

UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS  
ESCOLA DE BELAS ARTES - EBA  
MESTRADO EM ARTES

Rogério Meira Coelho

***A PALAVRAÇÃO***

Atos político-performáticos no Coletivo Sarau de Periferia e no Poetry Slam Clube da Luta

Belo Horizonte  
2017

ROGÉRIO MEIRA COELHO

**A PALAVRAÇÃO**

Atos político-perfomáticos no Coletivo Sarau de Periferia e Poetry Slam Clube da Luta

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Artes da Escola de Belas Artes da Universidade Federal de Minas Gerais, como requisito parcial à obtenção do título de Mestre em Artes.

Área de Concentração: Artes da cena

Orientador: Prof. Dr. Maurílio Andrade Rocha

Belo Horizonte  
Escola De Belas Artes da UFMG  
2017

]

**Ficha catalográfica**  
(Biblioteca da Escola de Belas Artes da UFMG)

Coelho, Rogério, 1977-

A palavrção [manuscrito] : atos político-performáticos no Coletivo Sarau de Periferia e no Poetry Slam Clube da Luta / Rogério Meira Coelho. – 2017.

145 f. : il.

Orientadora: Maurílio Andrade Rocha.

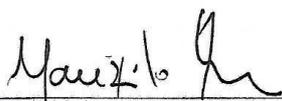
Dissertação (mestrado) – Universidade Federal de Minas Gerais, Escola de Belas Artes, 2017.

1. Poesia popular – Teses. 2. Poesia – Competições – Teses  
3. Performance (Arte) – Teses. 4. Artes cênicas – Aspectos sociais – Teses. I. Rocha, Maurílio Andrade, 1963- II. Universidade Federal de Minas Gerais. Escola de Belas Artes. III. Título.

CDD 792

Assinatura da Banca Examinadora na Defesa de Dissertação do aluno **ROGERIO MEIRA COELHO** Número de Registro **2015655560**

Título: "A PALAVRAÇÃO- Atos político-performáticos no coletivo sarau de periferia e no Poetry Slam"



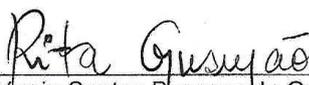
---

Prof. Dr. Maurílio Andrade Rocha – Orientador - EBA/UFMG



---

Prof. Dr. Antonio Bareto Hildebrando – Titular – EBA/UFMG



---

Profa. Dra. Rita de Cássia Santos Buarque de Gusmão – Titular – EBA/UFMG

Belo Horizonte, 31 de março de 2017.

*Aos meus pais, pela força incentivadora, pelo amor, respeito e carinho incondicionais, por cuidarem de mim em toda a minha trajetória acadêmica, profissional e humana, por não desgrudarem de minha mão.*

## Agradecimentos

À minha companheira Thaís, pelo amor que me guiou desde o início dos estudos, confiante por mim numa escuta paciente e dedicada a vencer por mim as tarefas árduas de forma serena.

Ao prof. Dr. Maurílio Andrade Rocha, pela orientação humana, respeitosa, paciente e confiante. Pela amizade compartilhada numa vida que se reconhece pelo olhar de comunhão de experiências.

Ao meu filho Lucas, por estar nesta vida como parte de mim, convergindo forças para me fazer acreditar no que não posso ser.

Ao Bernardo, pela singeleza de uma vida.

Ao programa de Pós-Graduação da Escola de Belas Artes, seu corpo docente, discente e funcionários.

À FAPEMIG, pela concessão da bolsa que me permitiu maior dedicação à pesquisa.

Ao prof. Dr. Antônio Hidelbrando pela leitura e provocação dos textos que levaram minhas expectativas a esta dissertação e ao mundo.

À prof. Dra. Rita Gusmão pela leitura crítica e atenciosa nos trabalhos do curso. Pela preocupação compartilhada aos assuntos das políticas públicas para a cultura e a arte.

À Profa. Dra. Ivete Walty por acreditar na transgressão dos espaços limiares entre periferia, rua, universidade, universo, saberes entre outros, que ainda estamos para descobrir.

Ao prof. Dr. Otacílio de Oliveira Júnior pela dedicação, amizade, amor, poesia e extrema cumplicidade com que cuidou do Coletivoz e tratou de me fazer enxergar minhas antiestruturas poéticas, humanas e emocionais em sua psicologia social, em sua total entrega a nossa amizade.

À minha família, e todxs que são família, Maria Helena, José Herculano, Rodrigo Coelho, Ricardo Coelho, Luana, Natália, Alice, que sempre me incentivaram, com o coração aberto e cheio de esperança por mim.

À Família Ramos Carvalhais, Natália, Tiago, Marlene, José Carlos e David. Por estarem comigo no dia a dia e saber de meus trânsitos e lutas, minhas expectativas e caminhos, meus desejos e sonhos compartilhados.

Aos(Às) entrevistados(as) para esta dissertação, Nívea Sabino, Katia Leal de Sena, Oliver Lucas, Eduardo DW, João Paiva, Zi Reis, Bim Oyoko, Digô Faria, João Vitor, Zerê, Maria Helena, José Herculano, Antônio Barone, Kdu dos Anjos, Douglas Maciel, Dênis Ribeiro, entre tantas outras pessoas que fizeram parte do experimento “O que é sarau?”.

À Casa de Cultura Coletivoz, e às pessoas que sustentam como pilares humanos, Dudu Luiz, Maura, Dionn Machado, Laércio Gomes, Mila Barone e Eduardo DW. Parceirxs e multiplicadorxs das ações pelo encontro, como Camila Félix e Vito Julião.

Ao Slam Clube da Luta e a todas as pessoas que continuam acreditando na celebração da poesia num lugar em que *Em poesia, não se compete, mas em si, compete!* Aos Slam de

Minas, do Brasil e do Mundo. À Roberta Estrela D'Alva, que nos trouxe (nos traz) a celebração do Slam. Ao padrinho Thiago Peixoto, um ambulante que nos abraça desde sempre.

Ao Coletivo Sarau de Periferia, e a todxs xs poetas que por lá passaram, transformadorxs de minha vida, poesia e realidade.

## Resumo

Esta dissertação busca uma reflexão sobre os saraus urbanos de poesia contemporâneos no Brasil, priorizando a pesquisa sobre o Coletivo Sarau de Periferia realizado em Belo Horizonte, Minas Gerais, desde 2008. Buscarei apresentar como o movimento se afirma no cenário da poesia oral em público e ganha instrumentos que são próprios da *performance art*, do teatro performativo, entre outros movimentos contemporâneos das artes da cena, e como se configuram os atos político-perfomáticos vindos da Palavra em Ação. A investigação e a pesquisa do sarau, bem como de outros movimentos ligados à poesia oral lida/recitada em público, como o *poetry slam*, uma modalidade de competição de poesia falada, parte primordialmente das vivências e visitas a esses encontros espalhados pelo Brasil e em outros países. Como metodologia, foram agregados entrevistas e depoimentos de participantes ativos, o levantamento das vivências pessoais e a visitação aos saraus e slams, assim como todo acervo histórico disponível na internet e em arquivo pessoal dos coletivos. A discussão sobre performance se baseou nos apontamentos de Paul Zumthor sobre a poesia oral, a voz e a performance, tendo como principal obra *Performance, recepção e leitura* (ZUMTHOR, 2007). A participação do público nos encontros de saraus e slams e a relação entre protagonistas e público-atuador têm papel estruturante na Estética Relacional de Nicholas Bourriaud (2009), quando as noções de convívio e a fundamental troca de papéis estão acirradas. A pesquisa, que parte dos saraus urbanos contemporâneos no Brasil, ao final, inicia uma discussão sobre a performance poética no *poetry slam*. Busca-se identificar como a “competição” nessa modalidade intensifica o poder da palavra oralizada/recitada por meio das ações corporais, potencializado o poder *performativo* da palavra poética, quando há a relação com um público atuante, que participa como “jurado”, que intui sobre o resultado da performance e influencia a apresentação e o próprio movimento do encontro. Em Belo Horizonte, o Poetry Slam Clube da Luta, iniciado em 2014, ganha adeptos(as) da poesia, advindos(as) dos saraus urbanos, ou atrai simpatizantes novos, renovados pelo próprio movimento. Investigam-se as formas de uso do corpo na competição – a imposição da cena competitiva, que prevê o uso da palavra falada no *poetry slam* (sem uso de figurino, adereço ou acompanhamento musical), revela também uma performance condicionada?

Palavras-chave: Poesia oral, sarau, poetry slam e performance.

## Abstract

This dissertation seeks a reflection on contemporary urban poetry sarau in Brazil, prioritizing the research on the Coletivos Sarau de Periferia held in Belo Horizonte, Minas Gerais, since 2008. I will try to present how the movement affirms itself in the scenario of oral poetry in public and it gains instruments that are characteristic of performance art, of performative acting, among other contemporary movements of the arts of the scene, and how the political-performative acts of the Word in Action are configured. Investigation and research of the sarau, as well as other movements linked to oral poetry read/recited in public, such as poetry slam, a competition mode of spoken poetry, from primarily the experiences and visits to these meetings spread throughout Brazil and in other countries. As a methodology, interviews and testimonies of active participants were gathered, the survey of the personal experiences and the visitation to the sarau and slams, as well as all historical collection available on the internet and in personal archive of the collectives. The discussion on performance was based on Paul Zumthor's notes on oral poetry, voice and performance, considering Performance, Reception and Reading as his main work (ZUMTHOR, 2007). Public participation in the meetings of sarau and slams and the relationship between protagonists and public-actuator have a structuring role in Nicholas Bourriaud's Aesthetic Relation (2009), when notions of conviviality and the fundamental exchange of roles are fierce. The research, which starts from the contemporary urban sarau in Brazil, at the end, begins a discussion about the poetic performance in poetry slam. It seeks to identify how the "competition" in this modality intensifies the power of the word oralized/recited by means of bodily actions, potentializing the performative power of the poetic word, when there is a relation with an active public, that participates as a "jury", that intuit about the result of the performance and influences the presentation and the movement itself. In Belo Horizonte, the Poetry Slam Clube da Luta, started in 2014, won adepts from the urban sarau, or attracted new sympathizers, renewed by the movement itself. Are the investigated ways of using the body in competition - the imposition of the competitive scene, which provides for the use of the spoken word in poetry slam (without the use of costumes, musical accompaniment, etc.), also reveal a conditioned performance?

Keywords: Oral poetry, sarau, poetry slam and performance.

## Lista de ilustrações

Figura 1 – Bar do Zé Batidão, local de realização da Cooperifa desde 2001, visto de fora. Foto de divulgação.....	20
Figura 2 - Atlas dos saraus na cidade de Belo Horizonte. Camila Félix, 2016, comunicação pessoal. ....	35
Figura 3 – O rapper Mano Brown, do grupo Racionais MC's, em apresentação na Cooperifa na primeira visita do grupo Coletivoz de Belo Horizonte ao sarau – foto de divulgação. ....	37
Figura 4 – Bar do seu Zé Herculano. 1º local do Sarau Coletivoz. Vista de dentro. Fotos de divulgação.....	38
Figura 5 – Coletivoz no bar do Bozó – Vale do Jatobá – Barreiro. Foto: Dokttor Bhu.....	45
Figura 6 – Campanha "Eu apoio a Casa de Cultura Coletivoz". Vários artistas e simpatizantes do Coletivoz. Foto: divulgação.....	48
Figura 7 – Sarau de encerramento das “Oficinas de sarau”, projeto financiado pela Lei de Incentivo à Cultura de Belo Horizonte, voltado para as escolas da região do Barreiro. Foto: Thais Carvalhais. ....	49
Figura 8 – Poetas Ambulantes (SP) e Sobrenome Liberdade (SP). Foto: Dockttor Bhu. ....	54
Figura 9 – Nívea Sabino no Slam Clube da Luta em 2015. Foto: Zí Reis. ....	78
Figura 10 – Catharine (surda) e Cauê nas eliminatórias do Slam BR 2016. Foto Itaú Cultural. ....	98
Figura 11 – Finalistas do Slam BR 2016. (Da esquerda, de cima) Felipe Marinho (SP), Deusa Poetiza (SP), Catharine e Cauê (SP), Xamã (RJ), Fabiana Lima (BA) e Luz Ribeiro (SP). Foto divulgação.....	100
Figura 12 – Oliver Lucas no Slam Clube da Luta. Foto: Miranda Monteiro .....	103
Figura 13 – Página do site Grand Slam Poésié 2015. Divulgação: <a href="http://www.ffdsp.com/grandslam2015/index.html">http://www.ffdsp.com/grandslam2015/index.html</a> .....	104
Figura 14 – Da esquerda para direita: Okano Yasuhiro (Japão), Nilsom Muniz (Portugal), Rogério Coelho (Brasil), João Paiva (Brasil) e Camile (França), no Espaço Belleville, Paris, França, Junho de 2015. Foto: divulgação. ....	105
Figura 15 – Final Slam Clube da Luta 2016. Foto: Jaydson de Souza.....	109
Figura 16 – Porsha Olayiwola (Estados Unidos) na final do Flupp Slam Rio Poetry Slam 2015. Frame de vídeo do YouTube: <a href="https://www.youtube.com/watch?v=OTaqZvFB8jQ">https://www.youtube.com/watch?v=OTaqZvFB8jQ</a> ...	110
Figura 17 – João Paiva, vencedor da Flupp Slam 2015. Foto: Rogério Coelho.....	112
Figura 18 – Katia Leal no Slam Clube da Luta. Foto: Thais Carvalhais.....	116
Figura 19 – Nívea Sabino na 1ª Final Estadual de Poetry Slam de Minas Gerais. Foto: Sesc divulgação.....	118

## Sumário

INTRODUÇÃO – À luta, à voz! .....	9
Ato I – Dos saraus urbanos contemporâneos no Brasil às vozes das especificidades .....	14
1.1 Saraus em foco .....	18
1.1.1 Mas, o que é sarau?.....	29
1.2 Um movimento .....	31
1.3 O Coletivo Sarau de Periferia – quase um relato.....	36
1.4 Conexões conceituais: o sarau e o lugar da performance .....	50
1.5 A periferia e o espaço da poesia .....	59
Ato II – Atos político-performáticos no sarau .....	62
2.1 A palavra em ação – a <i>PalavrAção</i> .....	62
2.1.1 A <i>PalavrAção</i> – do prazer do texto ao prazer do corpo .....	63
2.2 Poetas de periferia: atos legitimadores de voz.....	66
2.3 A autorrepresentação em cena .....	72
2.4 Experimento Rapopeia: do sarau para o teatro .....	82
2.5 <i>Tâmo junto!</i> O espectador protagonista.....	90
Ato III - O Poetry Slam e seus Atos Político-performáticos .....	95
3.1 Em poesia, não se <i>compete</i> . Mas em <i>si</i> , compete!.....	95
3.2 Slam Clube da Luta – quase um relato .....	104
3.2 compartilhamentos do corpo: da relação com o público espectador/expectador .....	108
3.3 A <i>EscritAção</i> : do texto para transcrição do corpo.....	113
Considerações finais – Inacabamentos .....	119
Referências .....	122
Anexo I - Carta aos Slams .....	127
Anexo II - Entrevistas.....	131

## INTRODUÇÃO - À luta, à voz!

Um bar na periferia, um microfone aberto e a poesia. Três elementos que retomam, no contexto dos saraus urbanos contemporâneos, uma motivação: o encontro. O encontro entre esses elementos; o encontro de um cenário cultural diverso, por vezes hegemônico e tradicional em relação ao que se pode pensar sobre poesia, com o que é possível indagar sobre a “cultura” de periferia, excluída, marginalizada dos grandes circuitos culturais de Belo Horizonte; o encontro entre pessoas afins ao universo do poema e que se tornaram afim pelo acesso, pela possibilidade de ouvir, ler, recitar poemas, próximo de suas casas, num espaço que se afirma “democrático, apartidário, sem fins lucrativos e/ou religiosos” (Manifesto da voz coletiva, 2008). Religioso é uma palavra que permeará muitas das descrições da forma que se estabelecem esses saraus. Apesar do manifesto, escrito a partir do início do Coletivo Sarau de Periferia, declarar-se “sem fins religiosos”, a experiência de *religar-se* é levada adiante nesses movimentos.

Religiosamente, o Coletivo abriu suas portas (as portas do Bar do seu Zé Herculano<sup>1</sup>, meu pai) sempre às 20h de todas as quartas-feiras, desde o dia 10 de setembro de 2008 até o dia em que o bar foi vendido, em outubro de 2010. Por mais de dois anos, abrimos o bar, o microfone e o convite a quem quisesse participar. Abria-se a possibilidade do encontro de poetas, Mc’s, rappers, frequentadores do bar, alunos das escolas do entorno, nossos familiares, movimentos agregados ao teatro e a ações culturais, amigos, grupos diversos. São muitos os elementos presentes nos contextos da produção cultural da periferia, que não se iniciaram pelo simples acaso: um bar na periferia, um microfone aberto e a poesia.

Esta dissertação busca descrever os encontros do Coletivo Sarau de Periferia e como este se insere no movimento de saraus urbanos contemporâneos presente no Brasil desde a década de 1970, intensificando-se e se proliferando principalmente nas periferias urbanas do país desde o início do sarau da Cooperifa (São Paulo), em meados de 2001. Movimento que vem crescendo, e se apropriando do formato inicial da Cooperifa, para (re)criar os seus formatos espalhados por muitas regiões brasileiras. Saraus que reúnem poetas, escritores, simpatizantes e artistas em geral, que se aproximam devido a características comuns, pois primam pela palavra poética oral, e também se distanciam, por suas realidades de criação e defesas de se estabelecer em locais diversos, e pela geografia estratégica de se manterem e resistir em seus locais de origem. Apesar de o Coletivo admitir ter sido apadrinhado pela

---

<sup>1</sup> O Bar do seu Zé Herculano ficava nas esquinas das ruas Carmelita Coelho da Rocha e Carminha Guimarães, no bairro Independência, região do Barreiro, Belo Horizonte.

Cooperifa, importando para Belo Horizonte seus moldes básicos (encontros semanais, microfone aberto, lista de inscrição dos interessados em recitar, lançamento da produção cultural da periferia), naturalmente (estrategicamente), foram-se adaptando e agregando formatos que extrapolaram o projeto inicial.

Realizado desde o dia 10 de setembro de 2008, no bar do seu Zé Herculano no bairro Independência, na cidade de Belo Horizonte, o Sarau Coletivoz funcionou semanalmente por dois anos seguidos, passando a edições mensais nos anos seguintes e se estabelecendo em outros lugares da região do Barreiro, como o Bar do Bozó (de dezembro de 2010 a dezembro de 2013), a Associação Comunitária do bairro Santa Margarida (de fevereiro de 2014 a outubro de 2015) chegando, em 2016, à Casa de Cultura Coletivoz, que abre espaço para realização de saraus e outros movimentos culturais da região do Barreiro. A Casa, que fica na rua Azevinho, nº 283, no bairro Olaria, foi uma conquista do Coletivoz e dos movimentos agregados ao longo do tempo, os quais podemos listar: MPC – Movimento Periferia Criativa (bairro Olaria, 2006); Coletivo Cabeça Ativa (bairro Olaria, 2010); entre outras pessoas oriundas de diversos movimentos artísticos da região. O desejo, segundo o atual articulador do Coletivoz, Eduardo DW, era realizar uma “ocupação de um imóvel público, desativado ao lado da Associação Santa Margarida” (Eduardo Vieira)<sup>2</sup>. O pedido de Cessão de Espaço Público foi negado pela prefeitura de Belo Horizonte, que alegou ter “planejamentos estruturais para o imóvel”, mesmo já estando inativo por mais de cinco anos. O imóvel abandonado foi reformado, depois da denúncia que repercutiu nos jornais, e transformado em ponto de apoio da Guarda Municipal da cidade.

Durante algum período sem lugar fixo para os encontros, o Coletivoz realizou vários saraus itinerantes em diversas regiões da cidade: centros culturais da prefeitura, praças, teatros, organizações, seminários, encontros do Fórum da Juventude, sede de parceiros, ONG’s e universidades estadual e federal.

