennina, 2013:17)

Rocha (2005) aposta não na suplantação da *dialética da malandragem* pela *dialética da marginalidade*, mas uma disputa simbólica no interior das formas de representação de nossas relações sociais. Para este autor, a produção dos grupos vinculados aos saraus apontaria um conflito de classes e, portanto, representações conflitivas para pensar nossa identidade. Nesse ponto proporia que o que está em questão não é apenas a afirmação de um conflito de classe, mas principalmente sua articulação a tensões raciais no interior dessa disputa simbólica. O temor quanto à forma de integração das populações negras pós-período da abolição da escravidão foi uma grande preocupação de nossas elites intelectuais e econômicas. Nesse contexto, a miscigenação e o imaginário da democracia racial apareceram como grande alternativa para constituição de nosso projeto de modernidade e identidade nacional. O Movimento Negro Brasileiro tem elegido como pauta fundamental desde os anos 70, a desconstrução do mito da democracia racial pela violência que ele invisibiliza. Diversas produções culturais negras têm denunciado o caráter ideológico dessa construção, de seu caráter excludente e mantenedor das desigualdades sociais e raciais. Muitos grupos que seriam agora os propulsores desse conflito sintetizado na *dialética da marginalidade* como rappers, escritores da Literatura Marginal e poetas dos saraus se vêem como herdeiros desse debate e continuam pautando a desconstrução da idéia de democracia racial e apontado dessa forma, a dimensão racial de nossa desigualdade.

Apesar de uma re-significação da violência no plano cultural, poderíamos nos perguntar se ainda sim, não haveria uma naturalização dessa temática associada aos grupos e

territórios mais pobres das grandes cidades. A despeito dos conflitos verificados no plano simbólico, a violência não seria questionada como forma de representação dessas comunidades mantendo sua centralidade. Nesse tipo de interpretação, o foco se mantém no caráter documental dessas experiências, uma vez esses sujeitos seriam vistos como portavozes mais qualificados para falar da violência. Esse caráter reiteradamente associado ao documental sobrepuja a dimensão ficcional da criação e do esforço de elaboração coletiva das mais diversas experiências. O pobre estaria prezo ao realismo de suas experiências. Mais uma vez a análise da recepção sua recepção inicial de Carolina Maria de Jesus é uma sinédoque eficaz para o que tratamos:

Daí a afirmação de que “é preciso conhecer a fome para saber descrevê-la”. O que não quer dizer que seus textos não sejam repletos de fabulação, ou que sua representação seja mesmo tão “realista” quanto ela defende diante de um vizinho. Em meio à sua contabilidade da fome, com um tempo que se estende e se emenda em dias iguais feitos de trabalho e angústia, a autora insere personagens, cria situações inusitadas, dá conta da movimentação na favela, com as intrigas, a falta de solidariedade, a feiúra que contamina os meninos que vão morar ali (Dalcastagnè, 2007:23).

Como apontado por Dalcastagnè na passagem acima, não se trata apenas de miséria e violência, mas de anseios individuais e coletivos, do direito de ficcionalizar o próprio cotidiano, de criar distâncias da materialidade das condições que reduz a vida a sua reprodução vegetativa. Se alguns poemas dos saraus possuem um tom de denúncia, nem por isso esqueçamos que se tratam também de poemas, que possuem ritmo, que buscam rimas, produzem metáforas, usam de mecanismo como aliterações, trocadilhos e escansões de palavras. Mesmo o testemunho como experiência ficcional já é um rompimento com a crueza dessa vida que se vê apenas como violenta. É importante compreender que esses sujeitos estão se ocupando da experiência sensível (Rancière, 1995) na tarefa de dar sentido a própria representação de suas vidas. Isso se distancia de um mero testemunho ou denúncia e se aproxima de uma tentativa de falar numa língua diferente daquela do cotidiano e, portanto, permite criar distâncias, reflexão e, dessa forma, redesenhar os espaços nos quais meramente estão destinados como sujeitos da violência. Além disso, só ganham visibilidades os aspectos da experiência da literatura marginal e dos saraus que tocam diretamente em um tipo de violência (entre bandidos e mocinhos), ficando de fora outras narrativas que tratam de outras violências e principalmente de dimensões mais sutis e inventivas da experiência de estar no mundo.

Além disso, os textos publicados e as experiências dos saraus muitas vezes são tomados por parte da população e agentes do estado como possível saída para a violência. Não seria essa mais uma alternativa para a violência que nos assusta, trocar armas por poemas? Boa parte desses autores é bem atenta a essa cooptação e tem buscado dar relevo a diversidade dessas experiências e a seu caráter artístico como evidenciado no deslocamento da produção de Ferrez (Dalcastagnè, 2007). Além disso, o estado é objeto de crítica e denúncias nesses espaços, o que dificulta uma simples incorporação. No entanto, já se percebe uma tentativa de instrumentalizar essas experiências através de iniciativas do terceiro setor, do estado e de empresas privadas. (Tommasi, 2013). Muitos produtores culturais dos espaços mais pobres estão sendo convocados nesses territórios como gestores sociais (Yudice, 2006) Principalmente a recusa em trabalhar por longas jornadas em empregos subalternos impede que muitos desses escritores recusem simplesmente a participação em determinados projetos que utilizam de desgastadas imagens da pobreza para se promoverem.

Essas iniciativas artísticas e culturais representam também, portanto, um meio de sobrevivência, ainda mais significativo se consideramos que se tratam de grupos sociais subalternos que geralmente têm acesso a postos de trabalho caracterizados pela baixa qualificação, remuneração e gratificação pessoal. Assim, a dimensão econômica dessas iniciativas se entrelaça com a dimensão política. (Tommasi, 2013, p. 17)

A rearticulação entre sujeitos e predicados, na tensão entre o periférico e o escritor cria uma cena pública que intersecciona diferentes agenciamentos dando visibilidades a experiências não contáveis e a partir dessas, novas articulações. Nessa intersecção entre mercado, política e estética, a figura do pobre parece outra vez estar presa melancolicamente no jogo de sua subordinação. Suas ações são lidas, inclusive por muitos dos próprios artistas, como derivada apenas de sua posição social. As produções passam a ser compreendidas como “sociais”: realistas, políticas, contestatórias. Nessa percepção, se tornam indistintas experiências heterogêneas de vinculação à criação artística. Poetas que se dedicam ao aprimoramento de sua escrita se misturam com participantes assíduos ou ocasionais que não possuem pretensões artísticas, apesar da importância que conferem a suas experiências. No entanto, a divisão valor artístico versus valor social confere espaços de reconhecimento definindo limites perceptivos e formas de financiamento e incentivo.

Para quem abraça o discurso do “social” e defende a ideia de que através da arte e da cultura é possível “sair da marginalidade” e promover a “inclusão social”, as possibilidades e os circuitos dos “financiamentos se ampliam. Mas alguns, como fez Marta Porto, então Secretária de Cidadania e Diversidade Cultural do Ministério da Cultura, durante o seminário supracitado, questionam o valor artístico do que é produzido com “finalidades sociais. A arte, para eles, tem que conservar um padrão de

qualidade, ou melhor, é o valor artístico que deve motivar os "financiamentos e não seu valor social. Mas o que seria essa qualidade, esse valor artístico? Quem (e como) está autorizado a definir o que é arte? (Tommasi, 2013: 23).

É principalmente numa parte do campo da literatura comparada que o valor estético dessas manifestações procura ser pensando. As categorias social, identidade, político não são dissociadas nessas análises de seu valor artístico. Buscam-se formas de compreender como essas categorias fazem parte ou não do efeito estético pretendido. Já que houve uma reivindicação de realizar literatura, essas pesquisas levam a sério essa posição, derivando daí suas formas de análise que tentam sopesar críticas aos espaços restritos do campo literário com crítica estética das pretensões dessas expressões artísticas.

V

Um lugar na literatura

Compreender como essas experiências atende ou não o apelo feito por elas ao se intitulem como literatura tem sido um posicionamento central nas experiências de literatura Marginal Periférica. Nesse sentido, ora a literatura como campo é questionada através do desconforto que essas produções geram, ora essas produções são questionadas devido a sua simplicidade ou distância do que é considerado de fato literatura. Ainda que nem todos os autores e participantes do sarau estejam necessariamente preocupados com essas classificações, elas derivam do impacto causado pelas iniciativas dos primeiros escritores que desdobraram suas ações a partir da visibilidade alcançada por Paulo Lins e Ferrez. Como ressalta Dalcastagnè (2012) esse esforço de compreensão pode ser feito investigando essas produções a partir de seus próprios critérios do fazer artístico ou então, referenciando essas obras nos espaços mais consolidados da crítica literária.

São, ambos, procedimentos legítimos, embora este último incorra em algumas dificuldades: em primeiro lugar, a necessidade permanente de se fazer todo um arrazoado a cada análise de uma obra para referendá-la. Ou seja, são páginas e páginas para dizer “isto aqui é literatura”, antes de começar a discutir a obra – o que não é, absolutamente, exigido na análise de um autor melhor situado no campo literário (quer dizer, homem, branco, de classe média, morador do Rio de Janeiro e São Paulo, publicado por editoras mais centrais etc.). Com isso, mantém-se, de algum modo, inalterada a hierarquia dentro do campo literário, criando entraves à sua democratização. A necessidade de justificar a qualidade estética da obra também pode ser um empecilho para incluí-la dentro de uma discussão mais geral sobre aspectos considerados relevantes para serem analisados: a elaboração do espaço em diferentes narrativas, a construção do tempo, do narrador, das personagens etc. Parar a discussão para justificar a presença de um ou outro autor é contraproducente.

Por isso, talvez seja mais produtivo percorrer o primeiro caminho – que é também o mais difícil –, desconsiderando os modelos de valoração estética nascidos da apreciação das “grandes obras” e partindo para um questionamento do nosso conceito de literatura. Afinal, a definição dominante de literatura circunscreve um espaço privilegiado de expressão, que corresponde aos modos de manifestação de alguns grupos, não de outros, o que significa que determinadas produções estão excluídas de antemão (Dalcastagnè, 2012:16).

Como desdobramento dessa afirmação, Dalcastagnè destaca que esse primeiro caminho mais produtivo, ainda está por se fazer. Tirando as análises realizadas de *Cidade de Deus* de Paulo Lins, *Capão Pecado* e *Manual Prático do Ódio* ambos de Ferrez e de algumas descrições das experiências do sarau pouco tem sido feito nesse sentido.

Nesse rastro, Tennina (Tennina & Silva 2011, Tennina, 2010, 2012, 2013) procura dar inteligibilidade a essas produções no campo da literatura. Nessas análises, a autora tem proposto um modelo interpretativo singular. Para ela, as escritas da Literatura Marginal tentam se sustentar por critérios extra-literários, apesar da reivindicação da literatura. Ou então, diante desses critérios extra-literários, o campo literário precisaria se abrir para agregar expressões que apesar de reivindicarem o espaço da literatura são realizadas por escritores que não possuem trajetória letrada. Assim, a Literatura Marginal Periférica se sustentaria por estratégias narrativas e gráficas que criariam pactos narrativos e miméticos junto ao leitor. Esses pactos dariam o caráter singular a esse tipo de literatura. São eles o pacto ficcional, o pacto autoral e o pacto referencial.

Um pacto ficcional (ou romanesco) refere-se à reivindicação de ser considerada literatura a produção dessas experiências. Nesse sentido, estaríamos falando de textos que se sustentam autonomamente através da ficcionalização dos temas e cenários ali narrados. Um pacto referencial pela pretensão de se fazer História, pelo caráter documental dos textos, o tom de denúncia e a tentativa de dar visibilidade às realidades narradas. Pretende-se ao mesmo tempo uma autenticidade e visibilidade das histórias da periferia. E, por último, um pacto autoral que se afirma no desejo de promover uma voz marginal coletiva e que conta não apenas com os textos, mas com os próprios corpos declamantes nos saraus, marcando a singularidade dos autores. Nesse sentido, os textos se sustentariam pela afirmação biográfica e identitária que os acompanha - a despeito do pacto ficcional que intentam - pela tipografia (às vezes imitando as pichações), pelas imagens e fotos vinculadas nas produções (caso da primeira edição de *Capão Pecado* - elementos retirados nas edições posteriores)

principalmente por textos que são elaborados para serem apresentados em performances nos saraus:

Não apenas as fotos, como também os corpos participam do pacto autoral que esta literatura demanda. Os corpos que enchem os saraus de poesia, os corpos que passam a ler e a recitar um poema, os corpos que se sentam a escutá-los, os corpos que saem nas fotografias quando não são retratados, formam parte da figura do escritor e sustentam a imagem da literatura periférica. Assim mais que uma literatura que subjetiviza, isto é, que constrói sujeitos sociais, se trata de uma literatura performática, no duplo sentido que esta palavra carrega. Por um lado, enquanto escritura vinculada a atuação (cfr. “Ato”), que necessita de um corpo com um habitus particular que se refira de alguma maneira ao espaço em que se articula essa palavra. Por outro lado, se trata de uma literatura performática no sentido de que por meio da palavra se conforma uma ação, que se pensa em todo caso como luta contra o inimigo chamado “elite”, “sistema”, “burguesia”, etc. Diferenciação a partir da qual se afirma uma identidade. Aos corpos como elemento chave neste pacto autoral, soma-se uma biografia que fala em todos os casos do bairro de origem de quem escreve, do trabalho que se tem para ganhar a vida – que muitas vezes é manual e não tem a ver com as letras – e, caso tenha publicado já, os títulos de outros livros seus ²⁸(Tennina, 2012:s/p). Tradução minha.

Nas análises de Tennina (2010, 2012, 2013) os autores e participantes vinculados à Literatura Marginal e aos saraus estão buscando expressão num lugar de fala delimitado que circunscreve uma origem, pertença territorial e identidade periféricas. Essa expressão aponta para a denúncia e a contestação. Mais uma vez a produção inicial de Ferrez, as três edições especiais de *Caros Amigos* e a descrição de eventos da Cooperifa pretendem dar sentido a esses pactos. No caso específico dos saraus tenta-se evidenciar como se dá esse pacto autoral, uma vez que essa seria uma leitura que mais que subjetiviza, conformaria sujeitos sociais. A maior parte da produção escrita nasce na recitação dos saraus e depois segue para a página escrita. Desse modo, compreender o espaço do sarau seria uma chave para compreender esse tipo de literatura.

²⁸ No solamente las fotos, sino también los cuerpos participan del pacto autoral que esta literatura demanda. Los cuerpos que llenan los saraus de poesía, los cuerpos que pasan a recitar o a leer un poema, los cuerpos que se sientan a escucharlos, los cuerpos que salen en las fotografías cuando no son retratos, forman parte de la figura del escritor, y sostienen la imagen de la literatura periférica. Así, más que de una literatura que subjetiviza, esto es, que construye sujetos sociales, se trata de una literatura performática, en el doble sentido que esta palabra conlleva. Por un lado, en tanto escritura vinculada a la actuación (cfr. “Ato”), que necesita de un cuerpo con un habitus particular que refiera de alguna manera al espacio desde donde se articula esa palabra. Por otro lado, se trata de una literatura performática en el sentido de que por medio de la palabra se conforma una acción, que se piensa en todos los casos como lucha contra un enemigo llamado “elite”, “sistema”, “burguesía”, etc., diferenciación desde la que afirma una identidad. A los cuerpos como elemento clave en este pacto autoral, se les suma una biografía que habla en todos los casos del barrio de origen de quien escribe, del trabajo que tiene para ganarse la vida –que muchas veces es manual y no tiene que ver con las letras-, y, caso haya publicado ya, los títulos de otros libros suyos.

Para Teninna (2013) o valor heurístico dos eventos da Cooperifa se confirma por ter inspirado o *modus operandis* de vários saraus – o bar na periferia, o microfone, realizado durante a semana de trabalho. Os saraus são marcados pela presença de moradores de diferentes periferias, o que demarca esses eventos como ponto de encontro de uma identidade periférica formada por uma geografia afetiva e pelo compartilhamento de um cotidiano nesses espaços. No sarau haveria abertura para o compartilhamento de experiências muito mais diversas do que aquelas da violência muitas vezes espetacularizada que lhe deu visibilidade. Ali o hip-hop se mistura com a expressão de moradores de diferentes gerações.

Nesses espaços poderia se dizer que haveria a ressignificação de um ser periférico pela poesia que conforma uma estética própria ao narrar os detalhes do cotidiano e a nomeação de inimigos comuns que constroem a vida nesses espaços. Principalmente a presença dos corpos seria o principal veículo dessa existência periférica. Os declamadores usam o corpo e a voz de diferentes maneiras para realizar o efeito dos poemas e marcar a singularidade da autoria que ali se apresenta.

As formas de falar e de rimar, de aproximar-se do microfone, de ficar em pé, os movimentos das mãos e dos próprios corpos – que, muitas vezes, evidenciam cicatrizes, doenças e cansaço, ou músculos –, a presença e o caráter são afirmações do “ser periférico” que, por meio da repetição, instala esquemas motrizes que naquele ambiente tornam-se reconhecíveis e valorizáveis. (Tennina, 2013: 18).

Esses processos de ressignificação e formação de um ser periférico, de uma periferia corporificada nas performances dos saraus, conformariam o que a autora nomeia a partir da conceituação de Pierre Bourdieu que trataremos com maior detalhamento no próximo capítulo, como um capital simbólico que permite a reconversão de valores negativos associados à periferia, agora visibilizados e valorizados positivamente como traços distintivos, portanto, perceptíveis e diferenciadores para quem participa desse processo. Esse processo de constituição de um capital simbólico a partir de traços distintivos é realizado não apenas nas performances, como nos rituais que cercam o sarau como o acolhimento na chegada, os abraços, os cumprimentos, “É noiz”, “Firmeza”, “Tamo junto” que também acompanha a despedida. Seguidos também pelo silêncio exigido na apreciação das performances e nos aplausos indistintos a tod@s.

Torna-se necessário entender, de qualquer modo, que esses aplausos não estão motivados pela noção de “gosto”. A ideia de gosto letrado, individualizado e fortemente associado à sensibilidade pessoal não é a que está por trás desses aplausos. O aplauso aqui não está motivado pela ideia de um observador/receptor individual, que mobiliza seu juízo estético. Pensar essa prática desde esse enfoque *letradocêntrico* levaria a afirmar uma “ingenuidade do olhar” periférico em relação às formas

estéticas. Porém, o que o aplauso expressa, isso sim, é uma ação coletiva que reforça a construção de uma identidade periférica ressignificada a partir do orgulho, despojada da comparação humilhante com respeito aos sujeitos de tradição letrada. Então, o aplauso, do mesmo modo que o silêncio associa--se aqui a um ato não individual, mas relacional. (Tennina, 2013: 19)

As expressões do sarau e a literatura que dessas deriva, deveriam ser compreendidos por todos esses discursos identitários e os usos corpóreos que os sustentam, uma vez que não seriam um discurso verbal suficiente em si mesmo – leia-se literário- *mas um evento social que exige reflexão sobre outras variáveis além da letra* (Tennina, 2013: 20).

As análises de Tennina reúnem indiretamente o posicionamento de diferentes autores que investigam sobre o tema e avança em relação a estes ao desenvolver diferentes conceitos (os pactos) que garantiriam o efeito estético da Literatura Marginal Periférica. De forma similar, Nascimento (2009, 2011), por exemplo, parte de uma formalização estética de retratar o que é peculiar, contando principalmente com o suporte do corpo. Rodriguez (2003) também entende que as produções vinculadas à Literatura Marginal Periférica são baseadas numa estética pragmática – o pragmatismo do favelado - produto do habitus das populações pobres voltadas mais para o sentido em contraposição a forma. Essa estética vista como ingênua quando reivindica o valor livro no seu aspecto autoral, torna-se complexa quando é entendida a partir do hibridismo e da insubordinação do hip-hop com o uso de *samplers* e a mistura de discursos. Essa estética peculiar ajudaria a compreender os elementos documentais como fotos, organização de coletâneas e antologias coletivas que refletem as práticas de mutirão, tão presentes no *noiz por noiz* das favelas e periferias. Por isso, seria na sua concepção menos um empreendimento cultural e mais uma forma de elaboração da experiência.

Dias (2006) também enfatiza a publicação de coletâneas e uma literatura pra trazer melhorias que mantém uma tensão entre o testemunho biográfico e ficcional. A autora também destaca o hibridismo dessas produções:

Assim, no volume em questão, [Literatura Marginal: talentos da Periferia] com grande maioria de paulistas e integrantes de movimentos os mais diferenciados, sejam eles, musicais, poéticos, políticos, étnicos, culturais ou outros –, os textos se distribuem dentro de uma moldura heteróclita, entre o memorialismo ou o testemunho de experiências da vida periférica, a pedagogia de comportamentos e estilos de vida e a ficcionalização maior ou menor dos enredos. Sua heterodoxia e interesse residem justamente no fato de que uma modalidade não exclui a outra, de tal forma que a maioria dos relatos pode perfeitamente partilhar das três disposições, ao mesmo tempo. (Dias, 2006: 15)

Para Oliveira (2011), o texto no sarau seria um ato de intervenção na comunidade onde vivem e, portanto, esse ato “*não é o produto final da atividade criativa*”. Portanto, seus compromissos não seriam estéticos de renovação formal, mas afirmação positiva das trajetórias de seus escritores. Zibordi (2004) ao analisar as três edições especiais da *Caros Amigos* reforça o caráter biográfico e testemunhal dessas experiências. Nesse sentido, o próprio narrador ficcional é identificado indistintamente no mesmíssimo lugar da pessoa que escreve, diferentemente dos textos considerados literários:

O narrador marginal é um sobrevivente, a testemunha imiscuída nos fatos, o transmissor do que viu e viveu. Ele emerge, por exemplo, nas trajetórias de vida constantemente ficcionalizadas. Os textos apresentam personagens oprimidos que trilham existências curtas e acidentais, geralmente tristes. Vidas interrompidas em sua possibilidade material e emocional querem dizer que a infelicidade do sujeito da periferia, segundo expressa sua literatura, é resultado da insuficiência financeira e, também, da carência de certos nutrientes subjetivos como bondade, atenção, cuidado, carinho, amizade, amor. Os narradores marginais contam o que a experiência demonstrou em exaustivas e recorrentes amostras. (Zibordi, 2004: 71)

Por fim, Reyes (2011) tenta conciliar essa tensão entre ficcionalização e demandas por representação nomeando como uma literatura de auto-representação que não mira necessariamente o que é tido como canônico, ainda que não o exclui. Seria uma literatura com forte vinculação política que iria além da própria literatura. Seu caráter distintivo estaria na borragem das fronteiras entre gêneros. Teria uma ênfase realista, raramente introspectiva e localizada num terreno movediço e ambíguo.

De fato, existem muitos aspectos a serem considerados para pensar a especificidade das experiências dos saraus e da Literatura Marginal Periférica. No entanto, a insistência num conjunto de elementos repetitivos como a produção inicial de Ferrez e a descrição do Cooperifa gera questionamento sobre o alcance das análises. Talvez o apreço teórico por concepções mais homogeneizante de cultura popular, explique a maneira homogênea de tratar os saraus, seus participantes e seus escritores. Como se não fosse necessário investigar de forma mais detalhada seus esquemas de apreciação e fazer artístico. Por isso, pareça plausível supor que não se trata de literatura uma vez que não há domínio de uma tradição letrada e os textos não se sustentem de maneira autônoma, por isso mesmo, precisem apelar para pactos miméticos junto ao leitor. Ao não serem literatura, logo são remetidos às formas de expressão da identidade. Como se não houvesse um terreno mais complexo e movediço no qual essas experiências transitam como aponta Reyes (2011).

Poderíamos nos perguntar se de fato existiram textos que se sustentam exaustivamente de forma autônoma como sugere o debate sobre o clássico (Gadamer, 2007) ou sobre a literariedade perseguida inicialmente pelos russos. Como evidenciado por pesquisas conduzidas por Dalcastagnè (2002, 2005, 2014) se literatura pode ser vista como um campo de disputa entre diferentes grupos, o poder se concentra nas mãos de grupos bastante homogêneos em sua maioria homens brancos em profissões de maior legitimidade no campo da elaboração do discurso. Portanto, o leitor ideal de cultura letrada não estaria elegendo seus autores e formas de apreciação também por pactos como descritos como apenas distintivos para populações mais pobres?

Só para citar alguns números, 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, coordenada por mim na Universidade de Brasília, mostra que de todos os romances publicados pelas principais editoras brasileiras, em um período de 15 anos (de 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: 14).

Não haveria pactos também circulando na cultura identificada como letrada? Formas de identificação com os autores veiculados pela boca-boca e apropriados como forma de distinção social, para ficarmos em Bourdieu (2007), presentes também na publicidade das editoras, nas orelhas e fotos que acompanham os livros, em feiras literárias tão ao gosto da espetacularização da figura do escritor para um público específico de classe média? Além disso, é reiterada a expressão *não-letrada* para se referir aos autores e participantes dos saraus, expressão que é passível de ser entendida não como letramento, mas um conhecimento mais próximo da tradição literária. Sem uma investigação mais individual e exaustiva é possível nomear as experiências dos sujeitos entre letrado e não-letrado, gosto letrado e gosto não-letrado? Dito de outra forma, mesmo do ponto de vista etnológico, esses grupos se sustentariam como uma cultura *suis generis* no interior dos espaços urbanos? A categoria pobreza ou periferia se constituiria uma pertença diferenciadora a ponto de supor essa divisão? Não estou propondo com isso, uma desvalorização de expressões supostamente mais próximas da oralidade e tentando dizer que no fundo, só há uma cultura que interessa, a letrada que todos compartilham ou compartilharão um dia. Apenas levantando um conjunto de questionamentos que as pesquisas levantadas tentam responder através de suas fontes e estratégias metodológicas. Não é o fato das experiências do sarau serem próximas da

oralidade que as desqualificam, mas é a suposição a priori de que a pertença de classe já determinada um conjunto de valores e predicados associados aos sujeitos. Com isso, são as experiências desses outros que são empobrecidas ao determiná-las pelo lugar de pobreza através de classificações calcadas na divisão entre oral e escrito, sem maiores detalhamentos do que se passa no interstício dessas duas categorias.

Dessa forma, parece necessário supor duas humanidades distintas e homogêneas. Uma do gosto letrado que não é de fato desdobrada comparativamente, mas paira *shakespearianamente* na voz de seu fantasma apontando a distância para essa outra marcada que conforma a essência de um “ser periférico”: - Vocês não são letrados, você não são letrados, mas tudo bem. Possuem um corpo, um gosto do corpo, do gozo direto que esses corpos apresentam em sua distância à cultura letrada, mas podem servir aos propósitos políticos da autoestima e da contestação... Será que o gosto se forma a partir do sarau? Ele é mesmo específico? E as atividades que se dão fora do sarau: as leituras individuais, as trocas de leituras, os processos diversos de escolarização? O fato de estamos num mundo entupido de signos tem alguma influência? Existem mediadores das letras ao longo dessa trajetória na família ou na comunidade, como outros Sérgio Vazes? Quais são, de fato, as experiências de letramento e leitura dessas pessoas? E por último, esses textos não se sustentam? Mas quais textos, de quais autores?

Não estou me comprometendo a responder todos esses questionamentos - há muitas pesquisas sendo realizadas sobre o tema que talvez o façam - mas um esforço de transitar por eles, mesmo que de forma insuficiente pelos limites da tese. Nem estou dizendo que as pessoas fazem ou não literatura, inclusive esse é um desejo de uma parte dos poetas, não de todos os participantes dos saraus. Existe no mínimo uma diferenciação entre participantes ocasionais, ou que vem a declamação como alguma forma de compartilhamento de experiências e aqueles que possuem pretensões artísticas. Nessa pesquisa interessa-me os territórios, as zonas de visibilidade e invisibilidade, a partilha do sensível e suas dissensões que podem se tornar visíveis pelo esforço dessa investigação que nesse momento você lê.

Diferentes investigações podem argumentar que esse discurso não foi proposto por eles, mas afirmado por muitos autores da literatura Marginal, ainda que a voz de Ferrez seja aquela tomada como referencial para todas as outras. Talvez nos esqueçamos de que esses são problemas antigos, associados à relação entre corpo e letra que tem seu modelo paradigmático em Platão e a expulsão dos poetas da cidade. Até qual ponto o texto comporta um corpo ou uma identidade depois de se soltar das mãos de quem o escreveu? Platão queria restituir esse

corpo ao texto, garantido a circulação correta entre o corpo que enuncia e o corpo que recebe a palavra escrita para que o discurso não circulasse em mãos, ouvidos e bocas erradas. A democracia da escrita sustentada em sua circulação poderia embaralhar a ordem justa da República que supõe um tipo de alma para cada ocupação na cidade. Palavras corretas poderiam atingir corpos inadequados para recebê-las, ou vice-versa. Na análise do blog de Ferrez Teninna (2010) evidencia a tentativa frustrada do escritor de sair dessa contradição entre a defesa de um corpo e a autonomia de sua escrita, uma vez que sua escrita estaria sendo apagada por seu corpo marcado de *mano*.

O destino final dessa estória para que alcance o pacto romanesco²⁹ seja o livro, o qual me leva a terminar o artigo com uma série de perguntas: a conformação de tal suposição, não seria por acaso o acatamento das formas da cultura letrada, quando o que se afirma constantemente a partir dos escritores de periferia, é seu enfrentamento? Até que ponto a afirmação de uma voz periférica a partir de formas alheias não é uma forma de reafirmar sua necessidade? Ou, pelo contrário, a possibilidade de entrada dessas vozes mostra as dobras do campo literário e suas possibilidades de reconfiguração³⁰? (Tennina, 2010, p.75).

Questões de suma importância, mas não podem ser entendidas como um problema da escrita periférica, mas da relação problemática entre letras e corpos, da qual a escrita periférica torna evidente. Visibiliza tal relação quando se associa um corpo antes visto como mudo à possibilidade de escrever. Questão que só faz sentido para quem acredita na natureza periférica. Problemática que será reproduzida por muitos escritores de qualquer classe, raça, gênero ou orientação sexual, enredados nesse enigma milenar dessa palavra vazia que pode ser preenchida por diferentes corpos e que se confundirá com o próprio conceito de democracia. Essas palavras a princípio sem dono, mas logo repartidas sobre o papel por um tipo particular de partilha do sensível que oferece a alguns o mutismo, para outros a oralidade prosaica do cotidiano, para alguns a possibilidade de registrar a História e para outros a possibilidade de ficcionalizar. Partilha do sensível que entendemos com o nome de literatura e confere uma visibilidade sempre problemática ao significado da palavra para diferentes corpos.

²⁹ Pacto romanesco seria o pacto que se sustenta pelas qualidades autônomas da escrita no livro.

³⁰ El destino final de este cuento para que logre o pacto romanesco³⁰ sea el libro, lo cual me lleva a terminar el artículo com uma série de perguntas: la conformacion de tal suposicion, no seria acaso un acatamiento de las formas de la cultura letrada, cuando lo que se afirma constantemente desde los escritos de las periferia es su enfrentamiento ? Hasta que punto la afirmacion de una voz periférica desde las formas “ajenas” nos es um modo de reafirmar su necesidad ? O, por el contrario, la posibilidad de entrada de estas voces muestra los pliegues del campo literario y las posibilidades de reconfiguración ?

VI

Movimento, identidade, elaboração

Uma pergunta que circula nas investigações realizadas sobre as experiências da literatura marginal e dos saraus refere-se a como podemos compreender os movimentos extraliterários que os constituiriam. É comum nas formas de interpretação sobre essa experiência uma divisão: um trabalho estético interno aos textos e performances nos saraus (ainda que dependente de um posicionamento identitário) e as ações e articulações externas que se referem às reivindicações, algumas pautas e inimigos delimitados, bibliotecas comunitárias, distribuição de livros, ações nas escolas públicas entre outros. Além disso, os espaços são vistos a partir de suas possibilidades de construção e posicionamentos identitários e, mais especificamente, pela possibilidade de elaboração da experiência de si e do cotidiano a partir dos espaços de reflexão gerado por essas ações. Esse conjunto de ações apontaria para o sentido mais tradicionalmente considerado políticos por essas ações.

Bin (2009) confere no início de sua tese sobre os saraus de São Paulo um sentido político para os espaços dos saraus uma vez que suas falas poéticas estariam articuladas à cidadania e a reivindicações compartilhadas expressas coletivamente. Escrever a própria história seria um objeto comum que circunscreve as diferentes performances nesses espaços. *“Declamar significa antes de tudo, recobrar a voz social perdida no contexto macro, ou mais uma vez, o lugar recompondo os direitos, os prazeres, os pensamentos do cidadão”* (Bin, 2009: 21) A participação no sarau seria associada por esse autor a uma transformação pessoal a partir de uma ressignificação positiva das identidades associadas à periferia e à marginalidade. A ressignificação positiva da identidade é vista como meio de proteção, acolhida e resistência dos sujeitos que participam dos saraus. Suas ações teriam como efeito a construção de um pertencimento periférico que se apoiaria nos eixos visibilidade, autoestima e justiça social.

Os espaços de participação (que envolvem não apenas a audição e performances poéticas, mas a elaboração de textos que antecedem os encontros) são entendidos pelo autor como espaço de tomada de consciência. A poesia como ferramenta de conscientização e mobilização

“a desenvoltura pertence a esse desejo de igualdade que diz respeito à condição humana; a desenvoltura se nota na articulação notável de quem se transforma em indigente das letras em um poeta engajado, onde as palavras não se ocultam no momento solene da performance poética; e a contundência

surge como consequência natural do discurso político, na solicitação mais massiva dos direitos como cidadãos” (Bin, 2009:112).

Nascimento (2013) ao realizar uma etnografia com focos nos aspectos organizativos do Sarau Cooperifa visibiliza diferentes redes que a ele se interseccionam. Essas se constituem para além do interesse nas performances artísticas, em ponto e encontro de artistas (de diferentes manifestações) e ativistas diversos que tem como ponto de identificação, a vivência nos territórios mais pobres e a busca por formas de intervenção nesses espaços. Para a autora, podemos pensar em um movimento cultural mais amplo que se constitui contra a produção de estereótipos relacionados à criminalidade, a violência e ao fracasso associados aos moradores desses espaços. Valorizar o que é próprio da periferia se conjugaria com a reivindicação dos espaços de educação formal e da cultura letrada. Haveria o fortalecimento de uma identidade periférica que combinada a de poeta, contribuiria para o fortalecimento da autoestima e o reconhecimento de si voltado para outros aspectos da existência. Dessa forma, os participantes poderiam se ver para além de trabalhadores pobres. Nessa pesquisa, Nascimento (2013) tenta conciliar a crença numa identidade singular e homogênea que agruparia a experiências dos participantes do sarau Cooperifa com o uso do conceito de identidade em Stuart Hall. Este último apontaria o caráter contingente e múltiplo dessas identidades. Balanço difícil de ser realizado uma vez que a autora sugere em sua narrativa a existência de um sujeito periférico singular. Todavia, seu trabalho ao se dedicar ao campo de ação destaca os dissensos nas formas de ação dos participantes e a multiplicidade de experiência ali conjugadas. Se há uma tendência a supor em diferentes passagens do seu texto um essencialismo identitário, ele é logo quebrado pelo trabalho etnográfico que dificulta uma classificação da experiência que atribui facilmente um predicado a todo conjunto de ações dos sujeitos. Não há uma obsessão por quem esses sujeitos são, mas pelo que eles fazem, gerando um deslocamento importante em relação a pesquisas que associam aos participantes uma cultura homogênea e simplória.

Não nos esqueçamos do Hip-Hop. A Influência do rap pode ser percebida não apenas nas performances e na participação de rappers, mas no desejo de conscientização e mobilização como elemento importante da cultura Hip-Hop. Por isso, para Tennina (2012) a principal função do sarau seria pedagógica.

A consideração da trajetória não letrada da literatura por parte do Movimento Literatura Marginal vem a completar um aspecto desconsiderado pelas instituições educativas e abre um horizonte de acesso a espaços e práticas que não se encontram na periferia. Os saraus de poesia se conformam como um espaço central para levar adiante tal projeto, onde a literatura se faz espaço, se faz voz, se faz plural. O sarau de poesia vem a funcionar como uma instituição periférica cuja função é em primeiro lugar pedagógica³¹ (Tennina, 2012: s/p). Tradução Minha.

Junto com o rap, os saraus teriam então uma função pedagógica como espaço de aprendizado sobre a conjuntura das periferias e do país além de fortalecer a voz daqueles que não tem em seu cotidiano a fala reconhecida. Os saraus são os momentos de tornar visíveis e audíveis os textos produzidos e fortalecer a rede de autores e participantes desses espaços.

Uns tropos importante em diferentes textos é vincular essas experiências como formas de elaboração das experiências vivenciadas. Entenda-se elaboração como possibilidade de reflexão mais detida sobre si e o cotidiano (Rodriguez, 2003).

Dos escritos de Luiz Gama, ainda no século XIX, à dispersa produção de uma literatura proletária nas décadas iniciais do século XX, chegando ao notável trabalho de Carolina Maria de Jesus e aos inúmeros desdobramentos literários dos movimentos populares das periferias dos grandes centros urbanos desde a década de 1970, esboçam-se percursos que, a despeito das descontinuidades cronológicas e das importantes diferenças quanto aos meios expressivos mobilizados e mesmo quanto às temáticas abordadas, sugerem possibilidades de percepção quanto aos desafios comuns que todo este corpo de escritos formula para o crítico literário na atualidade: como entender a demanda pela expressão letrada como mecanismo de elaboração da experiência individual ou coletiva das classes populares em nossos dias e, sobretudo, quais as consequências práticas de tal empreendimento no quadro das relações sócio-culturais. (Rodrigues, 2003:48).

Poderíamos supor que processos de subjetivação ou elaboração fazem parte de diversos textos, considerados literários ou não. O testemunho não seria um atributo das experiências de escrita dos pobres, mas parte da própria literatura, apesar da reiterado senso comum que supõe uma literariedade não problemática dos textos tidos como canônicos. Aos sujeitos da cultura letrada a possibilidade de literarizar, aos pobres vinculados à oralidade, o testemunho. O que nos interessa aqui é como essa concepção identitária serve como exclusão do caráter inventivo ou ficcional das experiências vinculadas ao sarau e a literatura marginal, *“a despeito das descontinuidades cronológicas e das importantes diferenças quanto aos meios expressivos mobilizados e mesmo quanto às temáticas abordadas”*. O *a despeito* na

³¹ La consideración de la trayectoria no letrada de la literatura por parte del Movimiento de Literatura Marginal viene a completar un aspecto desconsiderado por las instituciones educativas y abre un horizonte de acceso a espacios y prácticas que no se encuentran en la periferia. Y los “saraus” de poesía se conforman como un espacio central para llevar adelante tal proyecto, donde la literatura se hace espacio, se hace voz, se hace plural. El Sarau de poesía viene a funcionar como una institución periférica cuya función es, en primer lugar, pedagógica.

passagem retirada da citação é um grande nó discursivo, pois é esse tipo de conjunção e o que na sequência ela exclui, aqui e acolá, que destoa com a posição ontológica que supõe a materialidade na qual o pobre estaria preso. Narrar o inenarrável – o traumático - como nos lembra Reyes (2011) não é uma característica particular da Literatura Marginal mas algo que compete em alguma medida, ao esforço literário.

Nesse sentido, como pensar essa busca pela verdade, pelo relato histórico dessas experiências invisibilizadas que parece contrastar com a possibilidade de ficcionalizar, de relacionar de forma criativa diferentes cenas pela escrita, da construção de metáforas diversas, do uso de recursos rítmicos. Também Reyes (2011) nos indica um horizonte que pode nos tirar dessa cena que parece não ligar sujeitos pobres com a criação literária ou bem pior, como possibilidade de desenvolvimento da capacidade contemplativa.

Verdade e realidade. Dois eixos onipresentes na literatura periférica, neste caso explicitados como o objetivo mesmo da escrita. Mas, como narrar essa realidade, como desvendar essa verdade? A *realidade* não é feita apenas de dados, a *verdade* não se revela com um relato minucioso e objetivo de acontecimentos. A verdade — parece dizer o autor [se referindo ao escritor Sacolinha] — reside além dos fatos e, também, das idéias, das ideologias e da própria ética, naquilo que subjaz o acontecer cotidiano, nas pulsões e sentimentos que estão na base da experiência humana. No caso das populações marginalizadas e invisibilizadas pelos discursos veiculados na mídia, nas escolas, nos aparelhos mercadológicos do capital e no imaginário coletivo sobre a “brasilidade”, cinzelado através da história, narrar essa experiência humana e desvendar sua “verdade” resulta duplamente difícil e, ao mesmo tempo, duplamente urgente, como mecanismo para se aproximar a uma sociedade menos violenta. Para Sacolinha, essa narração só pode ser feita através da ficção: É que é necessário recontar literariamente para dar espaço e voz aos vencidos. Se a verdade não está na superfície dos fatos, mas em uma “essência” mais profunda e elusiva que só o *sentir* da experiência seria capaz de desvendar, então a ficção é o único mecanismo para revelá-la (Reyes, 2011:78).

Nessa trilha, Reyes concebe a atuação dos poetas e escritores dessa cena, através da escrita e também de diferentes formas de ativismo e na participação em debates públicos como novos mediadores entre os territórios de pobreza e as elites brasileiras. Eles estariam substituindo o clássico suposto intelectual de classe média para serem porta vozes de suas próprias experiências. Se distanciando de uma perspectiva identitária homogeneizante, o autor destaca que não apenas as produções artísticas desses autores teriam um caráter híbrido, mas suas próprias trajetórias pessoais, daí a importância de seus papéis de mediadores. Essa suposta essência identitária periférica estaria cindida por um estar dentro e fora ao mesmo tempo. Sujeitos da fronteira, mestizos que transitam, não sem dificuldades entre dois mundos, apesar das concepções que tentam fixá-los a um suposto maneirismo da pobreza. As ações

como a de Allan da Rosa, escritor que ele destaca como exemplo de vivência do hibridismo ajuda-nos entender sobre o que ele se refere. Escritor negro, oriundo de família pobre, cursou universidade, fez mestrado, criou uma editora, participa de debates junto aos mais diversos públicos tanto acadêmicos com em diferentes territórios pobres. Destaco uma passagem exemplar desse transito híbrido em que Reyes relata a participação de Allan da Rosa em um debate sobre o erudito e o popular promovido em 2010 pelo Centro Cultural Banco do Brasil em São Paulo:

Através do seu exemplo, tanto quanto da sua fala — ele próprio, com sua língua, seu sotaque, seu jeito e sua gíngua, encarnação e desarticulação das contradições e complexidades da temática —, Allan da Rosa demonstrava as falácias da oposição binária “erudito popular”, “alto-baixo”, “morro-asfalto”. Isso sem negar que as diferenças existem; ao contrário, salientando as diferenças da exclusão, da exploração, do preconceito, da imposição de valores culturais, estéticos e morais sobre as matrizes afro e indígena e, enfim, de tudo aquilo que Gayatri Spivak chamaria a violência epistêmica exercida pelo colonialismo. Mas, ao mesmo tempo, desafiando a categorização em uma escala vertical de “alto e baixo”, “s sofisticado e simples”, “arte e artesanato”, “cultura e folclore”, para propor, de forma indireta, porém clara, a coexistência simultânea de uma pluralidade de expressões e formas de entender e viver no mundo, não classificável em uma escala de valores que, afinal de contas, não é mais que a imposição de uma cosmovisão sobre as outras. Entretanto, apesar dessas provocações e do reiterado convite para se adentrar em aspectos fundamentais da temática, durante as discussões e sessão de perguntas, os outros dois debatedores se recusaram a trilhar esses caminhos e, ao invés disso, continuaram a expressar, direta e indiretamente, que a produção popular era deveras diversa, bela e estava muito bem, mas que não deixava de ser simples e rudimentar, e que a cultura erudita se alimentava dela para transformá-la em obras de verdadeira riqueza e sofisticação. (Reyes, 2011: 49)

A questão identitária costura as ações desses grupos. Seja em relação ao plano cultural mais amplo e ao mercado, nas formas de justificação da autenticidade e do efeito estético desse tipo de produção artística e, por último, no caráter político que essas manifestações podem ter. A forma de conceber essa identidade aponta ora para formas de essencialismo, ora para posições mais híbridas. No jogo das identidades, se desenham as possibilidades de inteligibilidade dessas experiências. Essa inteligibilidade não é construída apenas pela atribuição dos pesquisadores, mas por falas recorrente de alguns escritores, poetas e ativistas vinculados aos saraus em São Paulo que fazem uso reiterado do acionamento identitário. Nesse jogo

O acionamento identitário dos artistas periféricos paulistas opera uma afirmação política, enquanto reivindicação do pertencimento territorial a uma periferia simbolicamente unificada como alteridade, contraposta ao centro dominante; apela para o reconhecimento político de uma alteridade positivada. Representa, como eles dizem, um “ato de resistência”. Quando esse acionamento identitário vira produto de

mercado e é capturado pelo discurso oficial, como no contexto da celebração do talento artístico dos moradores das favelas (que seriam “naturalmente criativos”) operada pelo discurso que projeta a imagem de uma cidade supostamente “integrada”, vêm à tona seus limites políticos (Tommasi, 2013: 27).

Tendo em vista a cautela de Tommasi quanto ao acionamento identitário, podemos dizer que esse acionamento é tomado em diferentes interpretações sem se debruçarem mais detidamente nas ambiguidades que a suposição de um ser periférico carrega, tanto do ponto de vista conceitual como das suas apropriações por diferentes atores sociais. O acionamento identitário é umas das principais instâncias de classificação dessas experiências e lhes dão um lugar de antemão. Alguns participantes se beneficiam dessa identificação para buscar um espaço de reconhecimento, enquanto outros dedicados a construir uma carreira literária ficam presos a este rótulo independente da inventividade de sua produção artística. Um lugar vai sendo fixado a esses sujeitos. A visibilidade inicial vai se constituindo com a colaboração e interesses diversos nesse campo de disputas chamado Literatura. O primeiro grito lançado vai se transformando com o passar dos anos num ruído constante da qual se ouve apenas palavras como elaboração, identidade, corpo, realidade, violência e periferia. Ficam de fora outras como criação, ficção, escrita, palavra.

Na próxima cena será reconstituída uma história em torno do sarau que me deu subsídios para a realização dessa pesquisa. Vejamos de saída como essa história se aproxima ou distancia desses tropos constituídos em torno das experiências da Literatura Marginal Periférica e dos saraus. Algumas linhas se sobreporão, enquanto outras apresentarão aspectos muito distantes desses primeiros tropos constituídos em torno das experiências dos saraus em São Paulo. Veremos em que medida essas experiências se relacionam a reiteração de uma identidade periférica, a denúncia e a elaboração, estão capturadas pelo mercado e celebram de forma ingênua a Literatura.

Terceira Cena

Coletivoz – Sarau de Periferia

I

Rearticulando o Método da Igualdade

As apresentações do grupo, as conversas com os participantes, os relatos das entrevistas e a revisão bibliográfica deslocaram meu foco analítico, inicialmente voltado para teorias clássicas dos movimentos sociais, para teorias que tratavam diretamente da relação entre estética e política, como a adoção de alguns posicionamentos de Jacques Rancière e algumas teorias do campo da sociologia das artes úteis para pensar nos desafios metodológicos de uma pesquisa que não lida apenas com fontes textuais, mas com participação em campo, performances artísticas e entrevistas individuais. Principalmente o foco em alguns aportes teórico-metodológicos mais voltados para o terreno da arte, me permitia tratar das experiências de campo sem reduzi-las à instrumentalidade das lutas políticas.

As experiências em torno do Coletivoz - em torno aqui faz todo o sentido como veremos – pendiam ora para um ativismo de cunho mais tradicional assente no apoio a diferentes lutas de grupos da cena pública de Belo Horizonte, ora politizando o próprio campo das políticas de cultura e sua concentração de recursos em determinados espaços da cidade, ora pendiam para a reflexão da própria natureza dos trabalhos empreendidos, nas qualidades das performances, na busca de beleza e sua afirmação como trabalho artístico *suis generis*. Também por isso, o próprio debate entre estética, política e arte de antemão definia um campo de inteligibilidade para o próprio grupo. No epicentro desse debate, a relação da arte e a possibilidade de sobrevivência, o artista pobre, a artista pobre e mulher, o artista pobre e negro, o artista morador de espaços distante das áreas centrais da grande cidade.

Desde o início, essa posição de intersecção do grupo entre uma estética da política e uma política da arte me deixava com dificuldades em operacionalizar uma metodologia em conformidade com o método proposto. Além disso, queria evitar cair numa reflexologia da produção artística tão criticada e reproduzida nos estudos de inspiração marxista ou nas homologias entre espaço social e produção artísticas dos primeiros trabalhos de Bourdieu

(2007), nem cair num imanentismo da crítica artística tradicional que supõe um efeito imanente às obras de arte produzido por alguma espécie de gênio, ou em alguns tropos históricos da teoria literária que na busca por uma ciência da literatura reproduzira outras formas de imanentismo.

Ainda que seja uma saída a princípio simples, ao me deparar com o artigo arte como ação coletiva de Becker (1977) e seu desdobramento posterior *Art Worlds* (2008), encontrei uma possibilidade de trabalhar com os sujeitos da pesquisa a partir de suas convenções sobre o processo de trabalho de forma a acolher diferentes aspectos da atuação do sarau. Apesar das críticas a esse tipo de abordagem pela negação da cisão do campo artístico a partir da modernidade (Ranciere, 1995), na qual a arte entendida como técnica do trabalho artístico e seus códigos expressivos opera concomitantemente a um segundo conceito de arte compreendido como criação singular não mediada pelas categorias do entendimento e aberta a uma apreciação singular e não determinada a priori por essas mesmas categorias, criação e apreciação desinteressada que se reunirá no epíteto arte pela arte. O que entendemos atualmente como arte é a expressão de duas injunções: uma relativa ao regime representativo que entedia a arte como técnica reunida por códigos e convenções relativas às formas de representação e a segunda, o regime estético que entende a arte como expressão singular e não mediada. É essa cisão que permite pensarmos a dicotomia entre técnicas de produção e comunidade artística versus imanentismo da obra. Nessa perspectiva, a dicotomia não seria um problema lógico que diferentes teorias tentariam resolver, mas um englobamento do regime representativo pelo estético de forma que as injunções coexistem e dão aos objetos seu caráter do que chamamos de artístico. Becker (1977, 2008) ao propor uma sociologia do trabalho artístico e se focar apenas no conjunto de convenções entre distintos grupos da cadeia colaborativa da arte, cinde o que dá a arte sua característica atual e se foca apenas numa concepção de arte tributária do regime representativo ainda que apostando nas convenções singulares dos atores sociais.

Bourdieu (2007), por sua vez, ainda que se posicione de forma similar na abordagem daquilo que dá significado a um objeto como artístico, critica a pouca preocupação analítica com as relações de poder na estratégia de Becker uma vez que ele aposta numa idéia de colaboração horizontalizada que esconde as lógicas de dominação que se articulam ao campo artístico e a outros campos como o econômico e o político.

No entanto, a apropriação metodológica dessa teoria foi uma ferramenta bastante útil uma vez que ela permite uma operacionalização de aspectos importantes no método proposto, desde que limitado o alcance de suas análises, ou seja, não considerando uma redução do que entendemos como arte à sua sociologia do trabalho, nem usado esta última como definidora das formas de apreciação possíveis. Apenas usando aquilo que concorre para o método proposto. As concepções de Becker permitem visibilizar diferentes processos reflexivos sobre como os sujeitos, nesse caso participantes do sarau, pensam e constroem sua atividade. Tento seguir aqui a indicação de Dalcastagnè (2012) reproduzida anteriormente na cena dos estudos sobre as experiências da Literatura Marginal Periférica quando sugere que o esforço de compreensão dessas experiências poderia ser feito investigando essas produções a partir de seus próprios critérios de fazer artístico.

Nessa pesquisa em que sujeitos associados à pobreza e a regiões periféricas da cidade se lançam ao exercício da expressão artística, elencar esses mediadores a partir das convenções dos próprios sujeitos e das reflexões que lançam sobre elas produz um efeito de igualdade, pois tem condições de trazer para o campo perceptivo elementos invisibilizados pelo conjunto de identidades e predicados associado a essas experiências, como o baixo capital cultural, as supostos qualidades do letramento dessas trajetórias, a leitura dos relatos pela via do testemunhal ou aquilo que Bourdieu (2007) chamaria de pedantismo dos dominados pelos habitus das classes dominantes em capital cultural. Evita-se reproduzir uma postura de pesquisa que desprende da posição social atribuída aos sujeitos pesquisados todo o desdobramento de suas falas e experiência. É o que fez, por exemplo, Eclea Bosi (1977) quando deduziu das leituras das operárias entrevistadas por ela, a pobreza cognoscente na qual que estavam inseridas em função da fadiga, da falta de tempo e dinheiro. Principalmente pelo regime de necessidade que prende o pobre a uma estética funcional.

Por isso, é importante apresentar uma construção teórica que apresenta essa dedução com um grau maior de requinte para daí entendermos o que tentamos evitar. Como dito no capítulo inicial, deter-me no posicionamento de Bourdieu (1996, 2007) é visibilizar num nó discursivo de pesquisas que tem se dedicado às experiências de minorias no interior do campo artístico ou cultural ou em aspectos sociólogos da literatura, ainda que Bourdieu se coloque no esforço de romper as cisões entre subjetivismo e objetivismo nas práticas de pesquisa. Fazer essa parada em Bourdieu é trazê-lo ao debate para tratar detidamente de seus limites e possibilidades, daquilo que visibiliza e impede a visibilização. É como se o método de

inspiração igualitária proposto precisasse depois de tanto se justificar, fazer outra parada para que de fato possa existir. Foi preciso me deter mais um pouco para que a história do grupo junto ao qual realizei parte da pesquisa, emergisse. É preciso colocar Bourdieu a favor dessas pesquisas, mas também contra elas na medida em que ele aparece como um avalista teórico para diversas formas de interpretação da relação entre literatura e posição social.