Ao longo deste trabalho, no que se refere às discussões sobre estética, política e performance no campo da poesia oral em público contemporânea, serão apontadas descrições do movimento de saraus urbanos e do Coletivoz Sarau de Periferia. Essas discussões nos servirão de apoio histórico e formal do movimento que referenciam, o “lugar” da *palavração*: o caminho que está entre a palavra oralizada – por quem se propõe a falar/recitar nesses “lugares” – e o corpo que a veicula. O que se busca investigar com esse termo, *palavração*, que tem mais a ver com o binômio “palavra” + “ação”, entendido assim, especificamente,

---

<sup>2</sup> Transcrição referente ao vídeo de apoio à Casa de Cultura Coletivoz veiculado no canal do Grupo em 11 de abril de 2015. <<https://www.youtube.com/watch?v=j4jOccnBxfQ>> (Acesso em 10 de outubro de 2016).

para este trabalho, do que o método pedagógico de ensino de leitura cujo ponto de partida é a palavra, passando depois para a sílaba e, finalmente, para a letra. A palavrção aqui é a dimensão performática que toma corpo a partir da palavra. Qual ação deriva das funções narrativas? Como o movimento estético relacional suplanta **as** questões e questionamentos exigidos pelo texto? Como a ação de recitar agencia o público participante? Como a palavra se transforma, no momento da fala, com ou sem treinamento prévio, na configuração de uma cena? Como os posicionamentos políticos, muitas vezes entoados como defesa de um lugar, de uma raça/etnia, de um gênero, estão ligados à presença de um corpo que fala?

Para descrever os saras urbanos contemporâneos, recorri à divisão em *atos*, pois eles apontam, desde a organização dos espaços de saras até o movimento performático de representação e autorrepresentação pela poesia oral. Os *atos* aqui são princípios e argumentações que nos levarão às suas *potências*. Como descreve Aristóteles, um ato está para a potência assim como algumas coisas estão para outras.

Quem constrói está pra quem pode construir, quem está desperto para quem está dormindo, quem vê para quem está de olhos fechados, mas tem a visão, e o que é extraído da matéria para a matéria e o que é elaborado para o que não é elaborado, ao primeiro membro dessas diferentes relações atribuiu-se a qualificação de ato e ao segundo a de potência. (ARISTÓTELES, *Metafísica*, 2005, 1048b).

As análises e descrições sobre os saras urbanos contemporâneos e sua palavrção estariam mais para suas formas de potência do que para a definição que deveria encerrar a pergunta *O que é sarau?*

O primeiro capítulo desta dissertação fará um breve histórico dos saras urbanos contemporâneos – o que são? Como se configuram? Como se articulam? Qual relação da palavra “sarau” preexistente aos movimentos contemporâneos? No capítulo sobre o sarau Coletivoz, pretende-se mostrar a trajetória do grupo e o estabelecimento do sarau na cidade de Belo Horizonte desde seu início, em 2008, até os dias atuais. Fez-se necessária também a descrição do movimento por diversos escritos contemporâneos sobre os saras e as produções acadêmicas, que têm revelado a importância da discussão do conceito, das preferências e dos objetivos do movimento.

A partir de uma apresentação dos conceitos trazidos pelos autores que compõem a fundamentação teórica do trabalho em torno da *performance art*, e também do teatro performativo, que serão explorados nos saras urbanos contemporâneos, o capítulo construirá um levantamento desses conceitos para os próximos capítulos.

Como referencial teórico, adota-se aqui o trabalho de alguns autores que descrevem processos e movimentos artísticos afins ao movimento dos saraus. Como principal referência, atendo-me aos estudos do suíço Paul Zumthor (1915-1995) sobre poesia oral e performance, tendo como base seus trabalhos cruciais sobre o tema. *Performance, recepção e leitura* (2007) em que se pode relacionar seus apontamentos sobre performance oral, com o ato da palavra recitada nos saraus e suas tensões formais reveladas pelo público espectador. A importância de como o autor lida com a performatividade da “presença de um corpo” que fala (ZUMTHOR, 2007, p. 38), como “elemento irreduzível dos estudos da performance”, torna-se primordial neste trabalho. Ainda nesse ponto, faz-se necessária a abordagem da voz e da voz poética, diferenciação estabelecida por Zumthor que potencializa as discussões sobre política e alteridade que surgem nos saraus.

Estendendo a discussão da *performance art*, aliada ao jogo entre estética e política, é possível perceber o que resolvemos chamar de “conexões” dos saraus com a performance e alguma teatralidade performativa. A investigação ainda caminha em torno das expressões da cena, o jogo entre estética e política, apontado por Josette Féral, Ileana Diégues e José Antônio Sánchez (em *A prática do real na cena contemporânea*, 2007), que ressalto como referência imprescindível à abordagem das ações dos saraus, aliada às análises formais apresentadas por esses autores.

O segundo capítulo, que detalhará alguns aspectos do Coletivo Sarau de Periferia de Belo Horizonte, retoma os conceitos apresentados no primeiro capítulo e propõe a discussão do evento no ponto em que se insere nas artes da cena na capital mineira. Valendo-se da *poesia marginal* contemporânea, produzida por artistas oriundos das periferias urbanas, que difere daquele movimento produzido na década de 1970, o Coletivo se apresenta como espaço de poesia oral e inclusão cultural nos espaços periféricos, suburbanos e alternativos aos circuitos culturais da cidade. A apresentação de algumas pessoas, por meio de seus depoimentos e poemas, servirá de apoio e sustentação metodológica para as análises sobre autorrepresentação, por meio da poesia oral.

A relação com o público espectador, e seu papel fundamental no híbrido movimento entre protagonistas e plateia, fazem menção à teoria da *Estética relacional* (2009), de Nicholas Bourriaud. Fica-nos sugerida a noção de que todas as pessoas envolvidas nos encontros de sarau são atores, pela participação cada vez mais ativa e atuante de todos(as).

Como um dos pontos de conexão direta com os saraus, o terceiro e último capítulo desta pesquisa buscará descrever o Poetry Slam Clube da Luta como movimento

impulsionado pela ação da poesia oral no formato da competição. Ainda que a modalidade da competição de poesia falada (*spoken word*), que o slam tem como princípio, já circule pelo mundo afora muito antes do recorte previsto aqui (com início na década de 1980, na Califórnia, nos Estados Unidos), pretende-se mostrar como o jogo ganhou força em algumas capitais brasileiras, principalmente a partir da prática dos saraus. Tanto pelos(as) organizadores(as) quanto pela aceitação do público participante, o estabelecimento dos *slams* como espaço da poesia falada só se mostrou possível porque esses “atores” eram (e ainda são) também oriundos das atividades de saraus.

Em Belo Horizonte, Minas Gerais, o Slam Clube da Luta se propõe como mais um espaço da poesia oral em público, assim como o Coletivoz Sarau de Periferia, que se valeu de sua produção poética e dos saraus espalhados pela cidade, que entoaram força e diversidade à novidade que então representava o *slam*.

Como forma de obter dados para esta pesquisa, optou-se pela tomada de depoimentos em vídeo de participantes, tanto dos saraus quanto do Coletivoz e do Slam Clube da Luta. Os vídeos compõem uma série de documentários experimentais intitulados “O que é sarau?”. Ao longo da pesquisa, os vídeos serão disponibilizados na página do Coletivoz, no site YouTube. Essa metodologia foi escolhida, em primeiro, com o intuito de revelar as vozes de um movimento por meio dos fazedores de cultura (também pelos fruidores, público espectador). Voz como instrumento de constituição coletiva “concebida, também, como histórica e social naquilo que une os seres e, pelo uso que fazemos dela, modula a cultura comum” (ZUMTHOR, 1915, p. 20).

O papel de pesquisador cumpre dupla função. Descrição sistemática e testemunho alternam-se como foco narrativo desta dissertação, a fim de revelar muitos relatos de experiências minhas, compartilhadas por mim. Por ser um dos criadores do Coletivoz Sarau de Periferia, e atualmente articulador tanto do sarau quanto do Slam Clube da Luta; como pesquisador das artes da cena, e profissional do teatro, compartilho relatos e depoimentos que me fizeram voltar à clareza dos fatos, em confluência com os desejos e apontamentos das análises. Urge a clareza e distância entre os papéis, para que se faça ressaltar os dados da pesquisa é fundamental o diálogo entre todas as instâncias enunciativas presentes nos depoimentos. Assim, com a proximidade do depoimento testemunhal do próprio autor, apontado como recurso metodológico do objeto de pesquisa, pretendo buscar um alheamento coerente, que pretende preservar a integridade do movimento dos saraus urbanos

contemporâneos, revelando os pontos cruciais e suas contribuições às discussões sobre/da cena artística contemporânea.

## **Ato I - Dos saraus urbanos contemporâneos no Brasil às vozes das especificidades**

*Sarau é liberdade. É arte. É poesia na hora.*  
João Paiva<sup>3</sup>

*A voz poética é, ao mesmo tempo, profecia e memória.*  
Paul Zumthor

Tendo como foco inicial um sarau de periferia, quando em 2014 propus o plano de trabalho de mestrado, buscava abordar as especificidades que o movimento oferecia. Era o início das incursões em alguns materiais teóricos, novos e renovados pelas confluências acadêmicas ao longo do tempo, que me serviriam de apoio às questões primárias, as que saltaram a mim por incursões outras: vivências e experiências em saraus urbanos contemporâneos. Parte de minhas expectativas naquele projeto inicial previa o levantamento das *vozes* que compunham (compõem) o movimento de pessoas, que se ajuntam no intuito de ler e recitar poemas em lugares não convencionados à poesia, como a periferia. A análise dessas *vozes* foi necessária para que eu conseguisse apresentar a discussão principal, a performance vinda da poesia oral, que conduz as investigações deste trabalho.

Havia interesse especial, desde o início, em um vasto conjunto de palavras que faz parte do movimento dos saraus: periferia, rap, MC's, legitimidade, subalternidade, engajamento, violência, exclusão, palavra, voz, leitura, literatura, ativismo, atitude, poesia, transgressão, limiar, ritual, relacional, sarau. Palavras, entre outras tantas, que impulsionavam (impulsionam) desejos diversos sobre o mesmo tema. O recorte não viria antes da vontade implícita (explícita) de *dar voz*. *Dar* não significa, de nenhuma forma, uma pretensão de que este trabalho detenha algum tipo de poder em relação a quem quer que se destine, mas de revelar uma produção que tem uma voz própria e legitimada por suas ações. Esse desejo me orienta a entender as formas de *deixar* que as vozes falem por si, por meio de um desejo, de um recorte, de minha escrita. *Deixo* aqui minha trajetória ativa no movimento dos saraus,

---

<sup>3</sup> João Paiva é professor de educação física por profissão, poeta, Mc, rapper e slammer, foi representante nacional em 2015 na *Coup du Monde du Poesie*, campeonato internacional de *slam poetry*, realizado em Paris, na França.

como participante, articulador, poeta, marginal, periférico, mesclada (também, por muito distanciada) ao posto de pesquisador. Este, além de buscar cumprir a função investigativa, distanciada e esclarecedora do objeto, promove intrínseca *suspensão* do fazer artístico, da criação poética e do pensamento sobre a arte produzida na contemporaneidade.

No quase indissociável papel de pesquisador/articulador-fruidor, *dar voz* requer o pensamento sobre o lugar do enunciador. Mais do que isso, sobre o que há de original, inovador e revelador para a pesquisa. Embora essas posições estejam carregadas de preciosismos e notoriedades, o pensamento primordial sobre elas é o que nos conduz a um dos aspectos que considero essencial numa pesquisa de mestrado: fazer as pessoas perceberem que as questões a que aludo foram importantes, em algum momento da história e num determinado lugar, a um determinado público. E a alusão, que vem com o desejo, que vem com o recorte, faz retomar as palavras em que me situo: “Não me situo absolutamente como alguém que tenta alcançar originalidade, mas como alguém que tenta sempre dar uma voz a certa marginalidade” (BARTHES, 2004a, p. 395). Embora o termo marginal de que trata Roland Barthes<sup>4</sup> seja uma discussão contra os estereótipos enraizados no clichê do que se diz original, ele nos ajuda a pensar na contra-hegemonia, na resistência a uma cultura de dominação dos espaços privilegiados pela produção artístico-cultural dos centros urbanos brasileiros.

Os saraus periféricos são resistência à exclusão social, nascem da marginalidade, superando os vícios hegemônicos, que se não os oprimem, tentam falar por eles de fora e de cima, e buscam a emancipação à custa do avesso. Esse é o lugar de legitimidade, de se reivindicar por direitos e de exportar suas vozes requeridas da igualdade de gênero, raça, posição política e social. Interessam-me as formas com que os saraus periféricos unem as expressões artísticas e a maneira que eles flertam com o lugar de destaque na arte tida como marginal, uma vez que se posicionam, por meio da autoafirmação, como avessos à cultura hegemônica ou vigente dos espaços privilegiados dos centros urbanos.

A voz, como “um conjunto de valores que se estreitam no poder da fala” (do *Manifesto da voz coletiva*. Blog do COLETIVOZ, 2008)<sup>5</sup>, deveria guiar minha investigação, em busca de valores que estariam sendo revelados e congregados ali, buscando pensar,

---

<sup>4</sup> Roland Barthes, citado aqui pelo livro *O Grão da voz* (2004), refere-se à recusa da estereotipia dos saberes, numa contraposição à gregriedade e às formas clássicas e clichês de se tratar temas como o amor na literatura.

<sup>5</sup> O *Manifesto da voz coletiva*, publicado em 12 de agosto de 2008, pode ser encontrado na página do grupo sob o link < <http://coletivoz.blogspot.com.br/2008/08/manifesto-da-voz-coletiva.html>> (Acesso em 10 de agosto de 2015).

também, como os encontros em bares, praças, redutos, espaços escusos e alternativos nas periferias urbanas brasileiras, entre poetas, escritores(as) rappers, MC's, atores e atrizes, tornaram-se espaços de trocas de ideias e de vozes, espaços de convivência artística e de experimentações. A transfiguração desses espaços ou a reconfiguração deles me chamou a atenção pelo que tinham de comum a outros espaços já instituídos ou institucionalizados pela arte, pelas apresentações artísticas, sobretudo pelas artes da cena. Porém, o que impulsionou a pesquisa foi justamente o que os espaços têm de “específico”.

Tal especificidade em uma produção artística da/na periferia poderia ser assimilada à particularidade. Entretanto, o particular nos dá a ideia de único, de novo. Considero que as apresentações artísticas dos saraus urbanos contemporâneos sugerem, aparentemente, um movimento mais agregador do que inovador. Agregador é um tipo de especificidade que corrobora os processos de afinidades por temas comuns ao movimento que escolhe, determina seu lugar de fala e tem por princípio o encontro. O princípio de se encontrar, tendo como ponto de partida a comunhão de experiências e vivências artísticas, políticas, humanas e sociais num mesmo lugar, revela, por si, um estudo sobre a *Estética relacional*<sup>6</sup>, a qual o crítico de arte Nicolas Bourriaud se baseou no que chama de “estar-junto”.

Ao longo desta dissertação pretendo estender os conceitos da estética relacional como uma “teoria estética que consiste em julgar as obras de arte em função das relações inter-humanas que figuram, produzem ou criam” (BOURRIAUD, 2009, p. 151). Aliando-a, assim, às práticas inter-relacionais dos encontros de saraus, podemos inferir como se estabelecem os processos de “elaboração coletiva de sentidos”, de que fala Bourriaud (2009, p. 21), e como o dispositivo relacional da arte contemporânea faz com que essa “elaboração” seja uma “máquina” capaz de provocar encontros.

Os saraus urbanos contemporâneos, provocadores de encontros devido à natureza de suas ações, sugerem a condição de agregar, mesclar, misturar, recompor, entre outras palavras que se tornaram comuns às vivências das artes contemporâneas. Incluo a esse pequeno léxico a palavra “compor” (também seu oposto “decompor”), principalmente vinda da expressão “composição urbana”, admitida pela pesquisadora em performance da Universidade de

---

<sup>6</sup> Termo a partir do livro *Estética relacional*, de Nicolas Bourriaud (2009).

Brasília (UNB), Bia Medeiros<sup>7</sup>, no trabalho do grupo de que faz parte e do qual foi cofundadora, Corpos Informáticos<sup>8</sup>.

Alguns dizem “intervenção urbana”. Corpos Informáticos declara: não fazemos intervenção, nem intervenção urbana, nem intervenção cirúrgica, estas invadem, rasgam, rompem e implantam o que, na *urbis*, na internet ou no corpo, não cabe. [...] Outros dizem “interferência urbana”. Interferir fere como faca amolada. O governo interfere na economia, alguém interfere no pensar do outro, ruídos interferem na transmissão das emissoras de rádio, raios cósmicos podem interferir no funcionamento de equipamentos eletrônicos. A arte pode ser intervenção ou interferência urbana. Corpos Informáticos quer, e prefere o termo, “composição urbana”. A composição urbana não interfere nem intervém, compõe e decompõe com o corpo próprio, com o corpo do outro, com o espaço “público”, com a internet. (ALBUQUERQUE e MEDEIROS, 2013, p. 200).

Toma-se aqui, para os saraus, a designação de compor, como “algo” compõe o ambiente urbano, sem que necessariamente interfira ou intervenha, com a intenção de modificar ou ferir um organismo preexistente. Compor com o urbano, por mais que as ações de interferir ou de intervenção estejam dialeticamente agregadas, significa fazer acontecer nesse ambiente “algo” que deveria estar ali, que deveria previamente existir ali ou ser da natureza daquela ordem. Algo que não está por conta de alguma questão política, social e cultural. Algo que deveria ser parte de um organismo social, e não o é em função, muitas vezes, das formas de organização hegemônicas excludentes, que deixam o ambiente da periferia à mercê do “lugar da cultura”. Isso reforça o pensamento de que a tão panfletada arte de resistência, assumida nesses locais, tem como contraposição os grandes circuitos culturais distantes daquele contexto. Sem muito esforço, podemos ver esses circuitos nas proximidades dos centros urbanos, concentrados, em grande parte, em função do circuito comercial de cada cidade.

---

<sup>7</sup> Bia Medeiros [Maria Beatriz de Medeiros]. Artista e pesquisadora, coordena o grupo de pesquisa Corpos Informáticos. Doutora em Arte e Ciências da Arte pela Université de Paris I (Pantheon-Sorbonne). Docente da Universidade de Brasília. Pesquisadora do CNPq (2008-2011 e 2011-2015).

<sup>8</sup> O grupo de pesquisa em performance Corpos Informáticos formou-se em 1992, em Brasília, com alunos, técnicos e professores de artes visuais, artes cênicas, arte computacional e videoarte. Um grupo, um conjunto de pessoas, ou pessoas em conjunto: reuniões, estudos, experiências, gravações, discussões. Tratava-se de uma necessidade de pensar o corpo frente as tecnologias. Que corpo? Que tecnologia(s)? Que banho de tecnologia leva (levava) o corpo? O que resta? O que se lança? Corpos Informáticos nasce “grupo” por uma necessidade anteriormente sentida por Bia Medeiros (Maria Beatriz de Medeiros) em performances realizadas em 1983 e 1984. A performance necessita de potência, apoio, sincronia (e naturalmente diacronia, diria Bernard Stiegler). A performance, no entender do grupo, pede grupo. Convidar auxiliares é uma possibilidade, mas a performance, realizada em um processo de improviso, deseja amálgama da equipe, precisa de organicidade: fazer para si um corpo sem órgão (MEDEIROS, 2013, p. 1).

O caráter agregador dos saraus é uma especificidade da composição/instalação que ele cria. Poderíamos pensar que os encontros revelam certa dose de antropofagia, em relação à dança, ao teatro, às artes visuais, ao cinema, à fotografia, à literatura, aproximando-se e se distanciando com uma repetição descontinuada, com a colagem de instrumentos novos, renovados pelas tecnologias, pela comunicação e pelo próprio entorno. Renovam-se e reinventam-se práticas e naturezas da representação, da exposição, do convencimento do público participante e também dos protagonistas. Nos saraus, há a representação de um texto em cena que os aproxima do teatro, mantém-se a prática literária tradicional de se ler/recitar poemas/textos oriundos da produção original, autoral, daqueles que tomam a palavra. Além de haver encontros determinados, constantes e sequenciais, em lugares e horários definidos, que os aproximam do que podemos chamar de ritual. Provoca-se o deslocamento do “lugar” de público/plateia para o “lugar” de atuentes/protagonistas, muito próprio da *performance art*. Fatos que nos fazem pensar os saraus como espaços próprios da multiplicidade de linguagens artísticas.

Parece-nos que os saraus de periferia, mesmo tão comumente associados à literatura, pela prática da poesia oral, da escrita e dos meios de publicação, estariam mais para uma versão contemporânea dos espetáculos de variedades da *Comédia Del’Arte* do que para uma mera evolução, reformulação, renovação da tradição literária. O que nos parece inovador, à primeira vista, é o deslocamento de uma cultura letrada para ambientes periféricos, tomado como posicionamento e estratégia por parte dos realizadores e idealizadores de saraus. Fazer circular literatura pela periferia é estratégico e definidor de suas ações, dos textos e contextos produzidos.

Desde a forma de organização até o momento em que a cena é posta, os saraus se desenvolvem como um lugar de trocas artísticas, como outro qualquer, porém radicalizado na estratégia de atuarem na e para a periferia.

## **1.1 Saraus em foco**

Os saraus urbanos contemporâneos entraram, há alguns anos, no rol dos estudos acadêmicos, muitas pesquisas têm sido realizadas em diversas áreas. Para esta pesquisa, ativamos a construção de um panorama sobre o que se fala dos saraus urbanos contemporâneos,

afim de que sejam, a outras pesquisas, um suporte de múltiplas visões sobre o mesmo movimento, a mesma composição.

Com minhas vivências e visitas a vários saraus (grande parte em Belo Horizonte e São Paulo), pude perceber uma autonomia desses espaços em se afirmarem como espaços de produção artística, como espaços de arte, tanto pela continuidade e fidelidade aos encontros, garantidas pelos seus realizadores e pelo público, que fortalece suas redes e lugares de sobrevivência, quanto pelo que surge a partir de cada sarau. O que surge, parece-me, é o entrelaçamento das redes entre grupos afins à arte poética, desaguando num campo infinito de possibilidades, entre composições e decomposições, como a publicação dos livros de selos independentes, incentivo e promoção à leitura nas escolas, desdobramentos e ações coletivas de arte nas comunidades locais, encontros impossíveis de mensurar.

Constatações já apontadas no trabalho de Érica Peçanha do Nascimento<sup>9</sup>, intitulado *É tudo nosso! Produção cultural da periferia paulistana* (2011), traz-nos de forma etnográfica uma apresentação extensa da produção da Cooperifa<sup>10</sup>, tida como o primeiro sarau de periferia no Brasil, entre outros saraus no encalço dos anos de 2001 a 2011. A abordagem do movimento político-cultural busca apreender os discursos acerca da periferia “tanto no que se refere ao espaço social quanto à sua cultura peculiar, constituída pelos protagonistas desse movimento no cenário contemporâneo” (NASCIMENTO, 2011, p. 9). A frase que inicia sua tese é um jargão usado por Sérgio Vaz<sup>11</sup>, o idealizador da Cooperifa. Em muitas conversas que tive com ele, é fácil lembrar de afirmações como: *na periferia não tem teatro, cinema, então resolvemos fazer nós mesmos*, outro jargão que ele, Vaz, faz questão de dizer sempre.

---

<sup>9</sup> Érica Peçanha do Nascimento é Graduada em Sociologia e Política pela Fundação Escola de Sociologia e Política de São Paulo. Mestre e Doutora em Antropologia Social pela Universidade de São Paulo (USP), com pós-doutoramento em Educação pela mesma instituição. Pesquisadora da produção cultural periférica no contexto paulistano e autora de diversos artigos sobre o tema. Autora de *Vozes marginais na literatura* (Aeroplano, 2009), sobre a projeção de escritores da periferia no cenário literário contemporâneo; e coautora de *Polifonias marginais* (Aeroplano, 2015), que apresenta entrevistas com produtores literários negros e periféricos. Docente da Faculdade de Saúde Pública da USP e do Curso de Especialização em Projeja (Instituto Federal de São Paulo/Prefeitura de Santo André). Pesquisadora das subáreas de Antropologia Urbana, Sociologia da Cultura, Sociologia da Juventude e Pesquisa Social, sobretudo nas seguintes temáticas: periferia, cultura da periferia, literatura marginal, literatura periférica e políticas de juventude.

<sup>10</sup> A Cooperifa, especula-se, foi o primeiro sarau periférico do Brasil. O Sarau da Cooperifa, realizado no bar do Zé Batidão, no bairro Jardim Guarujá, zona sul de São Paulo, é o sarau com maior tempo em atividade no mesmo lugar, completou em 2016 seus 15 anos de existência.

<sup>11</sup> Desde meados de 2001, o criador Sérgio Vaz, poeta, agitador cultural e morador da região, juntamente com agregados e participantes, mantém o sarau aberto todas as semanas. Nas noites de quarta-feira é possível presenciar um público participante estimado entre duzentas e trezentas pessoas, reunidas na varanda estendida do bar, que também se transformou ao longo do tempo em uma biblioteca periférica. Os títulos comercializados são publicações autossustentáveis ou, em sua maioria, produzidas com o apoio de algum edital de publicação, como o VAI, Valorização das Iniciativas Culturais da Periferia, um programa da Secretaria de Governo de São Paulo de grande expressão para os articuladores culturais.

No público participante, podemos encontrar os poetas, que se revezam no microfone quando são chamados a recitar, organizados numa lista feita previamente, simpatizantes da poesia, frequentadores habituais do bar, professores acompanhados de turmas de alunos das escolas da região, times de futebol de várzea, grupos diversos e outros interessados. Os apresentadores, Sérgio Vaz e companhia, intercalam as apresentações com recados, anúncios de eventos parceiros, divulgam livros lançados no dia e, entre tantas outras coisas, pedem silêncio para a poesia: “*O silêncio é uma prece!*”, bordão amplamente conhecido por todos que vão à Cooperifa.



**Figura 1 – Bar do Zé Batidão, local de realização da Cooperifa desde 2001, visto de fora. Foto de divulgação.**

O sarau da Cooperifa inspirou o Coletivo Sarau de Periferia e outros tantos espalhados pelo Brasil afora. O movimento dos saraus urbanos, a partir da criação da Cooperifa, cresceu e diversificou o ambiente da periferia em sua produção cultural e nos trânsitos emergentes das margens.

Sérgio Vaz é o organizador do primeiro espaço batizado como sarau (Sarau da Cooperifa), encarregado de estabelecer, além do nome, uma série de fórmulas e o *modus operandi* que se tornaram regras incorporadas por todos os frequentadores deste e dos posteriores saraus que foram sendo formados. Efetivamente, a partir de 2001, cada vez mais saraus<sup>12</sup> têm sido organizados nas regiões suburbanas da cidade

<sup>12</sup> Antes desta data havia reuniões impulsionadas pela literatura. A que mais se aproxima ao que hoje são os saraus foi “Noite da Vela”, iniciada na metade da década de 1990, organizada por Binho em seu antigo bar. Binho fala a respeito (em entrevista à autora): “Em 95, em 96, a gente realizava no bar um evento que se chamava ‘Noite da vela’, não nesse bar aqui, um anterior a esse. Na ‘Noite da Vela’ que a gente colocava o lado B dos discos, aquele que não toca em rádio, não toca em nada, e eram os bolachões, vinil, e a gente colocava para ouvir, né? Aí no meio dessa atmosfera, sempre alguém falava, ‘ah, deixe falar uma poesia?’, e entre uma música e outra falava uma poesia” (TENNINA, 2013, p. 14).

de São Paulo. Anualmente, o número tem se multiplicado, preenchendo o calendário e salpicando o mapa. Os saraus da periferia conformam um circuito atravessado por uma rede de frequentadores, que transitam de um bairro a outro sem levar em consideração as grandes distâncias geográficas, nem as distâncias que impõem a realidade do tráfico e da pobreza. Partindo da ideia de que um espaço não se define a partir de pontos cardeais, mas que está determinado, caracterizado e distinguido a partir de uma dinâmica social, pode-se compreender nos saraus a disposição do espaço “periferia” em termos distintos ao que expressa o sentido comum. (TENNINA, 2013, p. 13).

Temas relativos à “transformação da periferia” e ao fator de inclusão social e cultural no circuito da cidade de São Paulo são discutidos no texto de Peçanha, que contribuíram muito para pesquisas sobre o tema. Em confluência às pesquisas de Érica Peçanha, outras pesquisas nos ajudam a situar-se no ambiente das questões importantes sobre o posicionamento regional e político da atuação dos saraus nas periferias da cidade. Como afirma Lucía Teninna<sup>13</sup> em citação acima, os “atravessamentos” de frequentadores, independentemente da situação geográfica, pode nos dar a impressão desse “novo” circuito, ativado na fala de Sérgio Vaz, que se faz por si, mesmo não tendo instituições de arte na periferia.

Os saraus das periferias podem ser definidos, de um modo breve, como reuniões em bares de diferentes bairros suburbanos da cidade de São Paulo, onde os moradores declamam ou leem textos próprios ou de outros diante de um microfone, durante aproximadamente duas horas. Muitos bares – espaços nos quais normalmente acontecem os episódios que se transformam em estatísticas posteriormente (os assassinatos e o alcoolismo) – funcionam, desde então, também como centros culturais. (TENNINA, 2013).

Os saraus, creio, desde o estabelecimento da Cooperifa, tornaram-se os centros culturais das periferias. Muitos artigos, livros e teses produzidos sobre os saraus de periferia existentes hoje estão voltados para textos que acumulam experiências, visões, vivências e entrevistas sobre o movimento recente e de atualização diária, que contribuem com dados relativos à pesquisa que complementam e, também, distanciam-se do tema. Em sua maioria, a discussão feita no campo das Letras e da antropologia social toma grandes proporções, enquanto nas artes da cena ainda se revela tímida e inicial.

---

<sup>13</sup> É professora de Literatura Brasileira na Faculdade de Filosofia e Letras da Universidade de Buenos Aires e tradutora. Pesquisa, como crítica literária e como antropóloga, as produções literárias das periferias de São Paulo. Publicou *Saraus: Movimiento/Literatura/Periferia/São Paulo* (Ed. Tinta Limón), *Voces desde el margen. Literatura y favela* (Ed. Edefyl) e, junto com Luciana de Leone e Mário Cámara, compilou *Experiencia, cuerpo y subjetividades. Literatura argentina del presente* (Ed. Santiago Arcos). Também é autora do artigo *Saraus das periferias de São Paulo: poesia entre tragos, silêncios e aplausos* (2013). Traduziu, entre outros autores, Ferréz, Marcelino Freire e Lourenço Mutarelli.

Muitos escritos sobre a literatura marginal também contribuem a este trabalho, a partir das orientações sobre violência e estética marginal (RODRIGUEZ, 2003). Com isso, apresentam-se textos, como o de Regina Dalcastagnè, em que são expostos conceitos de ato-representação e de descrição da vida periférica realizada por autores periféricos. Os estereótipos firmados na condução da narrativa provocam uma inclusão por meio de uma literatura que se afirma periférica pelas condições de vida, pelo jogo criado entre o testemunho e o ficcional dos fatos, pela complexa fricção entre obra de arte e vida na construção de sentidos, tanto para a primeira quanto para a segunda.

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. (DALCASTGNÈ *apud* OLIVEIRA JR., 2016, p. 69).

As discussões afins a esta pesquisa e que contribuem para um “estado da obra”, relativamente aos saraus urbanos contemporâneos, trazem diversas questões que, se não apoiam diretamente o objeto aqui discutido, ligam-se por hipertextos e/ou paratextos. Porém, é preciso avançar, visando descrever as potências da “palavra em ação” e da influência da literatura marginal para a ação oral em público nos saraus, especialmente no Coletivo de Belo Horizonte.

O texto de André Telles do Rosário intitulado “Corpoeticidade: Poeta Miró e sua literatura performática” (2007), além de apresentar a poesia do Miró da Muribeca, poeta marginal pernambucano, busca uma relação intrínseca do “corpo e da cidade para a efetivação desta poética, em suas três dialéticas: a forma da poesia no corpo, a habitação deste corpo na cidade e a presença da cidade na sua poesia” (ROSÁRIO, 2007, p.08). O autor realiza um traçado histórico da poesia oral, tendo como base os estudos de Paul Zumthor, que atualiza os cenários de recitação em público como espetáculos.

Nos últimos trinta anos, assistimos a um redespertar da apresentação – a performance – como meio de expressão poética. A ascendência dos recitais

alternativos, no Brasil, e da Slam Poetry, surgida nos Estados Unidos e difundida para a Europa, são exemplos de novas situações de comunicação no desenvolvimento deste gênero ancestral, focadas agora na corporalidade da poesia, isto é, na interpretação e na interação pessoal com o público. (ROSÁRIO, 2007, p. 7).

Para além desse apanhado, sua descrição, que faz chegar ao poeta pernambucano Miró da Muribeca<sup>14</sup>, revela na trajetória a relação que o corpo ganha no ato interativo com o público. Ainda, demonstra o caráter indissociável da escrita e formas de publicação para que a poesia se contemple de forma espetacular.

No Trovadorismo o corpo era algo essencial, interno à execução do poema. Não havia outra maneira de ter contato com a poesia a não ser através do corpo de outra pessoa, primeiro apenas em festivais cortesãos e depois em eventos e lugares públicos das vilas. Com a expansão da cultura impressa, a situação se inverte, e no fim do século XIX é possível dizer que a poesia era feita para a mente em oposição ao corpo, essa própria divisão entre mente e corpo resultado das estruturas de pensamento da cultura tipográfica (na Idade Média, tal distinção, conforme visto no capítulo passado, não fazia sentido). Assim, quando os futuristas iniciaram as experiências que mais tarde seriam consideradas os primeiros movimentos da arte da performance, a recolocação do corpo como suporte para a forma acontece quase como um maneirismo, algo quase desnecessário para a compreensão do fato poético, uma vez que os poemas ainda eram feitos para publicação. Podemos dizer desse momento que nele o corpo era algo externo ao poema, mas já sugerido. Esta série de experiências poéticas e artísticas do século XX foram precursoras das formas de performance poética urbana contemporânea. E a diferença básica, nesse quesito, entre a poesia de Miró ou a Slam Poetry e as performances futuristas e dadaístas é que hoje o corpo, diferentemente do que acontecia logo no início das experimentações, é ao mesmo tempo externo e interno à execução do poema. Não se trata mais de um acessório ou de uma forma de provocação, a poesia tratada nessa dissertação é espetacularizada, já que depende da apresentação do autor e da sua comunicação para que funcione nessas situações. As obras criadas nesses meios têm uma dinâmica de criação onde o corpo do autor, perante uma audiência imaginada (e/ou testada), demanda soluções estéticas que resultam numa poesia híbrida de oralidade e literatura, utilizando voz, gesto e indumentária para amplificar a mensagem que também segue impressa. Pois, diferentemente do Trovadorismo, o criador de hoje depende do meio impresso como forma de gerar sua féria. (ROSÁRIO, 2007, pp. 22-23).

Considerando também a pesquisa de Rosário, sobretudo em seu caráter histórico e conceitual sobre a poesia oral, percebo o corpo como elemento “interno e externo” à apresentação dos poemas. Porém, ainda que os autores, poetas marginais, frequentadores(as) de saraus, tenham a publicação e a escrita como forma de difusão da poesia (também como

---

<sup>14</sup> O poeta Miró da Muribeca nasceu em 1962 no Recife, no bairro da Encruzilhada, morador da Muribeca, publica desde 1985, tem sete livros lançados por este Brasil afora: *Que descobriu azul anil* (1985), *Ilusão de ética* (1993), *Entrando pra fora e saindo pra dentro* (1995), *Quebra a direita segue a esquerda e vai em frente* (1997), *São Paulo eu te amo mesmo andando de ônibus* (2001), *Poemas pra sentir tesão ou não* (2002), *Pra não dizer que não falei de flúor* (2004) e recitais por todas as esquinas.

forma de garantir o sustento), uma das particularidades que venho trazer é que a literatura, seja como palavra, seja no movimento, apresenta-se como parte constituinte desse movimento, dessa palavra. O hibridismo de que fala Rosário pode ser percebido por meio de uma análise formal das apresentações nos saraus, mas a própria palavra “literatura” é muito pouco ou quase nunca referenciada. Apesar de muitos trabalhos acadêmicos sobre os saraus se voltarem à literatura, como visto, há bastante interesse em diversas outras disciplinas que apontam os saraus em suas bases, sob outras perspectivas, outras áreas .

Recém-lançada, a tese de doutorado em Psicologia Social de Otacílio Oliveira Júnior<sup>15</sup>, *Entre a luta, a voz e a palavra: partilhas de sentido em torno de um sarau de periferia* (2016), faz um panorama da criação, da organização e da politização na cena dos saraus de Belo Horizonte. Com foco no Coletivo Sarau de Periferia, a tese mostra, por meio de entrevistas, o início do sarau, as bases de sustentação que levaram os articuladores e participantes do sarau a se estabelecerem emancipados, politizados e politizantes.

[...] 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 àquilo 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 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 à 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-se de diferentes formas de concatenação de

---

<sup>15</sup> Otacílio de Oliveira Júnior é o Autor da tese de doutoramento em Psicologia Social, pela UFMG, intitulada *Entre a luta, a voz e a palavra: partilhas de sentido em torno de um sarau de periferia*. (2016). Frequentou o Coletivo por muitas edições, mesclando sua participação, entre fruidor e pesquisador. É graduado em Psicologia/Psicólogo pela Universidade Federal de Minas Gerais (2008), graduação em Psicologia/Bacharelado pela Universidade Federal de Minas Gerais (2007), mestrado em Psicologia pela Universidade Federal de Minas Gerais (2011) e doutorado em Programa de Pós-Graduação em Psicologia pela Universidade Federal de Minas Gerais (2016). Realizou no ano de 2015 estágio Doutorado Sanduíche no Departamento de Ciencia Política de Concordia University - Montreal/CA sob a orientação do professor Jean-François Mayer. Atualmente trabalha como professor da PUC-MINAS.

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 ideia de poesia entendida como forma de luta? (OLIVEIRA JR, 2016, p. 31).

Como, de forma tão “acidental”, a sua pesquisa foi tomando forma e fazendo surgir questões em torno do sarau? Sua descrição, ainda em forma de relato, quase autobiográfico, atua nas *partilhas de sentido*<sup>16</sup>, e faz da escrita, também da experiência, uma partilha pessoal. Otacílio inicia seu texto discorrendo sobre sua vida, a de seus pais e de seu lugar de nascimento, a cidade do interior de Minas Gerais, chamada São Sebastião do Sacramento. As descrições de um panorama das dificuldades da vida no interior, da realidade de um lugar que teve sua mãe como a primeira professora da primeira escola da Comunidade Cachoeira Alta, parte do distrito de São Simão do Rio Preto, em Simonésia; as descrições de sua própria história escolar, com o pouco privilégio de ser filho de professora, e ter alguma iniciação letrada dentro de casa, o que o diferenciava de muitos naquele lugar. Seu texto é carregado de hipertextos de poesia de sua autoria, escrita que vai mostrando que o “acidente” de se interessar pelos saraus de periferia não era de fato um acidente. Sua poesia, recitada nos saraus que pude presenciar, era ainda de uma leitura tímida, no celular, trêmula, mas de transgressão de espaços. O interior de suas histórias chegava ao interior das pessoas ouvintes no espaço do Bar do Bozó, no Vale do Jatobá, região do Barreiro, em Belo Horizonte. Lugar em que o sarau se estabeleceu por dois anos seguidos. O conteúdo, não apenas investigativo de sua tese, e também sua poética de fruidor no sarau, ajudam-nos a pensar os encontros entre a academia e os saraus urbanos.

### **Sobre Meninos e Lambaris**

*Havia um lugar tranquilo onde as folhas de mangueira deixavam trespassar manchas mornas de sol. No chão coalhado de manga ubá, 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 fieira. 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.*

---

<sup>16</sup> Termo cunhado pelo autor diante das discussões apontadas pelo seu principal referencial teórico, o filósofo Jacques Rancière, em suas teorias sobre estética e política.

*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 coco 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 Jaracuçus puro veneno? Ou as aranhas pretas fazendeiras de teia nas cumeeira das casas? As caixas de marimbondo arrebrandadas 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., 2016, pp. 23-24).

*Sobre meninos e lambaris* sugere suas próprias vivências; é sobre si e sua trajetória, também de alguma subalternidade, que transcende ao mundo acadêmico, revelando o pesquisador entremeio ao universo letrado da Psicologia Social; entremeio à poesia que escancara uma estética importante no processo de politização. No capítulo sobre a estética performática, da leitura e recepção dos textos nos saraus, buscarei apontar esses entremeios e suas relações com as pessoas, com o mundo, com a periferia.

Como uma pequena partilha, adoto para esta escrita alguns sentidos que se assemelham à tese de Oliveira Jr. A trajetória de uma pesquisa em saraus implica contingências afins. Tanto meus próprios relatos de experiências quanto as vivências entre academia e poesia do texto de Otacílio são, em potencial, matérias de uma composição.

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 a 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. (OLIVEIRA JR. 2016, p. 16).

O elevado número de vídeos, postagens, filmagens, programas de entrevistas e alguns documentários sobre a ação dos saraus urbanos possibilitará refletir sobre como as ações tomam dimensões a partir da relação nas redes e mídias. Vídeos feitos por qualquer pessoa, postados nas redes sociais, proliferam-se no intuito de mostrar as performances poéticas dos participantes e a apresentação de temas e eventos envolvendo os saraus. Uma espécie de documentação diária desses eventos é atualizada a cada minuto, o que acaba revelando um movimento, sobretudo pela imagem, porém, autorizando a legitimidade da presença.