Na pesquisa *A Distinção: Crítica Social do Julgamento* (2007), Bourdieu se dedica a compreender a determinação social do gosto entendendo este como o principal definidor da pertença a diferentes frações de classe em nossa sociedade, portanto, como a prática por excelência objetivadora através do esforço sociológico, de nossas pertencas a determinadas posições sociais. O gosto seria o código identitário que opera como forma de distinção entre as classes sociais e suas frações internas. Ele seria a expressão do capital simbólico dos diferentes grupos sociais e são determinados pela posse de diferentes formas de capital como o cultural, o social e o econômico entendidos como recursos diferenciais entre os grupos. Os pólos dominantes na posse desses capitais possuem maior capital simbólico e são expressos pelo gosto. A posse de maiores capitais determina as possibilidades de conversão de capitais entre si, por exemplo, na conversão de capital cultural determinado em parte pelo processo de escolarização em capital econômico. O habitus a que cada fração de classe produz na disputa com outras frações de classe enseja diferentes gostos em matéria de estilo de vida, portanto, diferentes formas de expressão do capital simbólico. Tudo o que tange a escolhas referentes à alimentação, a decoração, os objetos de valor, a apreciação de obras de arte e seus usos são expressão desse capital e funcionam como formas de distinção. Nesse sentido, o habitus de determinada classe e sua frações internas é determinado pelas posses diferenciais de capitais (culturais, econômicos e sociais) que constituem o capital simbólico expresso no gosto. Por outro lado, a expressão de determinados gostos cria barreira para apreensão de capitais pertencentes a grupos dominantes. Como se trata de um campo de disputas, as dinâmicas postas em cena pela distinção operam como forma de manutenção das relações de poder, como uma espécie de código que determina a diferenciação e barreira entre os grupos. Não se está localizado num pólo dominante de uma relação de poder apenas por ter a posse de determinados capitais, mas porque os atributos dessa posse são relacionais e, portanto, diferenciais. Ela se justifica em distinção a grupos colocados em pólos dominados. Dito de outra forma, a escala de legitimidade dos gostos existe em função da diferenciação que se aproxima de uma fração de classe ou se afasta de outra. O caráter diferencial das dinâmicas entre grupos sociais objetivadas no gosto gera um empuxo dos grupos em posições dominadas

para reproduzir o estilo dos polos dominantes como forma de se aproximarem dos códigos de distinção das classes mais altas. Como as marcas distintivas são sutis e detalhadas no interior das frações de classe, principalmente as mais altas em capital cultural, as frações dominadas ao mesmo tempo, reforçam dessa forma, o gosto das classes dominantes no seu desejo de ascensão. Contraditoriamente ao seu desejo, apresentam comportamentos que se afastam dos padrões da mesma classe almejada, portanto, apenas macaqueiam as expressões do gosto das classes dominantes, sendo dessa forma, tomados no mínimo como grosseiros ou pedantes por aquelas classes. Sendo assim, *barrados no baile*. Essa dinâmica destaca o processo de reprodução da dominação social em que as formas de vida das classes dominantes mantêm-se como norma geral.

Nessa perspectiva, a estética não seria uma categoria de apreensão de objetos artísticos, mas estaria vinculada a uma ética dos diferentes habitus. A apreciação estética considerada como instância de legitimação do que é considerado arte, não seria simplesmente uma abstração vinculada a um tipo específico de trabalho de depuração dos estetas ou uma categoria a priori de percepção de objetos disponível apenas para a natureza de poucos, artista ou estudiosos. Para Bourdieu (2007), a estética pura concebida em termos kantianos, aquela que se volta para a apreciação das formas em detrimento dos sentidos é produto do habitus e se expressa mais próxima daquela maneira, quanto mais altos são os capitais econômicos, culturais e sociais conjuntamente associados. Tal forma de apreciação é produto do habitus e se expressa não apenas nos objetos de arte (ainda que estes sejam os mais importantes elementos em termos de distinção), mas em todos os elementos do cotidiano. O vestir, o comer, a postura, o lazer, a decoração e todo o estilo que expressa o gosto das classes está mais próximo ou não de uma apreciação estética pura quanto mais próximos os grupos estiverem próximos das frações mais ricas em capital simbólico. A preocupação com as convenções formais e seu entendimento é fruto do aprendizado escolar e familiar (há uma intrincada relação entre os capitais culturais da família e da escola na reprodução e legitimação do gosto) e se estende para todos os aspectos da vida. Estaríamos falando de uma arte de viver em que o que seria considerado autonomamente artístico (numa concepção weberiana) seria apenas mais uns dos aspectos (o mais valorizado) da expressão do gosto de determinadas classes.

Por isso, Bourdieu (2007) designará como estética anti-kantiana aquela dos setores mais pobres em capital simbólico. Estética voltada para os sentidos em contraposição à forma,

derivado do habitus desses setores. Nesse sentido, essa estética se expressa num gosto voltado apenas para o sentido imediato que os objetos evocam e através de uma série de escolhas que expressam uma ética da necessidade e resignação. Por isso, pessoas associadas a essa posição social recusam objetos de arte que não poderiam ser compreendidos diretamente pelos esquemas de finalidade prática do habitus. Essa recusa é às vezes amargurada, pois nela os grupos dominados intuem a distância que possuem das regras de apreciação dos padrões mais valorizados do gosto. O pensamento sobre classe social em Bourdieu é bastante intricado e leva em conta a relação entre os diferentes capitais (social, econômico e cultural) e homologias entre diferentes frações de classe. Nesse sentido, no interior da classe dominante haverá setores com maior capital cultural e menor capital econômico, o mesmo ocorrendo nos setores médios e suas frações de classe que ele designa como pequena burguesia e, por último, os trabalhadores pobres e suas distintas frações. Há uma construção teórica que busca cercar um terreno de maior probabilidade de determinadas condutas em função do habitus de determinada classe. Bourdieu (2007) se atenta para as variações no interior de cada classe através de suas frações e das aproximações entre frações de classe superiores com frações de classe inferiores. Nesse sentido, a fração dos industriais e comerciantes das classes dominantes poderá expressar em matéria de escolhas estéticas um capital cultural semelhante a professores secundários (fração da pequena burguesia) e uma escolha alimentar parecida com frações mais altas da pequena burguesia. De toda forma, há uma forma de apreciação estética que é determinada pelo habitus e se expressa em diversos objetos e como estes compõem ou não o cotidiano. A apreciação estética das classes inferiores é dominada pelas escolhas das classes superiores e funciona como espelhamento.

Os esforços e tentativas das classes consideradas dominadas em encontrar sentidos para as contingências sociais ou o que chamamos popularmente do vazio da vida são nessa perspectiva um reflexo frouxo das suas necessidades e do pouco que é possível vislumbrar do que chega de cima da cultura dominante. O gosto, aglutinador de pertenças identitárias como aquilo que designa os grupos e a concorrências entre esses, esse gosto vazio, mera forma de diferenciação, totens anêmicos, reprodução tosca dos totens vigorosos das classes superiores torna quase vã o sentido que arduamente muitos de nós juntamos para dar alguma substância a isso que chamamos de existir. Os gostos são apresentados apenas por uma cadeia significativa a partir dos quais poderia se definir cientificamente os processos de diferenciação que os sustentam:

Come chocolates, pequena;
Come chocolates!
Olha que não há mais metafísica no mundo senão chocolates.
Olha que as religiões todas não ensinam mais que a confeitaria.
Come, pequena suja, come!

(Fernando Pessoa, trecho Tabacaria)

O ser é apenas o efeito de diferenciação dos emblemas portados entre as classes na sua disputa por status. Os estratos mais desejados ao terem as posses dos meios de reprodução, concentram as diferentes formas de capital e definem o sentido da disputa entre diferentes grupos fazendo que o conjunto da sociedade reproduza as regras do jogo que foram criadas pelos dominantes, mantendo-os indefinidamente nas estruturas de poder. Quando algumas normas mudam, mesmo que por pressão de grupos dominados, as classes dominantes possuem as melhores condições de readequarem as novas regras à reprodução de seus capitais. A cegueira dos dominantes está no fato de que entendem o seu privilégio como parte de sua natureza que se expressa na espontaneidade e segurança com que lidam com os códigos que são signos de diferenciação (postura corporal, alimentação, vestuário e mobiliário, apreciação artística e intelectual). A percepção naturalizante de suas formas de vida tem origem ao ocuparem espaços sociais em que não existem grupos ou formas de expressão que os coloquem num espaço inferior, ou seja, há poucos códigos que lhes façam barreira. Como são detentores da produção das formas de cultura e de modos de vida legítimos, eles já são a expressão do que são, daí a naturalidade e o antipedantismo de suas formas de expressão. Os grupos abaixo na hierarquia (metáforas de abaixo e acima fazem todo o sentido em seu esquema explicativo uma vez que a hierarquia é verticalizada e a disputa se estrutura em torno dos capitais que coloquem os grupos nas classes mais altas) como reprodutores apresentam toda uma estima negativa em relação à apropriação de aspectos da cultura legítima principalmente a relação com a arte e elementos que designam uma apropriação de elevado capital cultural. Essa expressão da cultura dominada terá variações seja em relação à pequena burguesia, seja em relação aos trabalhadores pobres e camponeses. A primeira, classes médias, viverá mais fortemente esse dilema devido ao seu desejo de ascensão e consciência de seu distanciamento entre as classes superiores e inferiores. O desejo de ascensão, ou seja, de pertencas a frações dominantes das classes dominantes faz com que sejam uma das principais instancias legitimadoras da cultura das

classes dominantes. O seu habitus se expressa na consciência dessa distância. Em posturas como sua hipervigilância ao comportamento correto nas diversas situações, à sua constante autocorreção em matéria de gostos e valorização excessiva ao valor da cultura, daí sua *boa vontade cultural*. A reverência às expressões consideradas artísticas. A prática da poupança. O ressentimento pelas renúncias ao buscar uma nova posição. A solidão. O moralismo. A crença ferrenha na mobilidade devido a virtudes morais e ascéticas. Enquanto os pobres, e o universo material de suas práticas, o gosto da necessidade. A fartura. O pesado e o gorduroso. A solidariedade. O funcional e palpável se expressando em tudo. A pouca correção aos modos corretos de se comportarem. A estética que só pode ser apreendida pelo sentido. O anti-kantismo de sua apreciação.

Esse ser social que se conforma, é in-corporado pelas pessoas determinando os próprios formatos e maneirismos corporais, reflexo do lugar que o trabalho, alimentação, *hobbies* e atividades físicas ocupam em cada fração social. Por isso, os signos de diferenciação seriam tão definidores das posições sociais, pois são inconscientes, facilmente objetiváveis por uma classe social diferente, expressão do capital cultural herdado e, portanto, código de barreira para entrada dos sujeitos em diferentes posições sociais. É o que o autor discute, por exemplo, em *O camponês e seu corpo* (2006). Nesse texto, a rudeza dos maneirismos corporais e o lugar do uso fala na expressão dos rapazes dificulta a paquera, uma vez que para a moças no contexto estudado, a aquisição diferenciais de capital cultural e comparações abertas inclusive por serem o elo mais fraco na reprodução do capital dos camponeses, faz com elas não valorizem esses maneirismos que de saída já os tornam preteridos na paquera. Um dos motivos para explicar, segundo o autor, o celibato masculino compulsório na região estudada. Outro exemplo é a análise da romance *A Educação Sentimental* de Gustave Flaubert, na abertura de *As Regras da Arte* (2006). A personagem Gustave, de classe social mais levada que seu amigo Deslauriers, é vista em alguns momentos como efeminada por este último, o que para Bourdieu contrariando uma interpretação de Sartre sobre a suposta homoafetividade presente nessa relação, seria nesse caso, um efeito comparativo objetivado pelas diferentes posições sociais colocadas em cena. O modelo de elegância burguesa que Gustave reproduz é visto por seu amigo de origem pobre, de maneira homofóbica, pois assim seria considerado um homem que assim se comportasse no interior desse habitus.

Nessa mesma obra, ao se dedicar a análise biográfica de Flaubert e à relação intrincada que estabelece com os tempos, cenários e personagens de *Educação Sentimental*, Bourdieu (1996) tenta responder críticas ao seu determinismo. Para ele o habitus seria um conjunto de disposições dadas pela posição social do sujeito incorporado no jogo de forças dos campos em que se relaciona, conferido um espaço limitado à agência, nem por isso avesso à inventividade na movimentação entre essas distintas variáveis. É, por exemplo, a própria comparação que faz entre a personagem Gustave e seu criador, Flaubert. Demonstrando que Gustave e Flaubert se encontravam em posições homólogas do campo do social, o destino de Gustave redundava em fracasso enquanto o de Flaubert se torna fonte de sua própria escrita e distanciamento que o leva a ser o arguto escritor do discurso indireto livre. Ambos são herdeiros que não quiseram herdar, mas essa posição em parte é a própria condição que Flaubert transforma no próprio jogo de sua literatura.

As possibilidades de distanciamento dos indivíduos do próprio habitus poderiam ser localizadas para Bourdieu estritamente pela práxis sociológica ou em momentos de crises sociais profundas que fazem com que os esquemas perceptivos que sustentam o habitus falhem pelo rompimento da complementaridade das relações diferenciais que deixam de existir. São nomeadas como *hysteresis* (Peters, 2013: 54). Nesse sentido, ainda que de forma restrita na sua perspectiva teórica, ele prevê possibilidade de objetivação da posição social e a relaciona a processos de mudança. Uma grande diferença entre o que Bourdieu entende como *hysteresis* e a posição de Rancière é que para o segundo, processos de objetivação e mudança são possíveis pelo mínimo comum de partilha de sentido presente na linguagem, o que permite as hierarquias se reproduzirem e junto a essa, a multiplicidade de identidades que cada um carrega na sua participação em diferentes relações sociais. A cumplicidade ontológica entre diferente habitus, por exemplo, complementaridade das relações de dominação e subalternidade, que em Bourdieu só poderia ser rompida sua cumplicidade ontológica em momentos de crises estruturais dos campos que as sustentam (Peters, 2013), em Rancière tal ruptura não é determinada exclusivamente na relação com esses momentos e posições. É potencialmente aberta a processos comparativos pela própria circulação da palavra e identidades que se agrupam em um mesmo corpo e nos mundos que se constituem a favor e contra a hierarquia. No entanto, o processo de objetivação social para Rancière é algo bastante comum. Saber que se é injustamente dominado de determinadas maneiras não é algo difícil de verificar. Objetivação não é condição para a mudança social. Esse é o ponto central de discordância com teorias críticas que apostam na relação basilar entre objetivação social e

tentativas de mudanças. O processo de objetivação pode contrariamente concorrer para a resignação dos sujeitos em sua posição social quando supõe uma relação de necessidade entre uma posição social dada e uma natureza (ainda que social) atribuída a ela. O suposto fatalismo das representações sociais dos dominados possui um ponto de partilha com o fatalismo das interpretações sociológicas que definem um devir estrito articulado, por exemplo, à pobreza.

A circulação massiva da letra e a democratização mesmo que ambígua da indústria cultural torna possíveis distanciamentos, processo que Rancière (1995) chama de heterologia, a tentativa de falar numa língua diferente daquela associada ao próprio habitus que a hierarquia faz existir. Por isso, o pedantismo dos mais pobres quando desejam se aproximar dos valores culturais e formas de existência dos mais ricos, podem gerar línguas estranhas àquelas associadas ao seu lugar nas hierarquias, novas formas de descrever a realidade, experimentos, aventuras intelectuais, fazer versos, escrever uma história, tomar a própria realidade com distância.

Não à toa Rancière (2008) destacará um tropos recorrente tratado no romance moderno, o do leitor que se confunde com a palavra escrita, que não entende a sua função, o perigo que se vê nessa circulação anônima da leitura com a popularização da imprensa e seus folhetins, onde um texto erigido para ser testemunho apenas de si mesmo chega nas mãos de uma qualquer dessas “mulherzinhas” sonhadoras que consomem avidamente suas histórias e confundem ficção com realidade. Por isso, Emma não teria cometido suicídio, precisou ser morta, mártir da arte pela arte, presa na cilada dessa escrita que se encerraria em si mesmo. Mas e se a confusão de M. Bovary fosse ao mesmo tempo, o desenlace da tentativa frustrada de sua própria salvação? O desejo de levar outra vida, gastar seu tempo com outras atividades, experimentar seu corpo de outras maneiras?

O pedantismo ou as escolhas considerados meros espelhamento dos dominantes pode ser visto aqui por um desvio. Não se nega os limites impostos pelas formas de desigualdade que irão determinar diferentes trajetórias individuais. Estamos apontando como a cultura dita dominada pode não ser sempre uma apropriação submissa dentro de um sistema hermético que deixaria os sujeitos presos nos seus próprios esquemas perceptivos. Estamos falando de fios de navalha, imagens, sons que podem ser apropriados como forma de legitimação da cultura dominante, mas podem também ser pontos de partida para ressignificação dos próprios esquemas de percepção de si e do mundo. O desejo de apropriação de outros mundos, ou a

suposta distinção, está na base da democracia e na circulação da cultura, dos seus livros, revistas, filmes e músicas, com todas as ambiguidades geradas pela indústria cultural. Não visamos negar a existência da massificação da cultura, mas tentar compreender o ponto em que essa acusação de massificação, esse desdém pelos desejos dos mais pobres se aproximarem do mundo do pensamento não seria justamente a norma que reitera que cada um que fique em seu lugar. O terror de que esses supostos grosseiros claudicantes invadam a cidadela dos conscientes apreciadores do verdadeiro pensamento e da beleza. Portanto, essa tese tenta se posicionar contra a classificação desdenhosa e a priori do kitsch, pedante ou ingênuo e se coloca ao lado da aventura intelectual daqueles que desejaram experiências que a princípio não lhes estariam destinadas.

Evitando substancializar a idéia de cognição universal, ou inverter a ordem da dominação tentando corrigi-la, identificando inferiores superiores ao listar todos os méritos daqueles que são considerados despossuídos, mas sem alterar a natureza vinculada a esses sujeitos, ou seja, supor que uma estética popular tem seus esquemas próprios, mas ela é melhor em determinados aspectos, o que se tenta aqui é evidenciar o esforço de produção, de expressão e apreciações artísticas tomadas a princípio como ingênuas ou mero espelhamento nos esquemas classificatórios que lhes dão existência. A distribuição de recursos definidos e finitos não seria apenas o encarceramento das possibilidades de expressão de determinados grupos, mas podem ser pontos de partidas para a busca de outros recursos e formas de expressão. Por isso, a posição de Becker (1977, 2008) a não se prender a uma determinada estrutura de poder, tem o mérito de supor menos a desigualdade ou definir de antemão os predicados dos sujeitos da pesquisa. A sua suposta ingenuidade ou pouca ênfase das estruturas de poder se torna aqui um mérito para a leitura de algumas experiências que essa tese contribui para existir.

II

Breve descrição Mundo da Arte

Na perspectiva de Becker (2008), qualquer produto (objeto) artístico é resultado de uma rede cooperativa chamada por ele de *Mundo da Arte* na qual o artista teria um papel ativo, mas seria apenas mais uma das partes dessa rede que inclui produtores, profissionais técnicos, público, mercado, críticos, universidade, imprensa entre outros. O conjunto de

convenções que produzem determinado objeto de arte é fruto de convenções compartilhadas pelos distintos elos cooperativos da rede. A idéia de Mundo da Arte como ação coletiva de uma rede colaborativa diferencia-se da idéia de arte como mero epifenômeno de determinada sociedade ou tempo histórico. A arte (seus objetos), a forma como os valorizamos e os categorizamos, seria produto da rede de compartilhamentos organizada a partir das convenções artísticas de um determinado tempo histórico, portanto, de um determinado mundo da arte. É na comunidade artística que estão as chaves para a compreensão de objetos artísticos, na comunidade de produtores de arte (onde o público ocupa apenas uma parte, assim como o artista) que se encontram chaves analíticas mais detalhadas. As convenções do mundo da arte se interseccionam e são mediadores de outras experiências sociais, mas não são determinados unicamente por elas.

Los mundos del arte consisten en todas las personas cuya actividad es necesaria para la producción de los trabajos característicos que esse mundo, y tal vez tambien otros, definen como arte. Los miembros de los mundos da arte coordinan las actividades por las cuales se produce el trabajo haciendo referencias a um corpo de convenciones que se concretan em uma pratica comum y objetos de uso freqüente. Las mismas personas a menudo cooperan de forma reiterada, hasta rutinaria, de formas similares para producir trabajos similares, de modo que puede pensarse um mundo de arte como uma red establecida de vínculos cooperativos entre los participante. ... Las convenciones hacen que la actividad colectiva sea mas simple y tenga um costo menor em términos de tiempo, energias y otros recursos, pero no hacen imposible el trabajo no convencional; tan solo hacen mas caro y difícil.(Becker, 2008: 54)

O mérito individual (reputação do artista e da obra) que de forma imanente seria responsável pelo sucesso de uma obra não se sustentaria e serviria como justificativa para manter as divisões entre mundo da arte e outros mundos. Essa perspectiva permite dar visibilidade aos aspectos organizacionais da arte que se apagam e naturalizam a reputação individual ou caráter mágico da produção artística. No entanto, esses aspectos não são externos à produção de um objeto artístico, interferem diretamente nele uma vez que recursos disponíveis podem definir a possibilidade de execução almejada pelo artista, assim como uma convenção não evidente para um público específico pode fazer com que os órgãos financiadores desistam de financiá-la.

Nesse sentido, o mundo da arte muitas vezes pela própria partilha que confere a arte um lugar especial esconde os processos de legitimação e deslegitimação entre o que é determinado arte ou não. A arte aparece paradoxalmente como fora do espaço de

determinação das partilhas apesar de participar desse processo de divisão. A arte dessa forma é a própria partilha que confere a qualidade de prosaicos para determinados objetos e artísticos para outros. As convenções que determinam seus objetos estão em relação direta com a comunidade artística e se organiza do ponto de vista da sua produção e veiculação. Na construção de formas de percepção estão todas as redes que dão visibilidade ou não ao um objeto artístico. Espaços de litígio estão no interior do espaço de produção e visibilidade artística e estão em relação direta sobre a que ordem sensível à arte pode romper ou incomodar. Nesse sentido, essa disputa se dá em diferentes níveis, seja do mercado ou das instâncias de legitimação estética que nos diálogos com as convenções aceitas historicamente entram nesse espaço de legitimação e deslegitimação.

Ao colocar em cena a cadeia produtiva da arte têm-se ferramentas para entender como questões formais estão vinculadas às convenções construídas coletivamente. Podemos visualizar a arte como uma rede em que as convenções artísticas definidas entre seus produtores se interseccionam ou não com os diversos tipos de público. Uma apresentação de dança que supõe um casal pode colocar dois homens ou duas mulheres para essa apresentação. A convenção do que é um casal não contradiz as técnicas legítimas de movimento da dança, mas pode contradizer o que o público espera ser um casal aceitável. A Cia de dança pode desistir de um casal homoafetivo por supor que a homofobia do público possa interferir na bilheteria, ou pode pelo contrário, supor que essa representação é importante para o objetivo do espetáculo. Dessa forma, as convenções do movimento das danças não foram repensadas em relação ao público (ainda que sejam pensadas em relação às convenções da comunidade de dançarinos presentes no mundo da dança), mas as convenções sobre o que é ou não um casal poderiam interferir no espetáculo e ser parte do efeito estético pretendido. Os aspectos aparentemente marginais ou não artísticos em relação a determinado campo da arte são definidos pela distancia ou proximidade a determinado grupo de convenções mais legítimas e ao acesso ou alheamentos dessas convenções a redes de produção e divulgação. Arte ou não arte são definidos não por propriedades imanentes das obras, mas pela presença e adequação ou não às convenções nas redes que compõe determinado mundo da arte. Arte e não arte são determinadas por aquilo que é convencionalizado como arte por diferentes grupos inter-relacionados num determinado tempo. O maior poder de definição está naqueles que estão mais próximos das redes que definem o que é arte, portanto mais próximo dos artistas, produtores, comerciantes de arte, produtores de matéria-prima específica. O público é parte dessa definição, mas não o determina por completo. Não se

busca a relação entre um público (e sua conjuntura social) e uma determinada obra, mas a relação entre uma comunidade de produtores de arte e uma conjuntura maior. Não há abandono dos aspectos formais para o entendimento de uma obra de arte, mas esta é entendida como um produto de convenções de que participam diferentes agentes. Não à toa a preocupação de Becker com uma sociologia do trabalho artístico.

A adoção dessa perspectiva pareceu-me interessante por destacar mediadores menos genéricos para o estudo da relação entre quaisquer expressões artísticas e a relação social mais ampla com o mundo que a constitui. Não há uma negação de tentativas de historicizar arte e suas formas de produção. A questão é precisar a relação entre determinada obra e seus diversos vínculos históricos que a permitiram existir. Não estou assumindo a hipótese de que há um mundo da arte se constituindo em torno do sarau de periferia, ainda que essa seja uma hipótese interessante levando em conta a rede constituída a partir dos saraus de São Paulo e o crescimento dos Slams Poetry no país.

Como dito, meu interesse nas apostas de Becker é, sobretudo, metodológico, pois elas me permitem investigar detalhes de uma cadeia que poderiam se tornar invisíveis se eu me atentasse apenas a análise das performances no sarau ou supuser uma posição estrita às experiências analisadas. Em vez de partir de uma grade rígida de análise para compreender aquelas formas de expressão, como uma espécie de instância crítica ou avaliadora, procuro as instâncias críticas dos próprios participantes dessa cena. Busco as convenções das pessoas como forma de avaliar as produções naquele espaço.

O mundo artístico se por um lado confere pouca ênfase ao poder e suas distintas articulações com o campo artístico, por outro é anti-elitista, o que significa apenas que é capaz de acolher uma determinada experiência sem defini-la por um julgamento que de antemão defina o que é arte. Isso seria muito diferente de buscar elementos fixados pelo campo literário já consolidado para fazer uma crítica sobre o valor daquela produção. Em vez de simplesmente utilizar categorias externas meu interesse é dialogar com as concepções daquele grupo, entendendo arte como produção coletiva. Nesse sentido, no papel de pesquisador passo também a integrar parte da definição daquela produção, uma vez que a universidade entre na disputa da definição dos objetos de determinado campo, no mínimo como instância legitimadora. Dessa forma, essa perspectiva contribui para barrar concepções que já tomem as experiências dos grupos com os quais estudo como inferiores frente a experiências legitimadas como arte. Com isso, independente do suposto mérito artístico do que será

narrado, interessa-me aqui permitir a emergência de cognições insuspeitas nos esquemas classificatórios que se baseiam numa definição anterior ao entendimento dessas experiências.

III

Do mundo da arte a algumas estratégias de investigação

Além disso, a pesquisa evitou se centrar na busca de justificativas que os atores dão para suas experiências, ainda que inevitavelmente apareçam e trabalhou para que processos de reflexão sobre as ações realizadas emergissem. Dessa forma, centrei-me na investigação de **como** determinadas experiências são realizadas em vez de buscar significações relativas ao **por quê**. O *como* se distancia da obsessão por tipologias grupais ou processos de identificação pré-constituídos, pois se preocupa com a atividade e permite que o entrevistado narre aquilo que lhe é instigado sem se sentir tão acuado pelo aspecto ideal que aquilo que fez deveria alcançar.

Por que “como” funciona tão melhor que “por quê?” como pergunta numa entrevista? Mesmo entrevistados cooperativos, não defensivos davam respostas curtas para “por quê”? Na compreensão deles, a pergunta pedia uma causa, talvez mesmo algumas causas, mas de todo modo, algo que pudesse ser brevemente resumido em algumas palavras. E não qualquer causa antiga, mas a causa contida nas intenções da vítima. Se você fez tal coisa, fez por alguma razão. Certo, qual é a sua razão? Além disso, “por quê?” pedia uma boa resposta”, uma resposta que fizesse sentido ser defendida. Deveria ser tanto social quanto logicamente defensável; isto é, a resposta deveria expressar um dos motivos convencionalmente aceitos como adequados naquele mundo. Em outras palavras perguntar “por que” pede ao entrevistado uma razão que o absolva de qualquer responsabilidade por qualquer ocorrência negativa que se oculte por trás da pergunta. “por que chegou atrasado ao trabalho?” pede claramente uma “boa” razão; “tive vontade de dormir até mais tarde hoje” não é uma resposta, mesmo que seja verdadeira, por que expressa uma intenção (Becker, 2007, 413)

Ao evitar o uso do por quê, injunção útil quando a investigação se centra na moralidade dos grupos, o que não é o caso dessa pesquisa, puderam emergir relatos bastante detalhados estabelecendo os vínculos mais diversos sobre as experiências vivenciadas como o

uso de estratégias de declamação de poemas e descrições sobre o espaço do sarau que passariam despercebidas sem as questões que a teorização de Becker permite fazer.

O encontro com Coletivoz coincidiu com a emergência de novos grupos na cidade em diferentes espaços. Isso abriria a possibilidade de estudar mais experiências dos saraus numa perspectiva comparada. O que me interessava era seguir detalhadamente uma experiência e compreender como essa experiência me ajuda a pensar um conjunto de questões. Assim, procurei a partir dos próprios participantes seguir a trilha de seus vínculos com diferentes saraus. Os participantes mais assíduos no momento da pesquisa juntamente com aqueles que se identificavam como participantes representantes de outros saraus foram escolhidos como critério para as entrevistas. O Coletivoz – Sarau de Periferia era por um lado, o conjunto de experiências a ser analisado, sua história, performances e formas de organização e, ao mesmo tempo, objeto de reflexão que se colocava como elemento comparativo em relação às diferentes experiências dos participantes entrevistados. Do ponto de vista da pesquisa, tornou-se um espaço eleito como objeto de reflexão a partir do qual se desdobrassem elementos importantes para o entendimento dos vínculos que ligam as pessoas a essa forma de manifestação. Dessa forma o mais velho dos saraus ligados a Literatura Marginal Periférica em Belo Horizonte, Coletivoz, se vinculava a um segundo no Bairro Eldorado em Contagem, Apoema – Sarau Livre idealizado por (não apenas por ele) um de seus antigos fundadores, Jessé Duarte em 2013 e um segundo, Sarau Cabeçativa também surgido em 2013, inspirado no Sarau Vira-Lata. Esses saraus estabeleceram vínculos mais diretos entre si pelo interesse em fortalecer experiências da região do Barreiro e Cidade Industrial de Contagem. O Sarau Vira-Lata com início em 2011, por sua vez, tem com um de seus idealizadores um ex-participante do Coletivoz e alguns de seus articuladores também participam do sarau. Dessas vinculações pudemos elencar elementos comparativos que pudessem por em destaque os sentidos experiências realizadas por aqueles sujeitos que extrapolam a participação apenas no Coletivoz.

Para a constituição da história e das categorias de reflexão sobre o sarau foram realizadas observações participantes ao longo de um ano meio. Ali eu ouvia, declamava, conversava e registrava impressões gerais sobre o evento em torno de questões que se constituíam centrais para o sarau. Foram realizadas entrevistas individuais e em grupo nas quais as impressões iniciais baseadas na observação e registro podiam ser discutidas com detalhes. Portanto, as entrevistas articularam o trabalho investigativo e participativo já

iniciado meses antes da realização das entrevistas. Além disso, foram analisadas as páginas de blogs e facebook do Coletivo, dos saraus Apoema, Cabeçativa, Vira-Lata, do Fórum Popular de Cultura de Contagem e da Companhia Crônica de Teatro, do Grupo Trama de Teatro, da Batalha da Pista, de páginas pessoais públicas dos participantes como os blogs de Carla Pimenta, Jessé Duarte e Dione Machado.

As entrevistas realizadas³² visaram abarcar os diversos aspectos da participação no sarau conforme indicado por Becker (1977 2008). Além disso, tracei um perfil dos participantes que incluía categorias como idade, sexo, classe e raça, sobretudo que permitisse aos entrevistados discorrer sobre a sua trajetória familiar a partir da memória que acionavam sobre seus avós (paternos e maternos), seus pais, irmãos e como o interesse por arte cruza ou não essa trajetória familiar. Isso permitiu construir uma história mais detalhada de seus percursos, mas principalmente visavam evitar tomar essas experiências como oriundas de pessoas sem história, marcadas apenas pela identidade que eu como pesquisador imputasse a elas, ou então uma história que passasse a existir magicamente no momento em que o encontro de pesquisa se deu. A reflexão sobre as trajetórias intergeracionais impediu que as posições geracionais, de classe, território, raça ou gênero se apresentassem como autoexplicativas para diferentes experiências analisadas. Os 12 entrevistados com idade entre 25 e 39 anos possuem uma história que remonta a diferentes trajetórias de suas famílias, a migração nos anos 70 para a região industrial da região de Belo Horizonte, a relação com Comunidades Eclesiais de Base, os vínculos com o circo e com Escolas de Samba, o teatro de rua, a descoberta do rap e cultura Hip-Hop, os trabalhos nas fábricas e o enfrentamento da pobreza. O sarau pôde ser entendido como um ponto de encontro de muitas histórias de netos e filhos de migrantes pobres, trabalhadores em fábricas, donas de casa e seus múltiplos “bicos”, pedreiros, garimpeiros, metalúrgicos que se interessaram por arte e nela viram mais que um respiro, uma possibilidade de tomar pra si o espaço do pensamento.

Desses entrevistados, apenas três não possuem curso superior. Em contraste com a geração de seus pais e avós que não tiveram esse acesso, os que entraram na universidade o fizeram em faculdades privadas daquela região da cidade, trabalharam ou trabalham nas mais diversas profissões, e desenvolvem de forma “séria” (com pretensões profissionais) alguma atividade artística ainda que esta ainda não os sustente financeiramente. Em grande parte das

³² Roteiro elaborado, vide anexo, p. 252.

vezes, o dinheiro aplicado em outras profissões garante a possibilidade de exercício da arte, seja na produção de livros, espetáculos teatrais e de dança, shows e gravação de músicas.

As entrevistas realizadas contabilizaram 40 horas de material transcrito, além da leitura dos blogs e páginas de *Facebook*, da participação em campo e seu registro. Esse material foi lido repetidas vezes, em busca de categorias que convergissem e pontos de distanciamento, buscando o limite de significação que vem a baila pelo encontro de pesquisa. Serão apresentados esses pontos de convergência no que toca as concepções. A partir desse esforço será inicialmente apresentada uma história do Coletivoz. Em seguida discutiremos convenções centrais que tem como objeto de reflexão o sarau.

Essa história será realizada dando destaque aos relatos dos sujeitos dessa história. Portanto, possuem um nome, um sobrenome e uma trajetória. À medida que cada novo sujeito é introduzido na narrativa, um pequeno trecho biográfico será construído baseado no próprio esforço investigativo. O trecho biográfico tem aqui algumas funções bem definidas. A primeira, já dita, é vincular essas pessoas a um trajetória, uma história que se relaciona muitas vezes a pobreza, mas não é simplesmente definida por essa. A segunda entende que esse relato biográfico não visa reiterar o habitus ou a pertença marginal de cada um desses sujeitos, mas embaralhar as associações ligadas à pobreza ou à marginalidade associando-as a outros aspectos da existência para qual se voltam. Se existem pactos biográficos ou a reiteração exaustiva de uma posição social (Rodriguez, 2003; Zibordi, 2004; Dias, 2006; Nascimento, 2009, 2011; Oliveira, 2011; Tennina & Silva 2011, Tennina, 2010, 2012, 2013) ele são nessa tese testemunho de um deslocamento, não uma reiteração. Por último, se vivemos em tempos individualistas, nem por isso estamos proibidos aqui de atribuir individualidade a essas pessoas que possuem uma história singular. O discurso biográfico parece ser apenas legítimo para setores de classe média e alta, de forma que os sujeitos associados a lugares mais pobres devem ser visto apenas como seres coletivos ambulantes. Sua fala é sempre uma reverberação no limiar da mudez, de seu lugar social. Mais uma partilha reiterando quem pode possuir um eu (por mais problemático que essa idéia seja para nossos últimos duzentos) e quem pode possuir um nós. Inclusive parece fácil supor que o discurso é sempre coletivizante em tudo que se refere à pobreza e à periferia, como sugere algumas formas de interpretação sobre essas experiências (Rodriguez, 2003; Zibordi, 2004; Dias, 2006; Nascimento, 2009, 2011; Oliveira, 2011; Tennina & Silva 2011, Tennina, 2010, 2012, 2013).

Além disso, a história baseia-se em interpretações comuns sobre os diferentes eventos narrados e sustentam através de trechos de relatos que vão se alternando. As falas foram escolhidas para compor elementos comuns que atravessam a história dessas pessoas, como por exemplo, o lugar da escola, a falta de recursos financeiros e espaços para viver experiências artísticas, a importância da entrada na universidade, a relação entre trabalho formal e atividade artística. Também esses elementos são trazidos a partir de recortes de fala singulares de cada entrevistado chamado a ocupar a página. Portanto, de antemão os relatos recortados pretendem agência própria. Como dito eles não são mero exemplos, não há um por trás do discurso, que a teoria viria sempre socorrer. O meu comentário visa estabelecer ligações com outras cenas e em muitos momentos apenas sublinhar esses relatos. Ainda que isso seja estabelecido de forma sutil para o leitor, tento simular na medida do possível o discurso indireto livre como apreendido metodologicamente em Rancière (Dasgupta, 2013). Diferentemente do autor, nos momentos em que eu poderia adentrar no psiquismo das personagens ou simular um discurso direto, os substituo por relatos colhidos em entrevistas ou trechos de páginas da internet. Com isso proponho uma postura menos explicativa e, portanto, menos moralizadora dessas experiências. É uma narrativa que supõe um tempo e um espaço para que as coisas aconteçam sem que o pesquisador deseje voltar o tempo para demonstrar como os sujeitos deveriam ter se comportado. É primeiramente no trabalho de organização do texto que se colocam os limites do trabalho interpretativo do que nos comentários que exaustivamente objetivaria a verdadeira realidade por trás dos fatos. Mais um distanciamento com Bourdieu por supor aqui uma narrativa em muitos momentos aparentemente indecisa entre o que poderia ser para ele literário ou científico, ou seja, deixar borrosa algumas fronteiras entre a denegação da literatura e a objetividade do discurso científico (Bourdieu, 1996).

IV

Coletivoz: uma história

Por onde se inicia a narrativa de experiências que permitem discutir as questões propostas nessa tese? Ela poderia ter como início o aparecimento de um evento: Coletivoz – Sarau de Periferia e um conjunto de experiências que se iniciam a partir de seu aparecimento. 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 boteco do Bairro Independência, limite do município de Belo Horizonte com Ibitité, na região do Barreiro. Nasceria assim um evento e dele se desdobraria as discussões correlatas ao debate entre estética e política presentes tão fortemente nos interesses e experiências que se reúnem em torno do sarau.

Desse evento, eu poderia fazer um panorama histórico mais geral que o englobe e o determine. Por tratarem de filhos de operários e trabalhadores pobres da região Industrial de Belo Horizonte e Contagem, eu poderia vinculá-los a uma identidade operária e às histórias das lutas desses trabalhadores da região desde final dos anos 60 (Hernandez, 1979). Dessa identidade e dessa luta poderíamos ainda traçar panoramas mais gerais sobre movimentos operários, seus desejos de emancipação e as dificuldades de reprodução. Poderíamos inclusive conjecturar sobre o início do trabalho como atividade e as ontologias que ele cria ao longo das formas de relação do homem com a natureza, marcando assim a transcendência do trabalho para a determinação do humano.

O método igualitário adotado aqui me faz retroceder nesse suposto caminho que iria do geral para o particular, uma vez que se eu procedesse dessa forma, deixaria os relatos e experiências das pessoas registradas pelo trabalho de pesquisa como um murmúrio quase inaudível no interior desse grande panorama traçado. Um eco de uma estrutura narrativa e uma concepção sociológica implicitamente nela assumida de que as experiências tratadas na pesquisa são reflexos pálidos de conjunturas maiores, principalmente de experiências associadas à pobreza.

O recuo que aqui se faz não nega múltiplas conjunturas e contextos históricos que poderiam se articular as experiências analisadas. Mas visa colocar lado a lado esses supostos marcos narrativos de forma mais paritária aos relatos das pessoas que me permitem construir minha investigação. Não apenas porque esses relatos e experiências compartilhadas me permitiram estabelecer novas ligações insuspeitas. Foram as pessoas com as quais compartilhei o tempo da pesquisa que me permitirão realizar essas ligações e, portanto, serão em parte elas que irão conduzir junto a meu esforço analítico, a narrativa.

A vinculação à história do proletariado como categoria ou às próprias histórias das lutas realizadas por trabalhadores dos territórios que se vinculam ao sarau estão sendo feitas pela própria atuação de parte desses grupos a partir de experiências com o teatro, o hip-hop e os desdobramentos dos saraus e de outras formas de ativismo. Portanto, no presente. Não estamos falando de filhos de militantes históricos, herdeiros de direto de uma memória política que de alguma forma pela tradição oral e pelo ambiente familiar carregaram no imaginário o horizonte de uma identidade operária. Estamos falando de filhos de trabalhadores pobres que a despeito de sua indignação ou inconformismo não foram protagonistas desse imaginário que vincula diretamente o operário à possibilidade de luta. Se existe uma continuidade, ela é carregada por fragmentos de história oral e acessada a partir das próprias ações e encontros proporcionados pelo ativismo dessas pessoas.

Desse incômodo, o método de Rancière apresentado no capítulo anterior me apontava um caminho, não de negação das desigualdades e de seu impacto, mas de identificar junto às formas de reprodução da desigualdade, outras ações que apontassem a agência de indivíduos e grupos que escapavam de uma natureza que os associava ao seu peso de classe. Eu poderia então me deslocar de uma hipótese que afirma *porque desiguais se mantém desiguais* para outra que se pergunta: *apesar de iguais porque desiguais?* O núcleo comum da partilha de sentidos entre teorias críticas e o pensamento hegemônico, na qual um pobre está preso a sua cultura de classe e à sua alienação subjacente por sua pertença de classe reproduz assim o método da desigualdade: analisar as etapas sucessivas para sair da desigualdade e, quem sabe assim, de fato alcançarem uma igualdade substancial. O problema é que cairíamos numa mirada analítica infinitesimal que reporia a cada nova análise a distância a essa igualdade, reiterando indefinidamente a natureza dos sujeitos às suas formas de opressão. Ora, como diria Nordmann (2010), Rancière atribui à teoria o que é responsabilidade pelas relações de poder e desigualdades que elas produzem. Não seria a teoria que daria forma a essa mirada na desigualdade, mas a própria desigualdade que coloca de saída, capitais diferentes e diferenciais para a trajetória das pessoas. Ora, eu diria, não sozinho, para além do debate entre teoria e empiria, não esqueçamos da desigualdade, mas não trabalhemos para que ela seja um dado da natureza, para que aquilo que injustamente a sustente não seja reiterado pela teoria. Que não sejamos nós, os pesquisadores-reis, responsáveis por repor uma idéia de justiça platônica que atribui a cada um sua parcela do justo. Deixemos o justo em aberto como possibilidade do exercício da política. Assim tentamos constituir uma história. Sigamos.

Permitamos-nos aproximar da história feita ainda por pessoas, mais de uma, pessoas como Rogério Coelho.

Rogério Coelho, nascido no ano de 1977, poeta, dramaturgo, professor de literatura, mestrando em Teatro pela UFMG, metalúrgico durante 8 anos, filho de metalúrgicos que deixaram a vida de operário para abrir um bar, como tantos outros operários ciosos de ser dono do próprio corpo, relata desde a adolescência seu fascínio por livros e bandas de rock que lhe permitiam escrutinar o mundo. Das bandas ao dedilhar do violão, a composição de canções e letras de música, a paixão juvenil pelo The Doors e a leitura de uma biografia de Jim Morrison, o indicavam poetas franceses como Baudelaire e Rimbaud encontrados na biblioteca pública municipal. Os poetas se misturavam às primeiras paixões e aos primeiros poemas de amor. Assim como o existencialismo de Sartre que lhe parecia àquela altura, aos 18 anos, no Bairro Independência, no limite da cidade Belo Horizonte devaneando dentro do bar de seu pai enquanto servia café aos motoristas de ônibus que iam ali para romper o jejum da noite sobre a beleza de ter nas mãos um grosso exemplar do existencialista francês. Ali naquela lonjura Sartre também era seu.

Rogério Coelho: O Drummond fez isso com umas telas de Goya, ou do Van Gogh. Ele fez isso. Ele vai compondo alguns poemas com umas telas e era isso. Eu ficava lá (na exposição de Camille Claudel em Belo Horizonte realizada no Museu de Arte da Pampulha em 1996, escrevendo poemas). E aí já começava a me interessar pela escrita, pelo teatro. E lembro que nessa época eu tinha um caderno. Eu tinha um projeto de escrever três livros. Eu trabalhava no bar do meu pai, chegava lá às 6 da manhã pra servir café pros motoristas de ônibus que paravam lá. E eu ficava nos tempos vagos... Os livros. Eu lembro que eu peguei um livro do Sartre na biblioteca, o Ser e o Nada. Um livro dessa grossura assim. Eu não entendia nada, mas eu achava aquilo lindo demais ler aquilo, né?! Eu aqui, né?! Eu tenho certeza que num raio de 10 km, ninguém aqui tá lendo esse livro nessa hora. Porque, era nada, em Ibité. Era só roça. E lá era muito distante do centro também. Eu achava aquilo lindo.

Esse contato com os livros e a literatura, a ida a exposições artísticas em espaços da cidade e o desejo de estar mais próximos dessas manifestações, se mantêm nos fios puxados pela memória. Esse desejo vai se mantendo de forma errática ao longo da adolescência e início da vida adulta e se mistura aos trabalhos em que se ganha a vida. Foram oito anos trabalhando como metalúrgico na Belgo Bekaert de Contagem. Antes disso, trabalhara num bingo em São Paulo para onde migrara aos 20 anos. Em seguida retorna a Belo Horizonte e trabalha como garçom numa churrascaria, quando enfim começa a fiar o aço, dividindo seus

anseios artísticos com as máquinas da metalurgia. Em 2002 pôde cursar concomitantemente uma graduação em Letras na qual deu entrada aos 25 anos na PUC Minas. Do curso de letras à mudança gradual de profissão de metalúrgico para professor de literatura. A aproximação com os debates da Teoria Literária e a descoberta da Nova literatura Marginal Paulista que emergia, a realização de uma iniciação científica tratando da produção de Ferrez e a possibilidade de conciliar esses dois mundos, da luta por existência, da rua e da fábrica com o espaço do pensamento e da contemplação.

Nos anos finais da graduação em Letras, no ano de 2006, um amigo de sua ex-companheira Carla Pimenta – que compartilhava muitos de seus anseios na época - ator de um grupo amador de teatro chamado Cia Neutra, o convida a escrever uma peça. Carla Pimenta, fotógrafa, poetisa e atriz amante de Brecht com formação em Comunicação Social será presença marcante no desenrolar da trajetória de todos os sonhos e projetos aqui narrados. Seu amigo de grupo, Marcelo Luiz, convida então Rogério, motivado por encontrar um rapaz do bairro que cursava letras e gostava de escrever. Nesse ponto a história de Rogério e Carla Pimenta se cruza com Jessé Duarte e Dione Machado, Marcelo Luiz e Cezar Gomes, integrantes da Cia Neutra. Mais tarde Jesse se tornará, junto com Rogério e Carla, um dos fundadores do Sarau Coletivo e da Cia Crônica de Teatro que se desdobrará no Fórum Popular de Cultura de Contagem, assim como Dione ator e poeta, virá a ser figura importante na realização do Coletivo, idealizador da Cia Chronos de Teatro amador, assíduo na cena dos saraus de periferia.

Jessé Duarte: Era eu, Dione, Marcelo e Cezar e a gente convida o Rogério para escrever. Ali tem um estudante de Letras, ali da rua de cima. Pra escrever um texto de teatro (risos). E ele escreve começa a rabiscar umas coisas lá e dá certo! Ele fez um texto muito bonito! E já tinha essa linguagem mais crítica, épica. E aí foi quando eu comecei a pesquisar a linguagem do teatro bechtiano. Que a gente tava fazendo teatro épico. A estética que nega, estética de oposição ao drama.

O encontro com a Cia Neutra foi resultado de uma junção de jovens da mesma região que desde o início da adolescência se interessavam e se dedicavam ao teatro. Como esse filho de operário da Mannesman e de uma dona de casa e artesã, morador do aglomerado da Vila da Paz perto do bairro Industrial em Contagem com trajetória de interesse artísticos que remontam à adolescência quando junto da irmã, explorava os filmes clássicos da locadora da região. Jessé Duarte, dramaturgo, escritor, criador de editora independente QueceLê, ex-várias

profissões para ajudar em casa dividia seu tempo de dedicação à sua paixão pelo teatro com trabalhos como garçom, técnico de construção civil, churrasqueiro, metalúrgico de uma indústria têxtil até se estabelecer arduamente como artista independente através da venda de livros nas ruas, de sua editora independente, da Cia Crônica de Teatro e das diferentes atividades que desenvolve como a construção de espetáculos e intervenções em diferentes espaços públicos como praças, ônibus e metrô, além de ofertar cursos de formação nas técnicas de teatro Épico.

Otacílio: Como começou sua relação com a arte.

Jessé Duarte: Na virada dos 14 pros 15 anos. Muito relacionada a filmes. Eu gostava muito de filmes, a gente gostava de filmes. Eu cresci na Vila da Paz, e alguma coisa na minha cabeça e na da minha irmã que a gente não gostava do que todo mundo gostava ali. Então a gente passava os finais de semana vendo filmes. E como antigamente as locadoras tinham uma coisa de, ou você chegava na sexta-feira bem cedo pra lugar os filmes ou você não conseguia os lançamentos, a gente chegava sempre no sábado que tinha uma graninha, que a gente juntava da escola. Os lançamentos já tinham sido alugados, então sobrava só os clássicos que ninguém alugava. Então ali a gente formou muito da nossa cultura vendo filme clássico. Vendo Pasolini, Kubrick (risos) Assistia o que ficava lá e a gente nem sabia quem eram, mas acabou gostando disso. A gente começou a ver isso. Então a primeira relação com a arte vem com filmes, dentro de casa mesmo com minha irmã. E na escola começa a ver a educação de uma forma diferente. Eu não conseguia absorver quase nada do ensino de forma convencional. Teve um professor de história que foi bem importante. Ele sempre inventava a aula de um jeito diferente, deixava que a gente encenasse a aula, deixava que a gente narrasse as histórias. Eram aulas de história. Ele deixava que a gente narrasse do nosso jeito, ou que levasse um filme pra explicar. E ali a gente começou a experimentar um pouco a linguagem cênica. Exatamente nesse momento, com 15 a 16 anos, começam a ter uns festivais de teatro em Contagem, o Festival Nacional de Teatro de Rua. Era muito grande esse festival. Acontecia na região do bairro Amazonas, acontecia sempre na periferia. Era organizado pela FETEMIG, Federação dos Teatros de Minas Gerais. E nesse festival você tinha várias oficinas durante 15 dias e espetáculos do Brasil inteiro. E ali a gente começava a ter contato com o teatro, teatro de rua, vendo teatro ali na periferia. Ou no próprio teatro do SESC-SENAT. Tem um teatro no bairro Amazonas. E fazendo oficinas.... Começamos então a entrar nesse universo. E depois eu comecei a frequentar um grupo de teatro, Nós faz Teatro, daqui de Contagem, da turma que organizava esse festival antigamente. Esse grupo se encontrava no CESU do Bairro Amazonas e ali começamos. Comecei a frequentar o grupo. Viajar para outros festivais e buscar formação pra fora da cidade. Porque dentro de Contagem nunca teve. Você teve um pequeno momento que teve um curso de teatro e ele rapidamente foi jogado pro lixo. Então a gente começa a viajar pra festivais. Eu particularmente fazer cursos livres em BH e aí foi. Num parou mais não.

A Companhia Neutra foi criada em 2006 por remanescentes do grupo Nós Faz Teatro que encerrara suas atividades em 2003. Liderada por Rogério e Tomas, o Nós faz Teatro fora um ponto de encontro de alguns jovens que se interessam por teatro em Contagem, grupo onde também participava Dione Machado. Este ator, idealizador da Cia Chronos de Teatro amador, poeta da cena dos saraus, gestor ambiental e de segurança do trabalho numa indústria têxtil, também ocupara a vida em várias atividades antes de se estabelecer na indústria. Filho de pedreiro, trabalhara com o pai como servente e depois se ocupando de outras atividades como jardineiro, cozinheiro, serviços gerais, enquanto realizava oficinas de teatro até se tornar ator profissional por um pequeno grupo chamado Cia Trupe de Teatro que circulava o interior de Minas. Como parecido com as histórias que começam a se perfilar, não havia uma ambiente de estímulo ou vivência das artes no interior dessas famílias de modo que a escola, os grupos de amigos e depois, as oficinas de teatro iam dando substância a esse sonho de estarem perto desse mundo mais contemplativo.

Otacílio: E algum deles. Tanto pais, ou tios, ou avós, alguém tinha alguma atividade mesmo que não seja como profissional. Nem que seja tocar uma viola? Na sua família tem essa origem?

Dione Machado: nada, nada. Nenhuma referência de nada. Ninguém fazia isso.

Otacílio: É mesmo?

Dione Machado: Por incrível que pareça. E eu nunca parei pra pensar nisso. Ninguém fazia nada, nem música, nem pintura, nem escultura, nem nada. Era assim. Família bem rígida, ou seja, de interior. Assim, vem aquela coisa de coronel mesmo, família bem centrada, ou seja, dificuldades na roça, veio pra cidade pra tentar sobreviver e se adequou aqui da melhor maneira. É claro que traz toda raiz da roça né. Aquela coisa paternalista, gente que manda, a gente obedece. Aquela coisa bem mineira!

A experiência com o Teatro para Dione se inicia na escola inicialmente pela possibilidade de melhor se expressar e rapidamente se torna uma paixão que o leva a investigar as possibilidades de expressão da linguagem teatral. Em sua busca também se reúne ao grupo Nós Faz Teatro, lugar de intensa troca onde pôde encontrar respaldo nas amizades conquistadas para seus interesses artísticos. Três anos depois do fim do grupo *Nós Faz Teatro* em 2006, resolve montar junto com os amigos Marcelo, César, e Jessé, a Cia Neutra de Teatro amador.

Otacílio: Mais aí você entra, essa companhia vocês criaram uma companhia?