Para além dos textos de produções acadêmicas, há algumas produções de documentários, como *Curta Saraus*<sup>17</sup> e *Cooperifa: “Povo lindo, povo inteligente!”*<sup>18</sup>, autossustentadas ou financiadas por editais públicos de incentivo à cultura, as quais ajudam a formular questões históricas sobre o movimento. Por meio de *Cooperifa: “Povo lindo, povo inteligente!”*, dirigido por Sérgio Gagliardi e Maurício Falcão, é possível entender, pelas palavras do criador da Cooperifa, Sérgio Vaz, o início desse sarau e os ideais que o constituíram.

Estamos vivendo nossa Primavera de Praga, nossa tropicália. [...] é a literatura marginal, periférica, suburbana, não interessa o nome que se dê, ela é feita por nós. [...] na periferia não tem teatro, cinema, biblioteca, e o espaço público que tem é o bar [...]. eles iam imaginar que a gente ia se acabar bebendo cachaça, e nós transformamos o bar em centro cultural<sup>19</sup>.

Surgido numa fábrica do Taboão da Serra, bairro da zona sul de São Paulo, passando pelo Bar do Português e se estabelecendo no Bar do Zé Batidão, no Jardim Guarujá, a Cooperifa já agregou aos eventos capoeira, dança, poesia, teatro, música e exposições. Sérgio conta que o sarau acontece hoje num bar que foi de seu pai há 12 anos, e por isso escolheu o lugar. Em confluência ao início da Cooperifa, o Sarau do Binho já realizava pequenos encontros chamados Noite da vela<sup>20</sup>, eventos marcados pela presença de uma vitrola ao som de lados bês de discos de vinil, que em 2004 deram lugar ao Sarau do Binho. Muita

---

<sup>17</sup> Disponível em <<https://www.youtube.com/watch?v=7FyCf1CrFcI>>. Acesso em: 04 jun. 2016.

<sup>18</sup> Sarau da Cooperifa: “Povo lindo, povo inteligente!” Direção de Sérgio Gagliardi e Maurício Falcão, produção DGT filmes. Documentário sobre o Sarau da Cooperifa gravado em 2007, prêmio de júri popular para curta/média metragem no Festival CineEsquemaNovo de Porto Alegre. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=wwIy5pyoq0M>>. Acesso em: 04 jun. 2016.

<sup>19</sup> Transcrição de trecho (12m31seg) Sérgio Vaz (GAGLIARDI; FALCÃO, 2007).

<sup>20</sup> Robinson, o *Binho*, fundou o *Noite da Vela*, que deu lugar ao sarau do Binho em 2004.

informação pode ser encontrada na internet, em canais como a *Agenda da periferia*<sup>21</sup>, criado com a intenção de integrar e transmitir a informação de toda produção cultural das periferias paulistanas.

Os conceitos diversos sobre os saraus urbanos foram também traçados e explorados a partir de uma série de entrevistas, em audiovisual, a frequentadores(as) dos saraus, tendo como foco uma única pergunta, direta e sem comunicação prévia, no momento em que o sarau está acontecendo: *O que é Sarau?* Essa mesma pergunta intitula a série de video-depoimentos, que são disponibilizados na página do grupo<sup>22</sup>. A diversidade dos depoimentos garante uma conceituação dialógica da palavra sarau, bem como a construção desse movimento que se apoia na oralidade, e na vivência dos indivíduos que compõem os coletivos. A inspiração para essa metodologia partiu do vídeo chamado *O que é Teatro?*<sup>23</sup>, realizado e idealizado por Reinaldo Maia, dramaturgo do grupo Folias D'arte (SP). A pergunta direta e sem comunicado prévio, tanto no documentário quanto na experimentação *O que é sarau?*, expõe o impacto de se conceituar algo que é tão vivenciado, muito discutido e que tem muitas possibilidades e pontos de vista. As entrevistas mostram o desejo de falar do que acontece no momento presente, quando o sarau está acontecendo.

---

<sup>21</sup> Entrada no site: <<http://www.agendadaperiferia.org.br/#inicio>>. Acesso em: 04 jun. 2016.

<sup>22</sup> Os videodepoimentos podem ser encontrados em <<https://www.youtube.com/user/coletivoz>>. Acesso em: 04 jun. 2016.

<sup>23</sup> MAIA, Reinaldo. *O que é teatro?* (2005) – DVD (Produção independente) 34min. A provocação e o idílio estão entre os depoimentos colhidos no documentário *O que é Teatro?*, dirigido pelo dramaturgo Reinaldo Maia. Encontro, jogo, diversão, deslocamento, representação, liturgia, vida, desvelamento de verdades: são definições suscitadas entre os depoimentos, um misto de gerações ao longo de 34 minutos. Falam artistas como os diretores José Renato (fundador do Arena, nos anos 1950), João das Neves (ligado ao Opinião, nos 1960), César Vieira (Teatro União e Olho Vivo), Roberto Lage (Ágora), Sérgio de Carvalho (Cia. do Latão), Carlos Gaúcho (Caixa de Imagens), Tiche Vianna (Barracão, de Campinas), a performer Dudude Herrmann (Benvinda Cia. de Dança, de MG), a atriz Tânia Farias (Ói Nós Aqui Traveiz, do RS) e os criadores portugueses Francisco Beja e Jorge Loureiro.

Mesmo sob o domínio de artistas ligados a grupos, Maia, 63 anos, afirma que as respostas refletem pluralidade. "O vídeo é polifônico. Desconstrói a redução preconceituosa de que teatro de grupo significa ativismo de esquerda, experimentalismos. A questão é mais ampla." Em contraponto, diz, há unidade no compromisso dos artistas de coletivos com o ofício, vinculando-o de forma estreita à existência de cada um. O vídeo entremeia imagens de espetáculos, sobretudo "Orestéia – O Canto do Bode", o mais recente do Folias, movido por autoquestionamentos. Em tempo: a última cena do vídeo é a de uma vaca no pasto. "O que o camarada Brecht [dramaturgo alemão que atravessou duas guerras mundiais no século 20, morto em 1956] gostaria que existisse depois dele?", questiona-se Maia. Este flertou com o audiovisual nos anos 1980, atuou em "A Próxima Vítima", de João Batista de Andrade. E levou um ano e meio para fazer *O que é Teatro?*, câmera digital em punho e finalização do ator Flavio Tolezani.

**Rogério Coelho:** Zí Reis<sup>24</sup>. O que é sarau?

**Zí Reis:** Sarau? (pausa) sarau é o encontro. Um encontro das diversidades, do diferente. É o encontro das diferentes regiões de BH num lugar. A gente tá aqui no Barreiro<sup>25</sup>, eu sou de Contagem... tem galera que é do Morro das Pedras, Betim... Então, é esse encontro. E mais do que esse encontro material, é esse encontro do sensível, onde o melhor de mim encontra com o melhor de você (risos). Eu acho que o sarau é isso. Ele é... uma vez eu escutei alguém falando uma definição fantástica... acho que o sarau é a rádio da poesia (risos).

**Rogério Coelho:** Agora me responde outra pergunta, Zí: O que é sarau?

**Zí Reis:** (pensativa) Rapaz... aí começa a ficar mais difícil, né... pode até parecer meio arquivo confidencial, mas o sarau foi o lugar onde eu me reencontrei. A possibilidade de fazer arte na cidade. Seja lá de onde você venha, e quem você seja.

As entrevistas e depoimentos remetem ao encontro de que fala Bourriaud, qual relação sentida na presença de uma obra que enleva a participação do público participante-presente. A insistência em repetir a pergunta teve, no experimento, a indicativa de repensar o tema sob a condição da fala anterior. É uma tentativa de promover uma elaboração a partir do “que se fala”, do pensamento corrente, da fala enquanto ação de um pensamento que tem como garantia o momento presente, a presença de uma voz aliada ao corpo que a pronuncia. Muito na inspiração do movimento de rima dos *freestyleiros*, os que pela linguagem do rap têm de concatenar ações, pensamentos, rimas, ataques, comuns nos duelos de MC’s, a mesma pergunta é uma oportunidade de encontrar mais respostas extraídas de um universo diverso; mais palavras perdidas no espaço, no tempo, na memória, nas vivências. Exercício que repito aqui.

### 1.1.1 Mas, o que é sarau?

A pergunta *O que é sarau?* (em específico, os saraus urbanos contemporâneos) é inesgotável em pontos de vista, inapreensível sem que se participe de um sarau, insustentável sem que, mediante a presença *in loco*, não esteja proposto ao jogo. Tão dialética pode ser a definição, entre compor e decompor, que admito como estratégia o caráter fragmentário das discussões e levantamentos acerca dos saraus, no intuito de que sejam evidenciadas as várias

---

<sup>24</sup> Zí Reis é poetisa, artista plástica e articuladora do *Sarau Vira Latas* de Belo Horizonte. É slammer finalista e vencedora do Slamternas, realizado no Bairro Santa Mônica, uma vez por mês, na praça João Viana, e foi a São Paulo disputar o Slam BR 2016.

<sup>25</sup> Entrevista concedida em 10 de setembro de 2015, no Coletivo Sarau de Periferia, comemorando sete anos, embaixo do viaduto Santa Margarida, no Barreiro, Belo Horizonte, Minas Gerais. Disponível em <<https://www.youtube.com/watch?v=7FyCf1CrFcI>>. Acesso em: 04 jun. 2016>

vozes que fazem parte do movimento dos saraus urbanos contemporâneos. Para isso, algumas entrevistas e a metodologia utilizada do videoexperimento *O que é sarau?* nos guiarão pelos pontos de vista das pessoas, dos poetas, participantes e organizadores dos saraus, a fim de se inveterar na dialogia, como princípio fundamental do discurso bakhtiniano. Intrínseca à dialogia, ao diálogo, a linguagem dos saraus (se é possível admitir que haja uma específica, ou várias) e a apresentação destes por meio das pessoas, das entrevistas e depoimentos, fazem-nos resgatar a ideia de um enunciado que absorve a palavra alteridade.

O estudo da linguagem, não apenas da língua ou da fala como elementos que a compõem, é um trabalho que demanda maior tempo e investigação, o que escapa de nosso foco pretendido aqui. Estudar a linguagem, em si, voltada aos movimentos dos saraus urbanos contemporâneos, demandaria um foco específico, tendo de recorrer a diversas correntes de pensamento, próprias da linguística ou não. Seu desaguamento na alteridade é, além de inevitável, uma premissa importante para esta pesquisa.

A alteridade intervém sempre. A identidade é um movimento em direção ao outro, um reconhecimento de si pelo outro que tanto pode ser a sociedade como a cultura. E o elo é a linguagem. Através da palavra, defino-me em relação ao outro, em última análise, em relação à coletividade. [...] A palavra é o território comum do locutor e do interlocutor. (BAKHTIN, 1929, p. 113).

Esse excerto permite aproximar sua noção de linguagem dos efeitos dialógicos dos saraus urbanos. A tentativa de construir um texto, em que as entrevistas e depoimentos têm maior responsabilidade de revelar o objeto, torna-se também uma tentativa de apreender um pouco do ambiente polifônico dos saraus. Várias vozes, várias naturezas de vozes. Mais do que justificar uma metodologia, imagino a possibilidade de pareamento do texto que fala do sarau com o sarau que fala por si. Os dois têm polifonias próprias.

Tanto o(a) recitador(a)/poeta, que se prepara para um discurso ao microfone, quanto o dono(a) do bar, que mantém seu trabalho durante uma apresentação; tanto o(a) ouvinte, que se apronta para receber a poesia falada, quanto o(a) ambulante vendedor(a) de livros estão envolvidos pelo ambiente que não designa um só signo. Essa multiplicidade de signos que “falam” não é própria apenas dos saraus e pode ser percebida em quaisquer tipos de apresentações públicas, em diversos movimentos artísticos. Porém, é no sarau que se concentram grandes intervenções ímpares, ao que se poderia chamar de “apresentação principal” (a recitação de poesias), e é onde essas intervenções não poderiam ser excluídas ou silenciadas pela organização do acontecimento. Seja um poema recitado da plateia ou mesmo uma interrupção, uma conversa ou intervenção vinda do lado de fora do bar – a pregação do

pastor na igreja ao lado, um som de carro que passa na rua –, ou qualquer outra coisa que interfira no momento do sarau, essas interferências tendem mais a ser incorporadas à ação do que ignoradas.

Essa abordagem, que talvez esteja mais próxima da análise do discurso, faz-nos pensar que o enunciado construído a partir das vozes de quem pretende falar, além de revelar sua legitimidade, apresenta um quadro polifônico, o que é comum no “ambiente” dos saraus<sup>26</sup>.

[...] gostaria de mostrar que o discurso não é uma estreita superfície de contato, ou de confronto, entre uma realidade e uma língua, o intrincamento entre um léxico e uma experiência; gostaria de mostrar, por meio de exemplos precisos, que, analisando os próprios discursos, vemos se desfazerem os laços aparentemente tão fortes entre as palavras e as coisas, e destacar-se um conjunto de regras, próprias da prática discursiva. [...] não mais tratar os discursos como conjunto de signos (elementos significantes que remetem a conteúdos ou a representações), mas como práticas que formam sistematicamente os objetos de que falam. Certamente os discursos são feitos de signos; mas o que fazem é mais que utilizar esses signos para designar coisas. É esse *mais* que os torna irredutíveis à língua e ao ato da fala. É esse *mais* que é preciso fazer aparecer e que é preciso descrever. (FOUCAULT, 1986, p. 56).

Fazer aparecer esse “mais” de que fala Foucault é uma tentativa que não se encerra em uma enunciação, em um sarau, em um texto de dissertação. Porém, faz levantar assuntos e temas para um “algo a mais”, que resiste entre os meandros da complexidade de tudo, da alteridade, da polifonia e do diálogo, por conseguinte.

## 1.2 Um movimento

Os saraus urbanos contemporâneos se configuram como um movimento que prima pela difusão da poesia oral, lida/recitada em público, pela difusão de uma literatura marginal<sup>27</sup>

---

<sup>26</sup> O número de participantes, ouvintes e recitadores, varia sempre; o conteúdo dos assuntos tratados é diverso e apresentado, por vezes, no momento do sarau; os lugares, por suas precariedades (bares, viadutos, praças, redutos, estações de metrô), sofrem com intervenções inesperadas que podem mudar, compor ou interromper as apresentações (fenômenos do tempo, pessoas alcoolizadas, interdições públicas, manifestações espontâneas, entre outras); todas as intempéries que colocam as apresentações dos saraus numa anticonvencionalidade, dialeticamente se tornam um tipo de convenção.

<sup>27</sup> O termo *literatura marginal* aparece na publicação de uma edição especial da revista Caros Amigos em 2001, organizada pelo escritor periférico paulistano Ferréz. Mais duas edições (em 2002 e 2004) vieram no encalço, revelando textos dos escritores independentes de periferia que já usavam o sarau da Cooperifa para divulgarem seus livros. As edições, Atos I, II e III, levaram o nome (*Literatura Marginal*) com a defesa explícita de escritores que “viviam à margem”, nas periferias de São Paulo. Em entrevista à pesquisadora Lucia Tennina, em “*Literatura Marginal*” de las regiones suburbanas de la ciudad de San Pablo: el nomadismo de la voz (TENNINA e SILVA, 2011), Ferréz diferencia essa *Literatura Marginal* da outra: “A literatura marginal ou periférica antigamente não tinha um nome, a gente fazia literatura e não era enquadrado nem como

feita por escritores periféricos e recriada/reconfigurada a partir dos anos 1990, que tem se expandido nas periferias do Brasil desde o início dos anos 2000, com a criação do Sarau da Cooperifa (Cooperativa Cultural da Periferia).

Farei um breve levantamento histórico de alguns inícios do movimento dos saraus. Outras descrições estarão ao longo do texto, sem que estejam num só bloco. Como mesmo apontam a configuração dos saraus, espalhados pelo Brasil em periferias diversas, disseminados na geografia pelas causas e consequências de suas legitimações e resistências em seus espaços. Uma vez que a descrição recorrer a uma análise mais específica, retomarei as referências de lugares e movimentos espalhados num panorama amplo de arestas que ativam ressignificações.

O sarau então é um espaço – como outros – de processos de desidentificação de 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 muito tomam com bastante orgulho sob 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 começam a nascer nos 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 *dez mil poemas* ecoa em suas mentes, numa noite de vendaval na Vila Ventinha que não soterrava mais. Deslizamentos. (OLIVEIRA JÚNIOR, 2016, p. 244).

A criação do sarau da Cooperifa, em São Paulo, nos anos 2000, e o início, em Belo Horizonte, do Coletivoz, em 2008, têm em si um marco fundamental: são pioneiros em suas respectivas cidades.

Quem conheceu a palavra “sarau” a partir dos anos 2000, quando se inicia a Cooperifa, ou mesmo antes, das décadas de 1960 e 1970 aos dias atuais, tem definições que não necessariamente tendem a um só conceito, aquele dos eventos noturnos em que artistas da música e da poesia se apresentavam a um público num local privado. A partir desses tempos, o conceito da palavra ganhou a prática de eventos abertos, fechados, diversificados por

---

contemporâneo, nem como de elite. A gente não é de elite, então a gente ficava meio jogado, não tinha um nome. Aí quando eu pus o nome, eu trouxe esse nome de volta, que é um nome antigo que as pessoas chamavam alguns escritores como preconceito ‘é literatura marginal, é da margem’. Aí eu falei, ‘tá, vou por no meus escritos «literatura marginal», quem quiser vir comigo, os novos autores, vou por também «literatura marginal»’. E aí muita gente falou assim, ‘ah, mas o cara deu o nome que depois estigmatiza, acaba ficando marcado’. Mas a gente não era conhecido como nada! Então pelo menos que seja marcado por alguma coisa, que o moleque que hoje começa a escrever possa falar, ‘ô eu sou isso, eu tenho um nome, um movimento para seguir, eu tenho uma coisa para ir junto’ (FERRÉZ *apud* TENNINA, 2011, p. 14). Ver imagens em ANEXO.

apresentações e trocas entre público e plateia, em que recitadores, cantadores, artistas da poesia, da música, do teatro, do circo e de outros vários movimentos artísticos tomam a liberdade de se exhibir a um público comum, tendo como princípio a palavra oral. Os saraus urbanos contemporâneos trazem, desde a década de 1960, características comuns aos eventos que deram origem à palavra sarau (que remonta ao trovadorismo<sup>28</sup>), porém adicionam alguns espectros do modernismo para chegar à atualidade com questões formais, éticas e políticas prementes destes tempos.

Desdobramento do movimento modernista, o concretismo (também o neoconcretismo) inicia no cenário artístico brasileiro uma série de experimentações em todos os campos da arte. Podemos compreender que os saraus urbanos contemporâneos têm conexões com movimentos de vanguarda, seja pelos espelhamentos estéticos, quando os movimentos pós-modernistas avançam por uma quebra de convenções e padrões de exibição da obra de arte, seja pela discussão política surgida como aporte alimentador da produção artística, aguerrida do poder investido na relação com a arte. Os concretistas adotavam meios para que a realidade fosse incorporada ao trabalho artístico. O cubismo foi um movimento que marcou esta manifestação artística do concretismo, ao definir o quadro como suporte para a reconstrução da realidade, a qual pode ser vista por diferentes facetas. O estreitamento entre vida e arte, nesse contexto, revela cada vez mais o desejo de "[...] produzir a vida cotidiana enquanto obra de arte". (BOURRIAUD, 2011b, p. 14). Os conteúdos políticos, carregados de denúncias que partem da vida cotidiana e seus enfrentamentos, no contexto dos poemas dos saraus de periferias, corroboram esse estreitamento. Ainda que não se possa medir a influência direta de nenhum movimento específico na forma como os saraus têm se realizado, podemos ao menos inferir sobre algumas conexões que fazem efeito na evolução da crítica de arte em relação ao que se tem produzido nos saraus.