Dione Machado: A gente começou com um grupo que a gente chama: Nós Faz Teatro. Um grupo muito antigo em Contagem. Existiram uns 10, 12 anos. Com todos os jovens, assim, todo mundo focado, mais ou menos na mesma idade, 14, 15, 16 anos, tudo moleque. Aí com muita coisa pra fazer, peripécias, experimentar, muita energia e coordenado por algumas pessoas que eram Rogério e Tomas. Até hoje estão aí no mercado. E, a gente fazendo, participando, a gente ia em festivais mais amadores, vendo o pessoal. Aí você vê outras pessoas, aí você se espelha neles pra escrever o trabalho melhor. Você quer ser como essas pessoas. Aí a gente montou essa companhia e ficou muito tempo. E depois dela, acabou ela e remontamos a partir de um grupo, uma companhia chamada Neutra, que foi onde surgiu. Aí veio eu, Jessé mais duas pessoas, que era Cezar e Fernando e pra fazer um trabalho. A gente sabia atuar, mas não sabia escrever. Então assim. A gente queria, tinha a idéia de fazer o espetáculo, mas não sabia como fazer isso no papel e a gente precisava dessa questão de colocar no papel. Então a gente conheceu, o Rogério era conhecido de um de nós, nos apresentou e ele gostou da idéia. Ele tava fechando lá a faculdade dele de letras e veio ajudar a gente a escrever. E ele gostou tanto disso que ele tornou isso projeto dele final de monografia, ou seja, a monografia dele foi o nosso espetáculo. E a gente até apresentou lá Na PUC a exposição disso. O resultado diferente do papel. Então a gente montou um espetáculo chamado o Canto da Hora Amarga com um texto do Rogério (celular toca, música de Carcará, atende) Eu acho que é empresa

Otacílio: Pode atender.

Dione Machado: (ao telefone) beleza João, tudo tranquilo. Tô. Tô ouvindo, João! Aham... Ele quer pernoitar aí e sair de madrugada? Pode sim. De nada João, falou! (desligou telefone) Até coisas que não são da minha área administrativa lá eles me ligam. Isso é um pouco. A gente acaba envolvendo em outros trabalhos lá da empresa. Empresa é assim, eles sugam tudo que puder. Então eles aproveitam essa particularidade de liderar. Esqueci o que tava falando.

Foi a partir dessa necessidade que Rogério, naquela altura o rapaz do bairro que gostava de escrever e terminava o curso de Letras, começou a se dedicar a escrita de um espetáculo baseado no mote apresentado pela Cia Neutra. Espantados pela notícia que circulara em Dezembro de 2005 no qual o prefeito de Biritiba-Mirim em São Paulo criava um projeto a ser votado pela Câmara de Vereadores que proibia a população de morrer em protesto à impossibilidade legal de ampliação do cemitério da cidade, os integrantes da Cia Neutra viram nessa história, a oportunidade de criar um espetáculo que se aproximava do Teatro que lhes interessava, um teatro mais crítico que pudesse tratar do absurdo do cotidiano.

Otacílio: E você já sacava de teatro, de teatro do Absurdo, épico, etcetera?

Rogério Coelho: Sabia nada, cara. Eu não sabia de nada. A partir disso é que eu fui entrar em contato com essas coisas. Com esse estudo. (...) Mas aí eu já entrei num lugar que eu achava sensacional. Cara, isso não é teatro que eu conheço. O cara tá falando aqui com o público. O cara dá um depoimento. O cara sai da personagem e entra na pessoa. É doido esse negócio! Gostei disso. Canta em cena, envolve as pessoas

de um jeito que eu não imaginava. E a gente faz esse teatro com toda a energia e com toda dificuldade. Porque cada um fazia uma coisa. Um horário diferente. Às vezes não dava pra ensaiar. Na estréia eu não fui porque tava trabalhando na Belgo.

Nesses esforços, a luta para romper a divisão do tempo em que se dedica o corpo ininterruptamente para o trabalho de um outro e o tempo em que se pode dedicar ao próprio pensamento. Junto a isso, a busca de um local em que esse tempo dedicado ao desejo de criar pudesse existir. Como tantas vezes se repetirá nas histórias das ações dessas pessoas, a falta de espaço para ensaios e apresentações os motivará a encontrar um lugar que pudessem desenvolver seus trabalhos artísticos. Nessa altura em 2006, a história desses jovens se cruza com a de um antigo morador do Bairro Vale do Jatobá também na região do Barreiro, na divisa com o município de Ibitité. Eles ocupam um espaço construído por esse antigo morador que tinha o sonho de montar ali o espetáculo Alice no País das Maravilhas.

Otacílio: Você tava falando de quando o Rogério...

Dione Machado: Aí ele fez a monografia, fez o texto, nós criamos o espetáculo. O Canto da Hora Amarga. Trabalhamos um bom tempo. E nesse período também, a gente recebeu permissão pra usar uma casa na região do Vale, de um senhor muito louco que construiu a casa pra montar o espetáculo: Alice... O cara construiu a casa pra montar o espetáculo!

Otacílio: No Vale do Jatobá?

Dione Machado: É, perto do bar do Bozó mesmo. Aí ele construiu a casa com esse intuito. Ele sempre teve esse sonho de construir essa casa e ele construiu a casa com esse intuito, Tinha alçapão, piscina no palco, o cara muito louco. Ele nunca conseguiu realizar o sonho. Como era na região lá, um dos conhecidos nossos entrou em contato dizendo que a gente tava precisando do espaço e entramos pra lá, junto com essa questão do espetáculo. E montamos. E a partir disso, a gente começou a trazer mais pessoas, a gente queria montar um projeto bem periférico, de trazer, ou seja, pessoas do bairro, da escola, pra fazer oficina lá dentro, abrir esse espaço cultural mesmo, criar um centro cultural, meio artístico cultural, no meio da periferia, fazer acontecer! Com o que a gente sabia né, ou com o que a gente acha que sabia.

Jessé Duarte: Fiquei no Nós Faz Teatro até 2003. Entrei em final de 99. Atuei em duas peças e depois o grupo acabou. Eu fui tentar teatros em alguns grupos, entrei na UFMG, não gostei do curso. Não gostei não. Saí. Aí eu fui fazendo formações técnicas, fiz muitas oficinas, fiz muita coisa até 2005. No ano de 2006 é que começo as heresias com o teatro, que precisa tratar do cotidiano. Começo a me interessar por teatro de Arena, Teatro Opinião, dramaturgia nacional. A gente sempre é levado para a dramaturgia Francesa e eu me interessei pela dramaturgia nacional e por um teatro mais crítico, mas ainda estava um pouco perdido. Até 2007 persigo esse caminho e junto com o pessoal do Vale, do Casarão do Jatobá, a gente ocupa um galpão abandonado e começamos a ensaiar a primeira peça com linguagem crítica e a gente conhece o Rogério. Aí começa a pesquisa e experimentação mais crítica, ligada à

periferia, ali estamos no Bairro Petrópolis, ao lado da Ocupação Camila Torres. Então ali, investigando uma linguagem teatral diferente, a gente chega no teatro épico.

Nos percursos, o desejo de se fazer arte, apesar do trabalho formal em que se sobrevive e que lhes rouba os tempos e as forças de criação. Mas além do tempo, um espaço, ali entre casas, quintais, igrejas, botecos, mercearias, supermercados, um teatro, uma construção que se abrisse para qualquer um desejoso experimentar o corpo e o pensamento de outras formas, pudesse existir. Não pela defesa de um lugar, a periferia como a pátria dos pobres sorridentes ou dos manos carrancudos, uma defesa de uma identidade que traria uma segurança sobre aquilo que se faz, mesmo porque se algo liga essas pessoas é o trânsito pela cidade, seja nos percursos em que se ganha a vida em lugares diferentes de onde se vive, seja por circular por diferentes espaços em busca de cursos, oficinas, palestras, exposições, peças, e novas redes que vão se tecendo, percursos que a necessidade de sobrevivência e a curiosidade artística fazem existir. Desse trânsito se desdobra o desejo de realizar experiências artísticas ali, na periferia, onde se julga que ela possa produzir lapsos nos tempos e espaços do cotidiano ditados pelo ritmo do trabalho e recalitrados pela urgência da sobrevivência. Essa urgência que ronda insistentemente as casas dos trabalhadores pobres, suscitados pelas memórias da fome e dos apertos financeiros, tenta reduzir para o suplérfo tudo aquilo que parece ameaçar o reestabelecimento das forças da servidão. Toleram-se até certo ponto o álcool e a ressaca que ele gera na divisão entre o dia de folga e a nova semana que começa, mas toleram-se pouco o embaralhamento da divisão entre tempo-espacos de lazer e tempo-espacos do trabalho. Embaralhamento visível quando a realização de atividades artísticas sai da esfera do lazer ou da ocupação do tempo mínimo reservado ao ócio e invade os tempos e espacos da reprodução do trabalho formal. Porque o exercício comprometido da arte é a constante ameaça de embaralhamento entre o que deveria se dedicar os corpos dos filhos de trabalhadores pobres e o desejo desses filhos se dedicarem o corpo ao próprio pensamento, a própria criação.

Em 2008, a exibição de o Canto da Hora Amarga chamou a atenção do Grupo Trama, um grupo de teatro de Contagem que já existia desde 1997, o que lhes rendeu um convite para um projeto chamado Grupos em Trama que visava a criação de interlocução entre grupos teatrais iniciantes. O contato com outros grupos e com a experiência de atores e diretores do Grupo Trama alargou o horizonte da Companhia Cia Neutra e possibilitou que os atores aprofundassem a sua pesquisa de linguagem e de textos da dramaturgia nacional e do teatro

bechtiano. O texto de o Canto da Hora Amarga passa por uma nova direção de Carlos Henrique Silva, um dos idealizadores do Grupo Trama junto com Glicério Rosário e Epaminôndas Reis. A partir do contato com esse grupo e a rede que esse proporcionava, a Cia Neutra ganha maior reconhecimento de seus pares na cena teatral de Belo Horizonte. Esse período marca a mudança da sede da Cia Neutra. Saindo do casarão do Vale do Jatobá o Grupo aluga uma pequena sede (um espaço ocupado anteriormente por uma incipiente igreja evangélica) dentro de um aglomerado, a Vila Mangueiras também região do Barreiro, extremo sul de Belo Horizonte.

Rogério Coelho: O Grupo Trama descobriu a gente lá, fazendo teatro de periferia. E dentro de um projeto deles, que era grupos em Trama, que pegavam três grupos da periferia. Colocavam os três grupos juntos para fazer alguns trabalhos e trocar experiência. Traziam pessoas do teatro para palestrar dentro do SESC. Eu acho que foi uma das coisas que mais eu tenho valor, porque era gente que já fazia teatro, já tinha um pensamento consolidado sobre o teatro e estavam trabalhando com a gente.

Na segunda edição do projeto Grupos em Trama realizou-se um intercâmbio com grupos e diretores paulista. Num desses encontros, Reinaldo Maia, ator e dramaturgo Paulista, diretor da reabertura do teatro Arena em São Paulo vem a Belo Horizonte à convite do Grupo Trama, conhece a experiência da Cia Neutra, gosta da dramaturgia realizado pelo grupo e os projetos realizados na Vila Mangueiras. O entusiasmo de Reinaldo Maia e sua intensa interlocução com o grupo deu a eles um reconhecimento importante naquele momento sobre o trabalho feito e permitiu que conhecessem mais de perto a cena paulista. Puderam naquela ocasião conhecer o teatro de Arena reaberto naquele momento com financiamento da Fundação Nacional das Artes e sob a coordenação de Maia.

Rogério Coelho: Depois teve o Reinaldo Maia. Que já trabalhava em São Paulo. E o grupo Trama chamou ele dentro do segundo projeto Grupos em Trama. E ele veio pra ver essa nossa atividade. Aí a gente já tinha uma sede dentro do bairro Mangueiras que era uma favelinha lá perto. E fazia algumas coisas da cabeça da gente. Fazia cineclubes, pipoca pra molecada, Cinema na rua, show de mágica. Fazia as atividades na tora, a gente chamava Caravana de Arte Espontânea. Fazíamos apresentações de baixo do Viaduto. Também numa feirinha que tinha lá. A gente falava poesia no meio da Feira.

Naquele momento, a Cia Neutra encerrava suas atividades por divergências internas ao grupo. Ao mesmo tempo Rogério Coelho já havia realizado uma Iniciação Científica sobre o Manual prático do Ódio de Ferrez e se dedicava de forma mais ampla ao estudo do que era intitulado naquele período de Nova Literatura Marginal, os autores mais como Sérgio Vaz,

Allan da Rosa, Sacolinha, o Binho e as experiências dos saraus a esses últimos associadas. A convite de Reinaldo Maia para conhecer o Teatro de Arena e as peças que iriam estreiar em sua reabertura, os remanescentes da Cia Neutra, Rogério Coelho, Jessé Duarte e Carla Pimenta vão para São Paulo no final de Novembro de 2008 conhecer o teatro e participar das atividades. Guiados pelo interesse pela Nova Literatura Marginal, aproveitam para visitar o sarau da Cooperifa.

Rogério Coelho: Eu tava dentro da universidade, fazendo Iniciação Científica. Aí já estava falando dessas experiências. O livro do Ferrez com o qual eu desenvolvi um estudo na Iniciação Científica, o estudo chamava-se Linguagem, Território e Inclusão Social (risos). Não sei se isso é possível num mesmo trabalho (risos) Iniciação Científica é bom que pode tudo (risos). Fiz o estudo sobre a Literatura Marginal de Ferrez, no Manual Prático do Ódio. Aí eu descobri Ferrez, descobri outros escritores que estavam dialogando com isso em São Paulo, Sacolinha, Sérgio Vaz e Cooperifa, o sarau. Aí nós falamos temos que ir lá nesse sarau. Uma vez nós fomos pra uma discussão de teatro. Nós fomos lá. Nó! Tem um lugar que eu tenho que ir, que é um lugar que se fala poesia, num bar, na periferia. Tem que ir lá nesse rolé. Eu tenho que ir. E nós fomos lá e eu vi aquilo tudo, cara. Esse lugar parece um lugar lá perto de casa, sabe? Num tem nada diferente. Esse lugar no meio do nada aqui e esse tanto de gente dentro do bar. E eu cheguei lá e no dia que eu fui o Mano Brown tava lá. Tava lá sarau e o sarau cheio e tal e eu conheci um tanto de poetas. E eu já conhecia a Cidinha Silva³³, né? A Cidinha era uma irmã de um colega de faculdade. E ela me falou. Se você for lá, você procura Allan da Rosa³⁴. Que ele vai te dar num sei o que. E acabou que eu conversei muito pouco com o Allan e outros poetas que estavam lá. Conversei um pouco com o Sérgio Vaz. Muito tumultuado, o Mano Brown tava lá. E todo mundo. O Mano Brown falou por último e depois eu fui falar com ele mais um pouco. Cara, bacana. A gente tem um teatro, num sei o que, ele anotou o telefone num livro do Allan, você liga pra esse número aí e tal, qualquer coisa a gente conversa e foi embora. Aí junto com isso a gente tava fazendo um lance que era participar de umas apresentações do teatro de Arena em São Paulo. Que eles estavam reativando o teatro de Arena pela Funarte. E os grupos estavam fazendo umas apresentações do Vianinha.

³³ Cidinha da Silva, mineira, formada em História pela Universidade Federal de Minas Gerais, começou a publicar artigos acadêmicos sobre relações sociais, de gênero e diálogos com a Educação e Juventude. Em *Cada Tridente em seu lugar*, seu primeiro livro, abordou as ações que visam garantir o acesso e a permanência do negro nas universidades. Depois passou pela literatura infantil com os livros *Os Nove Pentes D'África* (Mazza Edições, 2009), *Kuami* (Nandyala, 2011), o *Mar de Manu* (Kuanza Produções, 2011), se permitindo fabular e resgatar da africanidade brasileira os valores de amizade, amor e esperança. Até o momento, já publicou oito livros, entre romances, literatura infanto-juvenil e crônica. Seus dois últimos livros *Oh, Margem! Reinventa os Rios* (Selo Povo, 2011), e *Racismo no Brasil e Afetos Correlatos* (Conversê, 2013) retomam, fortemente, as relações de gênero e étnicas no Brasil. Seu livro mais recente *Africanidades e relações raciais: insumos para políticas públicas na área do livro, leitura, literatura e bibliotecas no Brasil* foi publicado pela Fundação Cultural Palmares e pode ser solicitado, gratuitamente, pelo e-mail biblioteca@palmares.gov.br.

³⁴ Escritor da cena dos saraus de São Paulo, um dos criadores das Edições Toró já lançou os seguintes títulos individuais: *Vão*. São Paulo: Edições Toró, 2005. (poesia). *Da Cabula*. São Paulo: Edições Toró, 2006. 2.ed. São Paulo: Global, 2008 (teatro). *Zagaia*. São Paulo: Editora DCL, 2007. (infantojuvenil).

Do Oduvaldo Viana Filho³⁵. Eram da década de 70, tinham uma escrita Marginal com o Plínio Marcos³⁶. E a gente viu Chapetuba Futebol Clube. O Maia levou a gente lá. A gente conheceu o José Renato³⁷ que era uma lenda do teatro, na sala com a gente. Fomos no Folias³⁸, a gente tava vendo espetáculo no Folias. Foi uma overdose sensacional pra gente. Tudo ao mesmo tempo agora. E quando a gente foi no Teatro de Arena, o Zé Renato tava dirigindo essa produção que tinha sido realizada em 59. Tinha estreado essa peça e aí ele tava voltando a fazer de novo e foi sensacional. E a gente vê tudo aquilo. O Maia foi com a gente no teatro antes, a gente passou onde os atores saíam quando a polícia chegava. Os atores tinham um camarim, se escondiam. Alguns deles iam armados pro teatro. Pois não sabiam o que ia ocorrer no final da peça. Foi muito devido nós voltarmos com tudo aquilo na cabeça, né? Eu, Jessé, meu irmão e Carla. Meu irmão tava mas ficou lá em São Paulo. A gente já tava com tudo aquilo. Já tava com o negócio na universidade, eu falei, cara. A gente tem que fazer esse sarau aqui.

Jessé Duarte: O Rogério chega lá e fala assim. Tô fazendo mestrado em Literatura Marginal (Tinha acabado de entrar). Eu queria fazer alguma coisa concreta dentro da periferia, que eu vou entender a Literatura Marginal como essas vozes e eu queria fazer algo concreto na periferia. Aí ele fala da experiência da Cooperifa. E quando viajamos para conhecer o Teatro Arena, A Cia Neutra tinha acabado, a gente visita a Cooperifa e acha genial. Lá na região do Capão, lotado de gente falando poesia, achamos do caralho. Não se tinha muito sarau na época em São Paulo. A gente vem com a idéia de fazer algo parecido, de copiar mesmo.

Otacílio: Microfone, Quarta-feira, Bar

Jésse Duarte: A idéia era multiplicar mesmo aquela idéia. De fazer dentro de um bar e tal. E a gente começa a fazer dentro do bar do Zé Herculano. Começa mais eu, o Rogério e a Carla. E começamos a fazer com pouca gente. Às vezes só eu o Rogério e a Carla, fazendo poesia um pro outro. E se perguntando. E a gente vai percebendo que tinha que ser fiel mesmo. Movimento de resistência, de estar ali toda quarta. Durante dois anos foi toda quarta-feira. E aquilo começou a criar uma referência.

O nome Coletivoz fora inspirado no livro de Olga Gonçalves (1980), A floresta de BermenHaven que trata da história de imigrantes pobres portugueses retornados no auge do período conhecido como a Revolução dos Cravos. A menção a floresta de Bermenhaven na Alemanha se justifica pela memória de antigos trabalhos desses migrantes realizados naquela região turística. A experiência migratória se coloca como um marco narrativo importante na

³⁵ Vianinha estreou no teatro em 1955, como ator, na peça "Rua da igreja", com o grupo do Teatro Paulista do Estudante. Oduvaldo Vianna Filho fez parte do Teatro de Arena e estreou como autor em 1959, ao escrever "Chapetuba Futebol Clube".

³⁶

³⁷ Foi o fundador e idealizador do Teatro de Arena de São Paulo, responsável pela montagem de Eles Não Usam Black-Tie, considerado marco do teatro dos anos cinquenta, em uma das correntes do nacionalismo no teatro brasileiro.

³⁸ Folias D'arte. Grupo voltado para o teatro político criado em 1997. Adapta textos clássicos e cria dramaturgia própria com o objetivo de criticar os problemas da sociedade contemporânea. Na fundação os integrantes do Folias são Reinaldo Maia, autor do texto, os atores Renata Zhanetta, Rogério Bandeira, Carlos Francisco, Nani de Oliveira e Patrícia Barros, além de Marco Antonio Rodrigues, diretor do espetáculo

história das personagens dividindo o passado, o presente e as aspirações futuras desses migrantes. O livro é inteiramente construído em discurso direto a partir de diálogos das personagens, principalmente em torno dos de Manoel e sua mulher que são os proprietários da casa em Porto Covo onde a personagem fica durante a quase totalidade de suas férias. Não há nenhuma narrativa extemporânea as vozes das personagens, são elas apreendidas a partir dos diálogos que a narradora é capaz de ouvir e reproduzir. As falas que circulam são as vozes individuais das personagens apreendidas pela interlocução que a presença da narradora garante nos seus movimentos. Da soma desses fragmentos de vozes se desdobra a história desses migrantes naquele momento da história portuguesa.

Rogério Coelho: Os retornados são esses que saem do Brasil, saem do país de origem para ganhar dinheiro e voltam. Esses são os retornados. São os novos habitantes desse lugar, modificados por esse trânsito que buscou um novo status financeiro, um novo status na vida, nesse caso em Portugal. Eles eram funcionários de um hotel. Aí eles saem dessa cidade, BermenHaven que eles foram pra trabalhar. E eles trabalham num serviço massacrante, sofrem com xenofobia, com diversas coisas e voltam numa situação melhor e compram esse albergue. E uma escritora se hospeda nesse albergue. E a autora, uma espécie de alter ego dela, e todas as falas são a partir dessa chegada dela. “A senhora quer uma mesa?” Tem uma mesa muito boa no segundo andar” “aqui não tem uma vista”. Só as pessoas falando, e a escritora não fala. O marido chega: “cheguei com uma compra”. Ela (escritora) não fala. Esse é um texto que dá muita voz aos coletivos que estão fora, como é o poder, a estratégia do texto. Dar voz ao coletivos, ressaltar cada personagem.

Otacílio: Começou no bar do seu pai, é isso?

Rogério Coelho: No bar do meu pai. Eu estou até com um livro ali, que eu tava lendo nessa época, da Olga Gonçalves que chama a Floresta de Bermenhaven. A gente não tinha um nome, a gente precisava de um nome. Sarau de periferia, sarau periférico... Aí a gente ficava pensando, como é que os caras inventaram Cooperifa? Cooperativa da periferia, cooperativa de escritores da periferia... E eu olhando para esse livro lá... Esse livro apresenta as vozes das personagens, a narradora não fala. Então apenas as personagens falam com ela. Ao mesmo tempo, o livro dá voz às personagens populares, aos coletivos populares. Tem essas vozes do coletivo como um conjunto de valores que se estreitam através da fala. Questão apresentada pela Ivete que era minha orientadora na época. Ela sempre voltava nisso: uma fala, ela tem um estreitamento de um conjunto de vozes, então quando você fala, fala de um conjunto de vozes. Você não está falando: ah, porque eu sou da periferia, eu sou excluído socialmente, eu não tenho acesso ao posto de saúde, eu não tenho acesso à cultura. É sua fala, mas as vozes são de quem está vivendo ali, de todas as pessoas que tão ali, que sentem a mesma falta de acesso. Então você veicula através de uma fala, um conjunto de vozes. E aí ecoam essas vozes coletivas, essas vozes coletivas e aí coletiviza a voz, Coletivoz (risos). E o nome nasceu mesmo como um pequeno conceito assim, desse estreitamento das vozes daquele lugar através da fala. Então todo mundo se soma a outras vozes pra falar.

O Livro de Olga Gonçalves foi, para mim, decisivo ao criar o nome. Pois, ele apresenta as personagens protagonizando suas próprias falas, e construindo o enredo da história. É um livro feito de falas, que revelam vozes de grupos sociais Torna-se, assim, um livro que dá voz aos coletivos todos; cria uma série de enunciadores, cada um a seu próprio ponto de vista e opinião, que representam muitas vozes de uma classe subalterna que quase nunca fala por si. (Blog Coletivoz).

Quem são os retornados? Aqueles que migraram da periferia sem nunca sair dela? Que se aventuraram na cidade e descobriram segredos que não podem ficar guardados somente pra si? Que vozes são essas que retornam para casa trazendo a novidade de que a cidade também lhes pertence? Inclusive aqueles espaços reservados ao pensamento? Vozes coletivas? Individuais? Vozes. Portadoras de palavras. Coletivoz. Esse pequeno conceito é acompanhado de um subtítulo: à Luta, à voz. A luta precede a voz. Luta-se para que a voz possa existir, uma vez que ela já existe, sem nenhum significado que a acolha, por isso da luta se alcança a voz. Por outro lado, o paralelismo entre luta e voz indica coincidir a luta ao uso da voz, pois lutar é exercitar a voz de diferentes maneiras. A luta se constitui em torno da voz, ao mesmo tempo individual e coletiva.

A voz de que falo, queridos companheiros, é aquela que não conseguimos comprimir dentro de uma caixa, ou dentro de um peito; dentro de uma folha em branco ou no limite de algumas linhas no papel; dentro de uma periferia ou de uma cidade. Ela tem o tamanho de nossa revolução interior, que pode atingir um vizinho malcriado, um político torto, um(a) namorado(a) amado(a), um cachorro sarnento ou um governante descarado.

Vou repetir a tal pergunta: Você tem voz?

De certo, agora você deve ter algo a dizer: SIM, minha vida! Esta é a voz que o mundo precisa ouvir para ser um lugar mais digno. Acredite! Lugar em que eu possa compartilhar a dor e o amor alheios, e faça com que eu tenha mais força para viver e conquistar meu espaço, defender minha natureza e origem e repensar minha identidade.

E a COLETIVOZ é o SEU lugar de contar ao mundo sua trajetória de vida. Poema no lugar de amor, fúria e denúncia em forma de poesia, cotidiano em forma de crônica, pedra no lugar de caminho, corpo presente no lugar da voz, tudo isso representa o que temos a dizer.

Ei, psiu...

E você, vai ficar ai calado?

Venha para a COLETIVOZ, sarau popular sem fins lucrativos, partidários ou religiosos.

(Blog Coletivoz, 13 setembro de 2009)

O Coletivoz – Sarau de Periferia iniciou suas atividades às 19 h do dia 10 de setembro de 2008 uma quarta-feira num pequeno boteco do seu Zé Herculano, pai de Rogério Coelho, num outro bar, quase idêntico àquele que há dez anos antes lia livros enquanto servia café para os motoristas que ali faziam ponto no Bairro Independência, distante cerca de 20 km de carro do centro da cidade de Belo Horizonte, limite sul que faz divisa com a cidade de Ibité. Assim começa o sarau, com seu Manifesto, com a presença de amigos próximos, com a companhia do sarau Cooperifa em São Paulo que por telefone dava boas vindas ao sarau que acontecia ao mesmo tempo.

“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 Coletivoz é mais um grito, que deseja união desses movimentos contra o silêncio da exclusão.

A Coletivoz, que no híbrido da voz do coletivo, também revela a pretensão dos coletivos, dos grupos e guetos, que têm necessidade de escancarar toda a sua complex(c)idade, e toda denúncia contra o descaso do poder público, de um sistema maior, em relação à margem.

Assim, na Coletivoz o ato maior é o poder da palavra, aquela que impera no momento final. Nua e crua, a palavra é o verbo e o prato de comida; é o beijo doce e o choro de desespero; é o repente macio e o Rap de repente; ora a cor, ora o som estridente; de dia a mão, à noite o colo. Pois, é a palavra, com toda sua incapacidade de conclusão; com toda sua incompletude, é que coloca a todos nós na condição mais digna do ser humano: como seres inacabados que somos.

À luta, à voz.

Rogério Coelho (trecho do manifesto/Blog Coletivoz)



Fonte: blog Coletivoz



Fonte: blog Coletivoz

A narrativa até aqui desdobrada pode esconder o esforço de conciliação entre a luta pela sobrevivência em trabalhos formais e o trabalho artístico desenvolvido. Se por um lado, há uma gradativa conquista de tempo para a realização de experiências artísticas, elas ainda são permeadas pela luta sobrevivência geralmente em trabalhos instáveis, em projetos de menor duração que aparecem como uma pressão às atividades desenvolvidas. Dessa forma, há uma constante divisão em distintos relatos entre um trabalho formal que é minimamente rentável, mas que impede o desenvolvimento de criações artísticas e uma atividade artística que ao ser vivida em sua plenitude, dificulta a sobrevivência. Por outro lado, se essas atividades forem realizadas visando o lucro correriam o risco de se perderem em meio ao interesse comercial do artista.

Otacílio: Vou voltar, tem o rolê artístico, mas teve o role profissional. Antes de você parar de trabalhar formalmente você estava trabalhando com o que?

Eduardo Dw: Eu era supervisor de uma célula de call Center do banco Mercantil.

Otacílio:Essa pergunta foi feita pensando em compreender como se dá a relação entre o trabalho formal e as atividades artísticas.

Eduardo Dw: É horrível. Acho que a pior coisa do mundo é você ser artista e viver nessa esfera da formalidade. Que é uma coisa que você não quer fazer, que ninguém quer fazer. Sendo artista ou não. É a defesa de uma idéia de um banco, de uma organização que só tá li pra ganhar dinheiro. Não tão preocupados com nada, só grana. É massacrante isso, meu pior pesadelo em pensar que eu posso voltar para essa vida por essa necessidade de grana. Eu penso isso. Quero escrever sobre isso, até. A gente acorda devendo. Como você pode ser livre assim? Se você deve a luz que usa, a comida que vai comer? É massacrante.

Otacílio: Como foi tomar essa decisão?

Eduardo Dw: Ah, cara... A decisão já tava tomada. A necessidade é o que medeia essa decisão. E difícil,né ? Mas é um risco que você tem que correr para viver do jeito que você quer, não é? Do jeito que você espera que a vida seja. Eu acho que a pior coisa pra quem trabalha com arte é estar gastando energia ali. É a vida, né? Ou a falta de vida. É uma alienação, como se você vivesse a vida em outro plano. Parece que sua vida não existe. Você tem que fazer aquilo ali. É tenso... (...) No trampo não, você tem que fazer aquilo. Não há diálogo possível, é vertical demais. Você não tem que falar nada. Você acata ou vaza. Aí eu decidi vazar porque eu não queria mais acatar isso. Mas também posso voltar a qualquer momento para essa vida ou essa não-vida.

Ao longo desse tempo inicial, o sarau conta com a parceria da rede de amigos e parcerias de trabalho dos articuladores do sarau, Carla Pimenta, Rogério Coelho e Jessé Duarte. Essa rede se confunde com a rede da Cia Crônica de Teatro que foi criada pelo mesmo trio em 2009, meses depois da estréia do sarau, dando continuidade ao desenvolvimento da dramaturgia de inspiração épica. A partir dessas ações iniciais vão se agregando frequentadores mais assíduos que constituem esse núcleo do sarau como Rodrigo de Arimatéia, Marcelo Tité, Eduardo Dw, Mano Bill e Kdu dos Anjos. E de moradores do bairro e frequentadores do bar que começam prestigiar o sarau. Dessa rede, inicialmente a ONG AIC (Ação e Imagem comunitária) apoia essas ações prestando auxílio para discutir estratégias de comunicação e, em seguida, o grupo também conta com a parceria da Oficina de Imagens, uma ONG também voltada para a comunicação comunitária que na figura de Bruno Vilela foi uma grande incentivadora, divulgando e trazendo pessoas de outros pontos da cidade. As divulgações seguem as redes sociais e os movimentos nos quais se circula. Além da presença do rap de Kdu dos anjos, MC, poeta e morador do aglomerado da Serra, Mano Bill, MC e um dos articuladores da cultura Hip-Hop no Barreiro, se soma ao sarau

trazendo a experiência do MPC, Movimento Periferia Criativa. Dessa forma, o Coletivo se constitui como o encontro de experiências teatrais com forte influência do teatro Brechtiano e da dramaturgia nacional, das experiências da chamada Nova Literatura Marginal e sua articulação com a cultura Hip-Hop presente naquela região e em outras regiões pobres das cidades brasileiras desde final da década de 80.

Jessé Duarte: E sarau não tem nada de muito segredo. Sempre foi isso, do encontro. E a partir do encontro descobrir novas dinâmicas. Não teve uma coisa de ficar arquitetando como seria, como não seria. Teve no início a gente escreve um manifesto, Mas depois foi um processo de descobrir na prática o que era fazer um sarau de periferia em BH.

Otacílio: Rogério e Dw, vocês conseguem traçar um paralelo de diferentes momentos?

Rogério Coelho: o começo era assim, ninguém sabia o que era, ficamos esperando gente, e foi, foi dando... A gente inventou lançamentos e algumas coisas que dava um público maior. Mas quando num tinha nada a gente esperava as pessoas, tinha uma divulgação muito parca na internet assim, que era só o blog que tinha, que era feito uma vez por semana. E aí, às vezes, eu já confesso assim, que eu fui fazer Coletivo eu, a Carla e o Lucas (filho de Rogério e Carla) e meu pai. Eu abri o microfone, boa noite (risos) O que eu escrevi essa semana foi isso. Aquela coisa meio sem graça assim (...) Teve esse tempo e aí depois foram agregando os parceiros. A gente teve como parceiro principal durante muito tempo a Oficina de Imagens com o Bruno (Vilela) que saía lá do bairro Floresta (distante cerca de 15 km do sarau), lá da rua Salinas com uma Van quase toda quarta-feira. Teve muitas quartas feiras, ele foi com uma Van dando carona pra quem quisesse ir. E acreditava e levava a galera, levava equipamento, uma coisa com projeção de vídeo e tal, rango, sempre é o Bruno. Era um cara de visão assim, ele achava uma performance mesmo, ele já acreditava na performance, daquilo acontecendo do jeito que estava ali, daquele formato. Meu pai lá atrás do balcão muitas vezes até cansado, sem saco pra nada e a gente lá, fazendo o negócio. Chegava um, chegava outro.

Eduardo Dw: Junto desse momento teve um momento da galera do rap também, que foi MPC (Movimento Periferia Criativa). E aí veio trazendo essa galera. Mas tinha isso também, a importância da galera do rap, do Hip-Hop, de reconhecer aquele espaço como um espaço de participação mesmo, saca? Tipo, poderia usufruir, dentro daquele espaço ali pra propagar sua arte também. O Mano Bill, o Kadu, eu, mais a galera do rap também. Mais a galera do rap também começou a participar nesse mesmo espaço. Começou a participar e também fomentar de certa forma o espaço.

quinta-feira, 18 de setembro de 2008

Movimento Periferia Criativa - MPC

Salve Coletivoz do Brasil

Estivemos, nesta terça-feira, na sede do MPC - Movimento periferia Criativa - Localizada no bairro Olaria, também Região do Barreiro. O MPC é um movimento que parte do Hip-Hop para outras ações como o basquete de rua, futsal e grandes festas levando o Rap de ambrosia. Mano Bill, uma das vozes á frete do movimento nos recebeu com grande carinho e humanidade; cercado de cuidados sem antes mesmo de saber quem éramos. uma iniciativa forte e de muita luta: "somos nós e nosso bolso", declara Bill. O Rap do grupo de Bill parece nascer da própria comunidade, dando voz à essência de um resgate cultural que ele aprendeu vivendo, tropeçando, sobrevivendo. É isso aí. Agente tem que encher a boca pra dizer: Grande Mano Guerreiro Bill. a luta é nossa também.

à luta, à voz.

(Blog Coletivoz)

É nesse momento inicial de articulação que Eduardo Dw passa fazer parte do Coletivoz Sarau de periferia. Eduardo de Sousa Vieira, poeta, MC, músico e letrista do Projeto Manobra, formado em comunicação social, morador do bairro Vale do Jatobá, ex-office boy, ex-vendedor das Lojas Renner, ex-atendente e supervisor de telemarketig, amante de Nietzsche e de cinema, esse neto de lavradores, filho de migrantes do Vale do Jequitinhonha, o pai ex-garimpeiro e atualmente eletricista, a mãe dona de casa, encontrou no rap uma forma de compreensão das suas inquietações, de poder expressá-las e organizá-las no embate que a escrita do rap proporciona.

Eduardo Dw: Eu sempre tive vontade de escrever, de falar. Meu encontro com a arte vem dessa vontade de falar o que eu penso, vem disso. . Aí eu tive contato com o rap e vi que eu poderia usar o rap pra poder falar o que eu penso. Uma linguagem que se adequava a mim. Que eu me reconhecia e achava possível fazer, já estava a meu alcance ali. Meu iguais fazem, eu entendi que eu poderia fazer. Não com essa nitidez de pensamento de hoje, mas foi bem isso.

Otacilio: Mas como começou esse contato com o rap?

Eduardo Dw: teve uma tarde que eu tava lá em casa e um amigo me chamou pra ajudar ele com umas coisas na casa dele. Um amigo não, um colega. Ajudar com umas coisas da casa dele lá. E Nêgo, ele me mostrou Racionais Mc's, Câmbio Negro e Hip-Hop Cultura de Rua. Um dos primeiros discos assim. Isso era por volta de 91/92. Eu me identifiquei muito. Eu lembro que. Eu me identifiquei como um ser pensante a partir desse dia, assim, de conseguir me localizar na cidade, me reconhecer na cidade, até no país assim. Quem é? Quem é que eu sou? Antes de ouvir rap eu não tinha referência de quem eu era. Qual parte da sociedade eu ocupo. A gente sabe que a sociedade é pobre, mas não sabe por que, nem que isso é uma construção social. E você é pobre por alguns motivos. A questão racial também. Por que a nossa cor é tão repelida nessa sociedade? Por que dessa raiva, por que dessa falta de representatividade? Eu me sinto representado no rap. E comecei a fazer, a escrever alguma coisa sem muito interesse em me tornar nada. Aí eu fui amadurecendo, amadurecendo, até que participei de um grupo de rap do meu bairro que chamava Desacato ao Sistema.

Nesse momento as experiências com a escrita se vinculam ao rap, de forma fragmentada e, aos poucos vão se tornando constante. Na feitura de um primeiro álbum gravado no computador de um amigo que produzira o disco para ele no qual se nomeava O Poeta, depois a formação de seu primeiro grupo de rap em 2004, A Corte, com um *EP* lançado com patrocínio da *ONG Favela É Isso Aí* em 2009 e um álbum, *Apologia à Leveza* lançado em 2013 financiado pela lei de Incentivo Municipal de Belo Horizonte. Ao sair do grupo A Corte cria em 2014 um novo grupo que mistura rap com ritmos brasileiros intitulado Projeto Manobra e escreve aforismos veiculados em cartão postais num projeto intitulado *Manual do Amor Ex-tranho*. Atravessando essas experiências, o sarau do qual se tornou desde meados de 2009, um dos principais articuladores e poetas.

Eduardo DW: eu já estava nesse rolê desde 2006, de escrever com uma certa frequência, sem lugar para mostrar as coisas que eu estava escrevendo. E o sarau, um amigo me falou que tava tendo um sarau no Bairro Independência, que era um bairro do lado do meu. E que aí a gente poderia recitar as músicas, recitar as poesias que a gente quisesse. E eu fui lá. Achei foda. Achei foda. Bem no começo do Coletivoz. O Coletivoz tinha meses, cinco meses. Começo de 2009. Aí eu comecei a ir com frequência, com frequência. Comecei a ir pra dentro do coletivo. De repente eu já tava fazendo parte daquele coletivo. No começo tinha mais gente. A Carla, o Jessé também fazia parte. E eu era poeta e tentava ajudar na mobilização pra fazer.

Otacílio: O que o sarau trouxe de aprendizado?

Eduardo DW: Primeiro, quando você tem um lugar para expor sua arte, o ritmo de produção aumenta. Você sabe que vai poder falar. E você começa a trabalhar com a idéia de surpreender o público com a escrita. Ele escreveu aquele poema foda, e agora? Você quer provar que é capaz de fazer outro. Não existe obrigação pra provar que você tem que escrever, mas acontece. E automaticamente você vai ouvindo muitas outras pessoas. Que é uma coisa que te dá um parâmetro de como está a sua escrita e o que você pode fazer para melhorá-la. Você começa a escrever e a ter referência de outros tipos de escrita, começa a buscar outros tipos de leitura, começa a ouvir outras coisas. Você tem um núcleo de pares que vai nutrindo isso. Você falou Milton Santos, aqui? Então, quem é Milton Santos? Você procura saber e cria outras perspectivas, de universo mesmo. De pensar como se pensa a sociedade, como você pensa esse tempo, você aprende que existem muito mais coisas que você. E outras pessoas construindo um monte de outras coisas.

Se por um lado, as experiências de formação e atuação artísticas e de ativismos diversos abrem a possibilidade de trânsito por diferentes espaços, tempos e classes sociais na cidade, as experiências de entrada na universidade também constituem uma possibilidade de ampliação das redes de circulação, dos processos de comparação social, a troca e o

fortalecimento de experiências, a formação de coletivos diversos e a possibilidade de encontrar respaldo para desejos e pensamentos que não encontrava reciprocidade no cotidiano. Isso não significa a valorização de uma hierarquia do saber formal que a princípio colocaria os indefesos pobres a mercê da desvalorização de suas práticas e reforçaria seu lugar de exclusão. Para essa primeira geração de netos e netas, filhos e filhas de homens e mulheres que nunca frequentaram a universidade, a entrada nesse espaço significou em muitos casos, a apropriação de um universo negado, justificado como não condizente com os trabalhadores braçais, lançados apenas ao suposto universo da concretude que a naturalização da hierarquia faz existir.

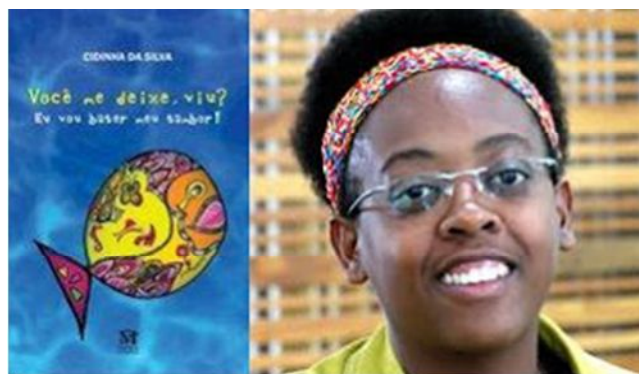
Eduardo Dw: Sempre ouvi que era importante ler. Sempre ouvi que leitura salva. Só lendo é que você pode ter mais conhecimento e ser uma pessoa melhor. Sempre existiu isso, que ler é uma coisa maravilhosa. Lia pouco. Comecei lendo livros da Aghata Christie, leitura policial e achava fantástico. E era preguiça versus a empolgação. Depois eu comecei a ler outra coisa assim. Comecei a ler literatura espírita. São as coisas que você tem acesso... Os anos 90, final dos anos 2000, teve disso. De ler livro espírita. Depois eu comecei a ler outras coisas também. Em 2007 eu entrei na faculdade. Aí eu acho que foi a abertura do maior portal da minha vida. Comecei a ler textos acadêmicos. Comecei a entender a história do pensamento de forma mais completa. Que meus anseios filosóficos tinham respaldo nos filósofos clássicos. E abriu a porta para meu ateísmo. É importante (pausa). Quando você não acredita, você começa a não acreditar no pensamento hegemônico, mas você não tem respaldo intelectual para defender aquilo. Não tem espaço. Você também não conhece outras formas de pensar. E na faculdade você entra com outros acessos. Você tem acesso a quem defende aquilo ali. E você começa a rever seus pensamentos e a ler mais.

Descobrir que não se está sozinho. Que é possível ser ateu. E que há até quem defenda essa posição publicamente. Que é possível também gostar de filosofia. Descobrir que vários pensamentos que ficavam ali timidamente escondidos da desaprovação do cotidiano eram compartilhados por pensadores expoentes de nossa tradição intelectual. Aquilo que se carregava era não só um pensamento, mas uma parte ainda que ínfima dessa aventura intelectual da humanidade.

O núcleo inicial do Coletivoz vai se modificando à medida que os projetos profissionais, os laços afetivos e objetivos pouco conciliáveis vão mudando a conformação do grupo. Desde o início, o movimento pra seguir atuante e adiante abrindo espaço para lançamento de livros, sketches de teatro e outras experiências artísticas como os pockets (pequenos) shows de rap.

quinta-feira, 11 de dezembro de 2008

Grandes lançamentos na Coletivoz do dia 17 de dezembro:
Cidinha da Silva e S3M



Cidinha da Silva



Sobreviventes do Terceiro Mundo

Muito bom! duas grandes amizades e talentos. O sarau do dia 17 de dezembro promete muita energia com os lançamentos de "Você me deixe viu? Eu vou bater meu tambor", livro de Cidinha da Silva e o 1º CD do S3M - Sobreviventes do Terceiro Mundo. Todos grandes parceiros da Coletivoz. vamos coletivar geral nesta Quarta iluminada.
(Blog Coletivoz)

Além disso, o sarau sempre procurou compartilhar as agendas dos movimentos sociais da cidade dando visibilidade às lutas que emergiam no espaço público, principalmente aquelas voltadas ao direito às cidades. As parcerias e apoios com diferentes movimentos permitem uma via dupla em que o sarau noticia ações de diferentes grupos e esses, por sua vez, dão visibilidades as ações do sarau.



Sábado, 8 de janeiro de 2011

SARAU EM SOLIDARIEDADE AS OCUPAÇÕES URBANAS DE BH

UM CHAMADO A TODOS

NEGOCIAÇÃO SIM! DESPEJO NÃO!

O Sarau do Coletivoz, junto ao Fórum Permanente de Solidariedade as Ocupações de BH, convida a todos para o Sarau do dia 22 de janeiro (sábado) que será realizado dentro da ocupação urbana Camilo Torres na região do Barreiro (BH). A edição do sarau será em solidariedade à luta e resistência dos moradores que vem sofrendo com uma ameaça de desapropriação a qualquer momento. Para isso fazemos aqui um chamado a todos amigos, parceiros e artistas em geral para essa causa solidária.

(Blog Coletivoz)

Nesse percurso, em paralelo são desenvolvidos os trabalhos da Cia Crônica de Teatro sediada em Contagem. O cotidiano da cidade e as injustiças ali presenciadas tornam-se o eixo

central de criação artística de orientação brechtiana. Articulada a essa criação, começam a se mobilizar realizando embates com o poder público local. Articular sobrevivência e arte, e mais propriamente, mercado e arte aparecem como uma equação angustiante ao longo desses percursos, mas enfrentada pela proposição de debates em torno das formas de financiamento e fomento, a função dos editais, a privatização da cultura e a construção de pautas em torno das políticas públicas que entendem a cultura como um direito. Dessa mobilização iniciada pela Cia Crônica em parceria com artistas de vários campos é realizado o 1º Seminário Cultura em Debate em 15 de Agosto de 2010. Em meio a essas angústias e debates que começam a promover é criado um espetáculo intitulado Estômago. Este estreara em janeiro de 2011 com recursos da Lei Municipal de Incentivo à Cultura de Belo Horizonte.



Jessé Duarte: Esse grupo acaba no Barreiro, a Cia Neutra. Ficam remanescentes O Rogério e a Karla. Eu pensei em fazer uma Cia em Contagem, eu tava meio cansado de BH. Dessa busca louca de fazer teatro em BH e ali aparecer naquele meiozinho. E aí a gente decide fazer um grupo em Contagem. A gente lança a Cia Crônica. O objetivo era entender a cidade, pois não tinha uma idéia de fazer teatro em Contagem. E aí a gente faz um seminário em Contagem pra discutir políticas culturais. A gente convida algumas pessoas, chama o Maia (Reinaldo). Ele manda uma carta: cultura como política de estado. A gente convida Bernardo Mata Machado pra discutir política pública também. Desse debate derivam reuniões quinzenais nas praças convidando os artistas da cidade. Até então não tinha nada organizado. Desse movimento nasce o Fórum Popular de Cultura, A Crônica vai desenvolver seu primeiro trabalho como crônica que vai desenvolver um texto que chama Estômago que trata da realidade operária de Contagem. A gente foi muito beber nas greves operárias de Contagem. O Rogério escreveu o texto, em processo. Estreamos, circulamos e a gente continua a pesquisa na linha do teatro épico. A gente trabalha com o pressuposto do Brecht na dramaturgia nacional. Aproximamos de algumas figuras como Iná Camargo, as pesquisas do Célio de Carvalho do Latão.

Com a Cia Crônica abre-se esse flanco duplo. Por um lado, desenvolver um teatro que trata do cotidiano e suas formas de naturalização e desnaturalização e, de outro, o debate sobre a cultura na cidade de Contagem, as possibilidades de sobrevivência da Arte, o Estado e as formas de financiamento privados e públicos. Para isso, artistas da cidade foram mobilizados para debater conjuntamente as suas pautas e a partir dessas, iniciar um processo de crítica e negociação com o poder público para que uma política cultural fosse criada. Esses encontros abertos nas praças de Contagem permitiram a criação do Fórum Popular de Cultura de Contagem. O Fórum reeditou o seminário nos anos posteriores e aprofundou os conflitos com o poder público municipal dando origem a uma Fundação Municipal de Cultura e a um fundo de cultura, ainda que parco, para aquele município. Na linha da cultura independente foram criados a partir da união de diferentes artistas, músicos, atores, escritores, artistas circenses Festival de Cultura F5, O corredor da Baderna Cultural, O Bloco de Carnaval Maria Baderna e o Apoema Sarau livre.

Otacílio: Voltando ao Fórum Popular de Cultura, o que houve depois do seminário?

Jessé Duarte: Teve esse seminário, depois desse seminário a gente começa as reuniões na rua.

Otacílio: Mas esse primeiro seminário, foi a Cia Crônica que bancou, já tinham outros artistas?

Jessé Duarte: Esse primeiro seminário foi a Crônica que bancou. Foi tão polêmico que o Coordenador de Cultura da época chamou a gente, porque a gente não deveria ter feito isso, não teríamos mais apoio da prefeitura porque nós estávamos questionando a prefeitura. A gente falou que a gente não quer apoio desse jeito. E aí, desse seminário saíram as reuniões de 15 em 15 dias nas praças. Aí dessas reuniões a gente começa a chamar de fórum. Um fórum de discussão que acontecia nas praças e se constituiu como Fórum Popular de Cultura. E aí a gente começa a fazer protesto, a fazer mobilização na Câmara dos vereadores. Vai lá na Câmara, pede pra ocupar a tribuna. A gente chega a ocupar a tribuna umas três vezes ao longo desse tempo. Descasca os vereadores e fomos criando umas políticas de mobilização mesmo. Abaixo assinado. Colar lambe-lambe pela cidade informando a população do seu direito, criando reuniões públicas sobre direito à cultura e fazendo aulas nas ruas pro povo aprender. Fazer o *Contagem Cultura em Debate* que são os seminários. Um grande debate convidando pessoas. Em 2011 o movimento começa a questionar um pouco que precisava pensar práticas artísticas também pra contrapor a hegemonia da cidade que são os grandes eventos. A gente começa então a criar o Festival de Cultura Independente, um festival descentralizado. Acontece em 2011 a primeira edição, depois 2013 e agora em 2014, a terceira edição. O festival tomou uma proporção gigante, não tem mais controle sobre isso, muito grande o festival mesmo. E acaba criando uma identidade na cidade. Porque Contagem tem uma identidade de você sair da cidade como migrante cultura pra estudar e ter acesso.

FÓRUM POPULAR DE CULTURA CONVIDA

SÁB
14/08
8H

CONTAGEM
CULTURA
EM DEBATE 2010

PROGRAMAÇÃO GRATUITA

8H00 // CREDENCIAMENTO
 9H00 // ABERTURA
 9H30 // DEBATE: LEI MUNICIPAL DE INCENTIVO À CULTURA & SISTEMA NACIONAL, ESTADUAL E MUNICIPAL DE CULTURA
 BERNARDO DA MATA MACHADO (MINISTÉRIO DA CULTURA) // ARNALDO GODOY (CMBH)
 EMMANO GARCIA (FUNDAÇÃO ARTÍSTICO-CULTURAL DE BETIM)

12H30 // ALMOÇO

14H00 // PAINEL: CULTURA EM CONTAGEM
 BABILAK BAH (COMPOSITOR) // JORGE ANTÔNIO (COMUNIDADE DOS ARTUROS)
 GESTORES CULTURAIS // PODER PÚBLICO MUNICIPAL
 MEDIAÇÃO DE AIDA FERRARI (MINISTÉRIO DA CULTURA)

16H00 // GRUPOS DE TRABALHO
 18H00 // SHOW DE ENCERRAMENTO

CASA DO MOVIMENTO POPULAR
 AV. GEN. DAVID SARNOFF, 117 // CIDADE INDUSTRIAL // CONTAGEM, MG

WWW.FPCCONTAGEM.COM.BR // TWITTER.COM/FPCCONTAGEM
 31 8603-7917 // 8612-6817 // 8849-7189 // 8804-5299

REALIZAÇÃO:  Fórum Popular de Cultura
 Apoio:  Prefeitura Municipal de Contagem
 MHC - Movimento de Habitação e Cultura
 Auessó - Associação de Usuários de Espaço
 Casa do Movimento Popular
 DUE

Fonte: blog Fórum Popular de Cultura de Contagem

O momento de aprofundamento dos conflitos em torno da cultura em Contagem coincide com o gradativo distanciamento de Jessé de Duarte do Coletivo e sua maior dedicação às ações do FPCC e à Cia Crônica. Por outro lado, Rogério Coelho se distancia desta última e aprofunda os trabalhos vinculados ao Coletivo e a seu trabalho com dramaturgia, realizando parcerias com os grupos de teatro Cia Cócix e Zap18, além de atuar como professor de literatura da rede estadual de ensino. Carla Pimenta se distancia do Coletivo e passa também a se dedicar a outras atividades, vinculando a sua experiência de atriz a campanhas de mobilização da secretaria de saúde de Belo Horizonte no projeto MOBILIZA-SUS. Além disso, atua como arte educadora em diversas parcerias como Centro de Referência do Idoso, Rede Municipal de Ensino de Belo Horizonte e Programa Saúde da Família.

Esse período também coincide com o fechamento do Bar de seu Zé Herculano, que já cansado da lida de tantos anos de trabalho resolve fechar o estabelecimento e alugar o espaço. Entre fevereiro de 2010 e Dezembro de 2011, quase por dois anos, o sarau passa a funcionar

de forma itinerante ocorrendo em praças de Belo Horizonte e região Metropolitana, rodando diferentes Centros culturais localizados em regiões periféricas da cidade, junto às sedes de grupos de teatro parceiros como O Grupo Trama e a Zap18.

Nesse momento, Eduardo Dw e Marcelo Tité remanescentes do grupo inicial negociam com Bozó, amigo e vizinho do Bairro Vale do Jatobá, a realização do sarau em uma quarta-feira do mês. O sarau passa a ser realizado no Bar do Bozó no dia 17 de dezembro de 2011. Esse período coincide com a entrada de Débora Del Guerra no grupo. Paulista, militante feminista ativa nas lutas das Brigadas Populares em Belo Horizonte, fortalece não só expressões feministas no grupo como, pelo seus contatos em São Paulo, estreita a relação dos participantes com uma segunda geração de artistas vinculados ao sarau Sobrenome Liberdade, o Sarau do Burro, o Slam da Guilhermina e os Poetas Ambulantes. Além disso, a pauta do direito à cidade que já vinha sendo discutida desde antes do surgimento do sarau por seus integrantes, passa a ser ainda mais fortalecida pela proximidade de Débora ao debate e às lutas por direito a moradia em Belo Horizonte com suas diversas ocupações urbanas, como a já citada Camila Torres, Ocupação Dandara, Guarani Kaiowá e Isidoro.

Débora Del Guerra: Eu fico pensando que foi pra mim. Eu acho que pra mim foi uma movimentação de dupla ordem. A primeira foi... Foi de várias ordens na verdade. Não, mas primeiro teve um processo de aproximação por escrever e achar aquilo bom. Fazia sentido e tal. E aí a medida de se incorporar mais também é um processo de se firmar. Pra mim foi um processo de me firmar mais na escrita. Então tipo, de me assumir como poeta e eu, vira e mexe tenho uma crise com isso (risos). Nesse sentido, ah, tenho que ir mais devagar no nível de incorporação, nas tarefas, porque eu preciso me firmar mais aqui e tal. Então pra mim tem isso assim, tipo, acho que tem uma coisa também de ser parecido com outras coisas que a gente faz por aí em, mas que é diferente por isso. É parecido com coisas que a gente faz com a organização na esquerda, nesse sentido da mobilização. E acho que quando eu vim, talvez tenha essa facilidade um pouco de contato, tava trabalhando na universidade, então de capitanear recurso... Mas tem esse diferencial de também ir se constituindo no meio do processo assim, pra mim foi um pouco isso assim. E acho que a incorporação ela é natural, mas ela também num é, porque também tipo, eu já falei isso pras meninas assim? Tem um pouco de pé na porta assim, né? Sabe por que? É assim mesmo que funciona os coletivos, as pessoas tão na vida, tão trabalhando, tão cuidando de filho, tão no mundo e a gente faz, organiza as coisas que a gente quer com o resto do espaço na vida, na verdade. E aí num é uma organização ótima então, quer dizer, ótima no sentido de plena potência, é do jeito que dá lógico, com uma intencionalidade.

Esse momento do Bar do Bozó coincide com minha inserção no grupo para realização da pesquisa. Foi lá em outubro de 2013 que propus o meu desejo de realizar a pesquisa de

doutorado tendo como campo, as experiências do grupo. Pude acompanhar em primeira mão, grande parte dos acontecimentos que se seguem nessa narrativa. Quando comuniquei o desejo de realizar a pesquisa, fui recebido com bastante abertura. Naquele momento, a perspectiva de ter uma tese que de alguma forma tratasse daquela experiência foi recebido como um reconhecimento das ações desenvolvidas muitas vezes de forma árdua, às vezes com pouco público, dividindo o tempo de preparação do sarau com a necessidade de sobrevivência, as dores e as delícias familiares, os pequenos dramas e alegrias cotidianas. Quando comecei a participar do sarau não havia ainda a constância de um público expressivo que significava a presença de 40 a 50 pessoas. Algumas vezes, o sarau acontecia entre um grupo de 10 pessoas ou menos, o que poderia parecer insuficiente para uma pesquisa. Lembro que ao conversar com Eduardo Dw sobre o desejo de realizar a pesquisa, ele me dizer o quanto a experiência do sarau era modesta e me perguntar se de fato eu poderia realizar um campo de pesquisas ali. O que respondi que não só pela história do sarau que já se encaminhava para o seu sexto ano, mas era justamente o caráter aparentemente modesto dessa experiência ao longo desse tempo o que me interessava. Por aquilo que eu poderia descobrir em meio a histórias que aos poucos eu ia recolhendo aqui e ali. Logo de saída, a nessa história a ser narrada não parecia ser modesta.

No momento de minha chegada, além do Coletivoz, havia o Sarau Vira-Lata atuante na cidade desde 2011 formado por Kdu dos Anjos (não só por ele) ex-integrante do Coletivoz. O Vira-Lata percorria diferentes espaços da cidade congregando as performances artísticas com o debate em torno da ocupação do espaço público. Como fizera o Coletivoz no seu tempo de itinerância. Nesse início da pesquisa, já estava fortalecida junto aos movimentos sociais cidade de Belo Horizonte, as pautas relativas à ocupação do espaço público. Ações de grupos como a Juventude Negra e Favela, a ocupação do Viaduto Santa Tereza pelo Duelo de MC's, os grupos ligados à cultura Hip-Hop que já vinham denunciado o cerceamento da cidade a jovens e jovens negras, o movimento de encontro em torno da Praia da Estação e o Fora Lacerda que dele se originou, a politização do carnaval, iniciativas como as paradas de Orgulho LGBT, o Fórum das Juventudes da Região Metropolitana de Belo Horizonte com a realização dos seminários OKupas, o Fórum Popular de Cultura de Contagem, as várias ocupações urbanas em sua luta por moradia, a própria emergência do Coletivoz são apenas algumas dos marcos de movimentos que tem como papel fundamental o direito a cidade e ajudaram a fortalecer e a dar visibilidade às lutas por moradia nas diferentes ocupações urbanas.



Fonte: página *facebook* Coletivoz

Encontro de sarau realizado em agosto de 2014 em solidariedade à Ocupação Vitória que naquele momento vivia (é possível que ainda viva enquanto essa tese é lida) tentativas de desocupação por parte do estado de Minas Gerais.

Minha entrada no sarau começa meses antes das manifestações de junho de 2013. Apesar da heterogeneidade das manifestações, para os movimentos sociais da cidade que já vinham pautando a cidade como direito, foi um momento de fortalecimento de suas pautas através das assembleias populares realizadas debaixo do Viaduto Santa Tereza criadas para dar lugar a um conjunto de insatisfações que se faziam naquele período. Nesse momento, ocorrem ocupações da Câmara Municipal da Cidade motivada pela denúncia de irregularidades da política de transporte público organizada pela Prefeitura de Belo Horizonte e também a ocupação por um grupo de artistas de um prédio abandonado na região hospitalar próximo ao centro da cidade, antigo hospital militar inutilizado desde 1994. A ocupação intitulada de Espaço Comum Luiz Estrela em homenagem ao poeta e morador de rua assassinado no mesmo ano, se propõe a discutir e a realizar ações em torno do papel da arte dialogando com os espaços públicos e a política cultural da cidade. Nas esteiras dessas diversas ações em que coletivos de artistas se articulam aos movimentos sociais ligados ao direito às cidades, o Sarau Vira-Lata se destacara pela sua realização central na cidade, seu caráter itinerante, o carisma e a rede conquistada por Kdu dos Anjos e pelas facilidades de organizações que permitiam através de performances variadas, a participação das pessoas. Em seguida o próprio Espaço Comum Luiz Estrela na resistência de sua ocupação cria uma série

de atividades artísticas no local, entre elas, articulada inicialmente por Betto Fernandes, a criação de um sarau, o Sarau Comum Luiz Estrela. Esse momento chamado pejorativamente por uns de esquerda festiva (apelido antigo, aliás) marca diversas ações articuladas entre ativismos e experiências artísticas ao combinar ações tradicionais com performances coletivas e individuais realizadas em diferentes espaços públicos.

Dessa forma, o sarau Coletivoz por ser referência inicial para vários desses grupos de sarau, passa de um público mais flutuante para um público mais constante e maior que vem no bojo desses debates e da visibilidade que os saraus ganham nesse momento. Presenciamos assim, principalmente a partir das manifestações de Junho de 2013, o boom dos saraus em distintas regiões da cidade. O nascimento do Sarau Cabeçativa nasce da Batalha de MC's da Pista na Região do Barreiro e inicialmente se intitula como Sarau Vira-Lata Barreiro, antes de assumir uma identidade própria em 2013. Em seguida, também em 2013, surge encabeçado pelo Fórum Popular de Cultura de Contagem o Apoema Sarau Livre e o Sarau da Praça. Nasce também o Nosso Sarau em Sarzedo, e dois anos depois, em 2015, o Sarau Terra Firme na cidade de Ibirité. A região industrial da grande Belo Horizonte onde se origina a experiência o Coletivoz e suas adjacências como Betim, Ibirité e Sarzedo, se torna a região com maior número de saraus identificados com a periferia. Estes carregam identificações singulares – ainda que não rígidas- com as regiões mais pobres e afastadas do centro da cidade de Belo Horizonte.



Fonte: página *facebook* Coletivoz

O Coletivoz permanece no Bar do Bozó entre 17 de Julho de 2011 e 04 de Junho de 2014. Nesse período, com aumento e maior constância de público no sarau, marca-se a intensificação da interlocução com a cena paulista dos saraus com a presença de poetas vinculados ao sarau Sobrenome Liberdade, Sarau do Burro e o projeto de poesias em espaços públicos, Poetas Ambulantes. Apesar de já existirem performances que dialogavam de forma mais elaborada com a performance e o espaço cênico, principalmente por ter parte dos participantes mais diretamente articulado ao Teatro e apresentações de Rap, aquele momento de intercâmbio com a vinda dos poetas para se apresentarem em Belo Horizonte marca uma virada nas performances do sarau. As apresentações que faziam uso do espaço como elemento, circulando pelo bar e usando a voz de forma variada, às vezes com a presença de coros e contrapontos de poetas espalhados pelo público permitiam uma maior desenvoltura nas declamações. Esse intercâmbio permitiu por comparação que outros participantes comessem a explorar de forma mais livre, os recursos cênicos. Com isso, diminuem-se poemas simplesmente lidos e passam a ser interpretados singularmente pelo público.

[Coletivoz Sarau de Poesia](#)

14 de abril de 2014 ·

Amanhã, estaremos em Sampa pra celebrar a poesia junto aos nossos parceiros do Sobrenome Liberdade e Poetas Ambulantes.

Levamos em nossa bagagem muito amor e poesia, mas certos de que voltaremos com mais poesias e amores em nosso peito do que nessa ida.

É disso que tô falando:

Coletivoz + Cabeçativa + Poetas Ambulantes + Sobrenome Liberdade.

Será que existe Amor em SP?

Bora lá levar um bocado.

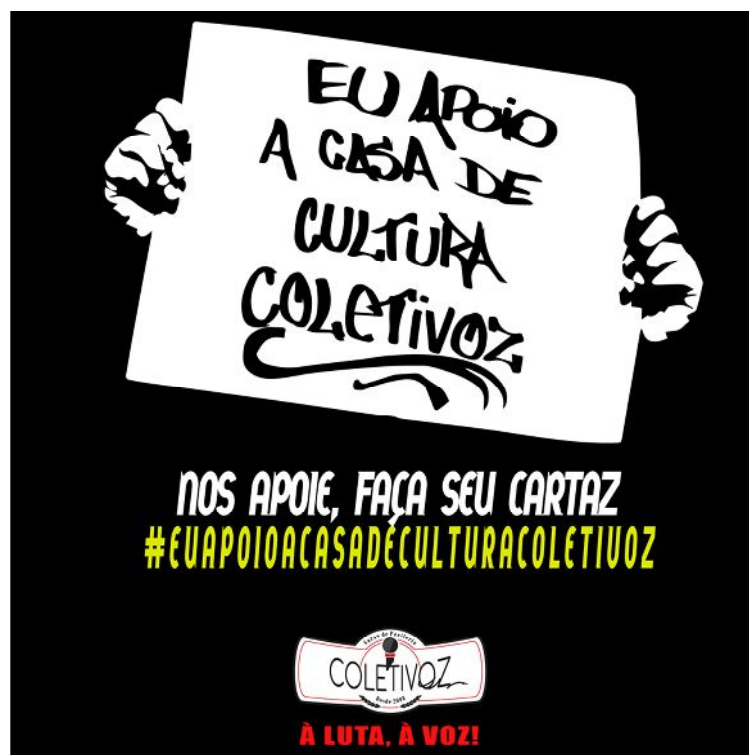
Coletivoz. à luta, à voz!

Fonte: página *facebook* Coletivoz

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. Nesse momento, entre Junho e Julho de 2014, Alvimar Braga e Gleisson Junio, participantes e incentivadores do Sarau, estavam à frente da Associação Comunitária do Bairro Santa Margarida na parte mais central da região do

Barreiro. Assim, eles cedem o espaço da Associação Comunitária para que o sarau seja realizado ali, uma vez por mês, enquanto o grupo busca numa sede mais fixa. Um prédio contíguo a Associação, abandonado pela prefeitura de Belo Horizonte, passa a ser objeto de interesse para uma possível ocupação artística. A concepção do 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 às comunidades do entorno. Artistas participantes do sarau são chamados, é realizada uma reunião com alguns articuladores do Espaço Comum Luiz Estrela e das Brigadas Populares para discutir as possibilidades de ocupação do espaço em parceria com a rede de luta por moradia. Várias estratégias são pensadas em torno da mobilização e ocupação do espaço, mas redundam em impossibilidade, seja de reunir pessoas suficientes e principalmente, com tempo livre para permanecer no espaço, seja também por isso, força de mobilização para que a cidade de forma mais ampla se interessasse por uma Ocupação Cultural na Periferia.

Desde as primeiras participações no Teatro de Rua, a ocupação de um casarão abandonado no Vale do Jatobá, a busca de uma sede na Vila Mangueiras, o sonho de possuir um espaço que pudesse ser aberto às atividades artísticas, os perseguia. Um espaço de acolhida onde qualquer grupo artístico da região pudesse ter um horário para seus ensaios, apresentações e oferecimento de cursos e oficinas. Um espaço para que o sonho de abandonar o trabalho dito formal pudesse se concretizar. A estratégia de ocupação fora substituída por um encaminhamento à Prefeitura de Belo Horizonte de um pedido formal de posse do lugar, argumentando as funções a serem exercidas e o público beneficiado. Concomitantemente, o grupo realizou uma campanha junto às redes sociais mobilizando as pessoas a gravarem um pequeno vídeo ou a postarem fotos apoiando e justificando a necessidade de criação do Centro Cultural Coletivo. Além disso, o grupo contou com o apoio de diferentes movimentos sociais na cidade articulados às ocupações urbanas e à luta por moradia, ao próprio movimento dos saraus e aos movimentos articulados ao Fórum das Juventudes da Região Metropolitana de Belo Horizonte. O grupo contou também com o apoio do coletivo *Conexões Periféricas*. Um coletivo de comunicação que se dedica a romper estereótipos veiculados nas mídias tradicionais relacionadas aos espaços mais pobres e periféricos da cidade.



Fonte: página *facebook* Coletivoz

Apesar da ampla divulgação e apoios conseguidos a prefeitura indeferiu o processo e o grupo tem se organizado para conseguir espaço próprio através da estratégia de sempre. *Nóiz por Nóiz* e do próprio bolso.

Coletivoz Sarau de Poesia

30 de novembro de 2015 ·

RESPOSTA DO PROCESSO DE CESSÃO DE ESPAÇO PARA A CASA DE CULTURA COLETIVOZ

Resposta:

Boa Noite,XXXX,

Gostaria de expressar minha consternação em razão da impossibilidade de cessão do espaço. Não apenas a minha própria, mas a de um movimento que tem trabalhado desde 2008 na região do Barreiro em movimentos culturais e afins.

Entendo a posição da prefeitura no que se refere à realocação do movimento para o espaço "ao lado" (associação comunitária Sta Margarida). Lugar onde já mantemos um contato e atividades em comum. Porém, a necessidade de um novo espaço viria a ampliar a participação da sociedade e comunidade do entorno. A Associação já mantém atividades que preenchem um quadro permanente, o que impossibilitaria o funcionamento conjunto com a Casa de Cultura Coletivoz. Os centros culturais da

prefeitura, ainda são de alguma forma muito restritivos e "endurecidos" nas diretrizes e formas de gestão. Não atendem de forma "comum" os movimentos que estão, muito das vezes, à suas portas.

Assim, declaro ciência da decisão da prefeitura, e prontifico uma atuação junto ao movimento no sentido de "alugar" um espaço com participação coletiva dos movimentos culturais do Barreiro. Uma forma, ainda, alternativa ao diálogo com o poder público que, pouco ou nada, tem nos ajudado ao longo dos anos de atividades.

Atenciosamente,

Rogério Coelho

Fonte: página *facebook* Coletivoz

No final de 2014, os integrantes do Coletivoz em parceria com integrantes do Sarau Cabeçativa e do Sarau Vira-Lata iniciam a competição de Slam Poetry³⁹ intitulado Slam Clube da Luta. Esse evento realizado no Teatro Espanca em Belo Horizonte, se vincula a etapas em diferentes estados brasileiros e ao final do ano, uma Copa do Mundo realizado na França. Já na sua primeira participação, o campeão nacional da competição foi João Paiva, um dos organizadores do Slam Clube da Luta e à frente do Sarau Cabeçativa. João Paiva, nascido em 1990, filho de pedreiro e de dona de Casa, MC, integrante do grupo IP 4:20, poeta e professor de educação física. Sua fala a princípio tímida se contrapõe à força de seus versos. Encontrou também no rap a possibilidade de expressão e criação artísticas. Sua família evangélica, não se via com bons olhos a audição de músicas mundanas. Na adolescência, o pai permitira ouvir em casa os raps de Gabriel O Pensador que julgava ser mais adequados. João o ajudava como servente de pedreiro e enquanto escrevia seus raps e buscava beats na internet. Jogava bola e sonhava como tantos moleques desse país se tornar jogador profissional. Essa tentativa frustrada, o apontou a possibilidade de cursar Educação Física já que gostava de praticar esportes. A entrada no curso de graduação marcou um ponto importante em sua trajetória. Lá encontrou parceiros como Belinha Costa, Paola Abreu e Chedinho (também entrevistados para essa pesquisa e apresentados mais a frente) que

³⁹ O Slam é uma competição de poesia que possui algumas regras. De forma geral, os poemas devem durar um tempo determinado (em geral três minutos), sendo penalizada sua extensão; não se pode usar nenhum recurso cênico, a não ser aqueles oferecidos pelo próprio corpo; os poemas devem ser autorais e não é permitido usar recursos do canto. Os poemas não podem repetidos quando o poeta prossegue na competição que é composta de várias rodadas até a final. O poeta é julgado por uma comissão escolhida na hora do evento em que o único critério é não estar participando da competição. Pode ser escolhido um número variado de jurados que emitem uma nota para cada poema. Geralmente se excluem as maiores e piores notas dadas. A cada rodada somam-se os pontos e permanecem aqueles a frente da pontuação até que se chegue a um campeão.

permitiram diversas trocas e ampliação dos seus horizontes culturais. João se apresenta descalço, com bermudões e camisetas largas. Em sua postura, há um balanço entre fúria e doçura que marca sua relação com o palco. João Paiva montou em parceria com jovens vinculados ao rap e ao skate no Barreiro a Batalha de MC's da Pista e o Sarau Cabeçativa. De suas tantas andanças em saraus em Belo Horizonte e São Paulo, na sua participação em Slams e nos raps que compõe, João é uma figura reconhecida por seus versos e seu ativismo junto uma parcela jovem e pobre do *velho oeste* da cidade de Belo Horizonte.

[Slam Clube da Luta](#)

27 de dezembro de 2014 ·

Homenagem do [Slam Clube da Luta](#) ao camarada [João Paiva](#), campeão Brasileiro de Slam. Parabéns jogador! De barreiro à Paris, tamo juntão!

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.

Flyer da Biquinha Edições- [Macoy Araújo](#)



Fonte: página facebook Coletivoz

Quarta Cena: Entre o trabalho, a arte, a palavra e a cidade

I

Introdução

No capítulo anterior, a Sociologia da Arte de Becker foi apresentada como parte das estratégias metodológicas utilizadas por essa pesquisa. Com essa estratégia, tentei cobrir os principais marcos do grupo e como algumas experiências individuais dos participantes se conectavam com o desejo de realizar atividades artísticas nos espaços em que essas pessoas crescerem. Portanto, mais que uma história pontual sobre as ações de um grupo coeso, tal história pôde tornar visíveis várias iniciativas realizadas por jovens pobres da região do Barreiro e Cidade Industrial de Contagem. De saída, essa história visa realizar um primeiro deslocamento com as interpretações acadêmicas que entendem as histórias ligadas à pobreza apenas como reiteração de suas posições sociais no desdobramento de sua essência. Em contrapartida, essa história é primeiramente uma história de trânsitos, deslocamentos. Como argumentado no capítulo sobre os estudos sobre Literatura Marginal Periférica, as categorias de classificação sobre a experiência dos saraus são bastante genéricas e basicamente apontam para um habitus ou sociabilidade do periférico ou dos pobres urbanos que daria sentido facilmente apreensível às suas experiências artísticas como na distinção gosto não-letrado, voltado para o fortalecimento da autoestima e busca por representação de grupos minoritários (Rodriguez, 2003; Zibordi, 2004; Rocha, 2005; Dias, 2006; Bin, 2009; Nascimento, 2009, 2011; Oliveira, 2011; Tennina & Silva 2011, Tennina, 2010, 2012, 2013)

O efeito dos textos e das performances seria garantido pelo discurso biográfico que os acompanham ou pelos corpos e seus maneirismos nos saraus, uma vez que isolados os textos, teriam pouco valor literário de acordo com padrões estabelecidos. As performances e textos se sustentariam pela sua intervenção no coletivo, como instrumento de elaboração da experiência cotidiana. Não recuso que esses elementos estejam presentes nessas experiências quando se olha para a diversidade de pessoas que se conectam a ela. O esforço crítico dessa pesquisa é tentar entender porque se reiteram determinados elementos para a definição dessas experiências e porque esses elementos parecem reforçar o lugar de antemão destinado à pobreza, contribuindo para fixar o limite até onde ela iria. Com isso, outros elementos não contam quando apontam para proximidades com os padrões do que seria a cultura letrada. A categoria pobre é preservada como signo daquilo que é preso ao corpo e seus maneirismos, o afetivo em vez do racional, o concreto versus o abstrato, o testemunho versus a ficção, o

pragmatismo versus o deleite e assim por diante. A aposta em perspectivas menos enrijecidas seria mais acertada para a leitura dessas performances e textos como propõe Oliveira (2011) e Reyes (2011) ao apontar o hibridismo dessas manifestações, uma vez que o trânsito desses sujeitos em diferentes espaços – da cidade, universidade, espaços artísticos- além das histórias de escolarização e socialização diversas apontam para elementos mais sutis de criação e concepção de seus lugares no mundo.

Deixando se manifestar, ao menos uma vez, o pensamento dos que não estão “destinados” a pensar, talvez venhamos a reconhecer que as relações entre a ordem do mundo e os desejos dos que estão submetidos a ela apresentam um pouco mais de complexidade do que crêem os discursos eruditos. Talvez se ganhe uma certa modéstia no manejo das grandes palavras e na expressão dos grandes sentimentos.

Quem sabe?... (Rancière, 1988: 13).

Pelo contato com o campo, ao montar as entrevistas, preoquei-me em questionar se os entrevistados exerciam alguma atividade artística, pois sabia de antemão que a escrita não ocupava necessariamente a centralidade da atividade de todos os participantes. Nesses casos, questionei num segundo bloco sobre como começou o desenvolvimento dessas atividades (pensando nos espaços da escola, da família, dos grupos de amigos ou projetos sociais) que pudessem ter mediado esse desejo de se dedicar às artes. A partir disso, indaguei sobre como se iniciou a aproximação com atividades artísticas (a princípio a escrita). A pretensão desta como atividade profissional ou de publicação (apresentação), a relação com a leitura, o lugar de escritores e a produção especificamente voltada para o sarau. Repare que no roteiro de entrevistas aparecerão perguntas sobre a escrita adaptadas de acordo com a atividade artística central do entrevistado/a, por exemplo, no caso de uma dançarina ou de um músico.

Além disso, esse conjunto de questionamentos entra como forma de compreender a relação com a escrita e a arte para setores de origem pobre. Aqui se coloca em debate como esse desejo se expressa frente a constrangimentos que colocam a arte como privilégio das elites e a produção popular como espaço subalternizado frente à produção que seria de fato legítima. Nesse sentido, o sarau se constitui como espaço de compartilhamento dos debates públicos da cidade e de ressignificação dos espaços de produção cultural. Além disso, o Sarau aparece como espaço de divulgação da produção de cada um, além da troca de textos e de apreciação de sua própria produção.

Um segundo conjunto de questões refere-se à participação estrita no sarau. O questionamento se inicia sobre o tipo de escrita realizada para o sarau, ou então, na escolha dos textos ou performances a serem apresentadas para aqueles que não produzem algo autoral. Para cada participante, foi questionado se escreve especificamente para o Sarau, buscando compreender se essa escrita se diferencia de outras produções escritas e quais elementos guiam essa escrita em relação a elementos como a forma, os temas e mesmo a extensão dos textos. Esse questionamento se direciona a buscar a especificidade da produção desses espaços. Haveria um tipo de produção artística específica nesse espaço? E para que ela se volta do ponto de vista formal e temático? Isso poderia apontar tanto para certo esboço de um *mundo da arte* em torno dessa produção, ou seja, formas específicas de produção estética que ganham vida através das convenções formadas pelos participantes lembrando que eles se constituem como artista e público ao mesmo tempo. Se nessas questões, a criação e seleção de textos são escrutinadas, por outro, questiona-se também a posição de ouvinte. Quais seriam aqueles textos e performances que tocam mais? Quais são aqueles que não interessam ao ouvinte? Questionamentos do ponto de vista da posição de público, aquilo que é valorizado e aquilo que é rechaçado, dão ainda mais indícios das convenções desse espaço que definem certo limite da produção estética do grupo. Por exemplo, tanto autores como público colocariam limites para a produção de textos com algum teor racista. Ou então, textos lidos sem uma preocupação com a performance da recitação, seriam sentidos com pouca verdade. Verdade essa que pode supor a autenticidade dos temas e experiências narradas, mas contrariamente se referem à forma de se declamar, o que dá indícios de que a verdade não está simplesmente na denúncia ou no suposto retrato da realidade, mas nas escolhas das palavras, da sintaxe, das imagens, do ritmo, do uso de aliterações, escansões, do movimento do corpo e da voz.

Antes de me perguntar sobre um efeito estético ou político mais geral (mais vago) perguntei sobre redes específicas de produção de objetos artísticos e como estas criam visibilidade e formas de apreciação. A análise dos textos e as entrevistas individuais se voltam para especificidade ou não dessa rede. Que tipo de texto é apreciado? Que performances? Como são construídas? Quem queremos? Quem não queremos? Etc. etc. Por que periferia? Literatura ou não? Quais autores?

Um terceiro conjunto de questões se direciona para a rede de saraus e as formas de participação em cada um deles. A pergunta sobre tais aspectos a auxilia na compreensão da

rede de saraus, suas diferenças internas em relação ao público, performances e temáticas. A ideia seria verificar através dos relatos, as distintas identificações com esses espaços. Os entrevistados ao terem que distinguir cada uma dessas dimensões, evidenciariam elementos sutis e seus vínculos. Ao falar do que os diferencia, são trazidos aspectos diversos do que é valorizado nesses espaços, desde a recepção das pessoas nos eventos, a idade dos participantes, o tipo de textos recitados, os interesses não necessariamente artísticos (de confrontação política e de ocupação do espaço público, por exemplo).

No quarto conjunto, foi questionada a relação entre os saraus e as periferias urbanas, da importância ou não dessa nomeação. Aqui me interessava discutir como essa pertença identitária se expressaria e os elementos que me permitiriam indicar essa pertença. Para além da origem e moradia nesses bairros, qual a importância dessa designação? Quem são esses periféricos como identidade política e como categoria empírica? Além disso, dado a origem dos grupos muito vinculados à experiência paulistana que se inicia com a rotulação de Literatura Marginal, era importante compreender a importância desse título e a vinculação ou não com essa experiência para os participantes.

Enfim, no último conjunto de indagações, questionei sobre a inserção do sarau em relação a outros movimentos da cidade, os parceiros e adversários dessa cena. Nesse sentido, os vínculos políticos foram explorados além dos recursos, financiamentos públicos e privados. Isso permite vislumbrar os recursos para a manutenção dessa cena e qual espaço de legitimação e circulação que essa tenta alcançar.

A articulação com o princípio de igualdade explicitado no primeiro capítulo foi pensado em três dimensões: a primeira entende que as pessoas são capazes de falar sobre suas experiências. A segunda entende que é preciso criar um contexto ou uma cena em que as pessoas falem. Em função disso, a terceira propõe uma estratégia teórico-metodológica que se dedica a buscar convenções próprias aos grupos e com isso, não parte a priori da desigualdade dos sujeitos, limitando o que pode ser percebido de sua experiência.

Nas pesquisas que tem o sarau como objeto, o corpo nos saraus é insistentemente chamado a ser o representante dos sujeitos. Não esqueçamos que é um corpo que fala. A ligação ao corpo sugere que as declamações nos saraus são realizadas por um espontaneísmo, um comportamento respondente eliciado toda vez que alguém é chamado a declamar de forma que não poderia haver uma reflexão consciente sobre o processo de construção das

performances. Para os próprios poetas do sarau, a concepção consensuada socialmente de que a arte é o último espaço da imanência e da criatividade poderia dificultar o processo de reflexão sobre a construção de suas atividades artísticas. Eu tinha muitas dúvidas se o relato oral e a busca de uma descrição consciente pelos participantes pudesse de fato trazer elementos reflexivos sobre suas atividades artísticas. No entanto, logo de início tornou-se claro que os participantes entrevistados tinham uma sutil elaboração sobre as atividades artísticas e participações diversas nos espaços dos saraus. Muitas vezes a entrevista foi a cena que permitiu nomear essa reflexão que já estava presente, mas não era percebida pelos próprios sujeitos como uma reflexão.

O esforço etnográfico realizado por mim serviu para que eu vivenciasse experiências junto aos saraus, ou seja, de audição, escrita de minhas impressões sobre as declamações e também de declamação de textos meus ou de outros poetas. Essa participação permitiu que os elementos vivenciados por mim pudessem ser objeto de conversas informais ou das entrevistas. Ou seja, eu dominava minimamente a experiência do sarau, como poeta e ouvinte, compartilhava uma linguagem e práticas mínimas, escrevia e refletia sobre os impactos dessa experiência em mim e suposta no outro para que as perguntas do roteiro elaborado pudessem ganhar substância através de nosso diálogo. Os roteiros e as entrevistas foram elaborados depois de quase um ano frequentado o Coletivo Sarau de Periferia.

Além da presença no sarau, ouvindo e recitando, conversando com as pessoas, apresentando minha pesquisa, busquei realizar as entrevistas nas casas dos entrevistados, ou se não possível, na minha própria casa. O esforço foi criar um contexto menos formal, sem rigidez com o tempo da entrevista e com a extensão e desvios das perguntas. Era primeiro importante que as pessoas falassem do que elas estavam interessadas de forma que as perguntas do questionário fossem balizas flexíveis para acolher o que o entrevistado gostaria de naquele momento dizer. A maior parte das entrevistas foi realizada em mais de uma sessão, o que permitiu um intervalo no qual os entrevistados pudessem inclusive retificar ou complexificar seus posicionamentos a partir do processo reflexivo disparado pelas entrevistas.

Outro posicionamento que se esforçou por primar por uma prática igualitária - igualdade é um princípio de verificação, um esforço relacional, não uma substância - foi entender o que os entrevistados faziam como arte. Isso ficou evidente nas primeiras entrevistas quando eu perguntava como as pessoas iniciaram sua relação com atividades artísticas e quais estavam atualmente desenvolvendo. Independente de minha concepção de

arte, ser tratado como artista e falar da sua atividade funcionaram como um princípio igualitário para pessoas que de fato, tentavam se estabelecer profissionalmente como artistas, algumas delas, desde a adolescência. Diga-me o que você desenvolve e como desenvolve. Longe de justificativas diversas, as pessoas puderam me mostrar o seu trabalho, como pensavam sobre ele.

É o caso, por exemplo, de Alisson Rodrigues, o Chedinho. Músico e Letrista (toca violão, cavaquinho e diversos instrumentos de percussão), filho de funcionários públicos de nível médio, seu pai também músico, neto de fundadores e ex-presidentes da Grêmio Recreativo Escola de Samba Estrela Dalva do Bairro JK em Contagem, extinta após a morte de seu avô. Lançou no ano de 2016 seu primeiro disco independente chamado Pulmão no qual propõe um debate plural sobre o amor. Chedinho se apresenta em bares e casas de show de Contagem e Belo Horizonte enquanto ganha a vida como professor de Educação Física numa academia e como *professional trainner*. Antes de se tornar professor, trabalhara numa fábrica de balas, como caixa de uma padaria, depois como recepcionista de uma academia até se estabelecer como professor. No curso de Educação Física da Faculdade privada Helena Antipoff, na qual se ingressara por ter feito Tae-kwon-do por anos no seu bairro, Amazonas em Contagem, encontrou na mesma turma João Paiva, campeão do *Slam Br* apresentando anteriormente e Paola Abreu, também entrevistada. Paola, moradora do Barreiro, descendente do povo Xerente, bailarina com formação em dança contemporânea pelo Palácio das Artes em Belo Horizonte, ativista do Fórum das Juventudes de Região Metropolitana de Belo Horizonte, produtora cultural do grupo de rap *IP 4:20*, da Batalha da Pista do Barreiro e das ações do Coletivo Cabeçativa. Filha de ex-palhaço e atriz, integrantes da companhia de circo que se iniciou em São Felix do Araguaia, o Araguaia Pão e Circo. Este iniciara suas atividades na década de 70, mas falira na crise econômica do governo Collor. O circo se dedicava a levar uma arte contestatária aos povos interior do Brasil e viajava de forma mambembe por nossas cidades mais recônditas. Hoje o pai de Paola é funcionário público de nível médio e a mãe cuidadora de idosos (a mãe tem ensino médio completo e o pai formara-se há pouco tempo pela Educação de Jovens e Adultos – EJA).

A partir desse encontro e dos estímulos que se deram a partir dele, Chedinho começou a conhecer mais sobre a movimentação cultural da periferia. Por indicação de Paola, ingressou em um curso de formação de Clown e desenvolve desse então, o seu palhaço Augusto, às vezes fazendo algum dinheiro em campanhas educativas da Prefeitura de Belo Horizonte ou

em intervenções a que é convidado. Portanto, além de professor de Educação Física, músico e letrista, domina técnicas teatrais da sua experiência como Clown. Junto a isso, participa mais frequentemente do sarau Apoema em Contagem e na organização do Fórum Popular de Cultura de Contagem, auxiliando na organização do Festival F5 e do Corredor da Baderna Cultural; é também mestre de bateria do Bloco Maria Baderna e participa dos debates públicos sobre políticas públicas de cultura, arte independente, função social da arte, todos promovidos pelo Fórum Popular de Cultura de Contagem.

Antes de realizar as entrevistas, eu não sabia nada da trajetória de vidas dessas pessoas. Apenas conversávamos durante o sarau, o que gerou uma relação positivamente empática entre nós. Sem a entrevista e o estabelecimento de uma relação mais próxima com esses entrevistados, apenas observando alguns poemas autorais declamados no sarau, eu poderia classificar esses sujeitos como não-letrados, vincular o seu texto a uma forma de elaboração da experiência, classificá-los como parte de uma estética funcional do corpo. Não é que o corpo não esteja presente de forma marcante nas performances, mas acredito que pessoas como Alisson Rodrigues e Paola Abreu são capazes de falar sobre o que desenvolvem com seu corpo, assim como todos os outros entrevistados.

Otacílio: Mas então assim, na verdade você já respondeu? Boa parte do que eu ia te perguntar, que era isso. Primeiro, se você desenvolvia alguma atividade artística. Então assim, você já deu/

Chedinho: A maioria do tempo eu sou músico. Músico prático. Porque tudo que eu aprendi foi por pesquisar, autodidatismo, autodidata. É... Mas ainda, me aventuro por umas coisas, tipo artesanato. Fazer essas paradinhas aqui, ó. Tem o Olho de Deus que faz parte do pré-lançamento do meu CD. Viaja! Muito doido! E eu tô fazendo também, mas não me aventuro muito em pintura, escultura, desenho ,eu sou meio fraco, assim. Mas aí.. A arte em si, o ofício das coisas, ele te vai, ele te impulsiona pra um monte de outros. Por exemplo, eu tenho uma formação em Tae-Kwon-Do. Eu treinei Tae-kwon-Do por dozes anos, direto. E aí é Arte Marcial e ela te faz expressar e ter formas de conduta, tanto quanto as outras, fragou? Aí depois eu fui e conheci o Clown e desenvolvi meu Clown e tal. Inclusive aquele desenhozim ali ó [Apontando a foto pregada na parede de seu quarto, onde fiz a entrevista] foi um priminho meu quem fez. Ele é filho da minha prima, mas eu considero ele como se fosse um sobrinho. Ele me viu numa apresentação com um brother meu e desenhou nós dois e me deu. Me deu de natal, eu quase chorei! (risos) Aí, e aí tem essa parada do Clown também que é outra coisa que me impulsiona muito. Então assim tem um envolvimento com outros vínculos artísticos. A própria coisa de você chegar e declamar a poesia pra mim é mais tranquilo por causa da música, por entender a parte corpórea do Clown, então é a poesia mesmo que, é uma paixão que eu tenho tido ultimamente assim. Das, das manifestações artísticas, a poesia é a última, foi a última que veio.

Otacílio: E você Paola? Tem a história da sua família, mas como foi seu percurso?

Paola Abreu: O circo tinha aula de Balé clássico. Meu pai fazia balé clássico. E por viver no circo por um tempo, às vezes sob a lona, às vezes não. E convivendo como o grupo lá da comunidade. Era muito claro pra mim que desde muito nova, era isso que eu queria. Eu não vivi nada diferente da arte. Eu vivi a arte. Eu não tinha dinheiro pra pagar aula de dança, eu fazia no circo aulas esporádicas. No grupo de teatro da minha mãe não tinha [Idarte – grupo amador de teatro amador que existe há 29 anos, fundado por sua mãe]. Tinha uma coisa ou outra. Aí você começa a montar umas coreografias pra escola, participa do grêmio. No grêmio tem as feiras de cultura. Eram nesses pequenos movimentos da escola e da comunidade que eu fui me desenvolvendo. Até meus 18 anos eu não tinha tido aula de dança mesmo na minha vida. Comecei a trabalhar aos 14 anos e a pagar algumas aulas. Em academia de bairro mesmo. Aí eu fui descobrindo os caminhos.

Repetindo, se os pobres não se encaixam na imagem que fazemos deles, podemos localizá-los em outra classe vinculando-os a um capital cultural ou social que os retira da pobreza, ou criarmos quantas categorias forem possíveis para que a pobreza se mantenha como signo do humano precário, irresoluto, tosco, carente, atrapalhado, infantil, infra-humano. Isso significa que iremos encontrar experiências como essas em cada esquina? Elas são representativas? Não sabemos. O princípio da igualdade visa apenas supor uma ignorância sobre a experiência do outro. Ignorância que pode se abrir a um saber, ignorância que supõe verificar igualdade através daquilo que o outro fala e do que nos permitimos perguntar. Talvez o tecido social que engloba a pobreza seja mais heterogêneo que supomos. Quem sabe?

Levando em conta esses princípios, a pesquisa se desdobrou. Depois de transcritos os relatos, lidas as anotações em diário de campo, construí categorias de maior recorrência, em parte eliciadas pelos questionários, em parte insuspeitas na fala dos próprios participantes. O método de análise foi simples apesar de não problemático. Buscou compor um terreno comum de discursividade e as linhas de tensionamento que visibilizam. Que partilha do sensível podemos compor com esses relatos? E a partir disso como dialogam com a visibilidade estabelecida pelas pesquisas sobre a temática? É num conjunto de comparações que essa partilha emerge. No esforço de comparar o que é igual e o que é diferente quando as pessoas falam. Quando nos permitimos perguntá-las. Talvez o leitor talvez ache a narrativa muito descritiva ou composta de trechos longos, exaustivas falas dos entrevistados. De toda forma, o que me interessa aqui não é simplesmente classificar a experiência dos sujeitos, propor uma nova ontologia, supor a hierarquia de minha preferência e dos pesquisadores com os quais dialoguei. O que intento mostrar é que essa categorização é um processo, ininterrupto, realizado por mim e pelos próprios sujeitos. As categorias visam ser categorias em operação.

São pensamentos aqui reproduzidos através do diálogo que as cenas de pesquisa propiciam quando se parte do pressuposto de que há algo a ser dito e ouvido. Por isso, os trechos dos relatos tem agência, como anteriormente dito. São parcialmente autossuficientes, de forma que a análise é em boa parte - não toda- a análise feita pelos próprios relatos. Por isso, minha função na narrativa é aquela do comentário, de ligar essas cenas às teorias e pesquisas que trouxe anteriormente. Meu trabalho é de ligação.

Em algumas passagens da narrativa não há necessariamente um apontamento de qual enquadre teórico ou com quais autores estou dialogando. Essa estratégia que poderia parecer o desleixo, descritivismo ou um pecado pior para as ciências humanas, a crença na linguagem transparente dos sujeitos, é na verdade, um esforço para mostrar que se trata de pensamentos, conversas, palavras em ação cristalizadas na pesquisa, mas que se sustentam como pensamentos. Por outro lado, indicar exatamente um autor a que esses relatos se contrapõem me pareceu injusto, pois não se trata de um autor, mas do que defendo como uma rede discursiva na qual pesquisas e experiências dos saraus se articulam. Por exemplo, a recorrência em me contrapor à interpretação de pactos específicos que funcionam como reiteração de um capital simbólico próprio à periferia (Tennina & Silva 2011, Tennina, 2010, 2012, 2013) ou a uma estética do periférico (Rodriguez, 2003; Zibordi, 2004; Dias, 2006; Nascimento, 2009, 2011; Oliveira, 2011) é em parte injusta, pois entendo que essas proposições são parte de uma rede discursiva mais ampla que poderíamos derivar de autores como Bourdieu e de Bourdieu, de outros autores e assim sucessivamente. Por isso, me deparei com o dilema de como me contrapor a determinados trabalhos sem incorrer em injustiça ou supor que seja um problema de determinado autor quando na verdade, ao me colocar ao lado de Rancière, defendo que o problema é de fundo político-epistemológico no qual as ciências humanas estão em grande medida, enredadas. A pobreza tacitamente remetida a um dado empírico é nessa pesquisa compreendida como um *topoi* central na própria ideia de conhecimento crítico estabelecido (Rancière, 2013). O pobre mais que um problema empírico é uma alteridade conceitual que legitima a própria autoridade científica de quem faz a crítica. A alienação, massificação, o subdesenvolvimento, sujeição, a falta de consciência são apenas alguma das imagens que imperceptivelmente garantem ao narrador, a sua exclusão do reino da burrice. Não significa que a ignorância não exista, mas ao final defendemos que ela é democrática, não estaria apenas insistentemente vinculada a determinadas classes sociais, da mesma forma que as exceções à ignorância. A ignorância é a cristalização das hierarquias como forma de saber.

Por fim, tal estratégia que às vezes faz sumir a teoria é também dissonância entre as cenas que se desenrolam. Por exemplo, não identifiquei em nenhuma das pesquisas que dialoga com essas experiências, uma explicitação ou um debate sobre a concepção de arte desses sujeitos, no máximo identifiquei apontamentos sobre a não adequação às categorias tradicionais de apreciação artísticas. Isso faz com que esse capítulo jogue outra vez o leitor para outros lugares como se eu estivesse apenas desfilando uma profusão de insights não desenvolvidos. Esse trânsito errático de sentido que parece constituir a tese é o próprio efeito do que me propus fazer na introdução: seguir a rede de sentido que se articula ao sarau através do emparelhamento de diferentes cenas. Não irei esgotar essa rede, mas persegui uma parte constituída pelas cenas montadas por mim. Há outras cenas possíveis que poderiam ser perfiladas e ou misturadas. Minha tese é o testemunho de uma rede de significação, não de seu esgotamento. Inclusive por isso, insisto que se trata de um pensamento em operação. Cenas, fotografias. A própria cena do sarau já se modificou com a entrada de novos atores desde que encerrei meu campo. No caso específico das ontologias que pesam sobre as experiências dos sujeitos vinculados aos saraus de periferia tão marcados pelo corpo, matéria explorada em ocupações extenuantes, carne surrada desde o período escravocrata, evidenciar o pensamento circulando nos relatos é a única forma de manter o método igualitário operando. Veremos se esses relatos se sustentam.

II

Trabalhador, artista, trabalhador artista, artista trabalhador

Posicionamento transversal aos relatos e conversas é a relação entre ocupações formais e exercício da arte, o esforço de saída dessas ocupações conquistando empregos menos extenuante e mais próximo de uma atividade do fazer artístico, aqueles que ainda se mantêm no interior dessa divisão, ou na busca de trabalho nas políticas públicas junto aos quais se pode exercer uma atividade artística mesmo que em projetos curtos, mal-remunerados, sem estabilidade financeira. Diante dessa dificuldade derivam-se pautas coletivas como aquelas defendidas pelo Fórum Popular de Cultura de Contagem em que a própria atividade artística pode ser vista equiparativamente como um trabalho formal. Nesse sentido, contrariando a maneira hegemônica de que a arte deve existir de forma imanente e como produto de um gênio, ações como essas apontam que a arte deve ser vista antes como um trabalho para que os espaços da imanência e da criatividade possam existir.

A relação entre arte e trabalho formal é central, pois o sarau aparece nessas trajetórias como um ponto de encontro de artistas da periferia que além de compartilhar textos e poemas, compartilham as experiências de sucesso e fracasso na peleja de ser artista. Nesse sentido, esse seria um espaço de fortalecimento, na troca de informações sobre trabalhos e possibilidades de parceria em projetos específicos, sejam trabalhando com oficinas seja pensando em levar as poesias para outros espaços, seja criando eventos que congreguem diferentes artes.

De forma geral, o dinheiro obtido em diferentes ocupações é o que sustenta o fazer artístico. Na gravação de músicas, na participação em eventos, organizando saraus, publicando livros é geralmente o próprio bolso que paga as artes. Outra estratégia tem sido concorrer a editais públicos de financiamento de produção cultural, mais particularmente as leis de incentivo. Falaremos disso mais a frentes. Voltemos à divisão trabalho e arte.

A ocupação em trabalhos extenuantes cria um contraponto importante para participação nos saraus. Esse contraponto se liga a suspensão das identidades vinculadas ao trabalho manual e cria divisões na organização do tempo que não pode ser suspenso pelo espaço do lúdico e da criação artística. Uma fissura que torna o trabalho formal cada vez mais insuportável, que o coloca em contraposição constante ao tempo perdido nas atividades em que se produz a mais valia para um outro indiferente. Ao se tentar ser artista na prática, os impedimentos e as dificuldades, os jogos dos financiamentos e a comparação que se gera entre uma atividade em que pode se colocar algo de si e uma outra, em que se tem que obedecer, gera uma fissura nesse espaço ao qual ao periférico deveria se submeter apenas. É o que relata Isabela Costa no diálogo entre ela, eu e Paola Abreu. Belinha é ilustradora, com formação técnica no ensino médio em audiovisual, MC junto com João Paiva e Felipe Belluca no grupo de rap IP 4:20, poeta da cena dos saraus. Essa moça de fala doce e performances fortes, às vezes explorando o limite físico do corpo e da voz, trabalha como vendedora para uma grife de roupas num shopping center de Belo Horizonte. Neta de lavradores. Filha de pais que cursaram até o ensino fundamental, pai hoje taxista e mãe dona de casa. A inspiração para as artes diz ter vindo da mãe, mulher que também passou por várias profissões como operária, empregada doméstica, diarista e cantineira da escola. Essa mulher que não pôde estudar tinha o sonho de ser desenhista. Achava linda essa atividade do pensar que se materializava no papel. Por isso, desde bem pequena incentivava Isabela a desenhar. *“Você acha que consegue desenhar esse cachorro que está nessa blusa? E nisso eu tinha seis*

anos. *E nisso eu coloquei a blusa do lado e desenhei igualzinho. Aí minha mãe falou assim. Você sabe desenhar. Tenho que colocar você para desenhar. Aí ela me incentivou na época e eu comecei a desenhar. E daquilo ali e descobri um tanto de coisa. Um universo.*” Belinha nos fala dessa relação tensa entre trabalhador formal e artista:

Otacilio: O que é ser artista e trabalhador?

Isabela Costa: Eu falo com cê. Eu tô na depressão. E não vejo a hora de juntar o dinheiro e sair daquilo ali, porque aquilo ali não sou eu. Eu falo de marca, eu falo daquilo de uma outra classe social. Eu trabalho no BH Shopping. Então você já imagina. Eu tenho que lidar com a pessoa pela aparência. Isso me mata. Porque contradiz aquilo que eu falo. Então tipo assim. Eu pelo menos no meu ambiente de trabalho, acho que se for a pessoa mais diferente do mundo eu vou atender ela da mesma forma que eu atender um cara engravatado. Mas eu observei que para pessoas do meu trabalho, não eram assim. Entra um cara que está usando uma roupa diferente, já num vai pra num rodar, porque se você for você roda e volta pro final da fila. E você perde venda. E quem é vendedor não quer perder venda. Porque você tá ali. Eu trabalho de domingo a domingo. Eu não quero ir pro shopping e não vender. Porque é um dia desperdiçado. Se você é vendedor, é desperdiçado.

Paola Abreu: Você acaba valorizando o que você é totalmente contra. O capitalismo...

Isabela Costa: Tem outra opção? Num tem. Se eu for trabalhar no que eu gosto eu vou ganhar R \$ 765,00. No shopping eu tiro mais que o triplo. É uma coisa que eu preciso. Ao mesmo tempo que eu julgo, eu vou nesse negócio xxxxx. Que eu sou diferente daquelas outras pessoas. Talvez se não tivesse tido o sarau, eu seria uma pessoa idiota, de julgar o livro pela capa. (...) Todos os dias que eu saio do shopping, eu falo, meu Deus, mais um dia. Eu vou dar conta, mais um dia. Não é porque eu quero, é porque eu tô precisando mesmo. Então eu vou sair daqui, mas com a cabeça pensando ali o tempo inteiro que aquilo ali não é meu! Aquilo ali não me pertence. O meu lugar é fazer arte. É fazer arte o tempo inteiro. Eu não consigo. Eu trabalhei a vida inteira com roupa, trabalhei numa fábrica, depois fui pra outra. E hoje eu tô em shopping. Então assim, eu sempre trabalhei com isso e nunca fiquei satisfeita. Mas é a única, mas foi o único emprego que me deu possibilidade de ter minha primeira máquina fotográfica. Foi através desses empregos que eu comprei um computador. E através disso, hoje eu sou artista. Foi ali que eu construí, financeiramente.

Paola Abreu: Sabe o meu medo? Eu vivi isso aí quando eu fui lá pra multinacional. Trabalhava de madrugada, cara. Eu vou trabalhar um tempo aqui para eu conseguir isso. Aí eu consegui, me estabilizei financeiramente, fui viver a área cultural e estou vivendo. Eu cago de medo de sair disso. E eu não sei se isso pode ir pra entrevista.

Otacilio: Tudo pode.

Paola Abreu: Mas a gente tá aí. Está nos saraus, reconhece os saraus como espaço para respirar e tal. Mas pô, meu maior medo é um dia ter que parar de viver essas coisas porque simplesmente eu preciso ganhar um pouquinho a mais pra ter arroz e feijão em casa. (Emocionada). Isso me deixa muito indignada, assim. Porque é isso. (emocionada) A gente vai para esse lugar onde a gente trabalha. E aí a nossa arte não respira (voz embargada) Sei lá, cara.

Isabela Costa: Só pra completar isso que você tá falando, amor, sabe meu maior medo? É parar de suspirar. O meu maior medo.

Paola Abreu: Por isso que eu acredito. Tem gente que fala. Você sumiu um tempo. Hoje você tá em tudo. Tô em tudo mesmo, cara! Tô em tudo porque volume fortalece a luta, sabe? O meu medo é, a gente tá aqui, o sarau é a ação nossa, política, de gritar e falar. Só que na hora, cara. Na valorização que a gente não tem. E eu morro de medo de sair de novo.

Isabela Costa: Eu morro de medo de parar de suspirar.

O valor de um suspiro. A questão do trabalho tem de fato um peso enorme para pensarmos em relação ao que o sarau se contrapõe. Na justificativa para dizer por que o sarau seria um espaço diferente, igualitário, emergem metáforas e comparações com o universo do trabalho formal. O sarau é igual porque ali você ouvido, diferente da fábrica. O sarau é diferente porque na empresa só se obedece. E assim sucessivamente

Chedinho: O Apoema tem uma dinâmica cênica de mestre de cerimônia. Inclusive teve uma época que eles estavam usando dois. Teve uma vez que eles usavam um, estavam usando um até porque tinha muito a idéia do corre ser coletivo. Coletivo. Qualquer um, todo mundo tem que ajudar em tudo. E o medo de fazer a coisa ficar organizada nos formatos que a gente conhece de empresa por exemplo ? Tem-se esse medo, mas eu num vejo isso errado não, sabe ?

Rogério: Porque é isso assim. Pela experiência sensível. Eu vejo que todo mundo é ligado pela poesia e aí essa afinidade vem pela poesia, né? Numa empresa, por exemplo, você contrata o funcionário ele tem que se fuder, participa dessa reunião aí e você tem que se posicionar.

Eduardo Dw: e tem uma coisa do protagonismo também né, velho. O cara não está acostumado antes pelo contrário. Ele está muito acostumado a não ser protagonista em lugar nenhum, na vida dele! Né ? Ele não é protagonista no trabalho que ele tem com hierarquia gigantesca em cima dele, é... ele não é protagonista em casa, ele não é protagonista na sociedade, ele não protagoniza nada, né, mas naquele momento ali é o momento desse protagonismo, dele. Dele, só ele, num tem, num tem é, num tem nada que interceda ali. E as pessoas ficam ali assistindo ele, o que ele tá falando.