A palavra *sarau*, de que iremos tratar aqui, tem mais a ver com a manifestação cultural (literária, teatral, performática) em torno da palavra poética, que determina um lugar específico e um lugar de afirmação política. Lugar escolhido estrategicamente, ou por apenas conveniência, pela necessidade do encontro, pela afirmação da palavra poética em meios onde ela não circula, a periferia, por provocar um acesso irrestrito a uma parcela da população

---

<sup>28</sup> A palavra sarau, do latim *sera nus*, que deriva de *serão*, do galego, e *sarau*, do catalão, muito aliada a eventos noturnos desde a origem dos primeiros registros em 1537, também inveterada por galicismos da tradução francesa de *soirée* (festa ou reunião social que ocorre à noite), vem sofrendo ressignificações ao longo da história. Como tantas outras, *sarau* é uma palavra de constante reconfiguração no imaginário popular, e este trabalho não tem o preciosismo de sobrepor diferenças por afirmar a melhor definição. Fonte: <https://priberam.pt/DLPO/>. (Acesso em 12 de dezembro de 2016).

alijada geograficamente de eventos culturais. Os saraus urbanos contemporâneos se estabelecem em locais diferentes dos tradicionais meios por onde circula (ou, pelo menos, acredita-se circular tradicionalmente) uma produção poética. No lugar das academias de letras, clubes de leitura, feiras de livros ou associações de poesia, tradicionalmente propagandeados como o “lugar” da literatura, por conseguinte, da poesia, temos os saraus realizados nos bares, ruas, becos, praças, centros culturais, embaixo de viadutos, paços, casas de cultura, instituições privadas e públicas, universidades, centros acadêmicos, edifícios abandonados, museus, entre tantos outros.

Podemos catalogar diversos saraus existentes atualmente no Brasil. Alguns se estabelecem no mesmo local de criação e mantêm o formato inicial como afirmação do movimento, para se criar um vínculo, uma fidelização.

As informações sobre o surgimento dos saraus, sobre os lugares, formatos e datas de acontecimento chegam por diversos meios, muito raramente pela grande mídia, dada a recusa de alguns meios em noticiar espaços “marginais” de produção cultural. Sabemos da existência de centenas de saraus, mas não há um número específico, abordaremos alguns deles por simetria e afinidade com o Coletivoz. A mudança de endereços, quase sempre advinda da falta de estrutura, e a descaracterização dos encontros, seja pela flexibilidade de horários, seja pela reconfiguração voluntária, tornam difícil o acesso, sem ajuda da informação que circula pelas redes sociais, zines, livros de cooperativas e, principalmente, por comunicações boca a boca. Por conhecer pessoas afins aos saraus, o Coletivoz Sarau de Periferia realizou diversos intercâmbios com outros saraus: Cooperifa (Jardim Guarujá), Sobrenome Liberdade (Grajaú), Espaço Comunidade (Monte Azul), Poetas Ambulantes (sarau que circula dentro do transporte coletivo, com saída das estações de metrô ou de ônibus da capital). Todos em São Paulo. Essa investida de intercâmbios foi possível a nós (do Coletivoz) por meio de Débora Del Guerra<sup>29</sup>.

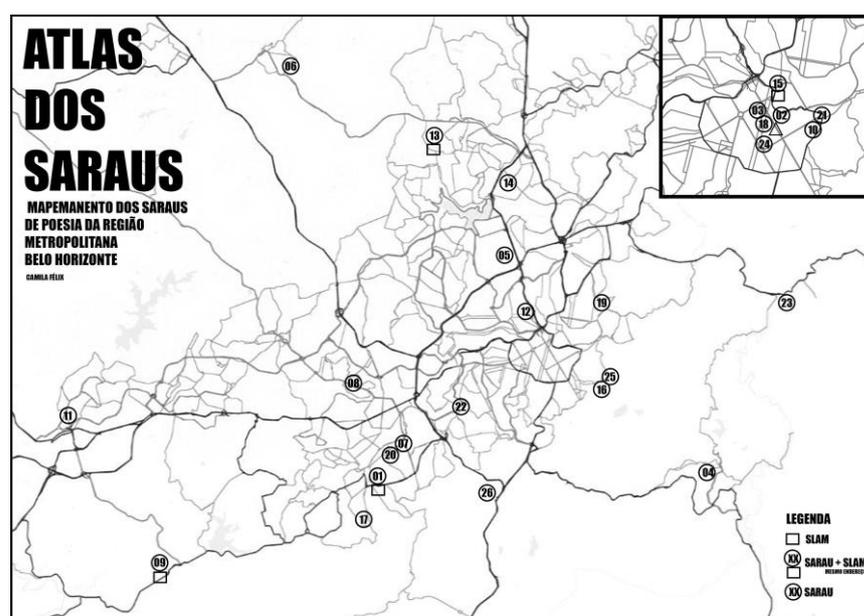
**Rogério Coelho:** Débora Del Guerra, o que é sarau?

**Débora:** Ai, Rogério, que vergonha... (risos), o que você tá fazendo? Filmando? (...) O sarau somos nós. “um levante”, como você diz. (pensativa)... voz, levante, a resistência.

---

<sup>29</sup> Débora Del Guerra é poetisa, enfermeira de formação e articuladora do Coletivoz Sarau de Periferia, entre outras articulações com o Movimento Feminista no Brasil desde 2000, junto à Marcha das Vadias (Belo Horizonte, São Paulo, Salvador, 2009) e da realização do Diversas (2011), movimento de ocupação coletiva que leva apresentações artísticas e de protestos pela igualdade de gêneros.

Em Belo Horizonte e na Região Metropolitana, podemos contar pelo menos 25 saraus que têm como princípios a regularidade e a continuidade dos encontros. Além do Coletivoz (Barreiro), há também: Sarau Comum (Santa Efigênia), Sarau Vira Latas (praças e espaços abertos de Belo Horizonte), Nosso Sarau (Sarzedo), Sarau Sarau (Betim), Apoema (Contagem), Sarau das Cachorras (Lagoinha), Sarau das lanternas (região da Pampulha), Goma (Edifício Maleta – Centro), Sexta Poética (UEMG-Ibirité), Sarau Cabeça Ativa (Viaduto das Artes – Barreiro), Sarau Terra Firme (Ibirité), entre outros. Os diversos lugares onde são realizados os saraus muitas vezes se tornam pontos de referência cultural da região. Para além disso, ainda que os locais de realização dos saraus tenham como propósito a itinerância, como é o caso do Sarau Vira Latas, que ocupa praças do centro da capital e já realizou saraus até no cemitério do Bonfim, esse “espetáculo total”, que Artaud descreveria como sendo uma cena de rua, implica no pensamento sobre o “lugar” em que se protagonizam as suas práticas. Camila Félix, estudante de arquitetura da UFMG, no ano de 2015, iniciou sua pesquisa para o TCC (trabalho de conclusão de curso), realizando um mapeamento dos saraus de Belo Horizonte e da Região Metropolitana. Catalogou 25 saraus, o que se transformará, em sua defesa, numa cartilha contendo um mapa de localização dos saraus, suas atividades, datas de encontro, frequência e especificidades de cada um. Em breve, sua cartilha será publicada e veiculada nas redes sociais<sup>30</sup>. Aqui, um *Atlas dos saraus* numa versão para este texto:



**Figura 2 - Atlas dos saraus na cidade de Belo Horizonte. Camila Félix, 2016, comunicação pessoal.**

<sup>30</sup> Camila Félix é poeta, estudante de arquitetura da UFMG e frequentadora assídua de vários saraus em Belo Horizonte e Região Metropolitana. Sua pesquisa encontra-se em ANEXO I.

Um mapa dos saraus, além da função histórica de análise do patrimônio imaterial que surge a partir de cada localização, possibilita entender, de forma esquemática, como se aglutinam e também como se distanciam uns dos outros. Entender os contextos de cada região, de cada bairro e de cada coletivo implica nosso conhecimento da própria cidade na busca pelo interesse dos movimentos afins, suas particularidades e especificidades. Tratando-se de saraus, os lugares físicos se mesclam aos lugares sensíveis, permeados por uma geografia que influencia a dinâmica dos encontros, provocando deslocamentos e trânsitos entre as pessoas que os buscam.

### **1.3 O Coletivo Sarau de Periferia – quase um relato**

O Coletivo Sarau de Periferia, como desdobramento mineiro do movimento de saraus, mantém relação estreita com o sarau da Cooperifa, revelando as ligações diretas e indiretas da poesia oral em público e a influência da literatura marginal paulistana, que reverbera em Belo Horizonte com a criação de um sarau periférico na região do Barreiro. Importados os moldes iniciais e o formato semanal de encontros, o Coletivo iniciou suas atividades na capital mineira no dia 10 de setembro de 2008. Dois meses antes, no dia 16 de julho do mesmo ano, eu<sup>31</sup>, juntamente com Jessé Duarte<sup>32</sup> e Karla Figueirôa<sup>33</sup>, que já atuavam no Bairro Independência com atividades culturais ligadas ao teatro e ao circo, fizemos a primeira visita ao Sarau da Cooperifa. Naquele ano, a Cooperifa, já com seis anos de existência, mostrava-se consolidada, com público de pelo menos duzentas pessoas garantido todas as semanas nas noites de quarta. Nessa ocasião, buscávamos o encontro com o movimento de forma ainda distanciada de uma pesquisa aprofundada. Estávamos como

---

<sup>31</sup> Minha trajetória como articulador cultural na periferia somam às atividades que me fizeram chegar a articulador do Coletivo Sarau de Periferia, desde a sua criação, em 2008, até os dias atuais, assim como do Slam Clube da Luta, desde 2014. Concluí a graduação em Letras pela PUC-Minas, onde realizei em 2004 um projeto de extensão PIBIC-CNPq (pesquisa e iniciação científica) sob a orientação da Prof<sup>a</sup>. Dr<sup>a</sup>. Ivete Walty, com o título “Linguagem, território e inclusão social na obra Manual prático do ódio, de Ferréz”. Uma abordagem sobre a literatura marginal a partir dos anos 1990, que me levou ao encontro do Sarau da Cooperifa como objeto de pesquisa.

<sup>32</sup> Jessé Duarte é ator, diretor de teatro e escritor de contos, desde o lançamento de *Colorido só por fora* (2014). Foi articulador do Coletivo até o ano de 2012, e hoje articula o Sarau Apoema, em Contagem.

<sup>33</sup> Karla Figueirôa é atriz e foi articuladora do Coletivo até 2010.

“participantes do evento”<sup>34</sup>, encontrado como ponto alto de minha pesquisa em literatura marginal no projeto de iniciação científica, na PUC-Minas, onde cursei Letras, que tinha como objeto de pesquisa o livro *Manual prático do ódio*, do então recriador da expressão literatura marginal, Reginaldo Ferreira da Silva, o Ferréz.

O trânsito e a assimilação das formas apreendidas nessa primeira experiência do grupo com um sarau trouxeram à cidade de Belo Horizonte o Coletivo, primeiro sarau de periferia naqueles moldes<sup>35</sup>: a continuidade, com a fidelização de um dia na semana, quarta-feira; o diálogo e participação da produção cultural da periferia, principalmente com o movimento hip-hop; a realização de lançamentos de livros, CD’s, DVD’s, exposição de fotografias, realização de performances poéticas e improvisações de MC’s e rappers<sup>36</sup>.



**Figura 3 – O rapper Mano Brown, do grupo Racionais MC's, em apresentação na Cooperifa na primeira visita do Coletivoz de Belo Horizonte ao sarau – foto de divulgação.**

Particularmente, venho de uma vivência que antecede a criação daquele que é considerado o primeiro sarau de periferia da cidade de Belo Horizonte, o Coletivoz. Iniciamos o sarau com a parceria de muitos(as) amigos, artistas e moradores da região do bairro Independência, na região do Barreiro, zona oeste da cidade. Experiência que me permitiu levantar algumas questões em torno dos saraus visitados ao longo de oito anos, sendo dois destes voltados para esta pesquisa com o aprofundamento do que chamo de “especificidades”

<sup>34</sup> Relatos sobre a **primeira experiência** no Sarau da Cooperifa, bem como a superação de expectativas e afinidades de nossa produção cultural na periferia de Belo Horizonte, seguem numa ordem da fruição de um evento artístico, fidelizando um desejo de se criar na capital mineira um evento contínuo de mesmo porte, além de estabelecer um ponto de referência cultural periférica na região do Barreiro, a maior da cidade.

<sup>35</sup> A Cooperifa realiza os saraus todas as quartas-feiras, a partir das 20h, com o microfone aberto e lista de inscrições para os participantes.

<sup>36</sup> A distinção entre os termos MC (mestre de cerimônia) e rapper tende ao princípio da cultura hip-hop de que é o MC o “encarregado de levar ao público a cultura hip-hop” (D’ALVA, 2013), enquanto o rapper é o cantor de rap (*rhythm and poetry*).

da produção artística nos saraus. O Coletivoz tem grande parte no objeto de pesquisa, por ter me proporcionado maior vivência ao estar à frente das articulações do sarau em todas as edições. Tal presença está intrínseca ao movimento de análise das produções artísticas, saltadas nos encontros do Coletivoz, que pretendo contemplar nesta dissertação.



**Figura 4 – Bar do seu Zé Herculano. 1º local do Sarau Coletivoz. Vista de dentro. Fotos de divulgação.**

Muitas pessoas passaram pelo Coletivoz quando ainda era realizado no bairro Independência. O ritual de todas as quartas-feiras era encontrar meu pai, José Herculano, e minha mãe, Maria Helena, cansados da lida com o comércio de poucas vendas durante o dia, exaustos da rotina e dos(as) mesmos(as) frequentadores(as), ansiando chegar em casa para o merecido descanso. Nem mesmo o sarau, para eles, representava uma quebra dessa rotina. Primeiro, porque havia de trabalhar para garantir o funcionamento durante o sarau, depois, porque a própria atividade do sarau já era, em si, outra rotina. Em algum momento de suspensão de suas atividades, permitiram-se entrar no ambiente do sarau. Lembro-me de que meu pai, vendo o frenesi das pessoas em torno do microfone, escreveu algum poema, num dos papéis amarfanhados, em que anotava as dívidas de fiado. Chamou-me no canto do balcão e disse: “recita lá pra mim?! Eu nem sei se isso é um poema, mas fala lá?”. Não me lembro do texto na íntegra, mas recordo que havia algo do ambiente em família e da benção de Deus. Em tempos da pesquisa, fui até ele:

**Rogério Coelho:** Pai, o que é sarau?!

**José Herculano:** Sarau? (risos tímidos)... é uma cultura que traz poesias de muitos tempos atrás. De vários estados, cada estado tem o seu tipo.

**Rogério Coelho:** Mas foi só de muito tempo atrás que o senhor ouviu lá no Coletivoz?

**José Herculano:** Não. O sarau, pelo que eu aprendi um pouco, foi quando você começou com o sarau lá.

**Rogério Coelho:** Mas, o que foi sua experiência lá? O que você achou?

**José Herculano:** um conhecimento de cada estado, né... de uma cultura, né... de cada estado com suas origens, né.<sup>37</sup>

A insistência em repetir a palavra “estado” sugere mais, em minha avaliação, o estado *em* poesia, o estado de espírito das pessoas no sarau, do que o Estado, enquanto localidade geográfica, enquanto regionalismo. Uma vez que este último nunca foi tão demarcado por pessoas que recitassem no sarau.

Minha mãe, pelo contrário, várias vezes ia ao microfone. Recitando algum texto conhecido, algum poema criado por ela, cantando algum verso, das milhares de canções que trazia desde os nove anos de idade, quando começou a cantar na igreja católica. Sua apreciação pela poesia e pelo movimento dos saraus ainda hoje é intensa.

**Rogério Coelho:** Mãe, o que você mais gostou no sarau?

**Maria Helena:** (muitos risos de timidez) Ah, Rogério... (risos) eu gosto daquele poema do João (Paiva) *devagar escola!*

Minha mãe, que retornara aos estudos recentemente, alguns anos depois concluiu com muita dificuldade o ensino fundamental e médio pela Educação de Jovens e Adultos (EJA). O trabalho no bar, no lar e na Escola Estadual João Ferreira de Freitas, em Ibitité, conciliava-se com a escola noturna. Por vezes, não conseguia ir ao sarau. Mas quando podia, ia e levava algumas amigas da escola. Não foi apenas minha mãe que presenciei gostar de uma poesia de um cantor de rap. O que se estabelece primeiro é o laço com a poesia. Um acordo de que nos fala Zumthor: “Das sociedades animais e humanas só as segundas ouvem, da multiplicidade de ruídos, emergir sua própria voz como um objeto: é entorno dele que se fecha e solidifica o laço social, enquanto toma forma uma poesia” (ZUMTHOR, 2010. p. 10).

O poema de João Paiva ainda tem suas afinidades com todos(as) que refletem seu papel na escola e com os laços sociais que se formam no seu entorno.

---

<sup>37</sup> Entrevista concedida ao autor em 12 de agosto de 2015. Faz parte do videoexperimento *O que é sarau?*, disponível na página do grupo [www.coletivoz.blogspot.com](http://www.coletivoz.blogspot.com).

## Devagar Escola

**Aluno:** Mas professora, adia essa prova aí pra gente! Essa semana tem simulado, fim de semana tem ENEM, 180 questões, redação, dois dias de prova, semana que vem é bimestral, eu trabalho de tarde, não dá pra estudar!

**Professora:** Rapaz, eu já te falei que não tem jeito, é você que quer estudar, trabalhar e ser alguém na vida, problema é seu!

Eu tenho que seguir o calendário porque senão o Estado me fode.

DEVAGAR ESCOLA!  
“Ês” (eles) cola<sup>38</sup> é por isso  
História 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 ês 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 a criança estática  
Sem utilidade na prática  
E sem contar a gramática  
Que mais parece uma sátira...

DEVAGAR ESCOLA!  
Senão ês cola  
E cê(você) não pode reclamar  
Cê faz eles de otário  
Eles seguem o seu ritmo e tinha que ser o contrário  
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 tá pronta pra falar?  
Ou quer seguir no conteúdo  
Vai, não para nos estudos  
Quadro cheio copia tudo...

DEVAGAR ESCOLA!  
Ês cola  
E cê esfola a mente da galera

---

<sup>38</sup> O trocadilho com a palavra escola é explorado no texto com a intenção de fazer o jogo: “ês cola” (eles colam); “ex-cola” (não mais cola); “excola” (antiescola).

Controle social  
Fecha a mente de geral  
Edu  
cação de verdade  
Oferece liberdade  
Ajuda a comunidade  
Ajuda na cidadania  
Na luta de cada dia  
Olha os moleque e alivia...

DEVAGAR ESCOLA!  
É por isso que *ês* 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 crianças  
Muita comida na pança  
Preciso de confiança  
Escola vê se avança  
Mas, DEVAGAR ESCOLA!

**Aluno:** Devagar que essa semana tem prova de matemática, do quadrado do cateto da hipotenusa, do pretérito perfeito da geografia do PIB do Brasil segunda guerra da revolução Russa. Eu faço curso, CEFET, COLTEC, SESEC, CENTEC, ENEM, Pré-Vestibular, UFMG, como é que eu vou fazer?

**Professora:** Rapaz eu já te falei que se você não sair da minha sala agora eu vou chamar seus pais e dar uma suspensão pra você!

DEVAGAR ESCOLA!  
Que aí *ês* num(não) cola!  
E a cola vai virar uma ex-cola!  
Vai ficar de enfeite,  
Só um mero lembrete.  
Os moleque têm 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!  
(João Paiva)

O longo poema de João Paiva não parece tão longo com a rapidez alucinada de sua interpretação, que busca embaralhar o conteúdo do poema com a sincronia de sua crítica ao sistema educacional do país. Seu treinamento como cantor de rap condiciona sua performance a uma artilharia que extrai o conteúdo do texto para que ele se transforme em ação. Os valores expressos na narrativa de João nos dão conta de uma atualização no momento da fala, como nos diz Zumthor:

Esses valores da voz tornam-se os da própria linguagem, desde que ela seja percebida como poética. E esse reconhecimento é independente do fato de que o texto seja (fisicamente ou por efeito da imaginação) apreendido pelo ouvido ou pronunciado interiormente. Em outros termos, esses valores são o do próprio fenômeno poético, qualquer que seja o modo pelo qual a linguagem é percebida. André Spire fala de “dança bucal”, que poderia ser reproduzida por movimentos expressivos. As palavras, diz ele, não são jamais verdadeiramente expressivas senão em força, é preciso atualizá-las por uma ação vocal. (ZUMTHOR, 2007, p. 84).

Se falamos aqui num tipo de treinamento para o ato performativo, falamos da ação do rap, ou da vivência dos MC's e *freestylers* (que é o caso de João Paiva), como digna garantia cênica para a performance. O conjunto de ações realizadas a partir da fala, do estado presente, do imbricamento entre falante e ouvinte, torna-se um ato de condições sensoriais que põe em jogo todas as estruturas corporais.

Ora, compreender-se, não será surpreender-se, na ação das próprias vísceras, dos ritmos sanguíneos, com o que em nós o contato poético coloca em balanço? Todo texto poético é, nesse sentido, performativo, na medida em que aí ouvimos, e não de maneira metafórica, aquilo que ele nos diz. Percebemos a materialidade, o peso das palavras, sua estrutura acústica e as reações que elas provocam em nossos centros nervosos. (ZUMTHOR, 2007, p. 54).

A citação nos ajuda, momentaneamente, a situar tempo, espaço, lugar e acontecimento na descrição ainda fragmentada, porém construída como um diálogo entre essas instâncias.

De volta ao Coletivoz...

Muitas pessoas do bairro frequentaram o Coletivoz no tempo em que ainda era realizado no bairro Independência. Mal iniciávamos os preparativos, ligando o som, o microfone, cobrindo a mesa de sinuca com um pano preto, onde eram depositados vários

livros<sup>39</sup>, e iam chegando Dona Escolástica, com seus poemas sobre a natureza, junto com o Michael, um garoto de nove anos de idade que se sentava à mesa do bar, abria seu caderno brochurão e começava a escrever poemas que iria recitar naquela noite. Por muito tempo, tínhamos um de seus poemas como uma pequena epígrafe dos saraus:

A lesma

Lá vai a lesma  
Devagar, que só ela mesma.  
Um dia foi convidada para ir a uma festa.  
Levou um trupicão,  
Caiu de cara no chão  
quando chegou lá,  
Já tinha passado dois dias.

Poeta Michael

A inocência do poema, aliada a seu jeito despojado e risonho de recitar aos nove anos, causava um frenesi nas pessoas que aplaudiam e se congoçavam com a lentidão, com a ironia, com a contradição de ver um menino tão novo naquele bar recitando.

Meu filho, Lucas de Pedro, também se arriscava ao microfone com poemas escritos, também em seu brochurão. Ainda aos oito anos de idade, pegava o microfone, tímido, e entre poemas de protestos, denúncias, coros de amor feitos por Ronildo de Arimatéia, lia:

Vamos?! Meu irmão  
Até o caminhão  
Comer feijão  
Com o doidão do adão?!  
Vamos?!  
Até o mundo da imaginação?!

Lucas de Pedro

Muitas cenas e imagens desse início me fazem voltar à importância da poesia oral, como o motivo das pessoas se encontrarem. Chegavam os coletivos MPC (Movimento Periferia Criativa) e Oficina de Imagens, que agregavam muitos interessados aos saraus. Bruno Vilela, articulador deste último, trazia uma van com pessoas que partiam do centro e para ir recitar. O MPC encarregava-se de trazer seus adeptos do hip-hop, como

---

<sup>39</sup> Entre os livros dispostos sobre a mesa, encontravam-se livros vendidos somente na Cooperifa, como *Da Cabula* (2008), do Poeta paulistano Allan da Rosa; coleção do *Não funciona* (2007) coletânea do selo Poesia Maloqueirista; Livros da escritora Cidinha da Silva, que realizou alguns lançamentos no Coletivoz, como *Cada Tridente no seu lugar* (2005) e *Você me deixe viu! Que eu vou bater meu tambor* (2008); entre outros livros particulares de cânones da literatura.

encarregávamos de levar os nossos poetas a seus encontros, regados a rodas de *freestylers* e basquete de rua, no bairro Olaria, próximo da região. A reunião de vários desses parceiros teve seu ponto alto no aniversário de 1 ano do Coletivoz. Ciranda do Boi Rosado, do artista plástico Severino Yabá, com direito a um cortejo pelas ruas do bairro, acompanhado por um grupo de 40 alunos da rede municipal tocando seus tambores; shows dos grupos A Corte, Ice Band, Pepe e Luna, Efecto, palhaços do Circunstância, CDR Trincamentes, entre poemas recitados durante um dia inteiro de atividades.

A trajetória, a partir daí, segue o fluxo da mudança de lugares de realização do sarau. Sempre condicionado ao comércio, ao bar.. Meu pai vendeu o fundo do bar no final do ano de 2010. O novo dono permitiu que fizéssemos mais uma edição lá. Foi o último no bairro Independência.

No ano que se seguiu, realizamos o sarau Coletivoz em formato itinerante. Em muitos centros culturais da prefeitura de Belo Horizonte, em praticamente todas as regionais, sem nenhuma verba, nenhum apoio da prefeitura. Apenas contávamos com a parceria dos gerentes, colaboradores e agregados dos centros. Havia muitos saraus nos grupos parceiros. O Grupo Trama de Teatro nos chamava a apresentar nos projetos que convidava nossa companhia de teatro: a Cia Crônica (2010). No projeto Grupos em Trama<sup>40</sup> (2007-2010) realizamos saraus na sede do grupo, em praças e bares. Outros parceiros, como a Oficina de Imagens<sup>41</sup>, também nos garantiram apoio à realização do movimento Okupa, pelo Fórum das Juventudes<sup>42</sup>.

Passamos ao Bar do Bozó, que ficava no Vale do Jatobá, próximo da região. O bar era maior e já existia por parte do dono, o Bozó, um desejo de implementar um movimento cultural no espaço. Já havia apresentações musicais num palco feito de madeira. Nas paredes, tinha fotos de bandas de rock'n roll, como Led Zeppelin, Raul Seixas, Bob Dylan, Pink Floyd, entre outros. Vanner Lúcio era seu companheiro de negócio. Um sócio, que se apresentava em

---

<sup>40</sup> O projeto Grupos em Trama, do grupo Trama de Teatro, tinha o intuito de revelar grupos menores e recentes, principalmente das periferias, a partir de oficinas, workshops e palestras de grupos reconhecidos. Em sua 2ª edição, a então Cia Neutra (que passou a se chamar Cia Crônica de Teatro, em 2009), da qual eu fazia parte como dramaturgo, integrou o projeto junto com a Cia Cócix de Teatro e os Filhos de Zambi, da comunidade dos Arturos de Contagem. Nesse momento, o Grupo Trama convidou o dramaturgo paulistano Reinaldo Maia para um acompanhamento dos trabalhos em 2007. Depois que o sarau Coletivoz foi estabelecido, a parceira continuou até os dias atuais.

<sup>41</sup> A Oficina de Imagens é uma ONG, sediada à rua Salinas, no bairro Floresta, centro-sul de Belo Horizonte, que trabalha com diversos projetos ligados à juventude na referência ao audiovisual e enfrentamento da exclusão cultural de mídias e de tecnologias digitais.

<sup>42</sup> O Fórum das Juventudes é um movimento livre que trabalha com os grupos de juventudes de Minas Gerais, e tem como base o enfrentamento da violência contra os jovens. Articula e desenvolve os processos para a realização do conselho de juventude.

companhia de seu violão, ou de algum amigo, nas noites de sexta-feira, quando entoavam canções de pop rock.



**Figura 5 – Coletivoz no bar do Bozó – Vale do Jatobá – Barreiro. Foto: Doktor Bhu**

O sarau no bar do Bozó rendeu muitas atividades, encontros e um momento áureo na trajetória do Coletivoz. Muitas pessoas se fidelizavam ao sarau, afirmaram-se na poesia e continuam, até hoje, numa mobilização conjunta de coarticulação. Um desses exemplos de participação e simpatia pelos acontecimentos do Coletivoz é o poeta Laércio Gomes. Freqüentador do bar do Bozó, Laércio passou a comparecer também ao sarau. Engenheiro mecânico, que presta serviços a grandes empresas, Laércio começou a se envolver com o movimento e a escrever seus próprios poemas. A partir do dia que foi ao microfone recitar seu primeiro poema, tornou-se um escritor de textos e poemas, quase diários, o que lhe rendeu muitos outros encontros. Já teve poemas musicados e, em dezembro de 2016, foi um dos 200 selecionados para participar de uma coletânea de poemas da cidade do Rio de Janeiro. O livro<sup>43</sup> reúne poetas de todo Brasil e de países de língua portuguesa. Laércio admite ter pelo menos dois livros de poemas a publicar e continua frequentando saraus espalhados por toda cidade e Região Metropolitana.

---

<sup>43</sup> FONTANA, Vanessa (org.), Gritos Contidos. Concurso de poetas lusófonos. Rio De Janeiro, 2017.

## Coletivoz

Uma casa (des)conhecida em meio a rua  
Me abriu suas portas.  
Entrei.  
Ela entrou em mim, por pessoas que me atravessavam  
Elas cantavam poemas,  
E me incitavam cantar também.  
Nunca mais saio.

Laércio Gomes

Outra grande poeta que encontrou no sarau uma forma de atuação pela poesia, foi Katia Leal. Apresentando seus textos impactantes e de conteúdo autobiográfico, Kátia admite que começou a escrever mais depois que encontrou o Coletivoz. Ela sempre nos conta sobre seus poemas, no momento em que está escrevendo, ou o que gostaria de escrever. Isso funciona como uma quase elaboração conjunta, o que ela revela fazer parte de sua trajetória enquanto poeta.

**ROGÉRIO COELHO:** Katia, queria que você me contasse como foi sua história com a poesia, onde você começou? Como você cismou que tinha que escrever? Como começou sua história com a poesia?

**KATIA LEAL:** Quando eu era adolescente eu gostava de escrever de vez em quando, e como eu não tinha dinheiro e não trabalhava eu achava... interessante dar as minhas poesias de presente para as pessoas. Mas naquela época o pessoal não valorizava muito não, jogava fora, achava que quem escrevia era meio doido e hoje eu não tenho nada do que eu escrevia na minha época de adolescente. Há vinte anos minha irmã ia fazer uma peça sobre escravidão, eu tava grávida da minha segunda filha, morava no Riacho, os ensaios eram no Barreiro e eu tinha uma filha já pequena e estava grávida de outra. Então como pra mim era difícil ficar me locomovendo para ir nos ensaios, minha irmã sugeriu que eu construísse um texto que tivesse a ver com escravidão. E um dia, fazendo um macarrão, do nada veio na minha cabeça assim: sou negro sim! Naquela época ainda existia aquele papel pardo de pão e eu não tinha um caderno, nada em casa, eu corri com muito custo achei uma caneta em casa e escrevi no papel de pão. É uma coisa que eu não esqueço até hoje. Eu tava fazendo comida e sujei o papel meio de óleo lá, de gordura, e escrevi esse texto *Negro Sim*. Isso há 24 anos atrás. E quando foi agora, há uns cinco anos atrás, eu tava passando no Vale do Jatobá e vi num bar que haveria um Coletivoz, teria o Coletivoz lá e microfone aberto e nessa época eu tinha três, no máximo quatro textos, o Negro sim, um texto sobre, que eu falo “eu não uso drogas...”, também, e um sobre um casal que se apaixonou na infância no primeiro dia de aula da menina, eu vou contando a história dela, da amizade deles, até que os dois cresceram, ficaram adolescentes, ele teve que partir em missão de uma igreja que ele pertencia e ela ainda ficou esperando por ele sem que ele soubesse que ela tava esperando e no final eles acabam se casando, então é um amor de uma vida inteira. E no primeiro dia que eu fui no Coletivoz eu acho que eu falei esses três textos enormes lá. Tiveram paciência de ficar me ouvindo falando tudo isso e eu já fui embora pensando que no mês que vem eu tenho que falar outro porque hoje eu já falei tudo que eu tinha. E aí todo mês eu tinha inspiração de escrever uma coisa nova.

Kátia Leal sempre é convidada a se apresentar em muitos lugares. Seus textos são como prosas poéticas que revelam um conteúdo de muitas passagens pessoais, entre criações e assimilações de lembranças.

Mais dois anos se passaram de saraus no bar do Bozó, que fechou em 2014 devido a denúncias, questionando o som alto das apresentações musicais que eram realizadas nas sextas-feiras. Em 2015 o sarau foi realizado na Associação Comunitária Santa Margarida<sup>44</sup>, um espaço cedido pela prefeitura de Belo Horizonte, onde funcionavam oficinas da Escola Integrada e atendimentos psicológicos do bairro. Usávamos uma área externa da casa, que contava com uma sala de espelhos, para a prática de exercícios e aulas de dança, uma cozinha, um banheiro e um pequeno escritório. Conseguimos alguns *pallets* que nos serviam de palco e bancos. Havia uma casa ao lado, que fora dividida com a associação, e estava abandonada há mais de cinco anos. Durante um ano (2014-2015) que estivemos lá, tentamos um diálogo com a prefeitura a fim de ter a cessão da casa abandonada, para instalarmos a Casa de Cultura Coletivoz. Um pedido formal foi negado, com a justificativa de que a casa seria uma unidade da Guarda Municipal, o que só se efetivou depois da campanha “Eu apoio a Casa de Cultura Coletivoz”<sup>45</sup>.

---

<sup>44</sup> A Associação fica no bairro Santa Margarida, região do Barreiro em Belo Horizonte.

<sup>45</sup> Algumas fotos da campanha veiculada nas redes sociais e na página do grupo no facebook: <[www.facebook.com/coletivozsaraudepoesia](http://www.facebook.com/coletivozsaraudepoesia)> (Acesso em 12 de junho de 2015).



**Figura 6 – Campanha "Eu apoio a Casa de Cultura Coletivoz". Vários artistas e simpatizantes do Coletivoz. Foto: divulgação.**

A primeira idealização da Casa partiu da necessidade de agregar outros movimentos do Barreiro, como os coletivos da Batalha da Pista (duelo de rap), Coletivo Cabeça Ativa, entre outros, e se tornar referência por abrigar residências artísticas e espetáculos. Fato que somente se concretizou em agosto de 2016, quando alugamos um bar na Rua Azevinho, 283, no Bairro Olaria. Aberto desde o dia 5 de setembro de 2016, depois de passar por uma reforma coletiva, o bar Casa de Cultura Coletivoz<sup>46</sup> tem realizado encontros, saraus, exposições, debates e oficinas.

<sup>46</sup> Casa de Cultura Coletivoz pode ser acessada na página do grupo: [www.facebook.com/casadeculturacoletivoz](http://www.facebook.com/casadeculturacoletivoz)



**Figura 7 – Sarau de encerramento das “Oficinas de sarau”, projeto financiado pela Lei de Incentivo à Cultura de Belo Horizonte, voltado para as escolas da região do Barreiro. Foto: Thais Carvalhais.**

#### 1.4 Conexões conceituais: o sarau e o lugar da performance

*O sarau é a rádio da poesia.*

Zi Reis<sup>47</sup>

As conexões dos movimentos contemporâneos de performance somam-se, irremediavelmente, a longos tempos de estudo e prática da *performance art*. Porém, assim como nos saraus urbanos contemporâneos, cada movimento (in)surgente é autônomo e reconfigurado às suas especificidades e formas próprias de seu tempo, lugar, disseminação, defesa e direcionamento.

As conexões entre o movimento dos saraus com as artes, as artes da cena, acredito, podem ser vistas sob vários aspectos, em que teatralidade, performance, teatro, cinema, dança, música, artes visuais e literatura, fundamentalmente, afiliam-se por influência dos gestos expressivos que contribuem para toda a cena contemporânea artística, por conseguinte para o sarau. Podemos pensar na “presença corporal do leitor de literatura” (ZUMTHOR, 2007) como um ato performático, cênico, teatralizado, musicalizado, audiovisual, gráfico, e não apenas como elemento unicamente literário.

Desde o fim da década de 1960, quando o crítico modernista nova-iorquino Michel Fried condenou uma dada “teatralização” das artes plásticas, quando artistas decidiram trazer suas obras, pinturas e esculturas, para uma “experiência cênica”, temos visto o hibridismo entre expressões artísticas e objetos de arte. O que feria um padrão estético modernista, naquele momento iniciava também uma série de experimentações no campo das artes da cena. Como explica Duguet (*apud* SIMÕES, 2013), o efeito de presença, de experiência cênica da obra, foi criticado por Fried não apenas pelo deslocamento, mas pela “cumplicidade” exigida do expectador por uma espécie de “presença cênica da obra minimalista” (DUGUET, 1988, *apud* SIMÕES, 2013, p. 223).

Romper com o rigor de uma arte estabelecida sob a estética modernista revela-se a constante readequação dos limites, que a partir da década de 1960 se reconhece como *performance art*. A então teatralidade das obras das artes plásticas, que buscavam se hibridizar com outras linguagens, tratou de unir artistas vindos de outras áreas, da dança, da música, das artes visuais, do teatro, da poesia etc. Um encontro já antes afirmado por Artaud

---

<sup>47</sup> Zi Reis é artista plástico-visual, pintora, poeta e articuladora do sarau Vira-latas em Belo Horizonte, Minas Gerais. (Trecho retirado de uma das entrevistas ao projeto *O que é sarau?*)

(1996, p. 69) – o teatro como detentor de uma linguagem física –, faz-nos retomar o que aponta a historiadora Roselee Goldberg<sup>48</sup>, que trata a performance como oriunda de diversos campos da arte. Ela cita nomes como Boccioni, falando que “a pintura deixou de ser uma cena exterior, o cenário de um espetáculo teatral” (GOLDBERG, 2007, p. 20), ou Anni Albers<sup>49</sup>, relatando que “a arte diz respeito ao Como e não ao Quê. É na execução – na forma como se faz – que se encontra o conteúdo da arte” (GOLDBERG, 2007, p. 153).

Mesmo antes dos anos 1950, quando a fase de autonomização – em que os artistas se sentem mais autônomos em relação à obra e à sua exibição – revela artistas americanos e europeus como John Cage, Allan Kaprow, Marcel Duchamp e Joseph Beuys (alguns do grupo Fluxus<sup>50</sup>), já havia outros precedentes históricos da performance. Segundo Goldberg, desde o Manifesto Futurista, publicado em Paris em 1909, passando pelo construtivismo russo, o surrealismo, o Dadaísmo e a Bauhaus, todo esse precedente já havia se afirmado com grande importância para o pensamento sobre a performance.

Na cena brasileira, o neoconcretismo foi inaugurado em 1959, por Hélio Oiticica, Lygia Clark, Lygia Pape e Ferreira Gullar, um movimento que rompe com o concretismo e inicia uma série de experimentações, tendo como princípio linguagens criadas a partir da relação da poesia e das artes visuais. O intuito das experimentações era, a partir dos elementos implícitos na ação, revelar o sujeito como princípio da obra apresentada, e não meramente a obra por si. Com esse “surgimento” do sujeito, com todo o investimento sobre o subjetivismo a que o novo concretismo se propunha, percebemos também aparecer uma nova cena, ou uma nova fase, em que o objeto revela o sujeito na ação.

---

<sup>48</sup> Roselee Goldberg é historiadora, crítica e curadora. Leciona na Universidade de Nova Iorque (Estados Unidos) e é fundadora do Performa, uma organização de artes multidisciplinares para pesquisa e suporte da Arte do Século XXI.

<sup>49</sup> Anni Albers (1899-1994), artista plástica alemã, nasceu em Berlim e foi uma das primeiras mulheres a integrar a escola da Bauhaus, em Weimar, no ano de 1922. A sua obra é predominantemente reconhecida pelo trabalho dos têxteis. Casou com Josef Albers enquanto era ainda aluna na Bauhaus. Em 1933, ambos foram convidados a lecionar na Black Mountain College, onde se mantiveram até 1949. Anni Albers, mesmo depois da morte de Josef Albers, continuou o seu trabalho, que percorreu exposições na Europa, América do Sul e EUA, MoMa (SALAZAR, 2013, p. 8).

<sup>50</sup> O Grupo Fluxus foi um movimento que marcou as artes das décadas de 1960 e 1970, opondo-se aos valores burgueses, às galerias e ao individualismo. O nome Fluxus (do latim *flux*, significa modificação, escoamento, catarse) era, em princípio, o título de uma revista, mas se estendeu posteriormente para designar as performances organizadas por George Maciunas, criador do grupo. Valorizando a criação coletiva, esses artistas integravam diferentes linguagens, como música, cinema e dança, manifestando-se principalmente através de performances, happenings, instalações, entre outros suportes inovadores para a época. O Fluxus foi criado em 1961, em Wiesbaden, na Alemanha, durante o Festival Internacional de Música, sob a liderança de George Maciunas. Era integrado por artistas de várias partes do mundo, como os alemães Joseph Beuys e Wolf Vostell, o coreano Nam June Paik, o francês Ben Vautier, a japonesa Yoko Ono, além de outros representantes desses países ou dos países nórdicos.

A partir da experiência advinda da/para a performance desses movimentos, podemos entender que as artes da cena contemporânea têm se modificado, dado o número cada vez maior de encontros de expressões artísticas, afins ou não; com implicações estéticas maleáveis e híbridas. É à presença de um corpo no espaço que devemos maior atenção quando aproximamos os saraus da performance. No uso mais geral, performance se refere de modo imediato a um acontecimento oral e gestual. É uma especificidade dos saraus urbanos a palavra oralizada, que anuncia, para além de um texto presente, um corpo presente.