Otacílio: E como é conciliar essa vida de trabalhador com essa vida de artista?

Dione Machado: É interessante porque a gente tem essa válvula de escape. Todas as tensões que você vive lá a gente joga no teatro na hora, que está ensaiando. E é uma coisa bem família. A gente cria muita intimidade com as pessoas que estão com a gente. Você acaba descontraindo muito né. Fala. Então você traz um pouco da tensão. Tava ruim hoje, num tava legal, ow, eu tive um dia péssimo e o outro “tá uma bosta mesmo”. Ah então depois concentra. Vai cantar, vai ensaiar, vai aquecer, vai discutir sobre aquilo, então, tudo dos outros problemas já era. É seu momento na hora. Você só pensa nisso.. É muito bom. Aí se a gente está tentando conciliar isso porque é

puxado. Você acorda cedo pra trabalhar o dia inteiro, uma tensão danada. E você num vai pra casa pra descansar. Você num tem esse retorno normal: acabou, sei lá, minhas 8, 9, 10 horas de trabalho diário. Do trabalho formal, você num vai pegar, no meu caso, o carro, eu vir da empresa pra cá, chegar em casa jantar e comer alguma coisa e por exemplo, dormir. Não, não vai ter isso. Você já vai pra outro lugar onde você vai ter um outro trabalho. Que é compromisso. Você tem que ir lá, estar pra sentir também, fazer, estar com as pessoas e ver o que se pode produzir, elaborar. Só que dá essa quebra, por causa do formal, de realmente não ter nada a ver um trabalho com o outro. Mas é bacana, eu acho que dá um estímulo legal.

Um estímulo. Uma quebra, uma fissura nessa rotina que se inicia cedo e termina depois de 8, 9, 10 horas de trabalho diário. Uma quebra no descanso para descobrir o que se produz, elaborar, um outro trabalho, uma válvula de escape nessa família escolhida para se trocar as impressões sobre o dia que se passou. Então essa seria uma mera catarse que libera o subordinado da necessidade de lutar? Porque tudo fica ali. Porque se volta renovado para o outro dia de trabalho na empresa. Mas não é isso que parece acontecer. Pois o trabalho é ressignificado pela fruição artística, o prosaico se torna matéria de criação. Trabalhadores artistas que organizam saraus, fóruns e festivais de cultura, ocupações culturais na região do Barreiro, as Batalhas da Pista, a Arte à borda, se solidarizando com ações de diferentes coletivos, ou propondo uma discussão ampla sobre o lugar do artista e do trabalhador numa cidade operária e explorada como Contagem.



Fonte: blog Fórum Popular de Cultura de Contagem

Batalha da Pista
Convida
Bloco de Lutas pelo Transporte:

Papo Reto:
Por que o Metrô do Barreiro se tornou uma lenda?

Na Pista de Skate do Barreiro (ao lado da PUC)
Sábado, 27/06 às 20:00



Fonte: página *facebook* Batalha da Pista

PARTE A BORDA

DIA: 27 DE SET. DAS 18H ÀS 22H

PROJETO MANOBRA
IP4:20
DOCTOR BHU E SHABÊ
DJ EDDVSD (ABENÇOADO)
MONGE MC - MESTRE DE CERIMÔNIA

Rua: Álvaro da Silveira, 790 - Santa Margarida Barreiro.
Próximo à Estação Barreiro, em baixo do viaduto Santa Margarida.

Fonte: página *facebook* Batalha da Pista

Aí tudo se inverte, pois isso que parece à primeira vista como trabalhadores além de artistas, são mais artistas apesar de trabalhadores, ou artista porque trabalhadores, o que permite algum recurso aplicado nas produções artísticas.

Otacilio: Você tem conseguido algum recurso para bancar seus corres?

João Paiva: O IP 4:20 algumas coisas, não muito. Às vezes rola dois shows por mês, mas a maioria de graça fortalecendo a ideologia da galera.

Otacilio: E para gravar as músicas?

João Paiva: A gente fechou seis músicas, R\$ 600, 00. E a gente não sabia como ia pagar isso, só fechou e a gente ia gravar. Aí passou, a gente tinha gravado umas três músicas. Aí falou assim (o produtor o estúdio). Eu vou fazer o instrumental, vocês vão gravando a voz e a medida que vocês forem pagando, eu vou finalizando as músicas. Aí a gente foi fazendo, gravando em cima do grosso, sem saber aonde a gente ia tirar o dinheiro não. A Isabela trabalhava, o Felipe não estava trabalhando. Aí de repente deu um show que deu exatamente R\$ 600, 00. E é mais assim mesmo, na tora! A gente vai lá e faz e quando rola a grana, a gente investe, não tira nada pra gente não. Esses R\$ 600, 00 foi uma grana maior. E a gente sempre tem que tirar do próprio bolso. Ensaio a gente faz uma vaquinha. Agora, são seis integrantes, já dá pra dividir. Entre os que tem dinheiro e nem todo mundo tem.

Outra possibilidade, difícil de ser reproduzida, é dominar toda a cadeia produtiva de um determinado produto artístico de forma que o tempo investido seja alto, mas o dinheiro investido seja o mínimo possível. Nesse caso, não apenas por uma questão financeira, mas pelo desejo de se combinar com isso o desafio de realizar algo independente da cadeia produtiva de produtos culturais. Para isso é necessário dominar toda a cadeia.

Otacilio: Ainda tem esse ponto também. E o que é isso de viver nesses dois mundos. Esse desejo de estar só num?

Chedinho: Eu até brinco que eu sou apaixonado com Educação Física. Apaixonado mesmo que é uma área fantástica, fabulosa, mas eu amo a área artística, eu amo compor, eu amo tocar. E é isso. Eu quero acordar e tocar: hoje eu vou fazer isso. Sou apaixonado com a Educação Física mas eu penso muito nesse lado. Então assim, viver os dois mundos, o recurso, é mais por parte do recurso mesmo. Assim, eu me dou muito bem na Educação Física, mas num tenho vontade nenhuma de investir mais nela, porque o que eu penso em investir, eu quero investir naquilo que eu amo, que vai me dar satisfação e felicidade em fazer. Daí é, a própria escolha de fazer o trabalho todo independente é de pensar lugares e formas de fazê-lo. Por exemplo, talvez eu vá pra algum estúdio pra gravar algumas coisas. Em outras não. Outras eu vou prum lugar que seja mais silencioso e que eu consiga obter aquele som que eu quero. O trabalho é um computador que eu tenho, que está ate ali em cima ali. Com uma formatação legal. Memória legal, essas coisas assim. Uma placa de áudio. Não é das profissionais, não é que o estúdio usa, mas é uma placa que permite um som muito bom, audível, que chega muito bem nos ouvidos, se for tratado direito, melhor ainda. E essa placa, tipo, tem que pegar, tem que juntar grana pra pagar ela. O PC foi ganho. Tem uma questão também que, a maioria dos instrumentos, sou eu quem vai gravar. Eu só não vou gravar bateria, o baixo e o trompete de algumas músicas. Porque o trompete eu faço na boca algumas coisas também, rabeca, tem alguns efeitos, o resto

eu vou gravar. E tem muita coisa assim. Cavaco, violão, violão de doze, violão de náilon, violão seis aço, carron, pandeiro, sabe ? Caxixi tamborim, surdo. Eu vou gravar tudo mas a intenção é de fazer com que o som seja tocável ao vivo também, não seja aquele monte de coisa. Aí chega a banda, toca um pouquinho de menos coisa, faz um som legal mais que seja tananana. Eu tenho a intenção de fazer ele cheio mas com possibilidade de tocar ao vivo também. E aí, esse, esse recurso ele vai muito do tipo de som mesmo que eu quero, como é um som mais orgânico, eu vou conseguir um lugar que faz uma reverberação muito alta como se fosse um teatro e vou gravar voz nele. Então vai ser um reverbe natural, e de algumas músicas só também, é um álbum, então as músicas permitem ter configurações diferentes porque é álbum e dialoga dentro de uma mesma proposta. Então, fazer isso tá muito gostoso por causa disso, assim e tal, è trabalhoso mas é gostoso, é tranqüilo porque eu já entendo o que eu quero. Então o recurso. Eu tenho que, às vezes eu toco nos bares , faço o Voz e o Violão o Peito Cheio, músicas minhas pra levantar uma grana pra pagar isso. E aí às vezes eu consigo me disciplinar. Fiz esse show, esse dinheiro eu vou pagar isso que é da música. Aí, sei lá, seu eu tiver que arrumar meu carro. Tem vez que rola o contrario, tem vez que rola, eu peguei, investi na música e meu carro vai e estraga, ai eu uso a música pra pagar o carro. Teoricamente tudo é do mesmo jeito. Pega da música e pago ela. Então assim, pra melhorar o meu trabalho mesmo eu tenho que arrumar uma caixa ativa. Eu vou pegar a grana da música pra comprar essa caixa, fragou ? Então assim, o equipamento.

Diante de situações como essa que combina crítica às formas de exploração na cidade de Contagem que o Fórum Popular de Cultura de Contagem nasceu e vem justificando suas ações. Unindo artistas vinculados a diferentes manifestações artísticas faz-se a crítica às formas de financiamento público, em especial as mercantilização da Cultura promovida pelas Leis de Incentivo deixando nas mãos de empresas uma boa parte da decisão sobre o que deve ser financiado ou não e a política de eventos eleitoreira que promove aqui e acolá shows em lugares da cidade. Além disso, os artistas independentes ou pequenos grupos têm poucas condições de cumprir critérios estabelecidos para os editais, de forma que os mesmos grupos consolidados aumentam sua chance de conseguir financiamento uma vez aprovados nos editais abertos em consonância com essas leis.

Otacilio: Você falou esse tanto de coisa que você fez. E essa vida de trabalhador e artista?

Jessé Duarte: É ruim pra carai (riso nervoso)

Otacilio: Mas como foi até você se firmar como artista?

Jessé Duarte: É meio punk né ? Ou eu trabalhava de dia e estudava a noite. Ou trabalhava de noite e ensaiava de dia. Variava um pouco disso assim. Ou no final de semana. Ensiava, não tinha folga. Ensiava o dia inteiro assim. Ensiando com o grupo. Até me formar no segundo grau foi um período complicado porque você tinha que estudar ainda. Estudar, fazer teatro e trabalhar. Então acabava que tinha escolher coisas bem pontuais. Ou eu não me envolvia mais com montagens e estudava mais o teatro do que trabalhava com ele. Tentava mesclar um pouco isso. Bem punk. Até

2007, 2008 foi essa batalha. Depois disso eu consegui trabalhar mais com teatro mesmo. Mesmo que dando oficina, mas já me desonerava um pouco. Dava oficina três, quatro vezes por semana. Às vezes só na parte da manhã. Já desonerava um pouco a coisa. E hoje a gente tenta reinventar a roda mesmo, toda vez pra conseguir. Não é mil maravilhas também não. Na realidade a gente tem uma visão de ser trabalhador da arte para lutar por direitos trabalhistas porque o Estado não te considera assim. Te considera como microempreendedor, trabalhador autônomo. Não te considera como trabalhador. Se for pra ter uma visão mais ampla, que é muito o que a gente tem discutido muito no Fórum Popular de Cultura de Contagem, na Cia Crônica. Se a cultura é um direito, como a educação é um direito, quem tem que garantir acesso primeiramente à população é o Estado. Então quem paga o professor, quem paga o trabalhador voltado para isso é o próprio estado. A ponto que se você consome materiais escolares você pode deduzir isso do imposto de renda. Na cultura no geral a gente cumpre uma função que o estado deveria cumprir. O estado te desonera disso e te joga na mão da iniciativa privada. Então você acaba virando um microempreendedor. Então tem uma deturpação do processo aí. A gente tem começado a pensar nesse sentido.

Otacilio: Mas e os recursos do grupo de teatro?

Jesse Duarte: Hoje a gente tem um recurso muito pequeno que é do Fundo de Cultura de Contagem. Que é uma conquista desse movimento, do Fórum, que a gente conseguiu depois de muitas manifestações. A própria Fundação de Cultura de Contagem foi uma conquista desse movimento. Tem um ano na cidade. Muito novo. Tem esse Fundo que é muito pequeno. Muito pequeno. Vai dar para estrear a peça só. E os outros recursos vêm da venda de livros e das intervenções nos ônibus. No chapéu mesmo. Então roda o chapéu ali e desembola. A sorte que a intervenção nos ônibus é rentável. O público gosta, ele dá o retorno muito forte. Tanto de percepção da cena como financeiro. Ele realmente quer que aquilo continue. É muito legal. A gente tem tido um retorno bom. (...)

Otacilio: E como é essa reflexão entre a lei de incentivo, qual a insuficiência dela como política pública de cultura ?

Jesse Duarte: É porque ela é paliativa. Ela disfarça essa omissão do Estado em relação à cultura enquanto prioridade e direito. Ela cria uma disputa entre os artistas por um recurso que na verdade não te garante continuidade. Ele não é um recurso de fomento, ele é apenas um incentivo. Então você não tem a garantia que se você montar o espetáculo, ele vai circular. A circulação de espetáculos no Brasil é uma coisa lastimável. De cinema então nem se fala. De obras de arte, exposição, pintura, escultura, pior ainda. Porque você tem que ter um espaço preparado para isso. Distribuição de livro, piorou. Em Contagem não temos uma biblioteca pública. Numa cidade de 700.000 habitantes. Então assim. A distribuição é descontínua. Ela não existe e você cria uma ideia de que você está gastando com isso. Alguns bilhões, que você gasta tanto com o Fundo como a Lei de Isenção, mas na realidade esta servindo para uma propaganda institucional. A Lei de Incentivo hoje. Ela faz muito mais propaganda do estado e das próprias empresas do que de verdade, gera acesso. (...) A saída seria pensar leis de fomento. (..) E tem uma questão que o estado deixa correr solto na lei de isenção e na lei de incentivo de fundos que é o artista ocupado com editais. O artista perde muito tempo em editais. E não gasta o mesmo tempo que deveria em sua pesquisa, às vezes. É muito menos na discussão com seus pares sobre a função social do seu trabalho. Então ele acaba ganhando seus prêmios ali. O estado faz uma circulação de prêmios, de um pra outro de ano em ano. Alguns são elencados para ganhar todo ano, como o Galpão, grupo Corpo.

Otacilio: E existem privilégios que vão gerando privilégios. Determinados grupos já possuem o poder de barganha para conseguir outros recursos.

Jesse Duarte: E tem essa política. Os pares não se encontram pra discutir isso e o Estado vai jogando na mão. O que acontece é que o estado deveria transformar essa lei em um fundo, porque ela como isenção não tem sentido nenhum. Apresentar a empresa, de receber imposto. E a empresa que decide. Não tem sentido nem um. Sem pé nem cabeça!

Otacilio: E tem outro aspecto. Qual é o critério artístico de uma empresa ?

Jesse Duarte: Ela vai fazer marketing. Esse é o critério. E eu te falo porque eu vou captar de vez em quando e é isso. Eles olham se seu projeto condiz com o objetivo da empresa. Se seu projeto não agregar valor ao projeto de marketing dela: “não quero”. Só que é uma discrepância muito grande. Você dispende bilhões por ano de imposto. Em Contagem foram destinados 5 milhões de imposto pra isenção fiscal. E as empresas não financiaram nenhum projeto de Contagem. Grupos até de outros estados do imposto que sai de Contagem. O estado se ele dá 5 milhões de isenção de imposto pra empresa, ele tem condições de retirar isso do imposto de renda e por num fundo

Otacilio: E criar outros critérios de distribuição.

Jesse Duarte: Isso. Mas ele prefere deixar. Trazer a ideia da cultura com mercadoria mesmo. O critério é tornar cultura uma mercadoria. O grande lance da economia criativa. O próprio nome economia criativa. O sujeito da oração é economia não criativa. No sujeito do nome você a desconfia (risos) Mas como assim ? E você vai ver. É como tornar seu fazer artístico mercadoria. E nunca tratando aquilo como direito.

E aí, a divisão arte e trabalho se transforma na possibilidade de pensar a atividade artística como um trabalho. E para que a arte seja um trabalho possível, o próprio estado passa a ser questionado na sua maneira de conduzir a produção cultural. Volta-se contra a exploração de mão de obra artística, seja pelo estado, pelo terceiro setor ou pelo mercado. Não se quer ser mão de obra barata em projetos curtos que possuem interesse apenas na regulação e gestão da pobreza. Ao que a arte se presta? A quem se presta sua arte? Chamadas como essa têm sido promovidas pelo Fórum Popular de Cultura de Contagem convocando artistas e trabalhadores para ocuparem praças e espaços públicos da cidade e debaterem essas questões. Além disso, os Festivais Independentes como o F5, o corredor da Baderna Cultural, o bloco de carnaval Maria Baderna e o Apoema Sarau Livres se tornaram eventos permanentes que tem como mote apresentar artistas da cidade de Contagem e discutir essas questões.



Fonte: blog Fórum Popular de Cultura de Contagem

No interior de todos esses debates e agenciamentos os saraus de periferia se constituem em Belo Horizonte. Os saraus têm agregado, além dos poetas, diferentes artistas que tem discutido nesses espaços o que é ser artista, o que é ser artista pobre, a relação com as políticas públicas e o mercado. O sarau é nesse sentido um ponto de encontro que agrega interesses múltiplos, mas que tem se constituído um local para pensar a arte nos espaços mais explorados da cidade. Agrega-se a esses eventos participantes esporádicos. O sarau aparece também como espaço de lazer, como alternativa barata e diferente do que se oferece. Na atividade de pensar trabalho e arte, nessa relação entre arte e trabalho, fruição e obrigação, tanto o trabalho formal é ressignificado pela atividade artística como a atividade artística é revista pelo trabalho formal. A cadeia produtiva da arte, sua base material, o jogo de influências, os formas de distribuição, o papel das leis de incentivos e seus editais, as distâncias entre o que se faz e o que é legítimo leva a própria explicitação da *partilha do sensível* que define divisões entre o prosaico e o artístico. Partilha que mantém as divisões do que poderia ser o fazer artístico frente à técnica usual do trabalho, por que tipos de pessoas e em quais espaços.

Dessa tentativa de ser artista se chega à periferia e daí se vai da periferia à arte. Na experiência investigada tentar se dedicar a arte foi meio de politizar a periferia, de tomar aquele espaço de outra forma, de investigá-lo, de propô-lo outro, de descobrir sua própria beleza, o que se quer se manter e o que se quer transformar. A partir daí chegamos à Periferia.

III

A periferia, outro ponto de partida para o pensamento

No início não havia periferia. Havia um bairro na beirada da cidade, em meio à poeira das ruas, os veios de líquidos indecifráveis a céu aberto, as hortas, os pés de frutas, um chiqueiro às vezes, as galinhas do quintal sorrateiramente ciscando na rua. Igreja, venda, açougue, boteco, novena, grupo de oração, culto, abafadas macumbas, associação comunitária, escola. Bola-de-gude, golzinho de chinelo. Queimada, os piques todos. Caravanas de parquinhos e seus carrosséis um tanto gastos. Pequenos circos explodindo gargalhadas e o sossego dos pais. Barraquinha, quermesse, São João. Futebol na várzea. Sessão da tarde. Poeira. Barro. Poeira. Barro. Poeira. Barro. Barro. Barro. Barreiro. Distâncias... O vizinho melhorzinho com carro que socorre a gente na doença, leva pra visitar parente doente ou carrega mais um casal de noivos pra igreja. A esperança da criança ver a mãe surgir da *cidade* com uma sacola cheia de gostosuras. O cansaço. A injustiça remoída no ônibus lotado e guardada muda ao pisar em casa para que esse singelo refúgio não seja invadido pelo patrão. Ou o boteco onde se devaneia o macho impossível de ser. Ou a reza, os grupos em que se tenta indefinidamente descobrir como ser uma mulher melhor. Os quintais foram se enchendo de puxadinhos. E no que sobrou do quintal, uma nova morada pros filhos, e depois dos filhos, para os netos, e depois dos netos, para os bisnetos. Os quintais e o verde sumindo enquanto as casas passaram a se aglomerar cada vez mais. Novos comércios, novas violências. A polícia demarcando dia-a-dia novas fronteiras. À noite na cama, lendo ou escrevendo, o barulho de tiros que nunca sabemos se trocados entre corpos ou festins diabólicos lançados para o céu. O latido de cães e os riscos das balas confundindo os espaços incertos da noite. Os ônibus que chegam e saem. Depois, por um longo tempo, se calam. As *CGs Titans* invadindo os desejos dos meninos, lançando-os à cidade e triturando seus corpos no asfalto. As meninas negociando os limites de seus corpos para que possam existir como palavra. Depois a periferia passou a existir para a periferia como periferia, trazida pela universidade (D'andrea, 2013) misturada aos movimentos políticos, vendida pela mídia, mais

uma fronteira, ainda sim uma forma de pensar a identidade, não de defini-la. Um ponto de partida para o pensamento.

Rogério Coelho: Eu fico observando o movimento do nome, como todo movimento. Onde minha mãe mora quando cheguei em 85, ninguém tinha noção do que era periferia. Era uma zona rural e as pessoas ainda não tem noção dessa palavra e não achava que lá é periferia, não coloca isso na frente. É um lugar comum, é um lugar comum. Tem um desejo de valorização. Mas pra gente não. A gente que fazia esse lugar agradável e possível de se viver. O poder hegemônico não faz isso, ele nos exclui, mas a gente sai disso. A gente sai com esse nome como defesa, a gente já sabia sem o nome, pra falar de exclusão. As pessoas não pensam em fazer centro de referencia cultural, pensa em açougue, padaria. A cultura nunca fez parte desse lugar, nunca fez, nem aqui. Estamos agora (local de realização da entrevista) no Bairro Jardim Vitória 2. Não é uma composição possível. Mas é nosso desejo que as ações culturais venham compor esse lugar. Uma casa de arte. É um desejo. Aí esse nome periferia vai e volta. Tem uma novela da Globo que fala, aí ela fica na moda por um tempo, a Regina Casé monta um programa, Periferia virou o centro das atenções.

Eduardo Dw: mas sempre com essa imagem estereotipada. Parece que tudo é uma grande feira, a estetização da favela é horrorosa.

Rogério Coelho: O movimento de dentro pra fora de fora pra dentro. O movimento tem um apagamento. Isso tem um apagamento assim. Ingrato. Num tem essa memória cultural desse lugar. Você num defende, você num é esse estereótipo. Quem me ajudou a pensar nisso é o Edmilson Pereira, poeta de Juiz de Fora, grande escritor negro. Eu tive um encontro com ele e com um escritor angolano, o Ondjak. Ele disse isso e é muito importante, além de um ato político, é um ato de repensar a identidade. É a gente ta ali pra se propor a discutir, quem nós somos nesse tempo. É a gente repensando o que é a periferia. E esse exercício de repensar a identidade ele não existe nesse cotidiano. Ele é fragilizado por esse apagamento da mídia. Quando o governo fala da periferia como um lugar que precisa de obras, que precisa de num sei o que, mas a realidade de quem vive lá não é essa. As escolas estão jogadas assim, tem que melhorar muito, tudo vai num pé assim de crescimento. O centro de saúde quem tem no bairro em relação ao passado é absurdo, muito bom mesmo. O acesso ele melhora, mas as marcas ainda tão no mesmo lugar, algumas marcas. O pior é não conseguir repensar a identidade.

Uma composição, que a arte venha compor esse lugar, uma casa de arte dividindo espaço com açougues e padarias. O supérfluo abrindo composição para além do que as igrejas e casas de show podem oferecer. O supérfluo se contrapondo ao pragmatismo da sobrevivência que deveria compor o espaço. A recusa a que a vida seja apenas voltada para a sobrevivência. A identidade como forma de pensar, de repensar e depois, de pensar de novo. A defesa da poesia, a poesia na rua. Um deslocamento nessa identidade atribuída facilmente ao periférico que é sempre remetida a seus gestos e gírias no sarau (Rodriguez, 2003; Dias, 2006; Bin, 2009; Nascimento, 2009, 2011; Oliveira, 2011; Tennina & Silva 2011, Tennina, 2010, 2012, 2013). Um jogo de espelhamento que reiteraria sempre a mesma imagem de si,

mas agora positivada. Pois então o que é a periferia, poderíamos nos perguntar, qual seria esse “ser periférico” diretamente atribuível aos textos e corpos dos saraus? Deixemos mais uma vez que alguns relatos nos conduzam já cientes de que a identidade periférica é um dado problemático, ambíguo, na fronteira entre processos de identificação e desidentificação. Um nome que serve para apontar um ponto de partida, um espaço comum para ser ouvido que pode ser reinscrito no próprio jogo da subordinação que se tenta evitar. Nome problemático (D’andrea, 2013) que se coloca entre a geografia e o afetivo, que aponta a territorialização e a desterritorialização da experiência sensível, do que se presta a ser visto e em qual espaço, daqueles que se podem dedicar ou não à poesia, a determinadas experiências culturais. Esse nome, bandeira com todas as suas contradições, se inscreve na própria partilha que confere a arte parte de sua experiência distintiva, na divisão entre a sobrevivência e o supérfluo, entre o prosaico e o artístico, entre o coloquial e o literário, entre o mutismo e a história, entre o popular e erudito, entre o corpóreo e o espiritual. Divisão inscrita na própria distribuição da cidade, onde se pode ou não acessar, onde se pode ou não consumir, e apesar disso, seus trânsitos não impedem de existir o pensamento.

Eduardo Dw: tem uma coisa assim que eu gosto de pensar assim que é periferia no sentido geográfico e periferia do pensamento também. Não agregando isso, não colocando juízo de valor nesse pensamento de que é melhor ou pior. Periferia num sentido de uma alternativa de pensamento, saca? Tem os espaços formais de poesia que já existiam na cidade. E ali é uma proposta, existe um deslocamento de pensamento. Não é a mesma poesia. Não é só a poesia que se faz lá no Terças Poéticas dentro do Palácio das Artes que é a poesia que a gente faz. A gente faz essa poesia também. Acontece essa poesia no sarau e várias outras. Que é um deslocamento de pensamento que lá num... Por a gente saber que no Coletivo tem aquele tipo de poesia que acontece no Palácio das Artes. Mas lá dentro do Palácio, não existe essa poesia que a gente faz na periferia, dentro do Palácio. Então é um, é uma periferia do pensamento também. A periferia no sentido de alternativa, uma alternativa de pensamento, saca? De propor a cidade em outra lógica, do pensamento.

Rogério Coelho: é engraçado porque quando você pergunta assim, Otacílio

Eduardo Dw: só completando aqui. De pessoas que tão na periferia desse pensamento também. Porque quem é da periferia, não participa da cena intelectual da cidade. O cara não. Antes era bem mais nítido isso. O cara não participa da cena intelectual artística da cidade. Então quem pensava ali, estava na periferia daquele pensamento. Sem julgar esse pensamento como menor, mas ele, a partir de outra ordem esse pensamento.

Otacílio: Mas você num acha então que essa coisa mais acadêmica não entra em contradição com a periferia. Você também identifica, isso também está junto?

Chedinho: Sim. Tanto que os pensadores que se intitulam como tal, como artistas só que eles vêm da periferia, passaram pela academia alguns, passaram pela

universidade, mas eles vem daqui. Isso não exclui a possibilidade deles enquanto seres da periferia, não é?

Talvez exclua. Mesmo que se mostre o contrário. Mesmo que se mostre que é um território do pensamento que pode existir ali, que desloca o corpo sem palavras, que pode elaborar aquilo que ficou marcado, sem palavras. Nesse caso, um território deslocado desse pensamento, pois historicamente teve sempre o corpo chamado a responder por ele, desde a inversão marxista da materialidade do pensamento, ou antes, nos primeiros encontros entre indígenas e europeus quando ambos elaboravam teorias e formas de assassinato para responder, cada um a sua maneira, qual relação entre corpo e espírito, o outro portava (Levi Strauss apud Viveiro de Castro, 2006).⁴⁰ Se as cosmologias têm origens diferentes, se podemos remeter os periféricos às cosmologias que remetem as etnologias africanas ou indígenas por uma herança cultural comum que privilegiaria a performance corporal como forma mais detida de saber sobre a diferença, isso significa ainda sim que o que se quer alcançar seja a palavra mesmo que seja para falar da importância de um corpo.

Essa alternativa ao pensamento ou o pensamento à margem da periferia, pois não contável como pensamento, pode ser remetido à sua instrumentalização. Podemos retomar a forma como atividades culturais têm sido usadas como forma de regulação dos territórios mais pobres, seguindo a crítica da identidade de Tommasi (2013) explícita anteriormente ou de Lages e Silva (2008). Estas últimas vinculam às experiências como o hip-hop, a tentativa constante de sua captura como identidade positiva e homeostática frente o temor das classes média e alta diante da violência. Projetos culturais associados ao Hip-Hop apresentariam uma dimensão regulatória da experiência contestatória, pois a fixaria em alguns limites aceitos. A profusão de projetos culturais nos espaços periféricos poderia de alguma forma explicitar como esses têm servido como forma de regulação da experiência juvenil, limitando-a a uma denúncia já capturada pela hegemonia, ou o que Ranciere nomearia como Polícia. Já se espera o que pode advir desses corpos nesses espaços. É comum a figura do *Mano* ser ridicularizada em programas humorísticos televisivos. “*Pode rir, ri, mas não desacredita não*”. No entanto, como bem colocado por D’andrea, (2013) ao pensar o contexto cultural da periferia de São

⁴⁰ “*Nas Grandes Antilhas, alguns anos após a descoberta da América, enquanto os espanhóis enviavam comissões de inquérito para investigar se os indígenas tinham ou não uma alma, estes se dedicavam a afogar os brancos que aprisionavam, a fim de verificar, por uma demorada observação, se seus cadáveres eram ou não sujeitos à putrefação*” (Lévi-Strauss 1973a:384, apud Viveiros de Castro, 1996:123)

Paulo num período que vai da redemocratização até os anos 2000, a questão é mais ambígua, uma vez que as formas de regulação e contestação se imbricam, fazendo que a produção cultural periférica se por lado, favorece a regulação da experiência, por outro, é a partir dessa produção que várias formas de contestação vem operando, ocupando um vazio deixado por organizações comunitárias, muitas delas ligadas a igreja católica e as associações de bairro que antes catalisavam diferentes formas de ativismo.

Ao nos dedicarmos a circunscrever a luta das pessoas mais pobres, seus limites dados pela essência de seu ser periférico, esquecemos que ela pode ser uma luta pela igualdade enquanto fechamos os olhos para vermos apenas o que lhe seria distintivo (Rodriguez, 2003; Zibordi, 2004; Dias, 2006; Nascimento, 2009, 2011; Oliveira, 2011; Tennina & Silva 2011, Tennina, 2010, 2012, 2013)

Seus supostos gestos pragmáticos, voltado para o sentido, o gorduroso e o pesado, o sentido versus a forma, a materialidade do trabalho versus a abstração do pensamento (Bourdieu, 2007). Sob esses entulhos a luta pela igualdade tenta respirar. A crítica à relação entre a atribuição de uma identidade periférica e sua captura, pela refutação imposta pelo consumismo ou pelo estado (Pellegrini, 2004, Yudice, 2004, Lages & Silva, 2008; D'andrea, 2013; Tommasi, 2013) é também realizada por sujeitos dessa experiência. Apesar de ser importante se mostrar um narrador crítico no espaço da tese, a crítica não é um privilégio de quem escreve sobre ela. Crítica que tem a igualdade como pivô. Pois se a periferia existe no mínimo ela se faz em comparação a um centro. É o que nos diz Marcelo Dias Costa, dramaturgo, escritor, vive da venda de seus próprios livros nas ruas de Belo Horizonte e de outras cidades do país. Seu livro *Inutrealidade: Teatro aos que Tem Fome* já está na segunda edição, portanto, são mais de 10.000 livros vendidos de mão em mãos nas ruas, com a ajuda de sua irmã e de Jessé Duarte. Neto de ferroviários por parte de pai e de mãe. Filho de pai que iniciou na juventude a vida como operário da Cia Mendes Júnior em Contagem e que teve uma meteórica ascensão nos quadros da empresa até se desligar aos 30 anos por motivos de saúde. Filho de mãe professora de história da rede pública estadual, mulher negra e guerreira como gosta de frisar, ele começou a trabalhar aos 18 anos para ajudar sua família. Divorciada, sua mãe contava com a ajuda de seu Joel, avô de Marcelo - “o homem mais sábio que já conheci”. Marcelo ingressara aos 17 como vendedor das Casas Bahias onde permanecera até concluir a faculdade de Jornalismo, paga com as comissões das vendas que recebia. A necessidade o fizera se tornar um excelente vendedor, mas talvez, não só por isso. Marcelo é

eloquente, se expressa com contundência, clareza e um vocabulário invejável. Sua trajetória foi marcada por dificuldades de adaptação à escola que o vinculou a imagem de uma criança que não valia muito investimento. Marcelo relata que a leitura foi um universo que se abriu para ele em meio ao seu difícil processo de escolarização. A frequência às bibliotecas públicas deu um novo alento a seu gosto pela solidão. Marcelo é um dos ativistas mais atuantes do Fórum Popular de Cultura de Contagem e do Sarau Apoema, além de escrever, atuar e dirigir junto à Cia Crônica de Teatro em Contagem.

Marcelo Costa: Mas onde isso vai dar? A gente vai ter essa identidade materializada no porvir, ou simplesmente ela toma um cunho estético?Aquele músico ele fala, “Sociólogo ama pobre mais do que Nutela”. É, porque vira fonte de renda falar da pobreza. O marginal tá em alta!

Otacilio: Periferia...

Marcelo Costa: Pô, periferia! Periferia é o avalista, hoje, acadêmico. No tempo que você pegava alguns escritos, ela tinha que ter uma validação acadêmica, hoje a validação é muito mais prática. Do ponto de vista empírico, ela é muito mais prática. Não que seja ruim, mas a gente tem que pensar nesse equilíbrio. A proposta é falar da miséria como ponto de partida para mudança e alteração da ordem ou simplesmente a gente fala da miséria para se legitimar naquilo ali?

Otacilio: Não tem jeito, nessa identidade você está sempre no fio da navalha. Essa identidade pode ser tanto...O mesmo fio da navalha que pode fazer o cara mudar pode ser o que mantém ele num posição de subordinação

Marcelo Costa: Ele pode ser tanto cooptado, como ele pode transpor essas várias divisões de classes, mas ainda sim falando daquele povo. Os movimentos que tem essa legitimidade são justamente os movimentos, nós não queremos ser o outro, nos apropriar da linguagem do outro, mas talvez, porque senão vira algo utópico. Eu estou lutando pra quê? Eu estou lutando por igualdade, inclusive de conceitos. De possibilidades, de ferramentas. Para que eu possa lutar por essa igualdade, eu não estou lutando por supremacia. Porque senão eu coloco hoje o que é marginal, eu coloco num pedestal, de forma que o outro tá embaixo. Aí eu estou lutando por supremacia. Não. É por igualdade. Ao mesmo tempo que se mostra a periferia, tem que ser mostrado os outros espaços, inclusive burgueses, mas de uma maneira que eu também tenha a mesma voz. Eu tenho que ter a mesma voz.

Otacilio: Ai o sujeito periferia é sempre um sujeito duplo. Eu preciso falar que eu sou periférico pra não ser. Porque eu só consigo ser ouvido, eu preciso criar uma estética. Eu vou ser ouvido a partir de qual ponto?

Marcelo Costa: Mas eu vejo, quando a gente pensa, eu preciso ser periferia pra ser ouvido, porque justamente é uma lacuna didática. As lideranças principalmente de movimento que se intitulam e falam *Eu sou suburbano*, o Eduardo Dw, por exemplo, *Eu sou da borda*. *Eu sou do centro*. É uma questão didática para que as outras pessoas tenham consciência de classe. Em qual mundo você vive? Porque o que acontece muito é do próprio suburbano querer se apropriar do modelo estético do burguês. Isso é uma falha. Você vai viver uma vida de frustração. Mas a partir do ponto que você

legítima, Eu sou suburbano, mas eu tenho o que falar! Eu acho que o movimento está buscando é isso. Uma consciência de classe, não ficar em cima do muro.

Otacílio: Como eu penso. Uma coisa é uma identidade política. Uma coisa é como você cria uma identidade para criar uma cena, para lançar um monte de coisas. Outra coisa é sua experiência. Você cria, você nomeia aquilo, mas a sua experiência é muito mais ampla que aquele nome que você está dando. Aquele nome é só um nome político. Ele não te resume. Ele cria uma cena de visibilidade pra você lutar em cima daquilo ali. O que o sistema vai tentar apropriar e falar: não. Você é o periférico mesmo! E aí, o que você precisa? O sistema quer que você cole numa identidade. Nomeia mesmo! Eu quero o nome do que você é! Pra eu repartir as partes. A política é isso. Você cria um nome. Você cria um nome mas você não pode acreditar totalmente nesse nome. Porque senão você cria uma nova forma de regulação sobre a sua experiência. O que é suburbano? Ah! Suburbano é: isso, isso e isso? Então agora o seu quadrado vai ser esse aqui! Você sempre tá criando formas de regulação na sociedade. Então tá. Classe é isso. Então você só pode circular nesse quadrado aqui, você só pode querer isso aqui, política pública você só pode alcançar isso aqui, você só pode ser isso, você só pode ir até aqui. O risco é enrijecer. Virar outra caixinha. O que você pode querer, o que você pode viver.

Marcelo Costa: Mais uma vez eu falo, a luta não deve ser por supremacia, mas por igualdade. E igualdade é que eu tenho que se apropriar da sua ferramenta e você da minha.

Marcelo Costa: A luta ela é necessária. Não há recuo. Daqui pra trás eu não posso não, senão eu não vivo. Daqui eu não posso passar não. Mas a partir que tem essa consciência e o pé no chão. Fincou? Daqui é pra frente. Ou você me ouve ou em dados momentos vai ter que ter o conflito. Ou você me ouve ou em dado momento vai ter que ter o conflito. Para que você enxergue. É uma luta por igualdade. Porque infelizmente o ser humano, na história da humanidade, não houve só boas palavras. Mas objetivo tem que ser o diálogo. A luta é o próprio diálogo. Fazer uma investigação e refletir sobre o nosso passado. Fazer uma investigação e refletir sobre a nossa história, mas não divinizar aquilo que foi vívido. Porque tem esse fetiche. Já reparou? Da classe operária, do periférico, esse fetiche de estar vivendo a história. De ter aquilo ali como um patrimônio cultural. Porra! Eu não quero que isso seja o meu patrimônio cultural não! Uma vida de exploração? Quero beber de tudo. Eu não posso ter só isso.

Otacílio: Mas você acha que tem uma expressão própria por ser periférico?

Jessé Duarte: Mas eu acho que a periferia está numa modinha. Você não pode ser inocente senão você cai numa armadilha. Tá muito ligado a modinha do sarau periférico. E as pessoas querem conhecer. No sarau Coletivo e Apoema as pessoas voltam pelo compromisso porque se não cai no modismo

As atividades artísticas permitem circular entre várias classes sociais e espaços da cidade, gerando novas formas de comparação social com o espaço da periferia e com suas formas de ocupação. A identidade periférica, esse habitus recalcitrante que parece óbvio apontar é justamente o peso do qual se tenta escapar. Assim, não é o ser periférico que é

valorizado, mas sua contrafação. Um novo ser periférico, que cria, fala, escuta, experimenta e sempre existiu. Não o destino inelutável através do qual restaria aos pobres resignificar, transformar em capital aquilo que os oprime, mas se deslocar entre diferentes capitais, resignificando aquilo que no jogo das comparações pode renascer como beleza, um saber construído cotidianamente em filigranas sob o peso da mudez atribuída. A luta é pela igualdade frente a designações que impõem uma diferença pouco complexa, facilmente atribuível ao periférico. Então a identidade periferia não é apenas reprodução, mas se imbrica a ela, permite legitimidade, abre espaço na cidade, alcança o pedestal. E cobra-se um preço: de se manter as linhas que definem as formas de humanidade passíveis de serem vividas, quais devem ser valorizadas, quais periferias dentro da periferia podem aparecer e quais devem ficar invisibilizadas. Pois há mais de uma periferia dentro da periferia. Antes de tudo, mantenha-se periferia. Não almeje nenhum centro. A celebração da periferia que estereotipa, que apaga a história é ainda sim um, uma questão didática, o início do caminho, ponto de partida para o pensamento sempre sob o risco de sua clausura.

Eduardo Dw: Quando você se posiciona que é um sarau de periferia é porque você se reconhece como um periférico. Quando você se reconhece como um periférico você começa a entender o que te falta e porque a periferia é tão deixada de lado. Você vê a necessidade de seus iguais precisam ter o mesmo despertar que você teve. E que é levar aquilo. Criar uma estrutura cultural pra que outras pessoas consigam se alimentar daquilo também. Aí você começa a ver. Eu sempre fui político. Desde muito pequeno. E isso vai crescendo. Quanto mais você entende sua cidade mais você vê que tem um problema de transporte público, de acesso a saúde, de acesso à educação, de acesso à cultura. Você vê que teve um pouco de acesso e você viu o aquela transformação fazia na sua vida, então você vai pensar de uma forma diferente. Aí você quer influenciar na vida das pessoas. Você quer despertar na vida das pessoas. Isso num plano regional. No plano do país você pode influenciar também. Você pode fazer parte de quem influencia isso. O sarau é um deflagrador de pensamentos: está acontecendo um evento lá na zona norte, está tendo uma ocupação em tal lugar. Está tendo várias coisas. Então você fica atinado pra agenda da cidade. Qual é o problema? Problema de ocupação do espaço público? Então você começa a entender a necessidade disso tudo. Aí você começa a se atrelar a outras organizações que pensam a política na cidade. E pessoas também. Aí você vai aprendendo a viver a política da cidade e do país. E de se posicionar, saber que você tem que tomar parte nos problemas do país.

Um ponto de partida para muitos daqueles que conhecem os diferentes lados da cidade. Não só por vivência pessoal, mas pelos casos compartilhados entre vizinhos e familiares sobre as estranhezas e injustiças cotidianas na relação sempre ambígua com o patrão. Para aqueles que se deslocam nas margens, mas trabalham no centro. Que entram nas casas dos ricos, seja para construí-las, seja para limpá-las. Que ao comparar, podem sonhar

ser ricos também, torná-los modelos, mas podem também lutar por uma cidade mais igual. Ponto de partida para que a cidade seja de fato sua.

Otacilio: E a coisa da periferia como se expressa

Joao Paiva: Eu acho que só de acontecer, como o Coletivoz, ele surgiu numa época que num existia aqui. E a galera pegava, 2, 3, 4 ônibus pra vir pra cá. Isso aí já era a periferia se manifestando. Kadu (dos Anjos) saía da vila Cafezal toda quarta pra vir aqui. Isso já é a periferia se expressando

Otacilio: E nos textos ?

Joao Paiva: tem muita coisa de periferia, mas o discurso ficou tão repetitivo que a gente conseguiu abrir a cabeça pra uma coisa da sociedade. Ao invés de ser só periferia, favela, a gente conseguiu enxergar a realidade da cidade. A periferia consegue falar não só da periferia, mas de um geral, de um problema geral mesmo. E consegue se expressar melhor por causa do sarau.

Periferia contorno geográfico que define pontos de partidas, acessos restritos, mas que se mantém como ponto de partida. A indústria cultural em consonância com a divisão social do trabalho impõe que o espaço do lúdico seja apenas consumido a partir de produtos oferecidos por essa indústria: televisão e música. Por um lado, o sarau reflete essa divisão quando se nota que muitos dos artistas participantes reproduzem formas de criação artística que já estariam presentes nessa indústria; música e teatro. Por outro, reprodução que não é mera reprodução. Não o mero jogo de espelhamentos que na interpretação de Bourdieu (2007) caberia apenas inconscientemente incorporar. Nas experiências investigadas, são pontos de partida nunca acabados para a reivindicação de que esses espaços sejam compostos por diferentes experiências artísticas e intelectuais. Pontos de partidas para uma aventura que não cessou na história dessas pessoas.

Otacilio: Eu acho que na periferia se aprende muito com a música popular. Seja o rap, seja o Chico Buarque, tiozinho do Tião Carreiro e Pardinho.

Eduardo Dw: É isso que eu tava falando com Ana. De todas as artes a música é a mais acessível pra gente. De todas, você ouve música todo o dia, praticamente. A maioria das pessoas ouve música todos os dias. Quantas vezes você vê um quadro por ano? Quantas vezes você vai ao cinema e assiste a um filme por ano? Olha que eu tô falando de um filme. Só pra gente constatar que a música está muito mais presente em nosso cotidiano do que as outras artes. Então, de todas essas artes, a que a gente tem de mais acessível é a música. Que é o que? Texto mais instrumento. E isso acaba sendo o que a gente acaba fazendo.

Otacilio: Se fala muito de escrita periférica, marginal, mas a questão é isso, o que você é capaz de escrever? Você se permitiria escrever sobre um banqueiro? Você não poderia escrever sobre outra realidade?

Eduardo Dw: Você pode escrever sobre o que você quiser! Eu acho essa liberdade fantástica. Outra coisa, reforçando esse lance da escrita. Um pincel e uma tela não são tão acessíveis. Não é acessível nem intelectualmente nem financeiramente, mas o papel e a caneta ela é. Você pode não dominar as técnicas de escrita, ainda. Mas você domina o princípio dela. É o que a gente faz.

Dione Machado: Aí a gente tem as nossas viagens (sobre um pequeno espetáculo que está montando pela Cia Chronos de teatro amador) Tem vários fragmentos que a gente está brincando. E a gente quer que seja bem gostoso, bem light. A gente quer contar as músicas literalmente. E às vezes cantar e às vezes não cantar a música toda. Às vezes fazer o ritmo dela e de repente recitar ela. Quebrar um pouco ela. Porque as pessoas, principalmente as músicas, quando elas são cantadas parece que a gente não enxerga as palavras direito. Eu acho que a gente é tão preso na melodia que aquilo que o autor da música quis dizer não tem o mesmo impacto. Não sei. É isso que eu vejo. E às vezes a gente está destrinchando as músicas. É muito diferente de você, como até você viu eu fazendo Romaria. Vou pegar lá e escutar “É de sonho, é de pó” (cantando) e alguém falar É DE SONHO, DE PÒ”. É muito diferente o peso que a palavra tem na hora de você cantar porque a música vai te fazer seguir a fala daquela melodia. A música é triste. Então é triste, triste, triste, triste. Bonita, triste etc. Quando a palavra está livre você vai da alegria à tristeza de uma palavra pra outra, falou pesado, você fala leve. Num sei, então você tem toda a liberdade pra falar e expressar a real daquilo que você queria dizer. É isso.

Contar, não cantar. Quebrar a música, destrinchá-la. Libertar-se da prisão da palavra apenas cantada. Enxergar as palavras direito. Sopesar as palavras. Deixar a palavra livre para que ela vá de palavra em palavra, da alegria á tristeza. Ter toda a liberdade para falar. Expressar o real daquilo que você queria dizer. Não apenas consumir, mas dissecar o que chega para daí, ter toda a liberdade de se expressar.

A periferia então se desdobra em duas. Uma margem para o pensamento e também, um espaço geográfico e suas formas de ocupação. A ponte pra cá em referencia ao rap dos Racionais MC's e à Avenida Tito Fulgêncio que separa a região do Barreiro da outra zona oeste, do resto de Belo Horizonte. Entramos então no Texas, no *Velho Oeste*⁴¹. Imagens

⁴¹ A cidade de Belo Horizonte é dividida em nove regiões administrativas chamadas de regionais. São espécies de subprefeituras que agregam um conjunto de serviços públicos urbanos mínimos em cada regional. O Barreiro é uma dessas regionais e faz divisa com a regional oeste. Estaria assim, mais a oeste que a regional oeste. Logo na avenida principal que lhe dá acesso a partir do centro de Belo Horizonte, nos deparamos com uma das casas de shows espalhadas pela região chamadas Texas. Portanto, o Texas e o Velho Oeste são trocadilhos que brincam com a identidade, a posição geográfica e as mazelas da região do Barreiro onde ocorrem o Coletivoz e o Sarau Cabeçativa. O velho oeste, a terra sem lei.

recorrentes nas palavras de João Paiva, cowboy do rap no agreste de uma terra onde vale a lei do mais forte. A estética do boteco que remete a Cooperifa, referência para o Coletivoz, ou a ocupação de praças públicas como feitas pelo sarau Cabeçativa e o Apoema. A cidade inteira de Contagem, cidade periferia, colônia de exploração.

Marcelo Costa: Aí eu cheguei junto da turma. Aí eu comecei com essa turma. (Fórum Popular de Cultura de Contagem) Vamos dar continuidade, vamo caminhar. E aí o Fórum começou a trazer uma cena muito nova pra Contagem. Até por uma questão de gratidão. Eu sou de lá. Vivi meus 15 anos iniciais da minha vida, depois volto. E aquilo ali sempre me incomodou muito. Como assim? Eu nasci num lugar que não é visto, ele não está no mapa? Ele é do lado de Belo Horizonte, mas ele é sufocado como colônia de exploração nos vários níveis. Econômico, intelectual. É uma colônia. Se vive lá mas se produz para Belo Horizonte. E isso me incomodava muito. De uma maneira visceral. Porra, não! Eu vou trazer, junto com essa galera que tá acreditando, uma identidade pra cidade. E Contagem vai ser conhecida em todos os níveis. E foi a minha ânsia maior. E nisso tudo, eu tenho que pensar, como eu vou viver disso? Eu tô fazendo pelo outro, mas eu tô fazendo por mim. Eu já tinha alguns escritos lá em casa. Eu comecei investigar, Já tinha publicado o meu primeiro livro por editora. Eu tinha uns escritos e falei. Nossa, esse negócio aqui vale a pena ser publicado. Ai eu cheguei. O que eu fiz. Eu tô precisando viver disso. Eu cheguei e procurei dentro do mercado editorial, lacunas as quais eu poderia me inserir e sobreviver. Porque o mercado editorial no Brasil, ele não quer. Ele não quer. Isso é nítido. É muito inocente imaginar que isso não existe. Quando eu proponho o diálogo, mas gente tem também que revisitar alguns pontos que não tem diálogo. O pobre no Brasil, não querem que o pobre publique, ou imprima, ou faça qualquer linguagem artística ou cultural. Não é artifício do pobre, dentro da concepção hegemônica. Eu refleti. Não. Tá errado.



Fonte: página *facebook* Apoema Sarau Livre

A ocupação da cidade, pauta reverberante nos ativismos transnacionais, é ponto de partida para a experiência artística na periferia antes da novidade para a classe média que felizmente começa a descobrir que a cidade é maior que os playgrounds que se reproduzem

nos espaços cerceados de lazer da vida adulta. Desenvolver na rua porque a rua era o que gente tinha.

Otacílio: Vamos dividir assim, como começou a música? Você falou um pouco, como começou, mas cê lembra, como começou mesmo? Você tem essa memória? Parece que você está tão no meio de música que às vezes num da nem pra lembrar não, né ?

Chedinho : Não, mas a influência sempre rolou assim, de pegar um vinil. Botar pra ouvir e pegar um Cartola botar pra ouvir. Um Zeca. Eu tenho um primeiro vinil do Zeca, Martinho. E aí, influência assim sempre existiu. Mas quando eu comecei a interessar, eu falei assim, eu vou tocar, foi quando a gente tinha um grupo de amigos. Meu primo mais os nossos amigos em comum que eram aqui da rua. Meu primo tocava um surdo que era da minha vó, antigão assim, e o Tiago que é um brother nosso ele também, que hoje toca também, é sambista e tal. Ele tocava pandeiro que era do tio dele. Aí, juntava o meu primo e esse menino. E esse brother. E juntava a galera toda em volta, batendo palma e aí ficava tocando, *Pagodinho da Amarelinha*, tocando uns trem que a gente escutava, massa, assim, na rua. De repente, apareceu um menino lá da frente, da outra esquina, lá assim que tocava cavaco, chamando, ah, vamo fazer um grupo então, eu fiquei querendo entrar num grupo. Que que eu vou tocar? Reco-Reco. Eu falei com minha vó que eu queria tocar reco-reco. Eu tenho um reco-reco, eu te dou ele. Pegou um reco-reco de escola de samba. E de escola de samba um monte instrumento dá o som do instrumento, só que alto. Só que se você pegar só um dele e tocar, ele tem um som de lata. Sabe, porque tem que ser leve, tem que ser um trem que faz barulho. Mas quando junta tudo que dá. Ele sozinho era muito chato de ouvir. Então isso me fez querer pesquisar outros sons, mas no grupo eu só tocava reco-reco. Isso aí eu tinha 12 anos. Foi mais ou menos quando eu comecei Tae-Kwon-Do. Então foi. Foi nessa época. Peguei o reco-reco pra tocar pagode. Tocava pagode. Então aprendi, do reco-reco, eu aprendi o surdo, Tam-tam, pandeiro foi por último e apesar da minha proximidade com ele ser maior hoje do que com outros, e ao mesmo tempo, que eu tava aprendendo o reco-reco, que era o primeiro assim, o Tiago tinha ganhado um cavaquinho da mãe dele. Sentou ali, a gente sentava ali e em vez de ficar, a gente brincava muito na rua, brincava de futebol o dia inteiro. Depois sentava ali no meio fio e ficava tentando tocar e era feio, mas era bonito, era feio o que a gente ouvia, mas era bonita a cena. A gente sentava no meio fio, na rua e tocava, e aí aprendendo com revistinha e tal, a partir daquilo que a gente escutava. Então o ouvido era muito importante nesse ponto. E aí o que aconteceu? Eu cheguei em casa no primeiro dia falando, todo feliz. O Tiago ganhou um cavaquinho, a gente ta aprendendo tocar. Minha vó, uai! Tem um cavaquinho aqui! É ué, era da escola de samba, seu pai tocava nele. Mentira vó. “É mas ta quebrado, tem que arrumar ele. Aí esse tio meu que tava aí, arrumou pra mim. Colou. No outro dia eu peguei dinheiro com minha mãe, peguei corda, e eu tinha um cavaquinho, nó! A gente tocava lá na rua.”



Fonte: blog Fórum Popular de Cultura de Contagem.