[...] O conhecido é a performance estudada e descrita pela etnologia; falta ver o que, dessas descrições e estudos, pode ser re-empregado, sem prejudicar a coerência do sentido, na análise de outras formas de comunicação. Pelo menos, qualquer que seja a maneira pela qual somos levados a remanejar (ou a espremer para extrair a substância) a noção de performance, encontraremos sempre um elemento irredutível, a ideia da presença de um corpo. (ZUMTHOR, 2007, p. 38).

A presença de um corpo num sarau, ou nas artes da cena contemporânea, tem sido reconsiderada, dado o número de experimentações que se fazem dessa necessidade. Cenas com equipamentos de transmissão remota e mídia remota, que estabelecem uma comunicação/interação entre quem atua (mesmo à distância) e os espectadores presentes num mesmo espaço, em tempo real, têm se tornado comuns. Uma experiência muito válida em sarau é a transmissão via celular viva voz da primeira edição do Coletivoz (em Belo Horizonte, Minas Gerais) para o Sarau Cooperifa (em São Paulo). Os dois saraus aconteciam no mesmo horário. Naquele momento decidimos fazer a ligação para o Sérgio Vaz, que nos colocou ao microfone da Cooperifa, para que recitássemos ao vivo, assim como ele também o fez, para que aplaudíssemos aqui sua poesia.

De alguma forma, o corpo presente no sarau sempre está ativo pelo público, que atua constantemente, manifestando-se e trocando de lugar com quem o apresenta. Ademais, Zumthor revela sua experiência do “corpo latejante”, quando descreve a cena costumeira de um cantador de rua, nas proximidades da rua Faubourg Montmartre, à rua Saint-Denis.

Ora, o que percebíamos dessas canções? Éramos quinze ou vinte troca-pernas em trupe ao redor de um cantor. Ouvia-se uma ária, melodia muito simples, para que na última copla pudéssemos retomá-la em coro. Havia um texto, em geral muito fácil, que se podia comprar por alguns trocados, impresso grosseiramente em folhas volantes. Além disso, havia o jogo. O que nos havia prendido era o espetáculo. Um espetáculo que me prendia, apesar da hora de meu trem que avançava e me fazia correr em seguida até a Estação do Norte. Havia o homem, o camêlo, sua parlapatice, porque ele vendia as canções, apregoava e passava o chapéu; as folhas-volantes em bagunça num guarda-chuva emborcado na beira da calçada. Havia o grupo, o riso das meninas, sobretudo no fim da tarde, na hora em que as vendedoras saíam de suas lojas, a rua em volta, os barulhos do mundo e, por cima, o céu de Paris

que, no começo do inverno, sob as nuvens de neve, se tornava violeta. Mais ou menos tudo isto fazia parte da canção. Era a canção. Ocorreu-me comprar o texto. Lê-lo não ressuscitava nada. Aconteceu-me cantar de memória a melodia. A ilusão era um pouco mais forte, mas não bastava, verdadeiramente. (ZUMTHOR, 2007, p. 28).

A sensação de “vazio” na leitura de Zumthor faz referência à ausência do corpo, das pessoas, do ambiente carregado de representações que se podiam perceber. Assim, como na descrição, o ambiente diverso dos saraus, como já relatado, garante ao público um movimento da palavra que nunca se encerra na escrita. A presença de um corpo que recita amplia os códigos da palavra, fazendo com que se perceba (receba) a presença como elemento fundamental ao ato da performance.

“Já li muitas coisas sobre Nietzsche, mas só no momento [em] que o DW [Eduardo DW] recitou no sarau é que fui atrás do filósofo. Li muitos livros dele depois disso” (Rômulo<sup>51</sup>). A declaração de Rômulo, como participante do Coletivoz, deixa clara a impressão do poder performático da palavra, também descrito por Zumthor numa experiência que compartilha:

A canção que cantava o ambulante de minha adolescência implicava, por seus ritmos (os da melodia, da linguagem e do gesto), as pulsações do corpo desse cantor, mas também do meu e de todos nós em volta. Implicava o batimento dessas vias concretas, em um momento dado; e durante alguns minutos esse batimento era comum, porque a canção o dirigia, submetia-o à sua ordem, a seu próprio ritmo. A canção tirava dessa tensão, portanto, uma formidável energia que, sem dúvida, nem o pobre diabo do cantor, nem eu, seguramente, aos doze anos, tínhamos consciência: a energia propriamente poética. Sem o saber, reproduzíamos, todos juntos, em perfeita união laica, um mistério primitivo e sacral. E esse mistério continua a se reproduzir incansavelmente hoje, a despeito da acumulação, em torno de nós, de “engenhocas” representando aquilo que, por antífrase, chamamos de progresso: a se reproduzir, cada vez que um rosto humano, de carne e osso, tenso diante de mim com sua carga ou suas rugas, seu suor peroleja nas têmporas, seu cheiro, sai uma voz que me fala. Renova-se então uma continuidade que se inscreve nos nossos poderes corporais, na rede de sensualidades complexas que fazem de nós, no universo, seres diferentes dos outros. E nessa diferença reside alguma coisa da qual emana a poesia. (ZUMTHOR, 2007, p. 39).

Latejantes, os corpos de poetas que passaram pelo sarau Coletivoz, ao longo de seus quase nove anos de existência, podem constar na força impressa pela presença, pela palavra oralizada que é essa consciência, apontada por Zumthor.

Alguns encontros com poetas vindos(as) de outras regiões registram momentos de grandes influências sobre o modo de fazer/recitar poemas; dos comportamentos e compartilhamentos que surgem da novidade de outras presenças. Marco fundamental dessa presença foi o encontro dos poetas paulistas, dos coletivos Poetas Ambulantes e Sobrenome

---

<sup>51</sup> Rômulo é professor de lutas marciais e concedeu esta entrevista ao autor em 10 de maio de 2015. (Anexo II)

Liberdade, realizado no bar do Bozó em dezembro de 2013. Na ocasião, os poetas convidados, trazidos a Belo Horizonte por um projeto da articuladora do Coletivo, Débora Del Guerra, vinham com poemas coletivos, em coro, até então nunca presenciados no Sarau.



**Figura 8 – Poetas Ambulantes (SP) e Sobrenome Liberdade (SP). Foto: Dockttor Bhu.**

Importante destacar esse encontro, tanto pelo intercâmbio de informações e poemas que os trânsitos causaram quanto pela presença do *corpus* poético ali envolvido. As referências na poesia, sobre a cidade de São Paulo, propunham uma ativação do encontro entre as metrópoles (São Paulo e Belo Horizonte) por viés da poesia. As aproximações e distâncias instauradas pelas vozes dos poetas (poemas) conferiam a nossas experiências de vidas em cidades diferentes, mas espelhadas na poesia, uma similaridade. Tanto o Coletivo quanto os saraus convidados intitulam-se apadrinhados pela Cooperifa, ainda que rumos e formatos confrontem-se nas práticas. Os Poetas Ambulantes, que realizam saraus livres no transporte público de São Paulo, primam pela oralidade “andante”. Movimentam-se e gesticulam para alcançar ouvintes instáveis, distanciados, pelo balanço dos ônibus e metrô, ao qual estão acostumados. “*Uma vez poetas ambulantes, e nada será como antes!*”, um chamado repetido por várias vezes anuncia as apresentações em coro.

Vale dizer que os *ambulantes* de São Paulo fizeram emergir em nós a potência do gesto em ação, da gestação de poemas em público que buscam despertar ouvintes adormecidos e embalados pelo cotidiano fatídico da cidade, que ainda não perceberam a

palavra que age e anda de ônibus. Suas performances ambulantes atuam por meio de uma poesia que joga com o trânsito da cidade e seus contextos: “Tem papel de dez, papel de cinco, papel de quinze [...] eu vendo pó, vendo pó, vendo pó-esia!”<sup>52</sup> (Thiago Peixoto, poeta Ambulante, Coletivoz dia 13 de novembro de 2013).

Alguns teóricos que versam sobre a performance apontam conexões com outras áreas de conhecimento como parte estrutural de seu pensamento e experiência. Turner e Schechner realizaram juntos diversos seminários, e a partir desse encontro entre ambos – Schechner vindo da tradição teatral e dos estudos da performance mais relacionados ao teatro, e Turner com os estudos da performance por viés da antropologia –, os conceitos de Schechner passaram a abordar sob qual ambiência (*enviroment*) Schechner deveria tratar.

[...] A antropologia tem um enorme impacto em mim. E, em 1971, eu fiz minha primeira viagem à Ásia. Visitei a Índia, o Japão, Taiwan, Hong-Kong, Filipinas, Papua-Nova Guiné, Austrália, Tailândia, Singapura, Malásia e Indonésia. [...] E comecei a dar uma série de seminários a que chamei “*Performance Theory*”. Todos os anos, o tópico base mudava. Mas a ideia era expandir radicalmente a escala do que é performance. Ir além do teatro. Cada semestre, um assunto diferente: “Performance nativo-americana”, “Xamanismo”, “*Play*”, “Ritual”... muitos tópicos diferentes. Para cada seminário, havia convidados, realmente gente grande, de Grotowski a Turner, de Goffman a Rothenberg, de Roberto DaMatta a Barbara Myerhoff. (SCHECHNER *apud* LIGIÉRO, 2012, p. 41).

Outros aspectos dessas conexões podem ser vistos na relação entre performance e ritual, como se verifica em um dos trabalhos de Victor Turner (1974), *O processo ritual*, na sua tentativa de identificar a “ação” humana como performance.

Algo “é” performance quando os contextos histórico e social, a convenção, o uso, a tradição, dizem que é. Rituais, jogos e peças, e os papéis da vida cotidiana são performances porque a convenção, o contexto, o uso e a tradição assim dizem. Não se pode determinar o que “é” performance sem antes referir às culturas específicas. Não existe nada inerente a uma ação nela mesma que a transforma numa performance ou que a desqualifique de ser uma performance. A partir da perspectiva do tipo de teoria da performance que proponho, toda ação é uma performance. Mas da perspectiva da prática cultural, algumas ações serão julgadas performances e outras não; e isto varia de cultura para cultura, de período histórico para período histórico. (SCHECHNER, 2011, p. 12).

Retomando a aplicação da “audiência”, a que Schechner se dedica como sendo a mais estável de “certas qualidades reconhecidas no teatro”, podemos entender o “ambiente” dos saraus urbanos contemporâneos como uma prática de *diversas audiências*, bem como de uma

---

<sup>52</sup> Trecho que também pode ser visto na performance de Rodrigo Ciriaco e a treta da “biqueira literária” na FLIP em 2012. Fonte: <https://www.youtube.com/watch?v=GpJs5nHFPNE> (acesso em 30 de maio de 2016).

*audiência diversa*. Uma vez que os participantes do sarau, como dito anteriormente, não são muitas vezes apenas os “convidados” a participar como público de um evento artístico, adota-se no sarau uma audiência mais por consequência do que por convenção. Mesclando-se público específico (espectador do sarau, previamente convidado) ao público passante (frequentadores do bar ou transeunte de espaços), os saraus, assim como as performances públicas e/ou teatro de rua, por exemplo, instauram o anticonvencionalismo por estratégia. Uma estratégia de se aliar o prazer do supérfluo, como o ambiente do bar e sua estrutura dedicada ao comércio de futilidades, com uma apresentação performática, teatral, poética, política.

Mais à frente poderemos ver a situação do público espectador de saraus e slams, em que adiante ser um elemento de atuação não apenas concomitante com o que é apresentado, mas como uma performance espontânea e as vezes independente da ação principal. O espectador dos saraus é imprescindível ao acontecimento, como o é no teatro, nas apresentações musicais, porém ganha certo protagonismo autônomo, descolado, como se pudéssemos assistir ao público, o que nos acontece quando vemos um uníssono das torcidas de futebol, ou em passeatas e manifestações urbanas.

Maryvonne Saison<sup>53</sup>, em seu livro *Les théâtres du réel* (SAISON, 1998), também apontava para “uma dimensão crítica diferencial em determinadas práticas do teatro contemporâneo e enfatizava que a atuação política de alguns coletivos caminhava em direção oposta à do teatro engajado mais tradicional” (FERNANDES, 2010). Tal direção oposta vai ao encontro, em muitos aspectos, das representações documentais ou em forma de depoimentos performados por poetas num sarau.

Embora os saraus urbanos contemporâneos e *os teatros do real* tenham propriedades diversas, assim como princípios e objetivos que se encontram e se distanciam (pelo menos sob o ponto de vista da produção), alinham-se, conseqüentemente, na busca desse real e na tentativa (dada como necessidade) de irromper o *limite* da encenação para escancarar a verdade, seja pela palavra poetizada, seja pela encenação com depoimentos e distanciamentos, recursos usados pelo teatro. Essas “irrupções do real”, firmadas no teatro documentário, têm apontamentos do teatro pós-dramático feitos por teóricos como Hans-Thies Lehmann (2007). Lehmann considera que “o teatro é uma prática artística que particularmente obriga a considerar que ‘não há qualquer limite seguro entre o campo estético e o não estético’” (p. 165). Se mesmo ao teatro tradicional aristotélico nos é impelida a falha do que é

---

<sup>53</sup> Professora de filosofia da Universidade Paris X (Université Paris Ouest Nanterre – La Défense) Em seu livro *Les théâtres du réel* (SAISON, 1998).

representação e o que não é, podemos pensar que o pós-dramático radicaliza essa falha. Essa prerrogativa não é para confundir o espectador, mas para ser utilizada como estratégia, como intenção de se estabelecer o real, como busca da irredutibilidade da cena, que coloca o espectador em jogo com as realidades apresentadas. “A cena teatral sempre oscilou entre o imediato e o mediado, entre a realidade e a ficção” (FERÁL, 2008), e o teatro performativo descrito por Ferál se apropria cada vez mais dessa linha tênue.

Nesse quesito, consideremos a noção de estética do performativo da professora da Universidade de Berlim, Érica Fischer-Lichte (2007), que aponta, valendo-se de vários exemplos da cena contemporânea, um confronto entre arte e vida. Princípio que passa a ser trabalhado pelos artistas com o intuito de instabilizar a recepção, estabelecendo uma tensão entre o real e o ficcional, que, segundo Fischer-Lichte, tem influência direta dos movimentos de vanguarda da década de 1960, entre os *happenings*, adensando-se pela década de 1970, e é levado ao extremo por Jerzy Grotowski, que prioriza a materialidade da atuação e é reconhecido por deixar em segundo plano as representações ficcionais.

Todas as conexões fundamentais que se fazem no ato da performance, no ato da poesia oral e de suas potências corporais, estão ligadas a uma espécie de difusão. Não à toa, o depoimento poetizado e romantizado da poeta Zí Reis, que abre este capítulo, relaciona-se com a fala não menos romantizada de Paul Zumthor, na resolução de um “ato simbólico” sobre a enunciação de uma palavra.

Paradoxo da voz. Ela constitui um acontecimento do mundo sonoro, do mesmo modo que todo movimento corporal o é do mundo visual e tátil. Entretanto, ela escapa, de algum modo, da plena captação sensorial: no mundo da matéria, apresenta uma espécie de misteriosa incongruência. Por isso, ela informa sobre a pessoa, por meio do corpo que a produziu: mais do que por seu olhar, pela expressão do seu rosto, uma pessoa é traída “por sua voz”. Melhor do que o olhar, a face, a voz se sexualiza, constitui (mais do que transmite) uma mensagem erótica. A enunciação da palavra ganha em si mesma valor de ato simbólico: graças à voz ela é exibição e dom, agressão, conquista e esperança de consumação do outro; interioridade manifesta, livre da necessidade de invadir fisicamente o objeto de seu desejo; o som vocalizado vai de interior a interior e liga, sem outra mediação, duas existências. (ZUMTHOR, 1997, p. 14-15)

A voz que informa e difunde a “interioridade manifesta” entre as pessoas que participam do ato de interação é simbólica, que aprimora desejos simbólicos no momento de sua execução.

O sarau como “A rádio da poesia”, nas palavras de Zi Reis, sugere trânsito de um interior a outro, numa consumação mútua em que a experiência da rádio, como difusora de palavras por ondas sonoras, estaria completa apenas pela emissão. Uma rádio presente, como

se todos na presença fizessem reverberar sua existência para além do estúdio que a propaga. A metáfora nos traz histórias interessantes na origem do termo *spoken word* (palavra falada), que surge nos Estados Unidos num momento de inspiração aos desdobramentos dos movimentos que ela congrega, como o *poetry slam*.

O termo *spoken word* está relacionado com diversos universos, como o da poesia *beatnik*, dos movimentos negros americanos e seus discursos políticos, do hip hop, e o das performances literárias contemporâneas. Começou a ser usado no começo do século XX nos Estados Unidos e se referia a textos gravados e difundidos pelo rádio e foi muito difundido nos anos 90 com o surgimento dos *slams*. (D'ALVA, 2011, p. 120).

Sobre essa difusão da sonoridade dos poemas, das vozes ressoadas por ondas sonoras, sinestésicas, seja aquela voz percebida na presença nos saraus e reverberada por eles, com o movimento corporal, visual e tátil, seja pela viralização dos vídeos disparados nas redes sociais, podemos entender que os atos performáticos ganham potência nos imaginários da presença. As transmissões corporais, por mídia remota ou por reproduções audiovisuais, requisitam um corpo que fala.

Concentro-me nos conceitos que mais nos ajudam a pensar as experiências nos saraus, que recebem definições específicas e contribuem à reflexão sobre os outros lugares da palavra performance. “Trata-se de performance quando, de acordo com as convenções, usos comuns e/ou tradições de uma cultura específica ou uma unidade social em determinado momento histórico, um evento é chamado de performance” (SCHECHNER, 2014). A abrangência do ato performático tanto fala do que está distante quanto do que está próximo, e acredito ser esse o caminho, que aponta não apenas a *composição*, mas também a *decomposição* do movimento dos saraus. A referência de Richard Schechner toma uma dimensão cada vez mais abrangente, principalmente a partir de *Teoria da performance*<sup>54</sup> e em *Estudos performativos: uma introdução* (2002)<sup>55</sup>, e em quadros mais inclusivos chega a várias formas de manifestações teatrais, rituais, de divertimento e toda manifestação do cotidiano<sup>56</sup>.

---

<sup>54</sup> Publicado desde 1977, mas retomado em 1988 e depois em 2003, Nova York, Routledge.

<sup>55</sup> R. Schechner, *Performance studies: an introduction* (2002), mas também em *The future of ritual: writings on culture and performance* (1993), *By Means of performance: intercultural studies of theatre and ritual* (1990), *Between theater and anthropology* (1985).

<sup>56</sup> O que Elizabeth Burns e Erving Goffmann já haviam feito antes dele. Burns tinha, assim, mostrado que a teatralidade impregna o cotidiano. Ver E. Burns, *Theatricality* (1973); E. Goffman, *La mise en scène de la vie quotidienne [A colocação em cena da vida cotidiana]* (1959/1973).

A performance na arte contemporânea, esteja ela ligada às artes visuais ou às artes cênicas, com ou sem músicos e técnicos, apresenta-se cada vez mais como possibilidade em arte. Tão diversa e autônoma, podemos perceber essa “representação do agora” advinda da performance com olhar curioso e atento às inovações, uma vez que a cada dia estamos repensando, reconfigurando e renomeando a própria cena, que se (re)faz à luz desses tempos.

Nosso interesse reside na arte contemporânea, em que entendemos as definições e abrangências do conceito de performance nas ciências sociais, na música no sentido da performance de um instrumentista, assim como o entendemos no que diz respeito à indústria e à economia. (MEDEIROS, 2011, p. 38).

Esse interesse, compartilhado por Bia Medeiros, suscita-nos o desejo de se deixar à deriva a própria arte contemporânea e se prender à palavra performance somente quando esta for requerida pela obra. Entendemos que os atos político-performáticos nos saraus urbanos contemporâneos são atos poéticos, políticos, sociais e culturais, quando esse ato tende ao ritual, em que se instala a continuidade e a intenção de passagem, no âmbito das ações liminares, e quando tende à performatividade, seja pela anticonvenção teatral, seja pela convenção do “novo teatro” (FÉRAL, 2008)<sup>57</sup>, seja pela convenção de uma nova economia, uma nova indústria, uma nova literatura.