(Foto de divulgação do Projeto Samba Na Rua, realizado esporadicamente por Chedinho e músicos convidados na porta de sua casa)

Dione Machado: Até porque a gente é de lá, a gente não tem outro lugar pra fazer, a gente não tem esse acesso. A gente até chegou em outros lugares fazer, espaços nobres, ou formatados, nos teatros formais aí, mas a gente se desenvolveu fazendo teatro de rua porque era o que a gente tinha. Era o caminho mais fácil pra gente se desenvolver. Não só mais fácil, mas era o que a gente realmente tinha. Não é aberto. Por exemplo, ninguém chega, “tô com um espetáculo e vou apresentar aqui”. Num vai liberar, Você tem que ter toda a papelada, nome etc., então é, é... E o teatro, é assim, você quer fazer, você junta o pessoal monta uma idéia prum trabalho, junta alguns adereços, ou o que você achar que é necessário, vai pro lugar, convida pessoas, ou vai na feira lá e faz seu teatro, leva sua idéia, então é isso! E é o que a gente fazia.

Da intimidade com a rua se desdobram projetos na rua. Assim como o bar é extensão da rua. Na praça que é visível e que todos podem chegar. Mas a intimidade da rua permite não um mero espelhamento da rua, mas sua ressignificação. A possibilidade de moldá-la a partir de outros universos sensíveis do que somente o trânsito ininterrupto de carros, pessoas, cadeiras, mesas de plástico, balcão, garrafas, copos e o meio fio. Ocupar os espaços de outro jeito, reinventá-los, iluminá-los. Assim se iniciou o Sarau Cabeçativa ocupando as praças do Barreiro. Era preciso arrancá-las do canto escuro que se tornaram com poesia.

Isabela Costa: Agora chega de ir pro centro, vamos fazer uma coisa nossa. Aí o João (Paiva) já tava com vontade de fazer um rap e eu conhecia o Felipe Belluca de infância. Tem um menino que é muito bom. Fui ligando todo mundo. Aí era um projeto Iluminarte que era iluminar as praças do Barreiro que eram escuras, com poesia. Nesse projeto nasceu o sarau Cabeçativa que era fazer poesias nas praças do barreiro como uma forma de iluminar porque as praças eram escuras.

Ou então transformar o muro da própria casa no espaço para a filosofia como fez Antônio Barone. Para que as pessoas pudessem expressar ali seus pensamentos.

terça-feira, 24 de março de 2009

Estabelecendo as redes periféricas

Salve poetas!

Muita coisa tem acontecido nesse começo de ano, e suprimindo nosso fôlego blogueiro. Até aqui as ações da Coletivoz têm revelado que nosso caminho pode ser difícil, mas nunca impossível. Em primeiro, gostaria de destacar nosso apoio à uma das vozes muito frenéticas do sarau: Seu Antônio Barone. Líder comunitário por interesse próprio de uma identidade que se quer cada vez mais coletiva. Sujeito "pra frente"! Participa ativamente em todos os movimentos que surgem na comunidade há anos. Não poderia deixar de dar sua contribuição também ao Coletivoz, lugar onde está presente todas as quartas contando seus causos poéticos e trovas além. Barone tinha de ser mais. Resolveu criar o "Muro da indignação, do questionamento e da filosofia", como assim denomina. Transformou o muro de sua própria casa em um mural de protesto, poesia, indignação ou assuntos filosóficos de toda espécie. Uma atitude de deixar a rua falar. Sobre suas agruras e felicidades; medos e alegrias; denúncia e protesto. Seu Antônio deixa-nos claro que uma simples iniciativa pode valer muito a quem tem muito a falar: a periferia.

(Rogério Coelho, Blog Coletivoz)

A distância da produção de conhecimento legítimo. O pedantismo das aproximações caricaturais ao que seria conhecimento filosófico. A ingenuidade ao se apropriar de códigos que o século XX fez questão de denunciar. Chegaram atrasados. Não há saber seguro. A macaqueação dos emblemas das classes superiores, pela própria distância, não passariam de macaqueação. O kitsch do Kitsch? Mas e se o desejo pudesse também ser outro, apenas de se apropriar de um espaço reservado ao pensamento? Uma curiosidade que as vicissitudes da vida e a falta de acesso bloquearam, mas se mantiveram vivas por vias inusitadas? Se permitir ali mesmo, na rua, no muro que a divide a casa registrar o que lhe vem à mente? Chamar as pessoas que passam para tomar a palavra escrita, ali, na hora. Imaginar que a filosofia possa também estar nas mãos e na cabeça de uma dessas empregadas domésticas que atravessam a rua em passos curtos e ligeiros ou desse rapaz que faz a cesta com a cabeça encostada no muro, deitado sobre a calçada, minutos antes de voltar a varrer a rua.

Rua como se fosse sua, mas sempre no limiar da intervenção do estado ou da polícia. E que se tenta fazer apesar disso, transformá-la num espaço para a existência.

Otacilio: Nesse corre, como é tentar fazer esse corre?

Joao Paiva: É um corre. Principalmente em espaço público. Quando a gente teve a idéia de fazer principalmente a Batalha da Pista, por exemplo, eu fui na Regional Barreiro tentar pegar alvará, um autorização, alguma coisa assim. Um tiozinho lá da repartição falou assim comigo. Eu vou te dar o papel tudo direitinho pra você preencher aqui, mas se você entregar tudo certinho, eles vão querer cobrar por metro quadrado. Aí, se eu fosse você, jogava esse papel fora e fazia na tora, do seu jeito. Porque se não... E é isso mesmo porque quando você vai atrás deles, ou te ignoram, ou te mandam a policia te tirar de lá. Se você vai atrás deles, eles começam a te dar um monte de papel até desistir de fazer.

Rua, alternativa que se mostra insuficiente, pois ainda não se coloca arte ou pensamento como composição permanente desse lugar. É preciso que uma casa de arte o componha, que qualquer um possa ter um lugar para ensaiar ou oferecer aulas, que possa se fazer música, poesia, teatro, dança ou artes plásticas. Para que se saia de espaços improvisados. Para que a rua não seja uma imposição. Desde o começo uma casa de cultura. Mas não proposto pela prefeitura e seus ditames. Seus interesses eleitoreiros e seus horários. Não regulamentado por uma ONG salvacionista na qual os artistas periféricos sejam apenas mão de obra barata para os projetos de regulação do espaço ou de prestígio filantrópico para a elite cultural Belorizontina. Não oficinas pagos a preço de banana para que jovens não entrem no crime. É um desejo que deveria ser simples de ser compreendido. Porque depois de se lutar para romper com trabalhos manuais ou extenuantes, passa-se a ser explorado como mão de obra do pensamento. “Intelectuais orgânicos” a serviço de pesquisas acadêmicas ou projetos pontuais em ONGs ou escolas. “Meninos e meninas de Projeto” que tem sua história capturada por ONGS patrocinadas por grandes corporações para legitimar ações que se colocariam como verdadeiras responsáveis pela mudança na vida dessas pessoas. Pontos que não se encerram na partida. Agora um espaço, para escolher o que se criar e como se quer. Que possa ser proposto por si mesmo, sem tutela nem piedade. Mas no qual é bem vinda, colaboração e a parceria. Por isso, como vimos na história do Coletivoz - Sarau de Periferia, a busca por um espaço próprio - A Casa de Cultura Coletivoz - ainda não terminou⁴².

⁴² A **Casa de Cultura Coletivoz** foi inaugurada no dia 05 de outubro de 2016. A Casa é mantida através da colaboração de poetas e coletivos que atuam na periferia Belo Horizonte. *Noiz por noiz*. A Casa fica na Rua Azevinho, 283 no Bairro Olaria, regional Barreiro de Belo Horizonte. Para mais informações, página da Casa no Facebook: <https://www.facebook.com/casadeculturacoletivoz/?fref=ts>

IV

Pensar a arte

A função da arte, a que ela se presta, seus limites e possibilidades é um tema recorrente nos saraus, nas entrevistas e nas páginas e blogs da internet. Não imagine o leitor, que foi perguntado por mim algo do tipo, diga-me a função ou o papel da arte para você. Essa é uma questão transversal a diferentes relatos e entra como justificativa para a realização dos saraus e outras atividades artísticas. Além disso, como já vimos até aqui por algumas trajetórias apresentadas, muitas dessas pessoas se dedicam a atividades artísticas desde a adolescência (teatro, hip-hop, dança, música, circo), participam de debates sobre a temática e tomam essa discussão seriamente como parte do fazer artístico. Além disso, conjugam atividades artísticas com ativismo vinculando-se a ações de diferentes movimentos sociais na cidade de Belo Horizonte. Sob a bandeira da arte independente diferentes linhas de reflexão emergem. Portanto, a função da arte é um tema de reflexão ininterrupta.

A primeira dessas reflexões se dirige a concepção de arte como *suspensão*. A atividade artística e sua apreciação teriam condições de causar uma espécie de suspensão no cotidiano naturalizado e rígido da rotina. Não apenas pelo seu conteúdo, mas por permitir que pessoas tão vinculadas a trabalhos extenuantes possam se ocupar de outra atividade sensível.

Rogério Coelho: Tipo, a gente não tinha uma estratégia completamente elaborada de que, olha nós vamos chamar pessoas da cultura popular pra participar, porque a gente tem que fortalecer essa cultura. A gente tá tentando atirar pra todo lado porque é o desespero de não ter nada naquele lugar, da gente nunca ter ouvido falar num movimento cultural dentro dum bar e da periferia. A gente nunca ter ouvido falar que alguém, ali dentro, teve algum movimento pra agregar as pessoas. Algum artista que fosse lá. Era sempre uma coisa escusa assim, entendeu ? Então acho que essa atitude da gente, às vezes não ter nem clareza de como que é começar, de como que é ter estratégia pra chamar o público, de como que é ter um pensamento. Porque hoje a gente vê, a gente tá vendo o Espaço Comum Luiz Estrela, a gente tá vendo pessoas completamente articuladas assim pra saber em como criar essa movimentação popular afim daquilo que se tá querendo fazer. Uma estratégia delimitada, forte. A gente não tinha noção dessa estratégia. A gente tinha, mas era uma questão mais da vivência, mais de um, de um desespero de achar assim, porra! Isso aqui é importante pra gente, mudou minha vida ! Como é que não pode mudar a de alguém que tá aí sem perspectiva, sem achar que a vida dele é só trabalhar a semana inteira e no final de semana fazer churrasco e ouvir pagode na rua. Que num deixa de ser legítimo também, mas que a vida pode ser mais do que isso, a partir do momento que você começa a enxergar criticamente o lugar que você vive. Você consegue . A gente sempre tem essa idéia de descolar um pouco né ? Fiquei vendo aquele documentário do lixo do Vic Muniz, ele falava que assim, que a intenção não é que as pessoas se transformem, mas possibilitar uma, um momento que olhem pra vida delas de uma outra forma. Que elas consigam ver a vida delas de uma outra forma. Que elas

consigam sair daquele universo onde elas estão inseridas e produzindo alienadamente coisas e que eles consigam sair pra se ver. Essa suspensão, esse momento de suspensão também da vida né, do Anarquista lá desses Anonimus aí. Que fala que é preciso criar esse momento assim que você olha pra vida de forma diferente. Então isso a gente tinha na cabeça. Isso a gente já sabia. A gente já sabia de muitas coisas, mas essas estratégias elas foram surgindo e tão surgindo até hoje. A gente se sente ainda um pouco perdido nessa estratégia porque, vai em escola, fala pra num sei quem...

Essa concepção de arte entende que o sarau pode suspender o próprio peso das identidades construídas em torno da periferia e da pobreza. Contrariamente à idéia de que o corpo no sarau é o espaço de afirmação e reiteração infinita da identidade e habitus do ser periférico, ou o espaço de uma expressão coletiva que se repete em cada participante (Rodriguez, 2003; Zibordi, 2004; Dias, 2006; Nascimento, 2009, 2011; Oliveira, 2011; Tennina & Silva 2011, Tennina, 2010, 2012, 2013), ali pode ser um espaço para se enxergar de outro jeito, num mundo em que a periferia já existe de outra forma. Isso que pode ser entendido como reiteração, entendo-o aqui como desidentificação, como um deslocamento identitário ainda que fugaz desse suposto habitus recalcitrante.

Marcelo Costa: Eu vou dar um exemplo, de um momento do sarau. A Ivana. Ela fez até teatro com a gente lá. Só que ela ficou pouco tempo. Tava no começo do teatro. Ela ficou pouco tempo. A gente fazendo uns exercícios nessa época. Essa mulher me abre a boca e me canta uma musica de cantiga, do Norte de Minas, de lavadeira, que até hoje me marcou. Aquilo era, aquilo era um canto! Um trem de doido! Eu não tinha nem conhecimento daquilo. Ela chega e abre a boca. Uma senhorinha, toda frágil. Ela chega e abre a boca. Aquilo num tem como falar. São experiências únicas que o sarau traz.

Rogério Coelho: (...) tem uma, tem um exemplo de um menino, de um amigo meu, ele é amigo de infância meu. Assim, a gente brincava junto, tinha a mesma idade. Só que cada um foi prum lado né, véi. O cara, ele foi ser servente de pedreiro e tava vivendo uma vida dura até hoje, nos trabalhos ainda muito subalternos. Não é que o nosso não seja, né, porque dar aula ainda nesse país não é diferente (risos) É uma relação muito crítica.

Eduardo Dw: não é diferente não (risos) é igual a muitos.

Rogério Coelho: E a gente não se sente melhor, a gente se sente pior por isso, porque, não por nós, mas pelo país num ter chegado numa solução assim pra todos. Não só pra gente. É... Mas ele, grossão, pedreirão mesmo. Ele passava todo dia no sarau, todo dia no bar pra tomar uma e ir pra casa. Um cara da minha idade. Viveu no mesmo lugar que eu nesse tempo todo e aí tomava uma pra ir pra casa, né véi. Começou a ter o sarau e ele começou a ficar um pouco mais no sarau. E aí ele ficava. E aí ele ficava e depois que acabava ele batia palmas. No começo ele achava estranho, mas depois ele começou a bater palma, começava e tal. E aí, um dia ele me pede pra recitar um

poema [Rogério se emociona, pausa]. Ele me pede pra recitar um poema?! Trouxe o caderninho dele e tal e foi lá e subiu, recitou. Eu achei aquilo, bicho, uma coisa, uma coisa impressionante assim. Achei aquilo muito bonito [emocionado]. Consigo descrever assim cara, a felicidade, assim, a felicidade boa, né velho. Eu vi que, porque aquilo era uma, ah bicho... Era uma coisa muito impressionante mesmo assim, porque você conhecer o cara, saber que aquilo ah, aquilo, aquilo é uma coisa... Poesia? Ah! E de repente o cara se toca né, de verdade assim.

Eduardo DW: Guardadas as devidas proporções, eu senti uma coisa parecido com o Laércio também. Porque o cara, essa vitória da pessoa sobre ela mesma, sabe. Eu acho isso é a coisa mais bonita que tem. Assim. Porra, o cara, o cara conseguiu vencer aquilo ali né. No caso do Hernandez, o cara conseguiu vencer todas as barreiras aí né. Talvez a gente nunca mais chegue a fazer isso de novo, saca ? Pra chegar no universo sensível que a gente costuma falar assim. Tirou tudo aí. Tirou trabalho, família, tirou essa carga, ele se permitiu ali. Teve um momento da escrita dele lá também e tirou tudo ali. O mundo. E viveu aqueles pensamentos para construir aquilo ali. E essa coragem, né velho. . Essa coragem da pessoa se abrir ali, de enfrentar público, que num é todo mundo que ta acostumado com isso. Falar lá e tal e essa vitória sobre a pessoa mesmo. No caso do Laércio, a vergonha, o conflito, ali né, de,de já ter um monte de gente fazendo poesia naquele espaço, uma barreira assim de você se sentir igual, né ? De você conseguir ter essa coragem, ter essa vitória que bobo, o cara foi lá e recitou? É véi! É só ir ali e falar, desce, o pessoal bate palma, você senta no seu lugar e tal. Mas cara... É só quem tá ali pra entender. Eu tenho frio na barriga até hoje cara, pra recitar. E quem recita sabe como é. E muitas vezes assim, é você se abrir ali, mesmo que o texto não seja seu, naquele momento, é um pensamento que você defende. Naquele momento você é aquele pensamento. Você é representante daquele pensamento. Então se você é representante daquele pensamento, então aquele pensamento diz algo sobre você né ? Então é uma vitória né, você abrir pra falar sobre aquilo, cara. Eu acho um dos momentos mais emocionante assim, de ver essas vitórias que as pessoas têm sobre elas mesmas né de quebrar um monte de barreira ali, pra fazer.

Parece, portanto, que o corpo dos pobres também pode carregar pensamentos. Que não estão dissociados do corpo, que se atualizam nesse corpo, mas não para afirmar a natureza desse corpo, mas para deslocá-lo. Para mostrar que esse corpo grosseirão, que bebe pinga depois do trabalho, que acorda cedo para recomeçar outro dia pesado, pode se voltar para outra coisa. Esse corpo suporta palavras. Ali naquele momento, aquele corpo que para muitos pobres é o único recurso material que se pode contar, é apenas um pensamento. O privilégio de num minuto fugaz ser também um pensamento. Portanto, essa concepção do fazer arte se liga a um processo de desidentificação dos lugares e fazeres que o corpo marcado dos pobres, dos negros, das mulheres, gays, lésbicas e transexuais podem existir para além de um corpo, de um corpo que não secreta apenas a sua natureza, mas que pensa.

Rogério Coelho: Aí ele passou na rua e a gente não conversou nem nada. Mas eu não conheço, num sei da vida social assim, da pessoa,. A gente descola um pouco o eu empírico do eu lírico ali na hora. E o eu lírico passa a valer mais, passa a ser, passa a representar a pessoa. A pessoa fala através por meio da arte, por meio da sua, da sua arte. . Ali a gente se mostra num lugar de ascendência. Num lugar, porra véi, se eu

pudesse deixar a minha vida toda de lado. Eu num sou nada. Eu sou isso aqui, ó! Eu escolho ser isso que eu tô falando aqui ó. Eu escolho ser esse cara grande, quando eu chego no microfone, eu sou um cara inatingível. E aí as pessoas vão nesse ritmo também. E aí esse encontro é fundamental conhecer as pessoas nesse nível assim. Aí elas se tornam diferentes, né? São amigos diferentes assim. É um afeto muito grande. Um afeto muito grande.

Otacílio: Que que você tem a dizer sobre isso Eduardo Dw ?

Eduardo Dw: É isso assim. É que é um encontro incomum, né? Desse que a sociedade num promove, um encontro com os artistas assim, né? Não tem esses lugares, não existe esses lugares pra você ir pensar em arte mais do que qualquer outra coisa, saca? Você sempre encontra pra falar de outras coisas, no trabalho formal, na escola assim, mas ali é um lugar incomum na cidade. Você ver o cara sob um olhar que você nunca, nunca veria. Nunca! Não vê as pessoas assim, com uma convicção ou com a convicção exacerbada, com autoconfiança muito grande ou frágil, porque tá num lugar público.

Otacílio: Você falou de revolução, a primeira coisa que você falou foi de revolução. O que você tá chamando de revolução?

Joao Paiva: Revolução é você fazer o que ninguém espera que você faça. Revolução não é sair pra rua quebrando as coisas. É você ser o que ninguém espera que você seja. De repente tem um monte de gente na rua sentado, tem um cara na frente fazendo poesia. Isso é uma coisa que ninguém espera que aconteça, na porta da casa dele, na rua dele.

Isabela Costa: Nó cara, um negócio que tá me incomodando, chegar lá na hora, eu gosto de impactar. A adrenalina do momento, sendo observada, aquilo vai aumentando a minha vontade de falar. Eu saio de mim quando eu falo poesia. Eu não sou a Bela. É outra pessoa, por incrível que pareça, não sou eu.

Essa função artística de uma suspensão que geraria descolamento do cotidiano e das identidades a ele vinculadas, nesse caso, pelo simples fato de se ocupar com uma experiência sensível para qual não se estava destinado. Antes da forma e conteúdo de um texto, se ocupar da escrita, se ocupar do pensamento, apresentar um corpo não apenas voltado para o trabalho. Essa concepção se liga a outras duas posições sobre a função da arte. A primeira entende que o fazer artístico coincide com a política, como forma de ativismo a partir do momento que as obras se dediquem a explicitar as contradições do capitalismo com uma linguagem bem escrita, mas acessível a todos. Esse processo contribuiria para suspensão e a partir dele um novo reconhecimento de si e seu lugar no mundo. A segunda em oposição se preocupa com a reflexão de si, mais subjetiva que opera em torno da decifração, do enigma.

A primeira postura é mais presente nos integrantes que mantêm uma atuação mais próxima ao teatro Brechtiano e ao marxismo que com ele dialoga.

Marcelo Costa: Então, o texto, em si eu coloquei como deboche à arte hegemônica. Como são obras de teatro, voltadas contra o teatro hegemônico de Minas. A gente ainda tem uma herança muito maldita de conjurações intelectuais, inconfidências. E a cultura aqui ainda é tratada de um modo que propõe pouco acesso. Ele propõe acesso de bilheteria, não de linguagem. Aí eu botei um título tentando debochar e evidenciar. Teatralidade, aí eu coloquei, *inutrealidade*, evidenciando o teatro como inútil. Aí eu coloquei, *teatro aos que tem fome*. A arte que não se propõe a ser instrumento de luta não me interessa. Inclusive se presta a fazer naturalização da diferença e naturalizar a barbárie. Aos que me interessam, esse modelo hegemônico é inútil, abstrato e contemplativo, somente. E não se propõe a ser instrumento de luta. E esses dois textos que compõe o livro necessariamente foram direcionados ao povo. Não à classe artística e a pseudoelite brasileira. Pois se 1% detém o capital, o resto é pseudo. E embarcam em modelos. Tão explorados tanto quanto, mas em escalas diferentes. Aí eu falei, pô, a quem eu quero atingir? Attingir não, quem eu quero chegar com esse texto? Eu não faço qualquer diferença por eu entender que eu tenho que chegar em todo mundo. Até aos de lá eu tenho que propor essa discussão. (...) Os discursos de venda são diferentes. Se eu chegar no bairro de Lourdes⁴³ com um discurso militante. Aferido, de guerra, tem uma certa aversão. E meu intuito é a mensagem chegar às mãos. Depois que ler é outra história. Eu preciso chegar às mãos. Aí eu ofereço com um personagem mais bufão, mais cômico. Esse personagem que eu monto ao vender é mais cômico Agora, pro meu povo é mais direto: “Isso que eu escrevi é uma maneira de - eu brinco - você já viu pobre escrever no Brasil? Então. É possível. É possível. São dois textos cômicos. Eu brinco assim. A comicidade está em torno de uma discussão sobre esse mundão, que não deixa de ser cômico, mas também é grotesco. Eu falo assim. O primeiro texto chama-se o Estado da Besta. Mas não tô falando do capeta não (risos). Eu tô falando da bestialidade, da nossa falta de lucidez. Tem um personagem que é muito próximo da gente aqui. Cotidiano fútil e tributável, como diria o Fernando Pessoa. Ele chama 9.818. Que o nome dele, ele esqueceu. É o número da matrícula no trabalho. Aí ele ri - mas puta que pariu. Eu li pra você os 10 mandamentos ?

Otacílio: Quer que eu pegue o livro pra você?

Marcelo Costa: Pega lá. Aí eu vô e pego o texto *Revoada* e faço uma leitura e falo assim: *Revoada* é uma alegoria que fala das relações sociais que eles estão teimando em falar com a gente que são sociais mas na verdade são socialmente desiguais. Aí eu falo assim. Você vai se identificar muito com esse texto. Eu falei com a dona ontem e ela riu (risos). Tem uma mulher aqui que quer ir pro reino dos céus, só que ela não quer perder as coisas aqui da terra não. Ela e a torcida do Flamengo (risos). Só que ela encontra no meio do caminho um mercador. Eu brinco e falo assim. É o próprio mercado. Aí ele tem um discurso que é o que a gente vive hoje. Mas por eu não concordar eu coloquei ele aqui pra ser destruído. Mas não é só isso que a gente vive. Aí eu coloquei assim:

“Aos que andam desejosos pela prosperidade desmedida, recomendo que anotem o que a seguir trago a luz. Primeiro mandamento: “Seja egoísta”, não há riqueza sem egoísmo. Segundo: “Haja sempre em busca de seu interesse egoísta. O terceiro e não menos importante: “Confie acima de tudo no

⁴³ Bairro tradicional de classe média alta de Belo Horizonte

Mercado”, somente o mercado vai assegurar a ordem e o interesse egoísta de todos. (...)

(...) Aí eu falo assim: Tô tentando trazer o teatro como possibilidade de leitura. Estimular o universo lúdico quando a gente é tão técnico. E segundo é tentar competir nesse mundo da mercadoria. Com várias abstrações. Não porque essa não seja mais uma, mas um pouco mais generosa. Por último, eu tentando dividir essas aspirações, poucas certezas, mas evidenciando muitas mentiras. Depois de um ano de investigação, seria muito bom estar com você porque eu acredito num mundo possível. Mas que pra isso eu tô tentando sobreviver de literatura no Brasil e oferecendo um ano do meu trabalho, por simbólicos e singelos. Simbólicos e singelos não é por causa do preço não. Porque o preço é normal. Simbólicos e singelos porque é um valor.

Não pretendo apresentar essas experiências como um bloco homogêneo, como se por uma média imaginária eu pudesse definir o que passa naquele espaço. Não estou dizendo que as categorias e posições escolhidas não sejam representativas. De fato, elas são. Mas a sua representatividade não visa uma classificação unívoca da experiência, mas mostrar que ela é uma experiência em aberto, inacabada, constituída por pessoas que pensam e falam sobre suas ações. Se por um lado há o desejo de que a arte possa diretamente implicar numa tomada de consciência ou numa possibilidade de luta na exposição das contradições do capital como exposto logo acima, existem dissidências. Um outro entendimento da possibilidade da arte, como o lançamento de um enigma, uma experiência de decifração. Como um processo de elaboração individual que a partir disso, alcance o coletivo.

Dione Machado: Aí quando eu escolho, eu não gosto muito de textos longos, não tem que ser aquele texto impactante. Aquela idéia de que você está revoltado, ou que vai estar reivindicando ou criticando algo. Eu não tenho. Eu não trabalho muito com essa intenção. Acontece, mas num trabalho com essa intenção, não é meu foco de trabalho. Normalmente eu gosto muito de poesias que trabalham mais com a idéia de interior. Do eu. Eu com relação às coisas. Então, assim, a relação do externo com o meu sentimento. Do meu sentimento com o externo, e não o externo com o externo, essa coisa de social, ou algo assim. Mas às vezes, a gente esbarra. Acho que é por aí que eu faço as escolhas do que eu vou propor para as pessoas. E até gosto porque eu percebo que fica um diferencial. Porque assim. Pelo menos nos saraus de periferia, eles tem muito disso: da crítica, do querer falar. Até porque a gente pode até falar, mas a gente nunca é escutado. E lá é! Então lá você grita aquilo que você acha que deve ser gritado ou falado etc.(...)

Dione Machado: Sabe um encaixe de uma palavra na outra, ressoar? E eu gosto muito dessa coisa de como as pessoas indagam. Que não dão a resposta. Só propõem. Eu gosto muito disso.

Otacílio: Menos pedagógico?

Dione Machado: E deixa a coisa ressoar. E cada um vai pegando seu pedaço de coisa que ficou ressoando aí e usa da maneira que quiser. Eu gosto muito

disso. De não ser fácil de compreender. Até usando de exemplo, a gente começou a falar da menina que fez intervenção lá e ficou falando um tempão. Então assim, aí me faz raciocinar. Porque que tá fazendo? Ou seja, claro que tem tudo que ela falou lá, mas é tanta coisa que ela falou, em torno duns 20, 25 minutos que ela ficou falando intensamente. São tantas palavras, tantas frases num texto enorme de não sei quantas páginas. Com certeza não, de forma alguma ela tinha intenção que a gente absorvesse aquelas palavras, não é? Talvez pudesse ter entre todas as palavras, as palavras que fossem intenção dela que a gente absorvesse. Mas a gente sabe que é ilógico e rápido, da maneira que foi feito. Até pedindo com barulho, então vai me fazer pensar... Qual era intenção de ser feito aquilo? O que ela estava buscando?

Dessa forma, o sarau é um espaço que agrega singularidades dentro desse dessa periferia que sugeriria um habitus facilmente apreensível pelo fato de serem feito naquele lugar e por aquelas pessoas. Como dito no capítulo sobre os estudos sobre a Literatura Marginal, apenas algumas falas e espaços foram tomadas como representativos de todas as outras. Não significa também que as posições aqui apresentadas são rígidas, que um sujeito não transite por mais de uma posição, nem possa rever seu pensamento, mas que a partir dessas posições é que o processo reflexivo tem caminhado.

Otacílio: Qual a sua expectativa em relação ao público?

Eduardo Dw: Eu quero que o público vá. Se aproprie daquilo.

Otacílio: Aqui a pergunta é sobre o seu desejo como artista.

Eduardo Dw: Do fazer artístico eu espero que me ouçam, que reflitam sobre aquilo que eu estou falando. Tem uma coisa do sarau que as pessoas acabam ficando mais impressionadas que reflexivas, não é? Que é um pensamento que eu tive agora, assim

Otacílio: Esse é do bão (risos)

Eduardo Dw: (Risos) Esses freestyles são os melhores. Eu acho que as pessoas são mais impactadas ali do que refletem sobre aquilo. Você é tomado por aquela fala ali. E daqui a pouco tem outra fala no lugar da sua. Eu gostaria que as pessoas analisassem mais o que eu escrevo.

O que de fato se alcança a partir das diferentes concepções de arte? Essa postura de se perguntar não é apenas de Eduardo Dw. Ela se apresenta nos discursos de outros participantes. Podemos dizer que eles transitam entre as posições apresentadas, fazendo críticas sobre o espaço em que se encontram. Para quem tem sarau como um importante espaço de expressão, ele é um objeto de pensamento, não um dado da experiência.

Otacílio: Isso é uma coisa que a gente vai conversar, a gente já falou um pouco disso, mas como você falou essa coisa do palco, do artista. Você tem uma preocupação inclusive quando você fala no seu projeto de turnê, *No Aconchego* tem a ver como

uma visão, desconstruir uma certa visão do artista, construir uma outra visão, contra o espetáculo. Agora pensando nos saraus assim, talvez até a gente possa estabelecer um paralelo entre os saraus. Mas você acha que isso não é rompido, que esse palco no sarau ele reforça a idéia do artista ou ela desconstrói, ou a coisa é meio ambígua?

Chedinho: Não. A idéia de ser um palco, de ter um lugar que a pessoa vai pra ser centralizada, pra ser exposta, ela vem desse consumo. Porque se você parar pra pensar, o sarau pode ser uma roda, o sarau pode ser cada pessoa levantar de onde tiver e gritar e sentar, e outra vem e levanta e grita e senta. Só pra mostrar quem é que está dizendo. A dinâmica cênica, por exemplo, ela pode mudar dentro disso, mas a própria exposição da pessoa na frente em um palco, vamo dizer, ela vem muito dessa coisa que a gente consome. Mas ao mesmo tempo é uma crítica sim, ela no mínimo sugere uma reflexão. Porque quando é sua vez, você sai desse espaço de conforto que você está sempre acostumado a consumir e vai lá pra ser consumido. No mínimo ele te desequilibra, te tira desse conforto. Assim, tem uma ambiguidade, ao pensar que a pessoa está sendo exposta. Tem o outro lado, que a pessoa no mínimo passa a refletir. Opa! Agora eu estou aqui! Nossa, eu tenho um microfone! Aí, nossa, tem um monte de gente me olhando. Tipo assim, estava todo mundo virando pra frente. De repente, eu estou nessa frente. Eu passo na linha dos olhos e na hora que eu olho isso tudo, peraí! Como é que é isso? Eu tô sendo oprimido? Não, calma, para, mas peraí, é meu momento. Agora eu sou o artista. Agora não! Assim, aí, a pessoa passa a pensar, agora eu sou o artista. Não. Eu sou artista o tempo inteiro. Agora é só a hora que eu vou expor aqui aquilo que eu estou pensando. Mas eu sou artista na hora que eu estou ralando. A estrutura de palco ela sugere essas duas coisas. Sugere você pensar que é um fruto de um consumo. Mas pode ser o fruto de um consumo que não é ruim. Entende?

V

Pensar o sarau

Além das distintas reflexões sobre o papel da arte, existe um pensamento mais específico sobre o lugar do corpo e da palavra, como a palavra emitida por esse corpo se presta à poesia. O que se segue é uma descrição sobre algumas palavras mais valorizadas. Se o sarau é desejado como livre, onde qualquer expressão seria acolhida, dentro dessas expressões existem aquelas que são mais estimadas, os tipos de textos que chamam mais atenção e a maneira como os poetas se esforçam para alcançar esse valor. De saída, prima-se para que os textos não sejam preconceituosos em relação a gênero, raça ou orientação sexual. Quando isso acontece, geralmente algum poeta chamado na sequência apresenta um texto que contesta o anterior. O que marca essa postura é um público composto por pessoas vinculadas a diferentes formas de ativismo e coletivos da Região Metropolitana de Belo Horizonte. Dessa forma, essa contestação do que foi falado, geralmente a partir da própria poesia, depende do próprio público presente no dia. É possível que um texto misógino passe despercebido num

dia em que a presença de mulheres ou homens sensíveis aos direitos das mulheres (o que é raro) não estejam presentes. Essa é a baliza mínima do sarau como um valor a ser reproduzido, ainda que como valor ocorram aqui e acolá reprodução das hierarquias sociais.

Diante dessa baliza mais geral, há uma variação da forma como a declamação é construída. Interessa-me aqui destacar o processo de construção, de reflexão sobre como algumas performances são pensadas e como a palavra é objeto de pensamento. Interessa-me demonstrar a agência reflexiva dessas experiências no interior de seu processos de produção, em vez de supor categorias homogeneizante que se prestariam a criar alternativas excludentes, ou letrado ou não-letrado, escrito ou oral, corpo ou palavra, por exemplo. Como disse, interessa-me os interstícios dessas dicotomias, quando reiteradas, negam complexidade e cognição à atividade dos sujeitos.

Primeiramente as performances muitas vezes são decoradas e ensaiadas. Os textos lidos apenas são menos valorizados nesses espaços. A não ser quando lidos e interpretados durante a leitura. Além disso, há uma divisão entre textos que são escritos para diversos fins e aqueles que são pensados para o sarau. Portanto, avaliar a produção geral dessas pessoas pelo sarau pode ser uma estratégia que induz a equívocos interpretativos. A não ser que haja uma comparação entre os diversos textos produzidos, o que não é o caso dessa tese. Inclusive compositores de canções populares que se apresentam no sarau fazem uma distinção entre letras passíveis ou não de serem interpretadas naquele espaço. Os textos do sarau, de forma geral, são aqueles considerados passíveis de serem interpretados, que são assim considerados ou pela temática interpelativa, voltada para alguma denúncia ou direito e/ou então, provocativos por determinadas estratégias formais, que instigam a reflexão. Além disso, os textos não devem ser longos. Textos que passam de três a cinco minutos geralmente são vistos como enfadonhos, uma vez que diante das apresentações que se alternam, são vistos como uma tentativa de tomar o espaço de forma egoísta para si. Junto a esses relatos, textos tidos como desabafo ou queixosos não são bem considerados. Também são vistos de forma egoísta e sem um preparo maior para a apresentação. Esses textos são avaliados como uma forma de desrespeito ao ouvinte.

Otacilio: Como ouvinte o que te toca mais?

Marcelo Costa: É de período. Ao mesmo passo que o tema social me traz um furor e um frenesi interno. Mas esse mesmo tema social quando é banalizado e apelativo, eu tenho asco! É como se fosse o elogio à miséria. Aquilo ali sugere intrinsecamente o seguinte, se eu falar da pobreza, virou um produto, vende pra carái. É o que mais me

faz vibrar mas ao mesmo tempo me traz uma rejeição. Tem coisa que é banal e babaca. E tem coisa que não. É motivadora. Esse cara me trouxe outra perspectiva. Agora quando é o trivial você falar da diferença e só. Isso é... A parada é sentida. Não é teórica.

Textos sem muita preparação são valorizados apenas quando feitos pelos iniciantes no sarau. Ou por aqueles que apesar da presença contínua, possuem maiores dificuldades de construção da performance mas demonstram carinho e respeito com o espaço. A timidez, a fala trêmula, os esquecimentos são valorizados pelo empenho e importância conferidos à apresentação. Nesse sentido, uma categoria importante para a recepção de um texto é o que é nomeado como *verdade*. Um texto verdadeiro é o que primeiro se espera no sarau. Mas a verdade não é dada pelo conteúdo objetivo do texto. Não é pelo seu caráter testemunhal. Não se avalia se alguém está mentindo. O que se espera é que a apresentação demonstre a implicação do poeta. Isso pode ser percebido pela postura corporal, da voz, das hesitações, a emoção colocada no texto como também na preparação para a apresentação. Um texto bem preparado é um texto verdadeiro porque demonstra a implicação do poeta com o espaço da audição de um outro. Por isso, um texto visto como mero desabafo é menos valorizado. Portanto, não estamos falando de mera elaboração da experiência. O desabafo, a queixa, são textos menores, aceitos para os iniciantes, mas vistos como pouco cuidadosos quando escritos por um frequentador assíduo. É o que também nos fala Isabela Alves Costa. Belinha então nos fala dessa verdade que aprecia na apresentação do sarau. Verdade que nos remete a uma forma, a maneira de apresentar, não apenas a temática da apresentação.

Otacilio: Tem algo que pega mais, um tipo de performance que te toca mais ?

Isabela Costa: Quando a pessoa decora, vai lá e fala. Ela faz todo um preparo antes. Igual eu. Eu não escrevo necessariamente pro sarau, mas se eu vou, eu vou decorar primeiro.

Otacilio: Pela sinceridade?

Isabela Costa: Porque quando você lê, você não está se entregando de corpo e alma para a poesia. Porque a partir do momento que você decora, você se preparou para aquele público no sentido de que vou viver agora o que eu escrevi. É a hora que mais me toca. É a hora que eu consigo falar o que eu escrevi e que todo mundo, as pessoas entendam. Por mais que eu saiba que a forma de interpretação é muito pessoal, mas pelo menos vou deixar uma pontinha de interrogação. Eu acho muito legal quando as pessoas decoram e falam, e interpretam aquilo que elas estão falando. Eu fico super emocionada! Porra véi! O cara decorou isso aí e ficou muito bom!

Entregar-se de corpo e alma à palavra significa compromisso com o espaço e com a própria produção, mas significa também demonstrar que não se está jogando com o público.

Não se está querendo “aparecer”. Está sendo interpretado pela convicção do poeta em relação ao que ele precisa narrar, que não jogue com elementos buscando pura e simples identificação com o público.

Otacilio: Como ouvinte, o que mais te toca?

Jessé Duarte: Não tem uma linha. Quando eu vejo a pessoa fazendo aquilo com verdade me toca muito. Porque no geral, ainda tem muita gente querendo aparecer. Foi muito bem, mas você foi pra aparecer.

Otacilio: Ainda mais com um público tão grande como no sarau Apoema.

Jessé Duarte: É que é até legal e tudo, mas vai lá dar uma aparecida. O espaço é isso aí. Só que tem gente que foi porque precisa falar aquilo. Isso me toca. A pessoa está ali. Não é nem o jeito que ela fala. Você realmente viu que a pessoa foi porque precisava. Eu acho isso do caralho.

Otacilio: O que não te toca no sarau?

Eduardo Dw: Texto longo demais. Texto sem relevância. Texto choroso demais. Coitadinho. Que não dá autonomia. Não prevê autonomia. Texto juvenil demais me cansa. Todos esses textos. E outros textos que me cansam muito são metáforas com natureza. A água cristalina que percorre. É cansativo. Lugar comum. A lua, o céu. A própria criminalidade. Já deu!

Otacilio: Já deu.

Eduardo Dw: A gente já sabe. Sabe que o debate é importante. Mas eu acho cansativo a repetição. E o texto com posição hegemônica, sem provocação. Eu vou fazer um texto defendendo o que todo mundo, o que todo mundo está defendendo? Mesmo em relação a uma causa que está em evidência. Eu evito fazer texto pro Isidoro (num dia que o sarau já tinha a defesa da Ocupação Isidoro como tema). Se eu acho que é legítimo eu vou lá recitar poesia na própria ocupação Isidoro, como já fiz. Agora, fazer textinho assim é jogar muito com a galera. Eu acho que o poeta tem que ser provocador. Eu gosto de poetas provocadores.

Os saraus se diferem pelos espaços e recursos cênicos que ele oferece. Existem saraus onde há a presença de microfone e outros não. Existem saraus em que os nomes são inscritos numa lista para depois serem chamados por um apresentador ou mais de um. Existem saraus onde o declamante se inscreve por meio de um pedaço de papel que será sorteado a cada rodada. Onde há um apresentador, ele pode ir costurando as apresentações com comentários ou poemas, induzindo, por exemplo, mudanças de temáticas quando uma mesma se repete inúmeras vezes. Existem saraus em bares e em praças públicas. Alguns mantêm uma divisão palco-platéia reproduzindo a quarta parede do teatro e outros são feitos em roda, os ouvintes permanecem sentados no chão. No caso do Coletivo Sarau de Periferia, ele vem ocorrendo em bares ou em espaços que possuem uma configuração parecida com a de um bar. Um

pequeno tablado, à frente um microfone. Uma luz sobre o poeta. O público permanece em frente sentado em cadeiras de plástico ou em pé. Esses recursos cênicos são usados ou não pelos participantes e compõem parte da apresentação. Por exemplo, o microfone pode ser usado apenas para pronunciar algumas palavras específicas do poema enquanto o resto é pronunciado à capela. Pode-se aproximar ou distanciar o microfone dos lábios enquanto se recita causando um efeito específico a partir da modulação do volume da voz. Pode-se recusar o tablado e andar em meio às cadeiras e os participantes. Pode-se usar a cadeira como objeto cênico. Além disso, pode-se alternar o volume da voz mesmo sem microfone e gritar no final do texto. Pode-se inclusive jogar com o silêncio. Permanecendo calado ou imóvel. Jogando com a expectativa do público numa performance de poucas palavras. Pode-se não dizer nada e usar apenas a expressão do olhar e gestos das mãos para apontar algo. Pode-se cantar. Alternar canto e interpretação. Pode-se saltar. Dançar. A palavra pode ser escandida revelando mais significantes no interior de uma mesma palavra. Pode-se fazer trocadilho para inversão de um sentido usual a determinada frase. Pode-se sibilar aliterações.

Todos esses recursos são internalizados - não apenas - a partir da frequência em diferentes saraus. As audições de diversos poetas e suas singularidades ajudam a compor por comparação, a maneira de cada um se expressar. À medida que o poeta vai encontrando suas formas de expressão, ele pode aprimorar o efeito que ele visa propiciar. Os poetas conversam entre si sobre suas performances. Não apenas as palmas, mas uma apresentação tida como valorosa gera elogios, comentários, análises da percepção do que foi o poema. Alguns poetas ensaiam. Alguns poetas ensaiam em pares ou grupos. Muitas apresentações têm sido registradas em vídeos e divulgadas pela rede social youtube. Alguns poetas assistem a essas apresentações. Além disso, os poetas lêem, escrevem, assistem a filmes, alguns estão vinculados ao teatro, outros, às apresentações de música, dança e aos elementos do Hip-Hop.

Otacílio: O desenvolvimento dos textos?

João Paiva: o Sarau Vira-Lata quando eu comecei a ir. Uns dois, três meses de sarau, eu fui só pra ouvir. Até tomar coragem pra ir lá na frente. E eu comecei a ouvir muito os caras. E é muita gente diferente. E você começa a absorver tudo aquilo ali e aí comecei a refletir sobre minha escrita. O jeito de escrever, o jeito de rimar, o jeito que o pessoal faz as rimas mesmo. Cada um tem um jeito. Aí você começa a ouvir. Aí você começa a ouvir todos os jeitos. E a partir disso, mistura todos os jeitos e faz uma coisa só. Essa poesia mesmo da escola, *Devagar Escola*, foi uma coisa assim. Eu peguei, vi aquele monte de influência que tinha do sarau, pus tudo junto numa coisa só. O jeito de falar e até o jeito de interpretar, de se mexer, de ocupar o palco.

Falemos rapidamente então sobre o cânone literário, entendidos aqui como autores consagrados da literatura. Qual a relação que é a relação que se estabelece com esses autores? Primeiramente é variada. Depende dos interesses e pretensões artísticas de cada um. Há no mínimo uma reunião interessante nos saraus. Diferentes artistas, professores de literatura, atores de teatro, MC's, dançarinos, músicos, artistas de circo, jornalistas, operários, desempregados, trabalhadores do setor de serviços. Além disso, a diversidade das apresentações gera um espaço de aprendizado e troca onde a intertextualidade se constitui mais fortemente entre os próprios poetas dos saraus, como apontado por João Paiva. De toda forma, é interessante expor a relação que os participantes estabelecem com o cânone porque mais uma vez parece que lidamos com um jogo de tudo ou nada, como se a nomeação de literatura pudesse conspurcar os espaços mais nobres reservados à república das letras. Como se diante de cada sujeito que se nomeia como poeta ou escritor precisasse socorrer-lhe o aviso de que literatura trata-se sempre de outra coisa. *“A concepção de autoria e as balizas que delimitavam a cultura letrada como um valor inequívoco já se esfarelaram há um bom tempo. Vocês que se orgulham de se nomearem poetas, além de desavisados, chegaram atrasados”*. De forma geral, a literatura tida como mais consagrada é vista como respeito, como um espaço a ser conquistado que deveria estar ao alcance de todos, que depende da disponibilidade de livros e do domínio da leitura. Pelo menos a partir de meu campo, não há a tentativa de substituição, mas de aproximação com o cânone, principalmente daqueles que se veem como poetas.

Mas como se formam poetas dos saraus? Como disse, além das experiências individuais de letramento e buscas artísticas singulares, existem aquelas pessoas que são mais presentes em diferentes saraus e constroem uma rede própria entre si. Essa seria a maior instância de reconhecimento no interior das redes dos saraus. São esses os poetas. São os que levam mais a sério a preparação e elaboração das performances e se tornam referência para os iniciantes. São eles chamados quando um novo sarau se inicia. Eles vão e apresentam suas performances para dar “peso”. “Atrair o público”. E iniciar esse processo de aprendizado que se dá inicialmente por comparação. São eles que estão sempre presentes quando algum coletivo, movimento social ou instituição os convida para alguma intervenção poética ou debate público, independente de qual sarau ele está mais vinculado. Além disso, esses poetas fazem intercâmbio com saraus de outras cidades. Circulam textos de poetas de outros saraus de São Paulo, Rio de Janeiro, Goiás, Alagoas, Aracaju e de Pernambuco, por exemplo. Torna-se poeta por assiduidade em vários saraus e criação de novas performances que vão

compondo o repertório de cada poeta. Depois dessa explanação geral, veremos como essa palavra é pensada a partir de um relato específico. Veremos por exemplo, a questão do olhar, o uso da palavra, a escrita e o recitar para Dione Machado:

Otacilio: Você busca o olhar das pessoas, na hora que você está fazendo a performance?

Dione Machado: Isso causa um pouco de conflito porque aí entra a idéia do que eu tenho do ator. É consciente, é bem consciente. Quando eu faço, eu faço querendo um objetivo. De me propor. Às vezes vão ter olhares. Existem poesias que eu não quero olhar para o público, que não é intenção eu olhar. Eu não quero criar essa cumplicidade com quem está me escutando. É um pouco disso. E às vezes você direciona o olhar e até mesmo você recita para determinadas pessoas. Então têm todos esses meios, mas isso vem dessa idéia da consciência do ator. De interpretar mesmo, de buscar meios para, métodos, mecanismos pra isso encaixar. Porque aí eu já junto, essa coisa da poesia, do sentido, da literatura, com o expressar isso. Porque a palavra diz, por si só, mas a gente pode dizer a palavra. Existe essa diferença. Então, como você vai dizer, vai se propor a dizê-la, isso vai ter um impacto. Às vezes você tem uma puta palavra forte, ai você fala, vai ser um tiro mascado. Não vai dar o efeito. Então eu acho que eu até dividido, eu me divido nessas duas questões. A parte de quem escreve. Que eu me proponho a escrever. Que são essas indagações que eu tenho. Conflitos, sentimentos, etc. Que eu quero expressar isso, passar para as pessoas e existe o momento de recitar. Do poeta recitando isso, não é ? Aí eu entro com vários artifícios. Que são derivados da idéia do teatro, de cena, de criar o efeito, o clima, etc. Praquilo, tanto minha poesia ou poesia de outros, que é aquilo que eu compreendo. Eu acho que eu tenho que repassar. Então eu vou criar um efeito que é devido. Trabalho por aí.

O leitor poderia objetar, mas esse foi exemplo ruim, você escolheu logo o trecho do relato de um ator que já se acostumou a refletir sobre esses aspectos. Ora, existem atores no sarau. Mas vamos para mais um MC falando de sua produção e de outro poeta do sarau, Macoy Araújo.

Otacilio: E a forma, o que você não quer passar?

Eduardo Dw: Minha preocupação é o ritmo da minha escrita. É o ritmo dessa escrita. Como eu vou criar um ritmo novo pra essa escrita? (...)

Otacilio: Você trabalha muito com as imagens

Eduardo Dw. Essas imagens que são tão caras pra mim. Esse é o jogo da escrita pra mim. Pegar um cara e colocá-lo ali. Um símbolo que é Nietzsche, um símbolo que é MC Catra. Conseguir colocar eles no enredo criando uma forma em que ele participe daquele enredo. Sem se chocar com aquele enredo. O rap, a poesia te dá essa possibilidade de eu falar de tudo.

Otacilio; Você acha que tem uma escrita diferente pro sarau em relação ao rap ?

Eduardo Dw: Não. Eu uso as letras do rap. Rap é Rythm and Poetry. Aí não tem o ritmo dos instrumentos, mas tem o ritmo das palavras

Otacilio: Uma coisa que eu não gosto é quando você quer tomar muito tempo.

Eduardo Dw: É chato. È desinteressante. É maçante. Se você precisou de 5 minutos pra escrever sobre isso. Você não poderia ter sintetizado, não ? É mais ou menos esse o pensamento. Mas eu acho que isso tudo é questão de maturidade, do timing do texto. Essa galera que usa o texto assim é uma galera iniciante. Que ainda não aprendeu que não é a quantidade de tempo, não é escrever sobre as férias. Eu acho que é o poder de síntese. Me incomodam esses textos gigantescos. Gigantextos! Mas bora lá! Porque cada um tem seu tempo. Às vezes o vazio te explica mais coisas. O Macoy Araí (poeta da cena dos saraus de Belo Horizonte) Ele faz um poema que e só um assobio. É fantástico! Ele deve ter falado no máximo quatro palavras. E foi fantástico. E de repente: (assobiando imitando um toque de celular) “*É seu ?*” Ele sai procurando um celular fictício.. Ele sentou, procurou (assobiando, imitando um celular) continuou procurando, procurou na plateia e falou assim: “*Ah, esqueci em casa*”. E sentou de volta. Sobra mais margem pro pensamento quando você não empapuca o cara de palavras. É cansativo.

Portanto, existe um processo de reflexão sobre a própria mensagem, de como o corpo se presta a atingir o efeito da palavra. Palavra e corpo trabalham juntos na busca por conferir um efeito de sentido a partir do vínculo estabelecido com o espaço e com o público. Mas a mobilização do corpo é para que ganhe sentido, brilhe, a palavra no sarau.

Jesse Duarte: Mas o Apoema, quando eu estava no Coletivoz sempre teve uma defesa da palavra, a palavra. A defesa da palavra. O Apoema vem com essa identidade muito forte, de ter um artista convidado, de ser um sarau livre, diferente do Coletivoz, e se alguém quiser cantar pode cantar, se alguém quiser dançar pode dançar, mas a gente tende a dar um lugar primeiramente à palavra, o tempo todo.

Otacilio: O que você pensa sobre o uso do microfone?

Joao Paiva: Como o foco é na palavra. O Sarau Vira-lata tinha muita gente, centenas de pessoas na praça e com certeza quem estava lá não estava ouvindo o que estavam falando. Aí o microfone, você consegue focar nas palavras que estavam sendo ditas.

Otacilio: No sarau é a mesma expectativa?

João Paiva: Eu acho que é a mesma reação. E até essa coisa da pessoa que foi referencia para você, chegar em você e falar que gostou e curtiu. E sei lá, uma pessoa que foi a primeira vez no sarau e falar, isso é muito doido. Achei muito doido no que você me falou, me identifiquei, diferente do show. Sarau é bem a letra. Gosto do sarau porque as pessoas vão pra consumir a letra, a palavra mesmo.

Assim, na Coletivoz o ato maior é o poder da palavra, aquela que impera no momento final. Nua e crua, a palavra é o verbo e o prato de comida; é o beijo doce e o choro de desespero; é o repente macio e o Rap de repente; ora a cor, ora o som estridente; de dia a mão, à noite o colo. Pois, é a palavra, com toda sua incapacidade de conclusão; com toda sua incompletude, é que coloca a todos nós na condição mais digna do ser

humano: como seres inacabados que somos. Rogério Coelho (trecho do manifesto Coletivo)

Haveria então uma dicotomia entre corpo e palavras na maneira como os poetas pensam sua performance? Em grupos que estariam tão presos ao pragmatismo de suas ações? Eu diria que sim. Estamos todos presos, numa dicotomia que é fruto das nossas próprias hierarquias nativas, ocidentais, que estabeleceram como justificativa de dominação uma hierarquia *suis generis* entre corpo e palavra. Entre o manual e o abstrato. Entre o verbo e a carne. Entre quem pode ser explorado e de que forma. Entre quem pode se dedicar aos assuntos considerados menores de secreção da vida e aqueles que podem se dedicar ao pensamento. Por isso, os poetas falam principalmente dessa história, longa, de amor às palavras que a princípio não teriam, ou deveriam ter alguma relação tão íntima. Não falar desse amor à palavra porque são muitos daqueles que compreendem o valor da palavra, pois sabem no corpo o que é não as possuir mesmo depois de muito dizê-las. Pessoas que já passaram por trabalhos extenuantes, filhos de operários e trabalhadores subalternos que vivem divididos pela hierarquia corpo e alma. Pessoas capacitadas para falar do valor da palavra quando em diferentes processos de exclusão foram lhe negados uma alma. Negros e negras, indígenas, mulheres, LGBT's, trabalhadores pobres...

Colocadas essas peças iniciais, há ainda muito espaço para invenção, pois diante dessas balizas, é possível criar de forma diversa. E o valor que mais se prima junto com a verdade é a pluralidade, vistas pela reunião de apresentações singulares que transmitem a verdade de cada um. Verdade e Pluralidade aqui é singularidade. É o jeito único de cada um dar sequência e vocalização a uma torrente de palavras. Contrariamente a ideia de que o sarau é um espaço de repetição do coletivo a cada vez que se abre a boca, o olhar de dentro contempla detidamente o jeito único de cada um se exprimir. Singularidade indizimável, pois nenhum corpo é igual a outro, nenhuma voz é igual, nenhum momento é o mesmo ainda que usemos as mesmas palavras e sotaques disponíveis ao ocuparmos o mesmo espaço. De perto, talvez o que de longe é mesmo, seja diferente.

Otacilio: E você Paola?

Paola Abreu: pergunta muito difícil. Tudo vai tocar. Você chegar num sarau e acompanhar ele. Quando você acompanha o processo. Independente do assunto. Eles começam a se expressar pelas verdades artísticas deles. Eu sou artista sim. É a pluralidade que rola no sarau. Até hoje não tem nada que eu não gostei. Eu vi um cara

do nordeste que veio pra cá e recitou as coisas dele, de São Paulo e um cara daqui que fez uma performance e tirou a roupa. E lendo ou não.

Singularidades que não apenas estão em aspectos formais dos textos escritos para a declamação. Que possuem uma preocupação formal, porque parece que estamos operando sempre com oposições complicadas. Ora, se o texto não se distingue formalmente de tanto outros produzidos no sistema literário, ele não possuiria forma. É um pensamento sub-reptício de que a idéia de vanguarda ainda precisa estar presente em cada sujeito que levanta a cabeça pra dizer, eu escrevo, que precisa se referenciar no sistema literário para que seja literário. O que poderia ser vanguarda hoje? Ok. Podemos concordar com a definição do literário a partir de critérios de intertextualidade, por exemplo. Mas isso não significa que não se tenha uma preocupação formal mesmo aquelas performances que não dialogam explicitamente com as instâncias do que seria o gosto letrado. Pluralidade e singularidade que pode ser depreendida das preocupações formais de cada autor e com o caráter singular de sua declamação, seu corpo e sua voz no sarau que será sempre diferente e sempre renovado.

Além disso, os textos começam a ser apresentados por outras pessoas do sarau. Ou seja, começam a se fazer interpretações de textos de outras pessoas da própria rede dos saraus, inclusive nacionalmente, o que significa no mínimo, que o texto não depende apenas do corpo de quem o fez e o apresenta. Ele pode ser apresentado por um outro a partir de sua própria interpretação. Não é isso que acontece com o texto de teatro? Se fossemos esperar que o texto pudesse única e exclusivamente ser apresentado pelo dramaturgo que o concebeu, não haveria teatro. Aliás, não haveria linguagem, ou a linguagem deixou de ser coletiva e ressuscitamos o Sujeito que estava dado como morto para falar das produções de pessoas associadas à pobreza?

Quinta Cena

I

Alguns textos num sarau

O capítulo que se segue não visa realizar um inventário de todos os textos que são apresentados no Coletivo Sarau de Periferia. Como se a partir da leitura de um conjunto exaustivo de poemas pudéssemos chegar numa média sobre qual tipo de texto existe ali. O que é possível é destacar exemplos específicos de textos valorizados, textos considerados exemplares naquele contexto. Dito de outro jeito, é possível apresentar uma variedade compostas pelos parâmetros de avaliação dos participantes. Com isso, não estamos dizendo que todos os textos apresentados em um sarau reproduzem o mesmo padrão, mas que são vistos como algo a ser alcançado. Menos que isso, textos admirados. Estou argumentando que os participantes possuem autocritica. Alguns se propõem a declamar suas primeiras experiências de contato mais intenso com a escrita. Não significa por isso que estejam completamente satisfeitos, que não comparem, que não pensem novas formas de se expressarem, que não pretendam torná-las equivalentes em alguma medida aos textos que admiram. Admiração nem sempre em relação à forma de um poema específico, mas em relação ao efeito que esses textos causam em si e em outras pessoas. Alguns desses parâmetros já foram apresentados nas seções Pensar a Arte e Pensar o Sarau. Portanto, sabemos que não são textos longos, que são textos que podem ser interpretado oralmente usando ou não recursos cênicos, vocálicos e corporais para que essa palavra tenha efeito, que se valoriza a singularidade das apresentações. Sabemos também que alguns visam alcançar um efeito de suspensão no leitor ou promover uma reflexão mais detida sobre determinado tema.

O efeito do texto é dependente em parte de seu contexto de recepção (Candido,1980, Ranciere,1995; Bourdieu, 1996, 2007; Champagnon, 2006, Becker, 2008). Ou seja, as pessoas estão no sarau para ouvir e recitar. Atravessaram a cidade muitas vezes vinda de outros bairros periféricos. Ali chegam, são bem recebidas, conversam, há uma troca de afetos e atualizações de conversas entre pessoas que muitas das vezes apenas se encontram ali.

Enquanto isso, um dos organizadores circula com uma lista de inscrições dos/das poetas que serão chamadas ao longo do sarau. Essa lista pode ser manipulada pelos apresentadores. Eles podem intercalar os poetas considerados mais impactantes ou apreciados a poetas iniciantes para manter a tensão do espetáculo. Isso pode gerar ciúmes ou reclamações uma vez que poderia ser visto como um favorecimento. Aqueles que irão recitar se mantêm apreensivos para a apresentação. O deslocamento na cidade e a espera para recitar na maioria das vezes apenas um único poema cria uma tensão que reforça o desejo de declamar. No Coletivo Sarau de Periferia, Rogério Coelho e Eduardo Dw fazem às vezes de apresentadores. Estes chamam ao palco os inscritos buscando algo que os valorize, algum traço ou característica que possa ser singularmente destacada. *“Vou chamar um poeta que é um palhaço. Recebem com todo afeto, Chedinho! Chega mais Chedinho.*

Entre uma apresentação e outra, alguns informes ou compartilhamentos de notícias podem ser feitas, como destacar a atividade de algum movimento social, denunciar algum problema que possa estar ocorrendo na cidade, como a ameaça de despejo de famílias de alguma ocupação urbana, alguma injustiça ou irregularidade do estado em relação a algum bairro pobre ou denúncias de racismo institucional. Por conta de denúncias relativas ao uso do dinheiro público na cidade de Contagem, Marcelo Costa sofreu ameaças de morte pela sua atuação no Fórum Popular de Cultura de Contagem e no Sarau Apoema. Além disso, o sarau se constitui como agenda cultural de ações na periferia e ações de outros saraus.

Essa costura entre uma apresentação e outra pode ser acompanhada de um gracejo, um poema bem humorado, uma piada. No Coletivo, a apresentação dos poetas tem função de marcar o intervalo entre um poema e outro, permitir que possa ser minimamente absorvido diante da apresentação que se seguirá. Além disso, a sequência de textos no sarau gera fluxos concentrados em determinadas temáticas, uma espécie de contágio que se inicia a partir do primeiro texto apresentado em diálogo com o repertório que dispõem os poetas. Por exemplo, um texto que inicia o sarau com a temática da violência aumenta a possibilidade de que o texto na sua sequência também trate de violência e assim sucessivamente. Geralmente, os poetas possuem um repertório de poemas que são escolhidos de acordo com o poema que veio anteriormente. Dessa forma, há um diálogo entre os distintos textos da cadeia ou fluxo de poemas. O texto na sequência pode reforçar os sentidos do texto anterior ou contrapô-lo. Cria-se assim em uma apresentação do sarau diferentes cadeias significantes em que o texto seguinte interfere no sentido do texto anterior, emergindo assim uma rede intertextual

momentânea e singular entre os textos. Os apresentadores, às vezes, interferem deliberadamente nessa cadeia estimulando a variedade de textos, como por exemplo, quando após seis apresentações textos concentrados na violência, Rogério Coelho sugere: *Vamos falar de amor!* E recita um texto que trata de alguma variação dessa temática. A cadeia também pode ser quebrada quando o poeta, geralmente concentrado no texto que deseja apresentar e apreensivo para sua apresentação, não presta atenção nos textos que se desdobram. Geralmente, os poetas mais experientes dessa cena se concentram na cadeia e escolhem seu texto em função dessa interferência. Outra forma de quebrar a cadeia se faz quando o poeta recita em função de seu estado emocional no momento da apresentação ou quando o texto é deliberadamente voltado para a elaboração de uma experiência. Como dito, textos vistos apenas como queixa ou desabafos são bem acolhidos, mas menos valorizados nesse espaço. A apresentação em um sarau depende da singularidade das pessoas que estarão ali reunidas, dos repertórios de cada poeta ou de sua intenção naquele dia e de um número de pessoas mínimo que permita a existências desses fluxos de texto. O sarau realizado por um número pequeno de pessoas, cinco, por exemplo, dificulta todos esses jogos possíveis.

Geralmente um texto bem recebido é aquele que gera silêncio e concentração espontânea do público, de forma que este se mantém imobilizado nessa audição. As palmas que se seguem reforçam a importância de qualquer texto no espaço, mas são mais intensas e acompanhadas de falas ou gritos depois da apresentação daqueles textos que são considerados mais tocantes, o que pode estimular ou intimidar o poeta que o suceda. Alguns poetas como Dione Machado, Macoy Araújo ou Alex Augusto podem pensar em textos e performances que se apoiam nessa tentativa de frustrar a expectativa do público, por exemplo, evitando criar clímax para seus textos, dificultando a percepção de quando o texto se iniciou ou terminou.

Para efeito desse capítulo, irei reproduzir uma pequena sequência de apresentações de um sarau. Muitos poetas ficarão de fora assim como as produções escritas que escapam ao sarau pelo limite da tese e por julgar que a sequência apresentada é representativa e permite discutir as questões envolvidas em minha argumentação. Como dito, Marcelo Costa já está na segunda edição do livro *Inutrealidade: Teatro aos que tem Fome*. Jessé Duarte lançou em 2014, *Colorido só por fora: Contos periféricos*. Dione Machado é um exemplo interessante do contraste entre saraus e outras formas de sua escrita. Suas sketches teatrais pensadas para o sarau contrastam com seu gosto por poemas visuais dialogando com a materialidade dos tipos e da página, influenciado pelos poemas concretistas mais difundidos. São inúmeras de suas

produções que dialogam explicitamente perguntando sobre a natureza das palavras e seus limites.



Fonte: perfil *facebook* Dione Machado

Os textos serão apresentados e em seguidas por mim comentados. A sua interpretação se esforçou por se manter dentro do universo sensível que pode ser apreendido dos próprios textos e das formas de declamação que o acompanham. Manter-se dentro do universo sensível do texto significa evitar interpretações intencionalistas ainda que intencionalismo e anti-intencionalismo seja uma dicotomia difícil de ser sustentada como polaridade. (Rancière, 1995; Bourdieu, 1996; Compagnon, 2006). Por isso um esforço. Mais que isso, permite criar uma rede comparativa com as cenas que foram construídas anteriormente. Sobretudo, evita reproduzir a interpretação de que esses textos apenas se sustentam se virem acompanhados de um relato biográfico que o justifique, como verificado nas edições de Caros Amigos e na primeira edição de Capão Pecado de Ferrez. Por mais que vários relatos biográficos tenham sido elaborados ao longo da tese, eles não estarão posicionados do lado dos textos. Essa posição concorda o postulado da errância não o exterminável da letra (Rancière, 1995) que se coloca como imbróglío para a teoria literária: a letra muda e falante demais que se descola de um corpo e pode ser reencarnada por outro corpo. Um incorpóreo que deixa sempre margens para a interpretação correta e incorreta, para a confusão que ela gera ao ser lida por olhos errados quando se desgarrar do papel. Problema da escrita que permite a quem a domina, leia o

que está escrito e interpreta-lá independente de sua verdade intencional última. Diante desses significantes vazios que só passam a existir quando o texto é lido. É então concordar que há uma dissonância entre corpos e textos e de que os universos a que eles se voltam não são totalmente dependentes das suas condições de produção uma vez postos no papel, porque entre o aquele que escreve há uma página e depois, um leitor. Literariedade é, portanto a própria errância da letra. A busca de um corpo que daria a verdade encarnada da letra é dessa forma o mecanismo que visa suspender o embaraço da escrita, garantir que a escrita seja conduzida por quem dela pode legitimamente se munir e garantir que os ouvidos recebam a palavra verdadeira em conformidade com quem a produziu.

Por tentar me manter nesse universo sensível dos textos farei rápidos comentários, pequenas interpretações suficientes para o meu argumento: de que se tratam de textos, alguns deles criados especificamente para serem apresentados nos saraus, e neles a função poética se esforça para ser predominante (não total) sobre a referencial (para usar um critério já integrado pelo senso comum (Compagnon, 2006), na acepção de Jakobson (2000). Dizer que se esforçam significa que se colocam num jogo de mediação entre a suposta realidade e seu tratamento estético. Mesmo textos que tratam de mazelas sociais o fazem através de estratégias formais. Trabalham no terreno do distanciamento ficcional. Refletem sobre a própria natureza do signo. Diferem da banalidade do prosaico pelo seu tratamento estético que permitem contemplá-los desgarrados desse cotidiano na solenidade conferida pelo próprio contexto de recepção do sarau. Ora, o leitor mais uma vez pode redarguir, você outra vez segue para outro lugar. Outra vez repito, sigamos para a cena dos textos com algumas questões em mente, a divisão entre testemunho, denúncia, anti-kantianismo ou pragmatismo do gosto dos periféricos, não letramento de suas formas de apreciação, escrita eminentemente referencial, entre outros destacados (Bourdieu, 2007; Rocha, 2005; Rodriguez, 2003; Zibordi, 2004; Dias, 2006; Nascimento, 2009, 2011; Oliveira, 2011; Tennina & Silva 2011, Tennina, 2010, 2012, 2013)

Na cena dos saraus de Belo Horizonte já podemos inferir que há a valorização da arte como deslocamento, suspensão e enigma. Veremos se os textos nos devolvem ao realismo do testemunho e da elaboração identitária, se conectam com as formas de *pensar o sarau* ou nos levam para uma terceira margem. Sigamos então com o trecho de uma descrição de um início de uma apresentação presenciada no Bar do Bozó no dia 09 de outubro de 2013. Esse dia foi realizado lançamento do livro do poeta Alex Augusto, *Enchentes onde acontecem Viagens*.

A rua em que se encontrava o bar é predominantemente residencial, com casas modestas de trabalhadores. Do lado do bar do Bozó, havia outro boteco que disputa a atenção dos moradores ao exibir em telão, as partidas do campeonato brasileiro. Como quarta é dia oficial da rodada, às vezes as recitações concorriam com urros de gol. No mesmo quarteirão da rua, havia duas igrejas evangélicas ocupando suas duas esquinas opostas. As duas ficavam abertas no momento do Sarau realizando seus cultos.

O Bar do Bozó possuía duas portas largas. Para quem chegava, á direita estava o balcão construído perpendicularmente a rua. No fundo, uma mesa de bilhar. Perto de uma das portas, o palco onde os poetas se apresentavam: um tablado pequeno entre duas caixas de som e um microfone ao centro. A parede atrás do palco era decorada com imagens de ícones do rock como Bob Dylan, Led Zeppelin e Rolling Stones. Uma lâmpada violeta funcionava como iluminação do palco. Sobre as mesas de plástico dispostas em frente ao palco, cerveja ou o refrigerante.



Fonte: Blog Coletivoz

(Bar do bozó, 2013)

Agora estamos dentro de um bar que possui cerca de 60 m². As luzes foram apagadas. As velas acesas sobre as mesas. Somente a iluminação violeta se mantém sobre o palco. Rogério Coelho já iniciava a apresentação: - *Boa noite Coletivoz! “Obrigado para quem vem de perto, obrigado para quem vem de longe, e obrigado principalmente a quem vem de dentro.* Nesse momento é interrompido por Alex Augusto que acabara de chegar com seus livros, correndo

entre as mesas, cadeiras e pessoas, declamando sem microfone, um trecho de um texto de Fernando Pessoa na voz de Álvaro de Campos, *Afinal, a melhor maneira de viajar é sentir*

Afinal, a melhor maneira de viajar é sentir.
Sentir tudo de todas as maneiras.
Sentir tudo excessivamente
Porque todas as coisas são, em verdade excessivas
E toda a realidade é um excesso, uma violência,
Uma alucinação extraordinariamente nítida
Que vivemos todos em comum com a fúria das almas

Esse texto funcionava naquele dia como um preâmbulo de seu livro e para as apresentações da noite. Como um chamado para a viagem que se iniciava, ali, parados, tentando ouvir o que o outro iria trazer. Sentir o excesso que nos escapa. Sentir tudo aquilo que não compreendemos entre cadeiras e mesas amarelas de plástico, garrafas e copos de cerveja. Sentir tudo. Sentir em oposição à violência que advém antes dessa realidade que tenta reter o excesso. Excesso diante do qual fixamos um comum. Uma alucinação extremamente nítida para o excesso das coisas e das fúrias das almas. Um comum que nos dar a dizer, ver e ouvir dentro de uma ordem pré-definida que confere espaço delimitado para o que pode ser dito, por quem pode ser dito e quais experiências determinados seres podem sentir ou não. Ali era o momento de se abrir para o excesso que escapa à rigidez da alucinação nítida da realidade que impede de olhar para o que não conta, para o excesso não contável que a poesia poderia dar a ver em qualquer experiência. É com esse poema que inicio apresentação de outros que se seguem nesse sarau possível. Começamos por um texto que circula por vários saraus. No Sarau Coletivoz ele é interpretado por Luana Costa.

DA PAZ - Marcelino Freire

Eu não sou da paz.

Não sou mesmo não. Não sou. Paz é coisa de rico. Não visto camiseta nenhuma, não, senhor. Não solto pomba nenhuma, não, senhor. Não venha me pedir para eu chorar mais. Secou. A paz é uma desgraça.

Uma desgraça.

Carregar essa rosa. Boba na mão. Nada a ver. Vou não. Não vou fazer essa cara. Chapada. Não vou rezar. Eu é que não vou tomar a praça. Nessa multidão. A paz não resolve nada. A paz marcha. Para aonde marcha? A paz fica bonita na televisão. Viu aquela atriz? No trio elétrico, aquele ator?

Se quiser, vá você, diacho. Eu é que não vou. Atirar uma lágrima. A paz é muito organizada. Muito certinha, tadinha. A paz tem hora marcada. Vem governador participar. E prefeito. E senador. E até jogador. Vou não.

Não vou.

A paz é perda de tempo. E o tanto que eu tenho para fazer hoje. Arroz e feijão. Arroz e feijão. Sem contar a costura. Meu juízo não está bom. A paz me deixa doente. Sabe como é? Sem disposição. Sinto muito. Sinto. A paz não vai estragar o meu domingo.

A paz nunca vem aqui, no pedaço. Reparou? Fica lá. Está vendo? Um bando de gente. Dentro dessa fila demente. A paz é muito chata. A paz é uma bosta. Não fede nem cheira. A paz parece brincadeira. A paz é coisa de criança. Tá uma coisa que eu não gosto: esperança. A paz é muito falsa. A paz é uma senhora. Que nunca olhou na minha cara. Sabe a madame? A paz não mora no meu tanque. A paz é muito branca. A paz é pálida. A paz precisa de sangue.

Já disse. Não quero. Não vou a nenhum passeio. A nenhuma passeata. Não saio. Não movo uma palha. Nem morta. Nem que a paz venha aqui bater na minha porta. Eu não abro. Eu não deixo entrar. A paz está proibida. Proibida. A paz só aparece nessas horas. Em que a guerra é transferida. Viu? Agora é que a cidade se organiza. Para salvar a pele de quem? A minha é que não é. Rezar nesse inferno eu já rezo. Amém. Eu é que não vou acompanhar andor de ninguém. Não vou.

Não vou.

Sabe de uma coisa: eles que se lasquem. É. Eles que caminhem. A tarde inteira. Porque eu já cansei. Eu não tenho mais paciência. Não tenho. A paz parece que está rindo de mim. Reparou? Com todos os terços. Com todos os nervos. Dentes estridentes. Reparou? Vou fazer mais o quê, hein?

Hein?

Quem vai ressuscitar meu filho, o Joaquim? Eu é que não vou levar a foto do menino para ficar exibindo lá embaixo. Carregando na avenida a minha ferida. Marchar não vou, muito menos ao lado de polícia. Toda vez que vejo a foto do Joaquim, dá um nó. Uma saudade. Sabe? Uma dor na vista. Um cisco no peito. Sem fim. Uma dor. Dor. Dor. Dor.

Dor.

A minha vontade é sair gritando. Urrando. Soltando tiro. Juro. Meu Jesus! Matando todo mundo. É. Todo mundo. Eu matava, pode ter certeza. Todo mundo. Mas a paz é que é culpada. Sabe?

A paz é que não deixa.

A narrativa é realizada em primeira pessoa e supõe uma mulher de origem pobre, provavelmente negra que ressignifica os símbolos associados à paz e aponta como estes estão associados ao consenso, aos grupos dominantes, aos brancos que a celebram enquanto mantém o espaço em que vive essa moradora, um inferno. Portanto, a brancura da paz se

associa aos próprios efeitos da branquitude como forma de hierarquização da vida. Crítica à branquitude por alguém que parece sofrer diretamente seus efeitos e, por isso, pode se imaginar que a narradora se trata de uma mulher negra. O texto sugere passeatas pela paz convocadas para cidade e protagonizadas pela classe média que clamaria pelo fim da violência, usando camisetas brancas, soltando pombas, carregando rosas, chorando e rezando pedindo paz. Da posição em que se encontra a narradora, essa paz parece não apenas ser ineficiente, mas feita como um ritual que invisibiliza os espaços em que a violência se mantém mais presentes, daí a recusa da narradora. Cena pública que invisibiliza a dor dessa personagem que teve um filho morto, talvez por um policial. Dor que faz que a narradora tenha vontade de se vingar.

O texto cumpriria seu caráter suspensivo, portanto, reflexivo ao desconstruir imagens hegemônicas que se vinculariam à paz ligando-a aos próprios crimes denunciados na marcha. Mostrando-a na voz de uma narradora que sofre as consequências mais brutais da violência em seu cotidiano. Apontando o caráter reflexivo dessa moradora. Desse corpo que pode emitir uma reflexão contundente sobre o caráter racial e de classe associado à violência e seu tratamento pelo governo. *A paz é branca. A paz é uma senhora. Que nunca olhou na minha cara. Sabe a madame? A paz não mora no meu tanque. A paz é muito branca. A paz é pálida. A paz precisa de sangue.*

Luana, mulher negra, interpreta o texto com fala doce, mas firme. Sob a luz do palco, o preto profundo de seu rosto brilha intensamente dando uma moldura cintilante a voz que sai de si. Uma voz que acentua o sentimento de indignação ao se referir às imagens que se associam à paz. O texto é lido calmamente, com silêncio entre as palavras e a pronúncia clara de cada sílaba. Não há desespero ou lamento na interpretação, mas o domínio do que se está narrando. Como se essa fala indicasse o resultado de um processo de elaboração de uma personagem que demonstra segurança em suas análises. Essa poderia ser apenas mais uma das análises certas que a mulher pobre e provavelmente negra sugerida pela personagem do texto faria sobre um dos aspectos de sua vida. Não há indicações evidentes de que o texto deva ser lido de forma tão clara, compassada, reforçando o domínio e a força da personagem sobre a matéria narrada. Declamação que o texto apenas sugere na insistente recusa da narradora em participar de uma passeata pela paz. Assim, os corpos entram no efeito estético das palavras, pois podem interferir – não definir - seu sentido, como é o caso de ouvi-las na voz indignada e segura de uma mulher negra.

Da paz de Marcelino Freire operaria através de duas estratégias, seu efeito suspensivo. A prática da colagem⁴⁴ que visa colocar lado a lado uma imagem em contraste com aquilo que ela promove ou esconde (Rancière, 2010). Nesse caso, a relação entre paz e violência. Por outro, essa colagem é feita por uma personagem de um território que mais sofre as consequências da violência. Portanto, da sua posição de mulher provavelmente negra e pobre. Narradora que seria capaz de emitir um juízo reflexivo sobre a situação que se encontra. Contrapondo-se às narrativas que associam as mulheres negras apenas à subalternidade, a narração feita pela interpretação Luana, por sua voz e por ser uma mulher negra, acentua os efeitos do texto e reforça o efeito de colagem que ele promove. Com isso, destaca-se o excesso não contável quando celebramos acriticamente, a paz.

Analisaremos um segundo texto. Este criado no contexto dos saraus pelo poeta Allan Jones, um dos articuladores do Coletivo Sarau Debaixo em Aracaju. Além de sua participação em eventos literários e saraus pelo Brasil, seus textos circulam autonomamente entre diferentes saraus e podem ser assistidos pela rede social youtube.

Da discursiva - Allan Jones (Pra guardar pra vida)

“Eu, que pretendo solene dispor cuidadosamente das palavras a fim de não desrespeitar quem quer não mereça, venho, em nome de toda autoridade que eu não tenho e nem preciso, pedir-lhes que deem fé a este comunicado:

Que fiquem, a partir de agora, desinterditados o carinho e a safadeza entre:

As cidadãs e as outras cidadãs das cidades

os cidadãos e os outros cidadãos

a cidadona e seus cinco cidadãos

a outra cidadã e os seus oito cidadãos

o cidadão e suas 17 cidadãs infláveis...

O porteiro do prédio e o limpador da piscina do prédio. Seja na portaria ou na própria piscina do prédio, que não tem porta e, sendo assim, fica mais fácil de tomar banho escondido e abraçado na água morna, cantarolando as canções de Andaluzia que aprenderam às 05:15 da manhã com seus companheiros de orelha.

⁴⁴ A prática da colagem é um procedimento tradicional nas estratégias críticas da arte. Consiste basicamente em ligar num mesmo plano, duas imagens que se chocam como forma de desnaturalizar e correlacionar uma imagem à outra. Em fotografia isso pode ser visto a partir de montagens que colocam lado a lado, cenas contraditórias como conforto e miséria, por exemplo. Contraditoriamente, a colagem pode ser usada como forma de deslegitimar os próprios procedimentos críticos que ela propicia quando liga uma imagem de protesto a imagens do consumismo (Ranciere, 2010).

Que se desproíba também a vendedora de salada de frutas e a mulher que saliva ao ouvir o sininho pendurado na moto da vendedora de salada de frutas. A mulher que desce as escadas com água na boca, e toca mais uma vez o sininho, e saliva. E sorri. E sonha subir naquela moto e correr por todas as ruas do mundo, correr até que se acabe o petróleo que fabrica a gasolina, só para que elas possam ficar perdidas em qualquer asfalto longe, só para que elas possam tocar aquele sininho o mais alto que puderem, até as mãos se desmancharem, para que todo mundo saiba que, há quatro meses, elas nem aguentam comer mais a salada de frutas. É que elas salivam, e que sorriem e que se encontram mesmo é pela língua da boca uma da outra. E pelo som delicioso que elas juram escutar daquele sininho.

Que a juíza de Direito Maria Aparecida dos Santos possa finalmente usar em algum porta-retrato o presente que ganhou da travesti Vivian Lolita: uma foto em que se abraçam e uma dedicatória em que se diz “Maria, desculpe a falta de decoro, mas é que eu não vejo a hora de sair do teu armário, me leva pra rua, lembra? É só a parte de fora do meu peito é que não é de verdade. Que fique permitido o nosso abraço”.

Que a partir de agora fiquem terminantemente permitidos todos os abraços. Os abraços dos braços ou os abraços das pernas. Sejam essas pernas cabeludas ou raspadas. Pretas ou brancas. Listradas ou Azuis!

E que a única coisa que fique terminantemente condenada seja o desrespeito e a utilização de métodos de estiramento capilar na cabeça de pessoas como o Excelentíssimo Senhor Deputado Pastor Presidente da Comissão de Direitos Humanos deste país. Condene-se o preconceito contra os cabelos que nascem duros e contra os paus que ficam duros pelo que quer que seja! Contra o amor ou contra o cu de quem quiser que exista. Fiquem eles proibidos. E quanto aos outros e outras, que continuem fodendo e lutando por dias mais bonitos.

Já pelo título *Da discursiva* remete ao ato de discursar, nesse caso, a retórica própria dos discursos proferidos pelos políticos. Nesse caso, um discurso político é erigido através da paródia. Troça-se desse discurso mantendo seus maneirismos retóricos ao mesmo tempo em que se visibilizam experiências afetadas diretamente por discursos políticos tradicionais que opõem o exercício livre da sexualidade à cidadania. Nesse caso, o discurso é endereçado também especificamente à emergência pública dos discursos do Deputado federal Marcos Feliciano na sua cruzada contra os direitos LGBT’s, a sua oposição à União Civil de pessoas do mesmo sexo e sua tentativa de transformar essas bandeiras em capital político, agregando forças bastantes conservadoras da sociedade brasileira.

O texto se inicia com o aviso de que esse discurso será reapropriado por aqueles que não contam, não possuiriam autoridade para usar esse discurso, mas mesmo assim o pronunciará. Logo de saída o substantivo cidadão é flexionado (cidadãs) e multiplicado indicando a pluralidade de formas de amor quando desinterditado o carinho e a safadeza. Na sequência o discurso da cidadania suporia conter as possibilidades de vivência do amor é rompido pela impossibilidade de conter o excesso dessas formas de amor e suas sutilezas.

Essa não contenção apontaria a dificuldade dos discursos políticos e legais de acolher a diversidade sexual assim como narrativas correntes tem dificuldade de supor o amor entre duas mulheres, ou dois homens, ou entre uma mulher e uma transgênero. Mais que isso, de supor que esse amor pode aparecer nas existências mais ordinárias, entre um porteiro e um limpador de piscina, entre uma vendedora de saladas de frutas e a moradora que as recebe, entre uma juíza e uma mulher trans. E essas vivências que supõem o estereótipo e a moralização da safadeza são acompanhadas de sentimentos e atos considerados sublimes, que deveriam invadir o espaço público povoando-o de beleza e ternura. Como o porteiro e o limpador de piscina que se abraçam na água morna e ouvem uma canção Andaluza. As duas mulheres que se amam e sonham em

subir naquela moto e correr por todas as ruas do mundo, correr até que se acabe o petróleo que fabrica a gasolina, só para que elas possam ficar perdidas em qualquer asfalto longe, só para que elas possam tocar aquele sininho o mais alto que puderem, até as mãos se desmancharem, para que todo mundo saiba que, há quatro meses, elas nem aguentam comer mais a salada de frutas”.

E a juíza de direito e a mulher trans que deixou registrado sobre a foto uma dedicatória

Maria, desculpe a falta de decoro, mas é que eu não vejo a hora de sair do teu armário, me leva pra rua, lembra? É só a parte de fora do meu peito é que não é de verdade. Que fique permitido o nosso abraço”.

No fim, o texto declara proibido apenas os preconceitos que impedem essas formas de existência apontando diretamente para a posição do pastor naquele momento presidindo a Comissão de Direitos Humanos da Câmara dos Deputados. Assim são colocados também os palavrões que reforçam as limitações desse tipo de discurso e atestam a indignação daquilo que deve ser contido nos estereótipos associados às práticas sexuais subalternas. O texto reproduz um efeito de ressignificação por um a prática parecida com o anterior. Nesse caso usa-se a retórica de uma fala pública de um político para se ocupar de uma experiência sensível a qual esses discursos usualmente não contemplam, ressignificando a linguagem associada a esses discursos e apontando os seus limites. A recitação no sarau Coletivoz geralmente feita por Isabela Costa, a Belinha. O uso de seu corpo acentua esse efeito que o texto visa alcançar, declamando-o de forma pomposa, usando a voz em alto volume e de forma arrastada, conferindo solenidade ao que está sendo dito com os usos das mãos, como se fora a imagem usual associada a um político discursando em suas tribunas. Modificando a expressão da voz conforme a narrativa quando as descrições das formas de amor rompem a linearidade do discurso político engendrado. O contraste entre o discurso e as formas de amor

que ele é incapaz de conter aponta para mais um excesso não contável, nesse caso formas de amor e seus afetos múltiplos através de um tratamento formal da linguagem.

Passemos agora para alguns textos autorais de poetas presentes nos saraus de Belo Horizonte, e mais especialmente vistos a partir da presença no Coletivo. Começemos por um autor diretamente vinculado ao rap. Nesse caso, os raps são compostos para serem cantados, mas são apenas declamados no sarau. Começemos pela escrita de Eduardo Dw.

São pés bêbados na calçada
De um balé que nunca cansa
Preferem acreditar
Somente num Deus que dança
Psicodélicas criaturas
Em aladas caravanas
Entoam cantos nada santos
A caminho do nirvana
São bolhas e borboletas
Versus medo e densidade
Os que voam
Procuram
a cura da gravidade
Aprendi a voar agora não sou mais escravo,
quebro algemas do real pra viver do abstrato.
Vou me guiar pelos astros vou caminhar pelo espaço
que me leva para um banquete em festa oferecida a Baco.
Vou subir pra cima ignorando pleonasmos,
seu racismo, fascismo, seu hilário sarcasmo.
Seus calcanhares presos no concreto da certeza,
meus ideários fazem apologia à leveza.
Tipo a favela revela
a pipa que baila no céu,
imunizada da maldade pelos versos de cordel.
Ágil tipo uma lebre, dançando tipo uma pluma
é uma B.Girl dançando breaking com batidas de macumba.
Então que sejam milhares, então que tragam seus pares,
então me tragam mais versos que é pra eu fazer malabares,
Não vou esperar fevereiro, vou convidar os partideiros,
eu me atrevo criando
versando meu próprio samba enredo.
Minha caneta é mestre sala das palavras que escrevo,
Irresponsável igual ao Garrincha intenso igual a um cisne negro.
(Eduardo Dw, trecho sobre bolhas e borboletas)

Primeiramente o título *Bolhas e Borboletas* tem o intuito de contrastar as imagens que associam pobreza, a favela, a periferia apenas às imagens graves, ou seja, associadas à dor, à fome, à criminalidade, à exploração. O texto é uma conversa com a seção *Ler e Escrever* de Assim Falou Zaratustra de Nietzsche e como esse trecho associa a infelicidade e o infortúnio à própria gravidade com que a humanidade confere sentido ao mundo e às suas ações. “*E eu*

que, que estou bem com a vida, creio para saber de felicidade, não há como as borboletas e bolhas de sabão, e o que se lhes assemelhe entre os homens.” Por isso, a profusão de imagens que seguem no texto remetem à leveza, à ascendência, desde os pé bêbados na calçada associados ao balé, a referencia ao Deus que dança do mesmo trecho, as psicodélicas criaturas aladas, os cantos entoados em direção à ascendência, como o próprio canto do poema que aspira ao nirvana. Bolhas, borboletas versus medo, densidade procuram mesmo a cura dessa gravidade que se reparte em pelo menos duas: a gravidade que empurra os corpos para o centro da terra e impede o voo como a própria gravidade que prende a favela ao peso de sua condição. Essa aspiração à ascendência é vista como libertação. Mas para isso é preciso quebrar as algemas do real para viver do abstrato, o que nesse caso, remete inclusive ao próprio espaço que fala o poema, dessa aspiração no interior da favela que coloca o poeta na necessidade quebrar limitações do real (podemos supor materiais, financeiras, simbólicas) para que ele também possa viver de suas abstrações. Luta tão presente na história dessas pessoas no seu deslocamento entre trabalhos formais subalternos que os remetem à materialidade da divisão social do trabalho, ao racismo que articulada a essa divisão, define o que é corpo e o que é fala, quem é remetido ao trabalho com o corpo e quem pode se ocupar da palavra. Por isso, o poeta se permite caminhar entre os astros e mesmo participar de um banquete em festa oferecida a Baco, estar na mesa com esse Deus que sabe dançar, que pode saltar de dentro do poeta. Através de Nietzsche, o poeta pode se referir a um Deus dos clássicos e se apropriar também desse céu. Essa subida pra cima se faz contra os verdadeiros pleonasmos viciosos que impedem essa ascendência, inclusive apontando a incorreção gramatical para supor que cada um fique no seu lugar. Os verdadeiros pleonasmos são racismo, fascismo, o sarcasmo que desacredita, que desdenha. Os calcanhares presos no concreto da certeza e sua gravidade apontam para esse outro que impediria esse desejo de ascendência preso na certeza que se atribui à condição de morador pobre e negro. De novo, o poeta reforça os ideários a que ele se contrapõe e só podem ser exemplificados pela leveza. Como a favela que revela a pipa que baila no céu. A Be girl dançando breakin’ com batidas de macumba num verso que funde várias imagens associadas à cultura negra e às favelas. A Be Girl do Hip Hop, as batidas da religiosidade de matriz africana reforçadas pela aliteração dos fonemas /b/ que marcam o ritmo do verso em **be** girl, **bre**king **ba**tida macumb**a** e o paralelismo das vogais em em **g**irl e **br**eaking e **i** em batida e **u** em macumb**a** nas sílabas tônicas do versos. Verso que sugere uma leveza contraditória, pois possui força, pelas imagens e o ritmo nele associados. Esse desejo de ascensão do poeta, de leveza, de se dedicar

à criação artística pode ser associado ao desejo de milhares, nas imagens do carnaval e do samba associados à cultura negra que não deveriam ser contidos apenas em fevereiro. O manejo da caneta permite que o poeta saia dessa concretude e crie irresponsavelmente outros mundos possíveis como outros corpos marcados racialmente criaram de outras formas, exemplificados nas pernas tortas de Garrincha. O poeta quer criar irresponsavelmente e ao mesmo tempo, aspirando se tornar o Cisne Negro, referência ao perfeccionismo da criação artística tratada no filme de Darren Aronofsky que é remetida ao trocadilho em relação à pertença étnico-racial do poeta, um verdadeiro Cisne Negro, pois diferente da personagem do filme, já contido em si. A interpretação de Dw tende a enfatizar essas imagens aladas e reforçar o ritmo de sua escrita, acentuando as sílabas tônicas e aliterações no interior dos versos. Tal poema através das ligações de imagens, de seus recursos rítmicos como as rimas e aliterações tenta contrastar as imagens da favela presas à gravidade, ao desejo de ascensão do poeta e à possibilidade de viver de suas abstrações. O poema sugere a desidentificação das imagens associadas ao poeta e da favela quando as liga às imagens da ascendência e da criação artística. O próprio olhar do poeta segue ressignificando as imagens cotidianas da favela vendo nelas uma profusão de imagens poéticas. Essas imagens são destacadas pela escolha das palavras, o uso das rimas e aliterações.

Como dito, não apenas no diálogo estabelecido pelo fluxo de poemas em um único sarau, mas em alguns casos podemos ver os próprios poetas exercendo intertextualidade entre si. É o caso do poema *Diacronia Parte 2*, escrito por Rogério Coelho em diálogo com *Bolhas e Borboletas* de Eduardo Dw e apresentado nos saraus:

Diacrônico, esse dia em que me preocupo com as minhas palavras. Como vieram bater em mim?/Em minha porta?/Como aqui chegaram? Voaram pelos tempos, por sobre castelos e cordilheiras? E suas penas, Colhidas? Ensacadas e vendidas? penas duras sofreram no transporte/queriam transpor poderes/voar por cima dos altos edifícios/chegar ao céu, ao limite da leveza/ e abandonar a gravidade/deixar-se levar pela insanidade do peso/. Palavras sem pudor/sem dureza, ou menor estupor/sem censura/dor sem mesura/. O fogo das correntes etéreas/ e as palavras se tornando divinas/. Os homens são palavras graves/pesadas pela sanidade; um homem não tem asas/e precisa perguntar às palavras/como é voar e ser Deus? Que palavras estarão aqui nos próximos dias?

Diacrônico esse dia em que penso em Demônios;/ Diacronia, pra quem não sabe, é ver (e)volução na palavra/: homem/deus/dia// através dos tempos///palavra/ poder/poesia/quais palavras estarão aqui nos próximos..? Diacronia é a doença de agora que teima/o fogo que dança, e reinventa a boca dos homens/dragões do Independência lançando chamas num sarau de periferia/ diacrônico esse dia em que evoco

Deus/Cronos/que devora seus filhos,/sou eu, que me coloco à frente dos raios de Zeus/pra defender o agora/comprar meu pão, sobreviver a mais uma hora,/O dia engole homens, endurece os versos/ as palavras são cuspidas como pedras/ e esculpidas como regras/ que os homens carregam para construir seus templos de oração/ arrastando seus pesos, pra edificar um Deus de pura leveza ?

Homens são palavras, e o diacrônico aqui sou eu/ que desta terra pergunta por que nasceu o verbo ateu; Por que vivo a atear/ e incinerar a matéria do homem/no peso das palavras presas a grillhões?/que verbos estarão aqui nos próximos dias?/Eu me pergunto enquanto minha diacronia teima em atear fogo todo dia/e deixar inflamar a insustentável leveza da poesia.

Primeiro concentremos ao adjetivo diacrônico. Ela sugere alguns sentidos. O primeiro remete à linguística saussuriana e ao conceito de diacronia referente aos estudos das mudanças históricas nos sistemas da língua. O dia de diacronia (diá do grego através de, e khronos, tempo) tem a mesma origem etimológica da palavra dia e por isso, o poeta se remete à própria homofonia entre diacrônico e dia crônico. Portanto podemos pensar num dia de longa duração e também dia doente, referido ao adjetivo crônico que acompanha doenças na acepção médica corrente. Portanto, um dia crônico pode ser esse tempo que se arrasta ao longo da história e mudanças que podemos pensar a partir dele. Mudanças pensadas na própria relação que estabelecemos com as palavras. Assim o poema se inicia com a própria pergunta sobre a persistência e a mudanças das palavras. *Diacrônico, esse dia em que me preocupo com as minhas palavras Como vieram bater em mim?/E como essas se ligam às mudanças dos dias? Como essas palavras chegaram a nós. Palavras que desgarradas e encarnadas ao longo do tempo podem persistir e ser ocupadas pela existência diária das pessoas. Como essas palavras chegaram até aqui? Quais permaneceram e quais ficaram de fora? Palavras que voam, atravessam cordilheiras. Leveza que está presa à própria natureza das palavras, significantes vazios que podem se prestar à própria leveza que supõe transpor poderes. Palavras que podem prender em sua gravidade, mas que podem ser as próprias asas dos homens.*

Na segunda estrofe o poeta pensa em Demônios. O desdobramento da passagem sugere pensar na própria diacronia da palavra demônio, de sua origem grega e suas transformações na incorporação latina e sua formação da língua portuguesa, em seguida sua mudança de sentido na tradição judaico-cristã. *Daimon* que em grego remete à divindade. Por isso em seguida, no mesmo verso, o poeta define o conceito de diacronia, como evolução e modificação nas palavras, da circulação de palavras diferentes que se diferenciam e que

podem ocupar diferentes bocas como uma doença contagiosa, crônica, persistente e incurável, doença da palavra, o fogo que insiste em se dizer ao longo do tempo. Fogo dito na boca desses homens, dragões, Dragões do Independência, um trocadilho relacionando os Dragões da Independência (regimento de cavalaria pioneiro do exército brasileiro) à simples torcida organizada de um time de futebol de Belo Horizonte (Independência em referencia ao Estádio do Independência). Trocadilho que visa a tornar prosaicos os dragões que continuam a lançar suas chamas, mas nas vozes inflamadas nos saraus de periferia. Trocadilho que destaca a própria diacronia entre os dragões de outrora e de hoje. Palavra e Fogo. Deslizamento de sentido entre o fogo que porta o demônio, que também portaria os dragões, que portam os homens e que é a própria diacronia do significante *palavra* no poema, fogo/palavra. Diacronia que segue quando o poeta remete *diacrônico* a sua etimologia ligando-o ao Deus Cronos, o Deus do tempo. Evoca-se o mito junto ao qual o poeta com suas palavras toma partido, escudando o raio de Zeus contra Cronos, nesse caso, defendendo o tempo do agora em que se luta para sobreviver. Defende-se esse deus que engole seus filhos, esse tempo que mata nossas horas, esse dia que engole homens e endurece as palavras, que as transforma em poderes, hierarquias, normas, templos, arrastando pesos pra constituir um deus de pura leveza, um Deus monolítico com o poder das próprias palavras vazias, leves, combustivas. O poeta pergunta sobre a palavra. Essa diacronia poderia resultar num deslocamento poder/poesia nos próximos dias?

Na última e terceira estrofe definem-se os homens como palavras. O próprio poeta é diacrônico, é mutante como as palavras, é uma palavra, e se pergunta por que nasceu o verbo ateu? Essa ação sem um Deus que o execute; o Deus morto, a linguagem que circula por si, o verbo que permite matar esses Deuses que petrificam a palavra e sua leveza. Palavra que pode atear fogo na matéria que prende a grilhões formados também por palavras. Quais verbos estarão aqui nos próximos dias? Quais predicados podem ensejar enquanto a diacronia do próprio poeta, a sua mudança na própria relação com as palavras atea fogo, inflama a insustentável leveza da poesia. Palavras que acompanham o poeta presas no jogo indefinido de sua leveza, de seu vazio, da possibilidade de ser encarnada e ocupada por qualquer um e também na sua gravidade, na sua petrificação, no seu erigimento em lei. Matéria de que dispõem também o poeta, matéria combustiva, pois a própria palavra pode incinerar a matéria feita do mesmo material etéreo, palavras.

A reflexão sobre a palavra e as imagens que vão sendo associadas apontam as contradições entre a materialidade das relações de poder e como a palavra entra nesse jogo de construção e desconstrução. Aponta a desnaturalização do próprio signo e se interroga sobre o peso e a leveza da palavra, a sua relação com a matéria, seus desdobramentos, a palavra que prende a grilhões e a palavra que queima, que incinera a matéria, que é matéria feita por... palavras. Passemos então para o texto de outro poeta da cena dos saraus. Um dos articuladores do sarau Vira-lata, autor do livro de poemas *Visagem* lançado em 2014, presença marcante em diferentes saraus Macoy Araí, também se pergunta sobre a materialidade da palavra

Fora
(Assobio do vento)
Dentro
(Assobio do vento)
Dentro
(Assobio do vento)
Fora
Hoje as 22 45 poema para Macoy Araí

dez mil
poema ecoa
na minha mente
Quem curtirá
Marcel, Martim, Lacerda e Diogo?
Sergio, Ricardo e outras nove pessoas
talvez

Alguém me diz
Põe no papel!

Difícil, respondo
Não são táteis como a ventania
Da Vila Ventinha
De uma noite febril
De um vendaval
que não soterrava
Deslizamento

Insistia em bater portas
E janelas
E assobiar
Outro me diz
Provocações que outrora vi
não saem da minha mente

Concluo que são táteis sim
Marcel Martins Lacerda e Diogo
Marcel Martins Lacerda e Diogo
Ontem as 19: 46 me diz
Bota a mão nesse poema então
Após curtir seu comentário respondo
Sim sim
Estandelau pensa salabim
E ainda sim
Dez mil poema
Ecoa
Ecoa
Ecoa
(Assobio do vento)
fora
Dentro
(Assobio do vento)
Fora

O poema traz essas imagens de uma noite de vendaval na imaginária Vila Ventinha. Vendaval costumeiro pode explicar o nome da favela. Ou apenas o fato de estar situada num morro cause a impressão que ali vente mais. O poeta morador da Vila está provavelmente dentro de sua casa escutando o assobio do vento que adentra e sai das casas batendo portas e janelas, mas um vento que permite a sua contemplação porque não soterrava, deslizamento. Do barro ou das palavras? Vento que deslizava e paralelamente no seu fluxo intenso de bater de portas e janelas se coloca como uma imagem paralela à própria mente do poeta em que dez mil poema ecoa na sua mente. Como se o corpo do poeta fosse invadido por esse vendaval da mesma maneira que os poemas *que ecoa* invadem o espaço tornando borrosas as fronteiras entre dentro e fora. A mente do poeta é como a casa da favela. Suas portas, janelas e fissuras permitem passar o vento que tumultua o espaço, ameaça-lhe o soterramento com a tempestade. Mas aqui ele não soterrava, assobiava. Palavras que invadem a mente do poeta como o vendaval faz barulho e bagunça os barracos da Vila Ventinha.

Enquanto os poemas ecoam e o vento faz o seu tumulto, o poeta parece estar sentando em frente ao computador. Preocupado em compartilhar o poema na rede social e se questionando quem o curtirá. Uma imagem prosaica de como o poema é feito e como a rede social aparece como espaço de sua veiculação. *Quem curtirá ? Marcel, Martim, Lacerda e Diogo? Sergio, Ricardo e outras nove pessoas Talvez.* Rede social que permite identificar o público possível. Pois seria formado por alguns amigos. Rede social que é inclusive espaço de conversa sobre a exasperação de dez mil

poemas ecoar na mente e não se saber o que fazer. Alguém sugere por no papel através de um comentário. Nesse espaço indiviso entre a mente do poeta, a favela e a própria rede social torna-se difícil por no papel, pois os poemas não são táteis como a própria ventania que se coloca nesse momento como contraponto ao próprio pensamento. Qual a materialidade do poema? Qual a materialidade do vento? Qual a materialidade da palavra? O vento ainda é tátil. Mas um poema se associa a provocações que outrora o poeta viu, por isso podem ser táteis. São táteis sim, não? Mas os pensamentos não são táteis. Não é só o fato de dezmilpoema ecoar na mente que dificulta colocá-lo no papel, mas a sua inconcretude. A distância entre a letra e a vivência tátil do pensamento. Materialidade que é marcada pelos horários indicados no comentário da rede social. Ontem as 19: 46 alguém me diz. E pelo vento que destaca as portas e as janelas, que deixa como testemunho seu assobio. *Me disse ontem* mas pode ser visto hoje amanhã ou depois, de forma que o tempo em que foi dito não coincide com o tempo de reflexão do poeta. *Sim sim após curtir seu comentário*. Ele bota a mão no poema, talvez o escreva, mas dez mil poemas ecoa na sua mente. Questão irresolúvel. Dezmil poema ecoa, ecoa e o vento continua assobiando. Marcando o espaço indiviso do dentro e do fora. Da abstração do poema e concretude do que o vento destaca apesar de evanescente e invisível. O que se torna indiviso o próprio espaço da abstração e do pensamento, e a dificuldade inclusive de apontar a sua concretude, dilema de pensar a própria concretude da palavra. A interpretação de Araújo no sarau simula o assobio do vento e reforça o desespero do poeta ao mesmo tempo em que recita o poema de uma forma extremamente prosaica como se fosse quase um bate-papo. É nesse jogo entre o prosaico e poético, na indistinção desses dois polos que Macoy Araújo constrói suas performances.

Na sequência passemos a outra imagem que também contrapõe o aéreo ao cotidiano. O leitor pode supor que eu escolhi malandramente os poemas para que algumas das questões que eles colocam, sua reflexão sobre a natureza da palavra e algumas imagens associadas a essa reflexão, dialoguem fortemente entre si. Também fiquei surpreso com a intensidade desse diálogo metalinguístico porque escolhi simplesmente uma sequência de poemas recitados frequentemente por poetas valorizados na rede de saraus que dialoga diretamente como Coletivoz. O poema de Dionn Machado e seu interesse pela relação entre a dimensão pictórica da palavra e seu sentido são inúmeros e publicados frequentemente pelo poeta em diferentes grupos e redes sociais na internet de que participa. O poema de Eduardo Dw foi frequentemente recitado durante a pesquisa, o mesmo com Diacronia (parte e parte 2) também recitado por Rogério Coelho. Escolhi a parte 2 para mostrar um exemplo de intertextualidade

no interior do sarau. O mesmo ocorre com o poema de Macoy Araújo, recitado inúmeras vezes nos saraus. Vejamos então o poema de Marcelo Dias:

Os passarinhos

- Eu te amo

E passa pelo céu
Sobrevoando

- Também te amo

O outro passa em lentidão
Sobrevoando

E trazem-me a certeza
de todas as cores vivas

Eu não os criei
Assim como me ponho convicto
De que nunca tenha criado nada.
Quando muito
Naquele instante, os percebi.

Como um químico percebe
um novo elemento que sempre existiu
Os passarinhos sempre estiveram ali
Eu canto à metafísica
No absurdo do objeto da matéria
Esperando o tempo que
Percebidos não por alguém
Senão por mim

Que fosse outro tempo
Que fosse outros passarinhos
Supondo que ainda seriam os mesmos
de toda a minha história
Eles brincam e comem
tão cotidianos quanto eu
Homens dessa terra distante
Que dividem comigo
A mesma ignorância desfigurada pelo ritmo acelerado das fábricas
Pela exaustão do trabalho indigesto
Dos sonhos pra além das possibilidades
Das igrejas que tanto clamam
E somente clamam

No restante, a minha infância
Dizem-me os pássaros, a inocência
A contemplação perdida na imagem esfumada
Desse trânsito de gente figurante

Do calor das frigideiras dos pastéis de vento
Sob constante sol festivo

Habita o comércio de ilusão

Eles pousam sobre o bronze de duas estatuas
Os passarinhos
São dois bustos orgulhosos que disputam
Importância nas artes,
na praça e na preferência dos bichinhos
Que tão logo cagam
E depois voam.

Mais alguns comentários sobre o poema. O poeta percebe a existência dos pássaros em meio a um diálogo de amor. Esse diálogo nesse poema sugere um diálogo prosaico entre um casal. Um diálogo de praxe aparentemente sem muito interesse. Eu te amo. Nesse intervalo se percebe um passarinho voando. Eu também te amo. E se percebe outro passarinho. Essa percepção interrompe o diálogo amoroso, pois é a contemplação dos pássaros que trazem a certeza das cores vivas. A contemplação dos passarinhos, a ternura associada a essa imagem serve como um contraponto à própria possibilidade de contemplação do poeta. A percepção dos pássaros funciona como um contraponto ao que não é percebido cotidianamente. Inclusive diante da própria impossibilidade de que discurso amoroso corrente possa ser esse contraponto. Ao perceber o passarinho é a própria capacidade de perceber que se coloca como objeto de percepção e suas dificuldades. Percebe-se que foram descobertos os passarinhos, seguro de que nada criou, mas percebidos, atividade ainda assim valorosa, como um químico que descobre um novo elemento, portanto, tão difícil no cotidiano do poeta perceber os passarinhos que sempre estiveram ali como uma descoberta científica. Dificuldade de perceber a própria realidade que só pode ser feita pela percepção de um passarinho. Como o pássaro, depois de dizer que os percebeu, ele canta, no poema, *á metafísica no absurdo do abjeto da matéria*. Ele louva à metafísica como contraponto ao interior dessa matéria abjeta na qual se encontra. Talvez precise dessa metafísica mais que ninguém, desses passarinhos que o retirem do absurdo abjeto da materialidade. Em contraponto a esse canto, que esses mesmos passarinhos possam ser percebidos em outros tempos, outros passarinhos. Não percebidos até então. Mas são tão cotidianos como ele, identificando-se aos pássaros que permitem identificar-se a partir deles com esses outros homens presos no absurdo abjeto da matéria que também os impede de perceber os passarinhos e se perceberem como passarinhos

Que dividem comigo
A mesma ignorância desfigurada pelo ritmo acelerado das fábricas
Pela exaustão do trabalho indigesto

A percepção dos passarinhos é o resgate do poeta da própria contemplação, da própria capacidade de perceber, como dito, perdida na infância a partir da entrada do poeta na imagem esfumada desse transitivo figurante, que trata os indivíduos como figurantes, que esfumam a possibilidade de contemplação em meio o trabalho árduo daqueles que fritam pasteis de vento enquanto recebem na cara a fumaça nauseante da gordura durante oito horas diárias em uma pastelaria qualquer, enquanto o sol festivo habita o comércio da ilusão, que explora o fritador de pastel, que o priva de participar desse sol enquanto fritava pastéis, a capitalização da própria ilusão que também esfumaça a possibilidade de contemplação dos passarinhos. No poema, a contemplação dos passarinhos segue seu curso quando a sua indiferença aos problemas humanos permite trocar dos dois bustos orgulhosos que gozam importância nas artes, mas que são apenas um bom local para cagar. A contemplação do passarinho é o resgate da contemplação -contemplação desinteressada- que entrada em trabalhos subalternos impede, como o comércio de ilusão, inclusive das artes e sua celebração – associados à imagem dos bustos - dificultam a existência. Imagem dos passarinhos que permite um contraponto entre a materialidade da exploração e esses singelos seres alados que se mantêm alheios a nosso interesse. Imagem do próprio juízo estético no sentido Kantiano ou da indiferença tão cara a Schiller.

Passemos para João Paiva. Seus poemas circulam em vários espaços, difundidos pelo país através do *youtube* e de sua participação nos Slams. Seus textos possuem imagens contundentes, alguns misturam a linguagem do rap com cordel, numa preocupação extrema com a variação das rimas e das imagens que escolhe. Esse trabalho é feito usando uma linguagem coloquial e rimas das ruas como Carta ao Velho Continente

Então por que nos trata como servos da coroa?
Como se nossa prata valesse mais do que as pessoas
Tu és fria terra ingrata como o toque da garoa

Como o grito da chibata na coluna cervical
Como o guarda que mata num disparo "acidental"
E se fosse um terrorista? E se fosse um andarilho?
E se fosse um artista? Mas e se fosse seu filho?
A história mudaria, no momento eu previa
Essa história que daria uma bela reportagem
Pois seu forte é a maquiagem

No entanto, *Devagar Escola* é seu poema mais conhecido e permite discutir de forma mais contundente a relação entre texto e sua performance nos saraus, uma vez que esse poema

apresenta uma cisão maior entre o que podemos depreender apenas lendo o texto e aquilo que podemos depreende conhecendo sua performance. Nesse sentido, não seria que o texto se sustente por remeter a uma origem e uma biografia, mas a suas estratégias extratextuais (cênicas) que se conectam a construção de uma performance específica.

DEVAGAR ESCOLA!

Es cola é por isso
Historia sem ofício
Oficina sem serviço
Rápido demais
Quer andar e deixa pra trás
Reclama do atraso
Ritmo ditado
Ditado no ritmo da ditadura
São ditados de tortura...

DEVAGAR ESCOLA!

É por isso que es cola
Senão não sai da escola
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 má temática
Deixa as criança estática
Sem utilidade na pratica
E sem contar a gramática
Que mais parece uma sátira...

VAI DEVAGAR ESCOLA!

Senão es cola
E cê não pode reclamar
Cê faz eles de otário
Eles seguem o seu ritmo e tinha que ser o contrario
CE 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,
Cê ta pronta pra falar?
Ou quer seguir no conteúdo
Vai não para nos estudo
Quadro cheio copia tudo...

DEVAGAR ESCOLA!

Es cola

E cê esfolá a mente da galera
Controle social
Fecha a mente de geral
Educação de verdade
Oferece liberdade
Ajuda a comunidade
Ajuda na cidadania
Na luta de cada dia
Olha os moleque e alivia...

DEVAGAR ESCOLA!
Se não quer que es cola
Ensina algo que preste
Tira logo esse estresse
Você é o remédio
Pra acabar com esse tédio
Que impera nesse prédio
E com a indisciplina
Do ar
Dessa rotina
Escolar
Então ensina a amar
A todo mundo
É o que ta faltando no mundo...

MAS DEVAGAR ESCOLA!
É por isso que es cola
Comunidade a sua volta
Vê se não ignora
Ensina sobre a história
Incentivando a luta de agora.
Essas mente que não explode
Escola vê se não fode
Desse jeito não pode
Os moleque pede: ACODE!
Alguma coisa que atraia,
Que nos chame a atenção,
E que 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 o desejo de mudança
No coração das criança
Muita comida na pança
Preciso de confiança
Escola vê se avança

MAS DEVAGAR ESCOLA!
Que aí es num cola!
E a cola vai virar uma ex-cola!
Vai ficar de enfeite,
Só um mero lembrete.
Os moleque tem sede,
De saber,
Descobrir,

Conhecer,
De sorrir,
Envolver,
Intervir,
Interver,
Saber ir,
Saber vir,
Saber ler,
E saber
Que pode contar com você, mas....devagar!
ESCOLA!

No poema *Devagar Escola*, João Paiva tenta ressignificar o sentido da escola a partir de imagens que descrevem seu cotidiano através de um narrador que podemos supor um jovem e as imposições cobranças que essas instituições infringem sobre ele. O poema supõe inicialmente um endereçamento do poeta à escola explicando porque os alunos colariam frequentemente. A cola funciona como imagem do fracasso escolar em contraponto às imagens que apontariam esse fracasso. Logo de saída, *Es* refere-se à contração da sílaba *les* em *E-les* e reproduz a linguagem coloquial tão usual em Minas Gerais “*É por isso que Es cola*”, ou seja, que eles colam. Sugerindo que o ato de colar já está suposto no interior da palavra escola. *Es-cola*. Por isso, o uso estratégico desse coloquialismo. O poeta aponta um série de problemas que a escola tem dificuldade no acolhimento das experiências juvenis,

Reclama do atraso
Ritmo ditado
Ditado no ritmo da ditadura

E cê esfola a mente da galera
Controle social
Fecha a mente de geral
Educação de verdade
Oferece liberdade

Mas a matemática é uma má temática
Deixa as criança estática
Sem utilidade na prática
E sem contar a gramática
Que mais parece uma sátira...

Com versos rimados, com sílabas tônicas que recaem principalmente na penúltima sílaba dos versos, o uso de algumas aliterações como ritmo ditado da ditadura que reforça ao mesmo tempo a velocidade imposta e a homologia entre ditado e ditadura e escansões de palavras como a matemática é uma má temática, ou jogando foneticamente com o mesmo significante *prova/á prova* de bala da mesma forma que *es* cola em escola. São algumas das

estratégias formais do texto que tentam trabalhar a serviço da ressignificação do objeto de crítica no poema. Mas onde entraria o uso da voz e do corpo nessa performance? Nesse caso, a interferência é mais radical uma vez que o texto escrito se encerra na simplicidade da construção de suas imagens e estratégias formais. A performance se inicia com os primeiros versos declamados de forma devagar e compassada e de forma crescente, segue falado numa rapidez que impede inclusive a compreensão das palavras. Nesse caminho é que devagar escola é dito para interromper a fala frenética que viria outra vez da escola. E essa crescente vai aumentando de estrofe em estrofe interrompida pelo pedido feito em tom de súplica: Devagar Escola. Progressão da velocidade da pronúncia das palavras que se faz mais presente nas duas últimas estrofes com quantidades maiores de versos, a penúltima possui 22 verso e a última 21. O que permite que a declamação de palavras reforce o sentido de progressão da velocidade da fala culminando com a incompreensão das palavras. O último verso no qual a escola parece ter aprendido- o sintoma do fracasso institucional da escola vira enfim uma ex-cola jogando outra vez com a homofonia entre os dois significantes - redundando em fracasso uma vez que o lembrete de que os alunos tem *sede, de saber, descobrir, conhecer* vira uma cascata de palavras incorporáveis como novas prescrições na relação da escola com as culturas juvenis que ela acolhe. A suposta receita para que a escola de fato se torne uma ex-cola, cumpra seu papel e não redunde em fracasso se mantém no impasse. O próprio sujeito que parece reivindicar uma nova escola se torna indiviso com a escola. Não sabemos se é um aluno ou jovem, reivindicando uma nova escola ou se a própria escola incorporando esse discurso de forma a acolher a própria denúncia. Por isso, toda reivindicação que parece vir de fora pode estar sendo feita pela própria escola. Outra vez de forma prescritiva começa a impor formas de conduta dos alunos. O impasse não é resolvido e o poema termina com Devagar Escola. O eu do poeta se torna indistinto com o objeto a que ele se direcionaria.

Passemos agora a uma poeta dos saraus, Nívea Sabino. É importante destacar que apesar de contar com massiva presença feminina, as mulheres ocupam lugar de menor protagonismo na cena dos saraus. Esse menor protagonismo é rompido por poetas como Nívea e ações de saraus como o sarau das Cachorras, dissidência do sarau Vira-Lata, além de outras participantes da cena dos saraus como Zi Reis e Débora Del Guerra, esta última, à frente do Coletivo.

Nívea Sabino é uma das poetas que em nossas conversas mais deu ênfase à divisão entre os textos variados que escreve e aqueles que diz serem da *Rua*. Esses últimos são aqueles apresentados nos sarau e visam aproveitar o contato direto com o público para

mulheres negras
a brotar na janela
de quem nunca me tomará como bela

Sou eu
Criola
Neguinha
Donzela
Milhares de mim pelos aglomerados
iluminando a favela

Construo identidade

com base na minha vontade

Resistência fortificada em vivência

O sonho é rimar negro sem dor
ou qualquer que seja a violência

No título *Sonho de Rima* a poeta aponta que o que se narra se passa primeiramente no espaço do poema, sugerindo que o espaço do poema será de alguma forma, tratado. Há, portanto, alguma distância entre o poema e a realidade que se supõe que ele possa tratar. Em seguida, a poeta anuncia que vem à força iniciar o poema, ceder-lhe a força que ao mesmo tempo, é parte desse grande esforço de se colocar sobre o viver, acima do viver, deslocado do viver, em contraposição a sobreviver. Na segunda estrofe a poeta indica de onde veio à força e por sobre qual viver precisou se deslocar. Ela veio mulher negra através da história, de sua ancestralidade e do espaço reservado às mulheres negras como ela. História de segregação dos negros e negras ao longo de nossa história “*da cozinha para a rua*”, nas palavras do sinhô. História das mulheres negras, marcadamente seus ventres, seus úteros, seus corpos nunca livres (um trocadilho com a lei do *Ventre livre*), pois continuaram sendo o lócus para parir, gestando em meio à dor negros e negras. Mas ela não veio apenas dessa história de opressão, veio de uma ancestralidade potente, ela entoou cantos, mandingas, danças, lançou sua sorte diante da opressão, diante de seu caráter restritivo, tentar o indefinido, o inesperado nas brechas da ignorância do senhor que se fazia forte. Na sorte lançada nessas brechas, a poeta se pergunta: *Azar ou sorte?* Para quem, para a poeta ou para o sinhô? O jogo se mantém indefinido. Depois da pergunta lançada, estamos no presente. Na quinta estrofe, uma imagem desse agora: namoradeiras, objeto decorativo tão comum nas casas mineiras e espalhadas pelo Brasil, geralmente bonecas negras que adornam jardins e janelas de casas de campo contrastadas com o preconceito que pesa sobre o corpo, a voz e as imagens das mulheres negras. Profusão de cenas de mulheres negras representadas nas janelas

contrastando com a depreciação de sua beleza por muitos daqueles que habitam o lado de dentro dessas janelas.

Quisera uma primavera de flores
mulheres negras
a brotar na janela
de quem nunca me tomará como bela

Da história, à ancestralidade, à favela. Essa história da poeta, história de milhares de mulheres negras espalhadas pelas favelas nomeadas pejorativamente de diversas formas, mas ressignificadas pela poeta, iluminam as favelas.

Sou eu
Criola
Neguinha
Donzela

O adjetivo *donzela* não aparece aqui de forma gratuita. Em diferentes poemas, Nívea Sabino trata da solidão da mulher negra e como seu corpo erotizado como objeto momentâneo de prazer é recusado pelos padrões da beleza na sua articulação com o racismo. Assim em *Universalizar o amor*, ela escreve:

Universalizar o amor

Universalizar
o amor
feito a luta
de maior valor
repararia
milhões de negras
que há (Marias)
e nunca
amou

A ressignificação indicada na sexta estrofe é reafirmada nos últimos versos quando a poeta escreve que constrói a sua identidade, mas destaca que o fará a partir de sua vontade. E isso se associa a construção de uma resistência fortificada em vivência. Para concluir, ela revela o sonho de rima que lhe fez vir à força, ceder a força no poema, imagem desse *por sobre o viver*. “O sonho é rimar negro sem dor ou qualquer outra forma de violência”. Assim se encerra o poema deslocando o significado fonético de rima para um semântico, a força. Se a rima é a reiteração de sons em determinados intervalos, aqui ele aparece como própria reiteração do significado. Rima é o que combina com. A palavra negro rima com dor e

violência. Ignoramos a impossibilidade de aproximação fonética entre essas palavras no poema, o que dá força a contradição entre esses sons que não rimam, destacando o peso de sua vinculação, à força. O poema é um testemunho desse sonho de rima que não rima.

Assim como no poema *Devagar Escola*, a preparação da apresentação ganha nesse caso, um destaque maior. A posição biográfica constitui parte do efeito da performance quando vemos o corpo de Nívea e sua voz interferirem incisivamente no texto que ela recita. Esse mulher negra e baixinha, de voz suave e doce produz um efeito estético interessante aqui como em outros textos que recita nos saraus. O pacto biográfico (Tennina & Silva 2011, Tennina, 2010, 2012) que seria atributo de muitos escritores da Literatura Marginal Periférica é aqui estratégia confirmada (portanto, não são todos os poemas). No entanto, sugerimos que seu efeito não é a reiteração da própria identidade ou habitus, mas é testemunho de seu deslocamento. Entre uma identidade suposta e o deslocamento que a voz e a poesia colocam em primeiro plano. Por isso, essa mulher negra, sapata, baixinha, de voz suave pode ao mesmo tempo, trabalhar com o próprio preconceito que pesa sobre seu corpo e sua fala pra mexer nessa imagem que a vincula à invisibilidade ou à subalternidade. E isso dito forma firme, clara, com espaço entre as palavras, em alto volume da voz e ao mesmo tempo, reitero, num timbre extremamente suave que gera um contraste entre delicadeza e força. Nesse jogo, entre o texto e suas estratégias de apresentação, entre a narradora que também se supõe negra e a presença de uma mulher negra recitando, é o próprio sonho de rima que é ali fugazmente também realizado. Pois não é da realidade que se trata, mas de suas distâncias, onde mulheres negras, sapatas e baixinhas não são vistas nunca como aquelas que tomam o centro do palco para se ocuparem da fala. Trata-se de palavras diferentes do cotidiano, onde mulheres negras podem brotar de fato como flores das janelas contemplando a rua e o espaço à sua volta em vez de estarem limpando as casas. Espaço da ficção, do possível inscrito no real, um poema, ponto ínfimo em que a arte se confunde com política quando aponta mundos passíveis de existir. Pois como diz a narradora de outro poema de Nívea Sabino que encerra esse capítulo:

Toda escrito
Compartilho comigo
o que não é dito
o verbo maldito
me enrolo
não explico

fica o dito
pelo não dito

O inventor do lápis
é bem mais meu amigo
do que o primeiro humano
que testou a fala
e dificultou o meu grito

Meu berro é no verso
sou toda escrito

Última Cena

Cena final. Ponto de chegada. Ponto de partida. Por onde encerrar? Por onde? No começo eu havia proposto seguir a rede de significação que se constitui em torno do sarau, fustigar nas imagens que nomeiam experiências a ele associadas. Territórios, cenas, lugares e nomes que se ligam. Imagens primeiramente vistas no limiar do fazer artístico e da política, não sem razão, uma vez que no contexto pesquisado a poesia também se entende no esforço de politização de espaços da cidade e na denúncia de condições diversas de opressão. Política e arte uma vez que se dedicar à poesia é vista como possibilidade de suspensão das identidades e ressignificação dos espaços do cotidiano. Política e arte como uma primeira partilha que indica por onde essas experiências podem ser interpretadas por estudiosos e participantes dos saraus. Arte menor? Política circunscrita a seu canto? Choque entre arte e política, uma vez que irremediavelmente apontam o limite da arte como forma de transformação e o limite da política como fonte de arte quando exigimos que experiências correspondam exatamente a essas partilhas. Em seguida, outras imagens emergem. Periferia. Os pobres. A cultura dos pobres urbanos. A violência capitalizada pelo mercado. A venda da imagem palatável da pobreza e sua celebração. O estigma. A resistência. As imagens associadas às periferias e à captura daqueles que vão sendo nomeados como artistas. Cisão na representação dos pobres, dialética da marginalidade, realismo escancarado, violência não mediável- ironicamente mediada pela escrita. A identidade. A ressignificação positiva da identidade. O ser periférico. Tamo junto! Eh noiz! Espaço para se recobrar a voz do cidadão. Onde se conta história e fortalece a autoestima. Onde se celebra ingenuamente a literatura legitimando o próprio campo de exclusão. O testemunho. A história. A elaboração das identidades coletivas. Escrita que pouco subjetiviza, mas que coletiviza. Um mutirão de vozes nos porões dos saraus. Hibridismos. Mediadores em um mundo que reconfigura as condições de quem pode se servir do pensamento e aqueles que deveriam obedecer.

A escola e os grupos de teatro. A escola e o rap. Os amigos e amigas do bairro. Aquilo que chega da cultura de massa. Aquilo que se destrincha. Os circuitos percorridos na cidade. A busca de espaços de criação e contemplação artísticas. A entrada em trabalhos subalternos. Trabalhos manuais. Trabalhos que não se cobra a fala, senão aquela do consentimento. A entrada na faculdade. Trabalho e arte. Arte e trabalho. Periferia. Retorno. Saída. Retorno. Não ter um corpo apenas voltado para o trabalho. Ser também palavra. Deixar o que se é para

ser outro e outra num instante fugaz, um pensamento. Ser também um pensamento. Fazer com que o pensamento exista ali. Ver-se também como um ser pensante. Transformar o muro de casa num quadro. Iluminar as praças escuras do bairro com poesia.

Arte e trabalho, o trabalho da arte. O debate da cultura nas praças. O debate da cidade nas praças. Ponto de encontro, música, teatro, poesia. Organizando eventos, fóruns. Denunciando desmandos da política municipal. Apoiando movimentos por moradia. Lutando por um centro de cultura. Ali. Entre padarias, botecos, açougues, farmácias e igrejas. Um lugar em que se pode usar da forma que se quiser e quando se quiser. Controlar o próprio tempo do fazer artístico. Ser artista, apenas.

O negro e a negra que escreve e fala. A mulher que escreve e fala. O trabalhador que escreve e fala. O viado e a sapata que escrevem e falam. Travestis que escrevem e falam. Pobres que escrevem e falam. Muitos corpos que suportam palavras. Que se mostram no seu poder de palavra. Que se afirmam como pensamento. Que escrevem e lançam a escrita no jogo incorpóreo que a constitui quando se desgarras das mãos. Berrar no verso. Ser toda escrito. Quebrar algemas do real pra viver do abstrato. São táteis os pensamentos? Posso pegar na palavra? Cantar à metafísica no interior do absurdo do abjeto da matéria. Contemplar os pássaros. Os poemas, as rimas, as aliterações, as escansões, os chistes, os trocadilhos, os paralelismos, o ritmo, a imagem. Imagens aéreas. Pássaros que voam. Palavras que voam. Metalinguagem. Pois afinal, o que são palavras? Como chegam, como vão? Não escrever apenas sobre a realidade, mas estranhar a realidade do signo.

A literatura;

a pobreza, a periferia, a margem, a identidade, o reformismo, a luta, a política, a pedagogia, a história, o ser, a biografia, os corpos, os corpos, os corpos.

Em algum lugar, a palavra, na equidistância entre o corpo e a voz, entre o prosaico e o poético. Quem pode se servir da palavra e quem pode se servir do ruído dos corpos, que também dizem, como as hienas nas esquinas da savana, como os lobos nas favelas da montanha. Se ainda fosse um devir-jaguar explodindo na boca louca de uma cabocla em

yourubá, se ainda fosse um devir-ewá se exaltando num canto santo de uma bahiana em caiué. Nem isso.

Do olhar de longe, corpos tristes nos saraus. Uma sala de espelhos em que a mesma imagem da pobreza seria desdobrada ao infinito. O ser periférico se elaborando na repetição da palavra, pois fora essa elaboração e seus gritos de guerra, sobram apenas seus corpos. Não se sustentam como literatura. Pior, não são nem palavras. Literatura ao longo da tese foi apenas um nome que apontava uma distância. Uma baliza imaginária, um significante insistentemente vazio que na sua indefinição servia para dizer o que as experiências da literatura dita periférica ou os saraus não possuem. Significante que no seu mutismo fez falar não a literatura e sua dispersão de significados e adjetivações, mas uma partilha anterior: quem pode se servir da palavra escrita. O que as experiências possuem se reúne nesses significantes insistentemente preenchidos que lhe contrapõem, a pobreza, a periferia, a identidade, a biografia, a elaboração, o testemunho... os corpos. Devemos deduzir então o que seria a literatura uma vez que ela covardemente se escondeu nos discursos letrados e daquele que escreve essa tese. Covardia que poderia ser muito mais benevolência, pois se os significados do que é o literário fossem de fato desdobrados não sobraria o que classificarmos.

Não.

Muito se definiu. Literatura foi apenas esse apontamento da distância entre palavras e corpos, de quem pode emití-los e como, da ingenuidade pretensiosa, de um pedantismo irresponsável, de quem se pode servir da escrita e como podemos nomear a escrita em função de quem pode se servir dela. Mas você está dizendo que tudo é literatura? Que todos os textos possuem a mesma literariedade? Que representam as mesmas referências e esforço de criação? Que produzem estranhamento? Que dialogam com o canônico?

Não.

Nenhuma concepção de literatura foi de fato desdobrada de forma detida. Aqueles são apenas alguns tropos antigos que já passaram inclusive ao senso comum e poderiam ter sido levantados em contraposição ao que não é, como forma de nomear essa palavra que se contrapõe aos corpos, identidades e suas formas de elaboração da experiência. Essa ausência tem uma função precisa, melhor, um efeito - não parto do pressuposto que tenha uma intenção anterior, uma ideologia sempre por detrás das coisas. Existe uma organização de palavras da qual podemos indicar um efeito. A suposição de não literariedade que acompanha essas experiências tem então um efeito. Quando poucas experiências são investigadas, quando metodologicamente se trabalha com apenas algumas observações ou com um conjunto limitado de experiências, quando não se pensa que há algo a perguntar ou que as pessoas são capazes de falar, o que temos é apenas um rebaixamento dessas experiências, porque talvez pensamos que não haja de antemão muito o que ver e ouvir, método da desigualdade que supõe sempre uma desigualdade anterior. Ontologia reiterada à pobreza, pois a mão que escreve ainda é aquela do intelectual que não precisa nomear o seu lugar justamente porque escreve, que não vê como escrita aquilo que os sujeitos nomeiam como escrita, seja ela rudimentar ou complexa. Qual o problema de se posicionar com esses termos? Escrita banal ou poética. Boa ou ruim. Poesia ruim, poesia boa. Não deveria haver problema nessas designações. O problema é outro. Por que para não nomear como literatura ou letrada, ou bem ou mal escrito, precisamos antes negar que se trata de escrita e que se trata de palavras? E por que então destacar essas experiências como interessantes para serem investigadas? Ora, porque os pobres escrevem, a periferia escreve, ela disse isso, essa é a novidade. Que desafios lançam à literatura? Mas se essa é a novidade porque tantas palavras para chegar à conclusão de que não escrevem? Elaboram, fazem testemunho, contam umas histórias, encenam a natureza social de seus corpos? Então qual a função do papel? Para registrar o oral, ora! Para que tantos zines, livros, palavras escritas para serem apresentadas? Para no final dizermos mais uma vez que não escrevem. Para repormos a partilha do sensível que define quem pode se munir da pena e quem pode se munir da lalação. Fazem política, ressignificam a identidade, recobram a sua história, numa escrita que é menos que escrita e que é mais que escrita, nunca, escrita.

A política está nesse choque de palavras, literatura e pobreza e se inscreve no mote à luta, à voz. A luta precede a voz. Luta-se para que a voz exista. E para que essa voz seja então vista como palavra. Nessa insistência em se dizer que escreve. Nessa tentativa de fazer que a palavra exista nessa distância entre corpo e voz. Choque de imagens e palavras que nos fazem

buscar um reordenamento para isso que não encaixa no mundo em que posicionamos os pobres urbanos. Ligação de imagens e palavras que suscitam tentativas de interpretação para a grata surpresa ou o mal-estar.

Choque que se inscreve justamente em um nó da hierarquia, principalmente em um país colonizado onde os falares foram antes substituídos violentamente por uma língua oficial diante das miríades de línguas que já existiam e aqui se juntaram às trazidas nos navios da diáspora africana. Choque diante de uma gramática normativa que tem servido mais para apontar uma partilha entre a fala correta do colonizador e daquelas outras abjetas que apesar de tudo amoleceram o português do Brasil. Prêmio de consolação. Seguem ridicularizadas cotidianamente numa cisão que é remetida à falta de escolaridade, de cultura, apenas. Poucas vezes, à falta de imaginação da hierarquia. Segunda cisão. Porque além de tripudiada a fala, tentaram negar o domínio da tecnologia da escrita, principalmente aos filhos e filhas da diáspora, no lento processo de democratização do ensino público que se mistura ao seu sucateamento. Escrita trazida escondida pelos Maleses. Escrita aprendida nas tarefas pro sinhô. Por aqueles que independente da cor quiseram partilhá-las. Por aqueles que aprenderam a ler para ensinar seus camaradas. Mulheres que viram na escrita que a escolarização proporciona, um caminho. Puseram no papel uma profusão de letras desgarradas dos seus corpos como prova incontornável de que também pensam. Deram sentido à escola no interior de espaços vistos com desdém, ou nem vistos. Escrita, pobreza, literatura. Choque inicial que é remetido à especificidade da periferia, a qual alguns poetas se agarram, abandonam a curiosidade ao estarem de acordo com a partilha que define mais uma vez o seu quinhão, que devolve seu corpo ao seu lugar de fala de sempre. Não é inverter a hierarquia ou reforçá-la, dizer que o escrito é superior ao oral e de que ao final o corpo ou a posição social não conta. Essa seria uma saída preguiçosa. Não é se o oral ou o escrito é melhor, se existe poesia na corporeidade, mas a que serve determinadas designações? Por que essa saída parece tão legitimadora ao encontrar no corpo ou na estética periférica um lugar devido para essas experiências? Em que ponto ela define duas humanidades, dois modos próprios de se servir da palavra? Não é o fato das experiências do sarau serem próximas da oralidade que as desqualificam, mas é a suposição a priori de que a pertença a uma posição social ou a um território determina passivamente um conjunto de valores e predicados associados aos sujeitos. Com isso, são as experiências desses outros que são empobrecidas ao determiná-las pelo lugar de pobreza através de classificações calcadas na divisão entre oral e escrito, ou

apenas ao corpo, anterior à fala, sem maiores detalhamentos do que se passa no interstício dessas categorias.

Não significa que elaboração, testemunho, cidadania, política, identidades específicas, tentativas de pactos singulares com o leitor, o capital simbólico da periferia não possam ser apreendidos. Como se as interpretações elencadas nessa tese fossem fruto de um mero desejo dos pesquisadores ou apenas uma cegueira crônica associada ao preconceito. São de fato parte de um conjunto de possíveis, mas por que se tornam definições dessas experiências num campo heterogêneo de experiências contáveis? A construção da narrativa da tese visou *forçar* o limite dessas imagens presentes nas interpretações ligadas a Literatura Marginal Periférica e aos saraus, deliberadamente *exagerando-as*, visando apontar a implicação dessas considerações num quadro mais amplo, aquele em que os participantes de um sarau de periferia são ouvidos com detalhes, em que sua história é reconstituída e que seus textos tentam ser entendidos como textos, como palavras.

Nessa tese, verificaram-se ontologias em operação (explicações) e o que elas incluíam ou excluía nesse universo de possíveis. O entendimento de que essas experiências também são formas de criação artística com preocupações formais definíveis foi um desses possíveis excluídos. Esse possível pôde ser apreendido no desdobramento das cenas de forma que os relatos dos sujeitos ou suas atividades artísticas reforçaram ou simplesmente recusaram formas de compreensão propostas por determinada pesquisa.

Por isso, como havia dito anteriormente, deparei com o dilema de como me contrapor a determinados trabalhos sem incorrer em injustiça ou supor que seja um problema de determinado autor, quando na verdade, ao parafrasear o método de Rancière, defendo que o problema é de fundo político-epistemológico no qual as ciências humanas estão em grande medida enredadas. A pobreza tacitamente remetida a um dado foi nessa pesquisa compreendida como um *topoi* central na própria ideia de conhecimento crítico estabelecido. O pobre mais que um problema empírico foi entendido como uma alteridade conceitual que legitima a própria autoridade científica de quem faz a crítica.

Se estou afirmando que num conjunto de possíveis elencáveis se reitera as mesmas imagens vinculadas à pobreza, o critério de seleção dessas experiências é o da hierarquia posta, o que, aliás, é perfeitamente articulável com o adjetivo científico. As formas de adjetivação dessas experiências reforçam o lugar dado de antemão a pobres, negros, mulheres

e LGBT's em nossas partilhas, o lugar do corpo, do corpo versus alma, do manual versus o abstrato, do coletivo versus o individuo, do espontâneo versus o refletido, da escrita versus o oral, do pragmático versus o apreciável. De quem pode se servir da palavra e daqueles que se munem de uma língua específica de sinais traduzida não pela comparação com as palavras do léxico, mas com os vestígios que sua posição de classe e território podem indicar. Hieróglifos. Não o que dizem, não a sua escrita. Seria preciso buscar outros sinais para palavras que seriam diferentes das palavras das classes letradas, da individualização burguesa, da subjetivação da escrita, da literariedade. Entre elaboração, identidades, corpos, pobreza, o coletivo se esparramando a cada vez que um pobre abre a boca ou pior, escreve. Mesmo quando colocam a circulação da palavra no centro da disputa. Mesmo que publiquem. Mesmo quando chamam tortamente de literatura o que fazem.

A pobreza

A literatura foi então entendida nessa tese como esse regime de visibilidade da palavra, que confere valores diferentes às palavras conforme seus enunciados e quem pode se servir delas. Tentativa de fixar essa escrita em significados estáveis, pois a escrita pode rolar de um lado para o outro sem uma voz que a acompanhe, sem um discurso que garanta a relação entre a posição social de quem pôs a palavra no papel e aquilo que dela fará aqueles que a lerão. Ponto em que a escrita se confunde com a política. *“A escrita é política porque traça, e ressignifica, uma redivisão entre as posições dos corpos, sejam eles quais forem, e o poder da palavra soberana, porque opera uma redivisão entre a ordem do discurso e a ordem das condições”* (Rancière, 1995, 08). Palavras mudas e falantes demais, pois sem voz que as conduzam e garantam seu efeito a quem deva recebê-las. Escrita liberta de seu ato de palavra. Escrita também falante demais; *“a letra morta vai rolar de um lado para o outro sem saber a quem se destina, a quem deve, ou não falar”*. *Qualquer um pode, então apoderar-se dela, dar*

a ela uma voz que não é mais “dela”, construir com ela uma outra cena de fala, determinando uma outra divisão do sensível. (Rancière, 1995, 08)

O poeta deveria ser expulso da república platônica porque ele embaralha os papéis corretos que deveriam fundamentar a cidade justa. Nas suas apresentações um homem poderia fazer para o público às vezes de uma mulher, de um camponês e de um rei. A escrita poderia confundir a internalização dos papéis necessários para que a cidade funcione de forma perfeita. Um artesão poderia inclusive tomar inadvertidamente parte naquilo que seria atributo de filósofos-reis.

A escrita poderia ser antes de tudo apenas uma tecnologia, não sem consequências subjetivas, mas apenas um meio de registrar a fala numa forma gráfica e compartilhável intersubjetivamente ou coletivamente. Mas não, ela é mais que isso. Por um lado imposição de uma forma de uso da linguagem em nossas sociedades. Por outro lado, recusa para que ela seja de fato democratizada. Quando tomada por aqueles a quem não estaria destinada, punida por suas incorreções. Princípio de divisão entre pré-história e história, entre manual e o abstrato, entre corpo e alma, ignorância e inteligência. Princípio de regulação da palavra que movimenta redes interpretativas. Ao que de fato deveria ser a palavra e quem pode portá-la razoavelmente e aqueles que como as hienas e lobos produzem apenas ruído. A experiência dos saraus e a literatura marginal se encontram nesse imbróglio que não se encerra com o fim de nossos artigos, dissertações e teses. Alegorizando a própria divisão da circulação da palavra, ora desidentificando lugares e cenas que os incorpóreos da escrita proporcionam, fazem existir mundos impensáveis em bocas e corpos pouco credíveis, ora devolvendo a si mesmo o próprio lugar delimitado de fala, a fala da identidade, o jogo de espelhos, o canto ao qual o próprio significante periferia dá margem, no seu significado submisso que define o ponto de partida de sua própria exclusão. Talvez por isso celebradamente abraçada pelo mercado depois do susto inicial. Estamos falando do modo próprio como a escrita e sua circulação, das palavras que une e movimenta, toma parte do que entendemos como política e literatura. Escrita que permite um lugar na própria participação do comum, da resignificação das palavras, da própria desnaturalização das palavras. Onde se supunha habitus, identidade e elaboração, se pareiam outras imagens; uma possibilidade de pensar a palavra, de tocar na reflexão sobre o próprio signo, das palavras aladas.

O sarau então é um espaço- como outros -de processos de desidentificação e identificação. De se dedicar à escrita e à ficcionalização do mundo e das experiências. De

criação artística e de pensar a arte nos espaços da cidade. O sarau também pode ser fechamento dos que se prendem nas clausuras que a cidade de aço e das letras cria, reservando um espaço delimitado de fala que muitos tomam com bastante orgulho sobre as luzes do espetáculo admirável. A periferia e a circunscrição do que são os pobres urbanos hoje e até onde eles podem ir. Conquista e limites. O sarau é essa encruzilhada da loucura e beleza de tomar a palavra, de ressignificar e criar sobre a própria matéria do sensível. Encruzilhada diante dos discursos que convocam a que cada um fique no seu lugar. Que apenas vejam o belo onde se oprime. Escritores e escritoras nascem dos saraus. Alguns lutam para que sua palavra seja vista pelo seu poder de palavra, para o que criam seja visto pelo brilho do único, para que vejamos a beleza que também viram quando se dedicaram a escrever sobre as palavras que não lhes deixam mais sossegados, quando dezmilpoema ecoam em suas mentes num noite de vendaval da Vila Ventinha que não soterrava mais. Deslizamentos.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BADIOU, A. (2009). The lessons of Jacques Rancière: knowledge and power after the storm. In: A. Rockhill & P. Watts (Orgs.). Jacques Rancière: history, politics, aesthetics. Duke University Press.
- BAGNO, M. (1999). Preconceito lingüístico: o que é, como se faz. São Paulo: Loyola.
- BARBOSA, M. (2009). Escravos letrados: uma página (quase) esquecida. Brasília: E-Compós, v.12, n.1, pp.1-19.
- BECKER, H. S. (1977). Arte como ação coletiva. In: H. S. BECKER (Org.). Uma teoria da ação coletiva. Rio de Janeiro: Zahar, 225p.
- BECKER, H. S. (2007). Segredos e truques da pesquisa. Rio de Janeiro: Jorge Zahar.
- BECKER, H. S. (2008). Los mundos del arte: sociología del trabajo artístico. Bernal: Universidad Nacional de Quilmes.
- BINGHAM, C. (2009). Under the name of method: on jacques rancière's presumptive tautology. Journal of Philosophy of Education, v.43, n.3, pp. 410-411.
- BOWMAN, P.; STAMP, R. (2009). Jacques Rancière: in disagreement. Parallax, v.15, n.3.
- BOSI, E. (1977). Cultura de massa e cultura popular: leituras de operárias. 3 ed. Petrópolis: Vozes.
- BOURDIEU, P. (1996). As regras da arte. São Paulo: Companhia das Letras.
- BOURDIEU, P. (2006). O camponês e seu corpo. Revista de Sociologia Política, Curitiba, n.26, pp.83-92.
- BOURDIEU, P. (2007). A distinção: crítica social do julgamento. São Paulo: Edusp; Porto Alegre: Zouk.
- CANDIDO, A. (1993) Dialética da malandragem. In: A. Candido. O discurso e a cidade. São Paulo: Duas Cidades, pp.19-54.
- CANDIDO, A. (2001). Os parceiros do Rio Bonito: estudo sobre o caipira paulista e a transformação dos seus meios de vida. São Paulo: Editora Duas Cidades; Editora 34.
- _____ (2006). Literatura e cultura de 1900 a 1945. Literatura e sociedade. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul.

- _____ (2009). *Formação da Literatura Brasileira: momentos decisivos*. São Paulo; Rio de Janeiro: FAPESP: Ouro sobre Azul.
- CARVALHO, M. P. (2004). O fracasso escolar de meninos e meninas: articulações entre gênero e cor/raça. *Campinas: Cadernos Pagu (UNICAMP)*, v.22, pp.247-290.
- COMPAGNON, A. (2006). *O demônio da teoria: literatura e senso comum*. Trad. Cleonice Paes Barreto Mourão e Consuelo Fortes Santiago. Belo Horizonte: UFMG.
- DALCASTAGNÈ, R. (2005). A personagem do romance brasileiro contemporâneo (1990-2004). In: B. M. RODRIGUEZ (Org.). *Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea*, v.26, pp. 13-71. Brasília: UnB.
- DALCASTAGNÈ, R. (2007). A auto-representação de grupos marginalizados: tensões e estratégias na narrativa contemporânea. *Letras de Hoje*, v.42, pp.18-31.
- DALCASTAGNÈ, R. (2012). Um território contestado: literatura brasileira contemporânea e as novas vozes sociais. *Iberic@l: Revue d'études ibériques et ibéro-américaines*, v.2, pp.11-15.
- DASGUPTA, S. (2013). The spiral of thought in the work of Jacques Rancière. *Theory & Event*, v.16, n.1.
- DAVIS, O. (2010). *Jacques Rancière*. Cambridge: Polity Press.
- DEAN, J. (2009). Politics without politics. *Parallax*, v.15, n.3.
- DELLA PORTA, D.; DIANI, M. (1997). *Social movements*. Oxford: Blackwell.
- DERANTY, JP. (2003). Rancière and contemporary political ontology. *Theory & Event*, v.6, n.4, pp.21-42.
- DIAS, A. M. (2006). A estratégia da revolta: literatura marginal e construção da identidade. In: B. M. RODRIGUEZ (Org.). *Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea*, n.27, pp.11-21. Brasília: UnB.
- ESLAVA, F. V. (2004). Literatura marginal: o assalto ao poder da escrita. In: B. M. RODRIGUEZ (Org.). *Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea*, n.24, pp. 35-51. Brasília: UnB.

- FERRÉZ (Org.). (2005). *Literatura marginal: talentos da escrita periférica*. Rio de Janeiro: Agir.
- FERRIS, D. (2009). Politics after aesthetics: disagreeing with Rancière. *Parallax*, v.15, n.3.
- GADAMER, HG. (2007). *Verdade e método*. Petrópolis; Bragança Paulista: Vozes, Editora da Universidade de São Francisco.
- GOHN, M. G. (2008). *Teorias dos movimentos sociais: paradigmas clássicos e contemporâneos*. São Paulo: Loyola, 9 ed.
- GOHN, M. G. (2009). *Movimentos sociais e educação*. São Paulo: Cortez. 7 ed.
- GOMES, N. L. (2008) A questão racial na escola: desafios colocados pela implementação da Lei 10.639/03. In: A. F. B. MOREIRA & V. M CANDAU (Orgs.). *Multiculturalismo: diferenças culturais e práticas pedagógicas*. Petrópolis: Vozes, pp.67-89.
- GONÇALVES, H. S. (2005). Juventude brasileira, entre tradição e modernidade. *Tempo Social*, v.17, n.2, pp.207-219.
- GONÇALVES, O. (1980). *A floresta em Bremerhaven*. Lisboa: Bertrand, 2 ed.
- HERNANDEZ, I. (1979). *Memória operária*. Belo Horizonte: Ed. Vega.
- IEVEN, B. (2009). Heteroreductives: Rancière's disagreement with ontology. *Parallax*, v.15, n.3.
- JAKOBSON, R. (2000). *Linguística e comunicação*. São Paulo: Cultrix.
- LANE, S. T. M. (1984). A Psicologia social e uma nova concepção de homem para a "Psicologia". In S. T. M. LANE, & W. CODO (Orgs.), *Psicologia social: o homem em movimento*. São Paulo: Brasiliense, pp.10-19.
- MILLS, C. W. (1972). *A imaginação sociológica*. Rio de Janeiro: Zahar.
- MONTERO, M. (2006). *Psicología social comunitária: teoría, método y experiencia*. Guadalajara: Universidad de Guadalajara.
- _____ (2008). *Introducción a La psicología comunitária: desarrollo, conceptos y proceso*. Buenos Aires: Paidós.

- MUNANGA, K. (2004). Uma abordagem conceitual das noções de raça, racismo, identidade e etnia. Cadernos PENESB (Programa de Educação sobre o Negro na Sociedade Brasileira), n.5, pp.15-34. Rio de Janeiro: UFF.
- NASCIMENTO, E. P. (2011). É tudo nosso! Produção cultural da periferia paulistana. Tese de Doutorado em Antropologia Social. São Paulo: Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo.
- NORDMAN, C. (2010). Bourdieu/Rancière: la política entre sociología y filosofía. Buenos Aires: Nueva Visión.
- OLIVEIRA, R. J. (2011). Literatura marginal: questionamentos à teoria literária. Juiz de Fora: Ipotesi, v.15, n.2 (especial), pp.31-39.
- PANAGIA, D. (2014). Rancière's Style. Novel 47, n.2, pp.284–300.
- PELLEGRINI, T. (2004). No fio da navalha: literatura e violência no Brasil de hoje. In: B. M. RODRIGUEZ (Org.). Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea, n.24, pp.15-34. Brasília: UnB.
- PELLEGRINI, T. (2012). De bois e outros bichos: nuances do novo Realismo brasileiro. In: B. M. RODRIGUEZ (Org.). Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea, n.39, pp.37-55. Brasília: UnB.
- PERUCCHI, J.; CORRÊA, C. G. (2013). Uma análise psicossocial de experiências de violência homofóbica vividas por jovens LGBT no período escolar. Revista Nova Perspectiva, v.22, n.46.
- PERUCCHI, J.; BRANDAO, B. C.; VIEIRA, H. I. S. (2014). Aspectos psicossociais da homofobia intrafamiliar e saúde de jovens lésbicas e gays. Estud. Psicol. (Natal) [online], v.19, n.1, pp.67-76. ISSN 1678-4669. <http://dx.doi.org/10.1590/S1413-294X2014000100009>.
- PETERS, G. (2013) Habitus, reflexividade e neo-objetivismo na teoria da prática de Pierre Bourdieu. Rev. bras. Ci. Soc., São Paulo, v. 28, n. 83, p. 47-71, Out., 2013.
- PRADO, M. (2000). Des-razão: sujeitos da consciência e políticas de identificação. Mapa teórico acerca do sujeito coletivo e do político na literatura sobre as ações coletivas. Tese de Doutorado. PUC/SP.

_____ (2002). Da mobilidade social à constituição da identidade política: reflexões em torno dos aspectos psicossociais das ações coletivas. *Psicologia em Revista*, v.8, n.11, pp.59-71.

PRADO, M. A. M.; Oliveira, M. M.; Oliveira, O. (2008). A pesquisa-intervenção e a emergência dos atores sociais: considerações a partir da experiência de jovens rurais. In: L. R. CASTRO & V. L. BESSET (Orgs.). *Pesquisa-Intervenção na infância e juventude*. Rio de Janeiro: NAU Editora, v.1, pp.179-204.

PRADO, M. A. M.; OLIVEIRA, O. (2013). A categoria juventude em contextos rurais: o dilema da migração. In: J. F. LEITE & M. DIMENSTEIN (Orgs.). *Psicologia e contextos rurais*. Natal: EDUFRN, 1 ed. pp.57-88.

RANCIÈRE, J. (1988). *A noite dos proletários: arquivos do sonho operário*. Trad. Marilda Pedreira. São Paulo: Companhia das Letras

_____ (1995). *Políticas da escrita*. Trad. Raquel Ramallete, Laís Eleonora Vilanova, Lígia Vassalo e Eloísa de Araújo Ribeiro. São Paulo: Editora 34.

_____ (1996). *O desentendimento*. Trad. Ângela Leite Lopes. São Paulo, Editora 34.

_____ (2002). *O mestre ignorante: cinco lições sobre a emancipação intelectual*. Trad. Lílian do Valle. Belo Horizonte: Autêntica. Série: Educação, Experiência e Sentido.

_____ (2005). *A partilha do sensível: estética e política*. Trad. Mônica Costa Netto. São Paulo: Editora 34; EXO Experimental.

_____ (2005). *Sobre políticas estéticas*. Barcelona: Museo de Arte Contemporáneo.

_____ (2008). Why Emma Bovary Had to Be Killed. *Critical Inquiry*, v.34, n.2.

_____ (2009). A few remarks on the method of Jacques Ranciere. *Parallax*, v.15, n.3.

_____ (2010). *O espectador emancipado*. Lisboa: Orfeu Negro.

_____ (2011). *El tiempo de la igualdad: diálogos sobre política y estética*. Barcelona: Herder. Presentación de Javier Bassas Vila.

_____ (2013). *El filósofo y sus pobres*. Buenos Aires: Los Polvorines/Universidad Nacional de General Sarmiento/INADI.

- _____ (2014). El método de la igualdad. Conversaciones con Laurent Jeanpierre y Dork Zabunyan. Buenos Aires: Claves.
- REYES, A. (2011). Vozes dos porões. São Paulo: Aeroplano.
- ROCHA, J. C. C. (2005). The dialectic of marginality: preliminary notes on brazilian contemporary culture. Centre for Brazilian Studies, University of Oxford, Working Paper, n.62, Oxford, v.62, pp.1-39.
- RODRIGUEZ, B. M. (2003). Mutirões da palavra: literatura e vida comunitária nas periferias urbanas. In: B. M. RODRIGUEZ (Org.). Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea, n.22, pp.47-61. Brasília: UnB.
- ROSA, A. S. (2007). Da Cabula. São Paulo: Global Editora.
- ROSS, K. (2009). Historicizing untimeliness. In: G. ROCKHILL & P. WATTS (Orgs.). Jacques Rancière: history, politics, aesthetics. Duke University Press.
- SANDOVAL, S. (2000). O que há de novo na psicologia social latinoamericana? In: R. H. F. CAMPOS & P. A. GUARESCHI (Orgs.). Paradigmas em psicologia social: a perspectiva latino-americana. Petrópolis: Vozes, pp.101-109.
- SANTIAGO, S. (2000). Uma literatura nos trópicos: ensaio sobre dependência cultural. Rio de Janeiro: Rocco.
- SANTOS, C. C. (2013) Às margens: um estudo ao redor de Os Sertões, Native Son e Cidade de Deus. Tese de Doutorado. Programa de Pós Graduação do Departamento Teoria Literária e Literatura Comparada da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo.
- SILVA, R. L.; SILVA, R. N. (2008). Paradigma preventivo e lógica identitária nas abordagens sobre o Hip Hop. Fractal, Rev. Psicol., v.20, n.1, pp.135-148.
- SOUZA, J. (2010). Os batalhadores brasileiros: nova classe média ou classe trabalhadora? Belo Horizonte: UFMG.
- TANKE, J. (2011). What is the aesthetic regime? Parrhesia, n.12, pp.71-81.
- TENNINA, L. (2010). El blog de Ferréz: en búsqueda de la literatura. Criação & Crítica. n.4. São Paulo: USP.
- TENNINA, L. (2012). Paratextos y “saraus” de poesía. Mecanismos de legitimación de la escritura y del escritor “periféricos”. Revista Eletrônica Darandiba, v.3, pp.2-11.

- TENNINA, L. (2013). Saraus da periferia de São Paulo: poesia entre tragos, silêncios e aplausos. *Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea*, Brasília, n.42, pp.11-28.
- TENNINA, L; SILVA, S. (2011). “Literatura Marginal” de las regiones suburbanas de la ciudad de San Pablo: el nomadismo de la voz. *Juiz de Fora: Ipotesi*, v.15, n.2 (especial), pp.13-29.
- TOMMASI, L. (2013). Culturas de periferia: entre o mercado, os dispositivos de gestão e o agir político. *Política & Sociedade*, Florianópolis, v.12, n.23, pp.11-34.
- TOSCANO, A. (2011). Anti-sociology and its limits. In: P. BOWMAN & R. STAMP (Orgs.). *Reading Rancière*. London: Continuum.
- YÚDICE, G. (2004). A conveniência da cultura: usos da cultura na era global. Belo Horizonte: Editora UFMG.
- ZIBORDI, M. (2004). Literatura marginal em revista. In: B. M. RODRIGUEZ (Org.). *Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea*, n.24, pp.69-88. Brasília: UnB.

Páginas da Internet Consultadas para a Pesquisa:

BLOG COLETIVOZ.

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

PÁGINA FACEBOOK COLETIVOZ.

<https://www.facebook.com/coletivoz.saraudepoesia/?fref=ts>

BLOG FÓRUM POPULAR DE CULTURA DE CONTAGEM.

<https://fpcontagem.wordpress.com/>

PÁGINA FACEBOOK APOEMA SARAU LIVRE.

<https://www.facebook.com/apoemasaraulivre/?ref=ts&fref=ts&qsefr=1>

BLOG APOEMA SARAU LIVRE.

<https://apoemasaraulivre.wordpress.com/>

BLOG JESSÉ DUARTE.

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

PÁGINA FACEBOOK COLETIVO CABEÇATIVA. <https://www.facebook.com/Coletivo-Cabe%C3%A7ativa-598029793561578/?fref=ts>

PÁGINA FACEBOOK BATALHA DA PISTA.
<https://www.facebook.com/ufcbarreiro/?fref=ts>

ANEXO - ROTEIRO DE ENTREVISTAS – OTACILIO DE OLIVEIRA JR.

- **Perfil**

Data da Entrevista:

Local:

Sexo:

Cor:

Data de nascimento:

Ocupação:

Escolaridade:

Local de moradia:

Ocupação dos pais e irmãos:

Ocupação dos avós:

Escolaridade dos pais:

Escolaridade dos avós:

Local de moradia (incluindo família extensa):

Maternos:

Paternos:

- **Questões:**

Exerce alguma ou já exerceu alguma atividade artística? (família, escola, amigos).

Como começou?

Relação com a literatura (outras artes). Leitura. Como começou? (influências no geral)

Qual o tipo de leitura que mais te agrada?

Poderia me falar de autores que na sua história te marcaram?

Escreve? Como começou?

Já publicou? Tem intenção de publicar? Como publicou?

Escreve textos especificamente para o Sarau? Eles são diferentes do que já escreve? Como? O que guia a sua escrita? (temas, formas, extensão).

Escolhe textos para recitar no sarau? Eles são diferentes do que já lê? Como? O que guia a sua escolha? (temas, forma, extensão).

Qual a sua expectativa em relação ao público te assiste? (recepção)

Que elementos você leva em conta para avaliar que a sua desempenho atingiu essa expectativa? E para avaliar que não atingiu?

Como ouvinte o que te toca mais? (temas, formato, sentimentos, deslocamentos).

Como ouvinte, o que não te interessa? Não te toca? (Pensando no que já foi visto).

Como começou sua participação no Coletivoz? (Há quanto tempo participa?).

Qual a frequência de participação?

Consegue perceber mudanças ao longo do tempo? Quais? (público, tema, performances, influência do espaço).

Sobre o formato (palco, apresentação, microfone, bar) como avalia cada um desses elementos? O que considera mais importante?

Você mudaria alguma coisa? O que?

Qual o tipo de público que frequenta o Coletivoz?

Quem é o Coletivoz? (Níveis de participação).

O tipo de relação entre as pessoas (amigos e autores).

Consegue identificar um tipo de produção específica do sarau? (performances, estilo, temas, ex. da homofobia).

Você participa de outros saraus? Quais?

Sua participação é diferente em cada um desses saraus? Como? A que atribui essa diferença?

Consegue identificar diferenças? Quais? (formato, performances, público, temas).

E essa marcação de periferia? Como isso se expressa no sarau? (público, performances, texto, temas).

Você acha que o sarau se insere no movimento de literatura marginal? Como se insere? Por que não se insere?

Esse rótulo ou essa vinculação é importante para você? Por quê?

Como os saraus se inserem na cena cultural da cidade?

Quais são os parceiros dessa cena? Quais são os adversários?

Como se insere na cena dos movimentos da cidade? Com quem dialoga?

O que te leva a toda quarta do mês ir ao Coletivo? O que esse espaço significa pra você?