## 1.5 A periferia e o espaço da poesia

Atualmente, vemos práticas artísticas e políticas que se apropriam (ou, compõem, como disse Bia Medeiros) dos lugares públicos, que de alguma forma estetizam esses lugares, e também são estetizadas por eles. O Sarau Coletivo já realizou edições em bares, praças,

---

<sup>57</sup> “Existe, desde sempre, entre a performance e o teatro, uma desconfiança recíproca que não parou de se desenvolver ao longo dos anos, uma desconfiança que Michael Fried resume nestas palavras lapidares, frequentemente evocadas: ‘A arte degenera à medida que se aproxima do teatro’ ou ainda ‘O sucesso, ou mesmo a sobrevivência das artes, começa crescentemente a depender de sua capacidade de negar o teatro’. Entretanto, se há uma arte que se beneficiou das aquisições da performance, é certamente o teatro, dado que ele adotou alguns dos elementos fundadores que abalaram o gênero (transformação do ator em performer, descrição dos acontecimentos da ação cênica em detrimento da representação ou de um jogo de ilusão, espetáculo centrado na imagem e na ação e não mais sobre o texto, apelo a uma receptividade do espectador de natureza essencialmente especular ou aos modos das percepções próprias da tecnologia...). Todos esses elementos, que inscrevem uma performatividade cênica, hoje tornada frequente na maior parte das cenas teatrais do ocidente (Estados Unidos, Países-Baixos, Bélgica, Alemanha, Itália, Reino Unido em particular), constituem as características daquilo a que gostaria de chamar de “teatro performativo”. (FÉRAL, 2008).

teatros, centros culturais, entre tantos outros locais ao longo de seus quase oito anos de existência. O bar, como palco principal das atividades do grupo, torna-se o ponto de maior relevância nesta discussão. O bar, como espaço público, cotidiano, comercial, de entretenimento e jogos, sofre uma estetização pela ocupação do movimento artístico do sarau, e passa a conviver com esses dois universos: o local social (o bar e seus frequentadores costumeiros) e o local do sarau (da prática artística, da reconfiguração e da composição).

Os públicos frequentadores, tanto do bar, os que foram ali com intuito de consumir artigos próprios do bar, quanto os convidados especificamente para o sarau, confluem-se no momento de realização do sarau. Estão em situação de público espectador e atuantes do bar, que por vezes trocam de funções a ponto de se tornar um conjunto indeterminado. Todos passam a ser, automaticamente, público do sarau e frequentadores do bar. Essa condição dupla, estabelecida no ato do sarau no bar, desperta em nós vários pensamentos sobre a representação e a recepção. O que nos chama a atenção é a *liminaridade*, desdobrada por Ileana Diéguez em seu trabalho *Escenarios liminales: Teatralidades, performances y políticas* (2007), que discute a relação da liminaridade, tratada por Victor Turner (1974), com a teatralidade.

En términos generales, la liminalidad me interesa como concepto con el cual busco expresar las arquitectónicas complejas de acciones artísticas, políticas y éticas que se realizan como actos por la vida; como de acciones ciudadanas que buscan cierta restauración simbólica y se configuran como prácticas socioestéticas. En la dimensión micro-utópica que ellas sugieren al propiciar mutaciones personales y colectivas y generar incluso efímeras *communitas*, vínculo la liminalidad a estados poéticos y metafóricos, pues aunque las acciones se insertan en el orden de lo real inmediato, la transformación energética que en el acto se da, el pathos que lo anima y la producción aurática que lo marca, implican la emergencia de una efímera instancia poética. En todos los casos, me interesa problematizar la liminalidad como antiestructura que pone en crisis los sistemas y jerarquías sociales. Estas situaciones las observo asociadas a los bordes y nunca haciendo comunidad con el status y el orden imperante, mucho menos con las instituciones, de allí la necesidad de subrayar la textura política de la liminalidad al implicar procesos de inversión. No es sólo un “entre”, una frontera, sino que implica sobre todo la creación de un estado no jerarquizado, un “espacio de caos potencial” desde el cual considerar las desautomatizaciones discursivas del campo del arte y de la representación política. (DIÉGUEZ, 2007, p. 8).

As “ações pela vida” de que fala Diégues, em seus contextos de representação e autorrepresentação política, estão presentes nos espaços de sarau por processos autônomos. A escolha de uma estética comprometida com a ética social surge no ato da recitação dos poemas, como afronta às hierarquias preestabelecidas pelo organismo social de imposição. O espaço liminar que se aponta como transgressão dos valores impostos pela “ordem imperante”

se torna necessário para estabelecer um estado de “caos potencial”, com a finalidade de desautomatizar, ou ainda, desestabilizar os discursos sobre arte e sua representação política.

Não unicamente pela mescla de públicos se dá a questão de liminaridade, outros fatores de grande importância revelam a situação de confronto entre espaço artístico e espaço “socioestético”. A intenção/estratégia dos recitadores, poetas e protagonistas, que utilizam o microfone para levar um texto de cunho político, de contestação da ordem social dominante, de ações afirmativas contra o racismo, a homofobia e a exclusão social, acaba se tornando um instrumento de congregação política. No ato da recitação, da performatização pelo corpo presente de quem recita, os textos se impõem pela fala e congregam vozes. A letra de Eduardo DW, rapper e poeta do sarau Coletivoz, *Com que roupa?*, elenca referências culturais e faz um chamado ao ouvinte a afirmá-las, confirmá-las como suas:

Com que Roupa?

Eu vou de ouro  
Eu vou de cobre,  
Vou de sentimento nobre.  
Vou vestido com as roupas  
E as armas de Jorge,  
Com a farda de Fidel,  
Com os óculos de Cartola,  
Eu vou de calça larga, aba reta e tênis bola.

Com a camisa do meu time,  
Com ideal de Luther King,  
Com orgulho no meu peito pra dizer “I have a dream!”

[...]

Eu vou me vestindo com a resistência de Zumbi,  
Com os *dreads* de Bob Marley  
Com as luvas de Mohamed Ali.  
Com vulgo e codinome,  
Vou com tudo no meu nome  
Vou de rastafári *Black*  
E, nos punhos, o microfone.

Não se vista de *style* se sua atitude some,  
Eu já vi homem fazer roupa, e nunca roupa fazer homem.

Eu vou com os *beats*,  
Vou com a Corte e seu convite,  
Vou construir com Deus  
E desconstruir com Nietzsche.

Eu vou de luta de rua,  
De maioria justa,  
Mas nunca irei vestido  
De verdade absoluta.

E se Noel vai de Rosa,  
A pergunta não se cala,  
Com que roupa que tu vai,

O que nos incita aqui é a estratégia do (im)pacto que se cria nesses lugares. Pactos firmados na presença de um público diverso e híbrido, na hibridação referencial daquele lugar, no cotidiano que tromba na poesia e se refaz do confronto. Lugares em que se protagoniza a convivência específica dos atuantes e moradores do entorno, lugar que se torna palco e princípio do conteúdo tratado pela poesia que ali se apresenta. Lugares possíveis para se repensar a memória, o próprio lugar e a comunidade. Repensar a identidade e o trânsito de informações antes não veiculadas nesse espaço de convivência.

## **Ato II – Atos político-performáticos no sarau**

### **2.1 A palavra em ação – a *PalavrAção***

*A língua penetra na vida através dos enunciados concretos que a realizam.*  
(BAKHTIN, 1992, p. 282)

Por entender que a palavra sarau está presa a um sistema da língua, parto de sua construção enquanto conjunto inapreensível de possibilidades, que escapa aos limites dessa língua. A palavra “sarau” está sendo (re)construída todos os dias, seja pelo ativismo crítico, seja pela recitação espontânea da poesia oral na contemporaneidade. Poetas, artistas, performers, simpatizantes da poesia vão ao encontro dos saraus com mais frequência e atitudes. Ouvir e recitar poemas nos espaços urbanos põe em pé de igualdade as palavras poesia e manifestação. Desprendida do livro, a poesia oral ganha as ruas, praças, bares, becos e espaços comunitários em tom de manifestação, de manifesto.

Tão versátil é o manifesto, que sua defesa é desenfreada [...] 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,

---

<sup>58</sup> Faixa Com que roupa, do CD *Apologia à leveza*. Grupo A Corte, 2012. Selo independente.

desodiar, despirocar e desvairar num gozar coletivo. Há uma urgência absurda de que esse gozo aconteça<sup>59</sup>.

Poemas recitados e reverberados com a ação corporal incitam um levante, uma defesa, um posicionamento primeiro: a palavra em ação. No início dos anos sessenta, filósofos da linguagem, em especial John Langshaw Austin (1911-1960), seguido por John Searle, entre outros, consideravam a linguagem como “forma de ação” (todo dizer é um fazer). Em seus trabalhos, passaram a identificar nas relações humanas, que se realizavam por meio da linguagem, os *speech acts* (atos de fala). Austin considerou que os “enunciados performativos”, chamados assim por ele, eram aqueles que realizavam uma ação.

A palavra em ação nesse contexto está impossibilitada de ser recortada da performance. Ela não age apenas a partir de um orador, mas interage com os espectadores (os que foram ali com o propósito de ouvir, também aqueles que não estavam preparados para o encontro), com os sons, com o movimento das pessoas, com as notícias dos dias, com a reação imprevisível do público que tem a liberdade garantida pelo convite ao microfone aberto, sem distinção de idade, gênero, cor, religião ou partido. A palavra age, interage e reage nos saraus.

### **2.1.1 A Palavrção – do prazer do texto ao prazer do corpo**

Algumas experiências recortadas das cenas de sarau, principalmente do Coletivoz, podem ilustrar o que resolvi chamar de *Palavrção*. Muitos momentos nos encontros do sarau poderiam estar aqui representados, porém, o que cabe aqui são alguns apontamentos sobre essa cena que está posta na/pela palavra.

Como poeta de sarau, posso dizer que vivi algumas transições específicas que reconfiguraram minha escrita, quando a iminência de recitar se fazia em diversos níveis. O processo de escrita, como “continuação do corpo”, como nos diz Barthes (1987), pode ser duplamente, amplamente, sentido. Ao longo do tempo, das vivências e experiências na realização dos encontros de sarau, percebia a necessidade de sentir um movimento do corpo no ato da escrita. Como na elaboração de um texto dramático, em que o ator e/ou dramaturgo tem a imagem do movimento como presença crucial já na escrita, ia me compondo de uma cena que não apenas envolvia minhas formas de dizer, olhar, gesticular, mas minha relação com a presença do outro. Minha curiosidade das ações ainda na escrita

---

<sup>59</sup> Trecho do “Manifesto da voz coletiva”. Primeiro manifesto do Coletivoz, lido no dia de abertura do sarau. Disponível no blog do coletivo: <http://coletivoz.blogspot.com.br/2008/08/manifesto-da-voz-coletiva.html>.

superava de certo modo a intuição do “leitor-modelo”, conhecido amplamente na tradição literária de Umberto Eco<sup>60</sup>, em que “o texto quer deixar ao leitor a iniciativa interpretativa, embora seja interpretado com uma margem suficiente de univocidade” (ECO, 1988, p. 37). O que se propunha, por meio de minhas expectativas, talvez fosse a mudança da palavra “leitor-modelo” para “espectador-modelo”. De modo que a interpretação, por mim modelada, ganhasse mais o nível cênico do que a interação interpretativa dos textos literários. Eco define que “a noção de interpretação sempre envolve uma dialética entre estratégia do autor e resposta do leitor-modelo” (ECO, 1988, p. 43). O que a mim ainda não era o bastante, já que o jogo da escrita previa a palavra falada com um corpo em movimento.

A experiência em recitar alguns textos nos saraus me trouxe uma mobilidade de usos da palavra no corpo que extrapola a cada apresentação. Percebo uma qualidade de improviso com o mesmo texto, mesmo depois de anos recitando-o, que se dá no ato da fala e reconstrói o texto, a palavra, o corpo energeticamente de acordo com o lugar, público presente, contextos pragmáticos. Reconstrução que pude perceber nas performances de vários(as) poetas ao longo de minha análise. É fato que toda interpretação, de qualquer natureza das artes da cena, está condicionada a esses fatores. Porém, o que se sugere nos encontros de saraus é também uma continuidade *espelhada*. As imagens dos corpos se movimentando no decorrer de suas performances se tornam referências constantemente revisitadas pelos espectadores, atadores em potencial. O espelhamento de que falo é direto, contínuo e diverso, tanto pela permanência e continuidade dos encontros quanto pelas possibilidades de se avaliar as mesmas apresentações em situações diversas.

Aos poucos o prazer do texto, como diz Roland Barthes, entra em estado de *partilha*, em que as ideias de interpretação do texto, ainda que no ato da escrita, seguem num fluxo contínuo de mudança. Contaminado nesse espelhamento, o corpo tem ideias próprias, porém coletivas, distanciando-se e se aproximando do “eu”. “O prazer do texto é esse momento em que meu corpo vai seguir suas próprias ideias – pois meu corpo não tem as mesmas ideias que eu” (BARTHES, 1987, p. 29). Admito dizer que o prazer do texto se configura no prazer do corpo.

Partilho aqui um texto que percorre minhas vivências nos saraus. Nele, revejo as condições da relação direta com o corpo presente tanto no âmbito do texto quanto na

---

<sup>60</sup> A temática sobre o leitor-modelo comparece basicamente no ensaio O leitor-modelo, presente no livro *Lector in fabula* (ECO, 1988).

experiência cênica. “Autofagia”<sup>61</sup> prevê a tentativa de consumir-se em meio ao caos social, porém é retroalimentado pela impossibilidade de rompimento do ciclo vicioso em que vivemos.

#### Autofagia

O autófago aqui sou eu, que desta terra tem de comer aço, pra produzir comida e defecar dinheiro./ Andar sem passo, correr sem medida, pedir sem vergonha, se esfolar sem medo./ Eu que costuro chumbo da bala em seus entrecortes de corpos, e costuro os cortes da navalha de zinco,/ que o seu Zé recebeu, porque não deu fiado na pinga, e o degenerado o venceu na rapidez do fio, da navalha afiada, na altura do pescoço e do vício./ Autófago aqui, sou Eu que ergo paredes no meu muro interior, e compro revolver pra me armar contra o pó, contra a coragem dos dias, que mandam hoje mãe vender filha sem dó,/ contra a prostituição de um governo que cala a verdade, promove a impunidade, pra fazer a carreira de PÓder na cidade. Ah! Cidade.

Autofagia, pra quem não sabe, é o ato de comer-se a si próprio, devorar-se ao pó dos dias,/ fiar-se horas degustando TV, engolindo um privê, prevendo o próximo michê./ serei eu o próximo a lidar com minha carne, devorar-me de inteira burrice por falta de alimento crítico, de alento ideológico; por falta de um líder político?/

Devorei eu aprender a ser miserável e me alimentar de minha própria carne e egoísmo banal; como bem me educam no açougue de nossa justiça vertical?/ que de cima pra baixo, nunca tem famoso líder político que seja bandido;/ é sempre o preto, o pobre, a mulher, o viado, ou qualquer vagabundo fodido, da vida pública a ser banido./

Autofagia da sociedade é o vício entregue de bandeja a quem não tem prato;/ sirva-se de seu próprio pedaço no consumisismo,/ a fome do autófago aqui é do tamanho da informação: se tem comida, a barriga cala antes mesmo da primeira garfada,/ se não tem, a cabeça pesa antes mesmo da primeira golfada./ Alimentamos dos mesmos sonhos e dramas, novelas indianas, ainda que não se saiba se a Índia existe, e é fama./ ou de qual delas falamos./ pois a Índia que visitei em uma viagem austral, há anos, há fome que não é ilusão,/ ela impera no estômago do mundo e no CU da televisão.<sup>62</sup>

Os poemas recitados nos saraus atualizam imagens da permanência desse desejo do corpo. Como um ato indissociável, voz e corpo se transformam em um conjunto de experiências sensíveis capazes de ativar emoções, críticas e espelhamentos. A performance se torna o centro unívoco desse desejo ao juntar as percepções diante dos atuadores(as), como nos diz Zumthor.

---

<sup>61</sup> “Autofagia” faz parte de um zine/livro distribuído/comercializado com recursos próprios do Coletivo e pode ser encontrado na página do grupo: [www.coletivoz.blogspot.com](http://www.coletivoz.blogspot.com). Também fez parte de um experimento de videopoema, com direção de Juninho Maia e Eduardo DW, disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=mnMCNbrnC2w>.

<sup>62</sup> Este texto está originalmente escrito entre “barras” de separação e pontuação livre por preferência minha. Isso releva uma escrita pensada na ação. As separações feitas do modo como está me permitiram entender o movimento da fala. Preferi deixar como está, pois mais a frente há um relato sobre a “escritAção”.

Quanto à presença, não somente a voz, mas o corpo inteiro está lá, na performance. O corpo, por sua própria materialidade, socializa a performance, de forma fundamental [...]. A performance é uma realização poética plena: as palavras nela são tomadas num único conjunto gestual, sonoro, circunstancial tão coerente (em princípio) que, mesmo se distinguem mal palavras e frases, esse conjunto como tal sentido. (ZUMTHOR, 2005, pp. 86-87).

A proliferação de sentidos a partir daí é uma variante de inúmeras possibilidades. O que se permite dizer é que o poder relacional dessa experiência tem muita influência nos aspectos da partilha e no desejo de experimentar um corpo que fala, de evidenciar as ações de um corpo movimentado pelo texto, pela fala, pela presença, pela voz.

## 2.2 Poetas de periferia: atos legitimadores de voz

*Meu lugar em alarde segue sendo esquecido  
(...) Uma parte, à parte, da cidade acinzentada  
Que não sai nos encartes do postal, meu camarada.  
(...) Aqui não tem nem cemitério  
Mas quando eu morrer,  
eu quero ser enterrado bem na via do minério.  
Não pra ser lembrado,  
Mas pro cês ver que é sério.  
Quando eu digo que eu amo este pedaço do hemisfério.  
E se pegar a Tito Fulgêncio,  
É melhor cê repensar  
Porque o mundo fica em silêncio do viaduto pra cá.*

João Paiva

Acreditando ser possível discutir o papel dos(as) poetas de periferia, os(as) que se afirmam, também outros(as) que se apresentam com características da literatura marginal, podemos entender que falam, antes de tudo, da legitimidade de seus discursos e denúncias, da afirmação de seus espaços de referência (muitas vezes a periferia), falam de suas histórias na busca de fazer valer sua voz, aquela que, se não foi silenciada, muitas vezes fora aderida a outros discursos, cooptada.

Já no texto de Gayatri Spivak (1942)<sup>63</sup>, *Pode o subalterno falar?*, vemos um grande questionamento, ou pergunta retórica, que parte desde o título. A autora indiana atualiza a

---

<sup>63</sup> Gayatri Chakravorty Spivak nasceu em 24 de fevereiro de 1942, em Calcutá, na Índia. É uma crítica e teórica indiana, mais conhecida por seu artigo “Can the Subaltern Speak?”, considerado um texto fundamental sobre o pós-colonialismo, e por sua tradução de *Of Grammatology*, de Jacques Derrida. Spivak

condição de não voz dos subalternos, ou colonizados, as mulheres subalternas, grupos marginalizados ou excluídos. Condição reafirmada na impossibilidade de terem voz, de serem ouvidos, pois a exclusão social, o confinamento pós-colonialista, escravista, deixa-os no limbo, à mercê da representação por meio dos discursos hegemônicos, e não de sua própria voz.

Quem fala, no contexto dialógico da interação, deve ser participante de uma ação discursiva, que implica um ouvinte. Se não há ouvinte, não há interação; não há discurso, não há voz. Spivak ainda revela que a autorrepresentação é impossível a estes, que não podem falar, tendo, por vezes, sua voz suprimida, resumida e silenciada.

Mais do que reiterar o papel de falar pelo outro, esta pesquisa recorre à amplitude do trabalho de Spivak, que vai muito além de responder à pergunta “o subalterno pode falar?”. Pretendo fazer valer a crítica da autora sobre o fato de a fala do subalterno sempre ter de ser intermediada pela voz de outro, como se esse outro tivesse o poder de reivindicar, denunciar, revelar algo por ele, em nome do subalterno. O que se pretende, além de lançar mão de depoimentos e relatos, é tão somente o desejo de Spivak em relação ao trabalho intelectual, aquele que não fala por outrem, mas que é capaz de fazer o outro ser ouvido, de possibilitar que o trabalho seja contra a essa subalternidade, a ponto de os subalternos terem fala e devida autorrepresentação. A ação do texto de Spivak, como ponto de partida crucial da noção de autoridade e de representação dos subalternos, atualiza o próprio processo de (re)identificação de quem fala desses espaços e se autodenomina a partir deles.

Minha metodologia aponta para os(as) poetas, rappers, MC's, escritores(as) e simpatizantes com os movimentos de poesia na periferia, como público participante dos saraus urbanos contemporâneos, que podem se configurar, em primeira instância, como subalternos. Ainda que haja uma distinção, própria e apropriada em muitos coletivos, que se autodenominam de acordo com suas experiências e vivências de criação nesses espaços. Afirmam-se periféricos os que garantem a demarcação de um espaço nomeado como periferia. A autodenominação dos que vivem à margem tem se reconfigurado ao longo dos anos por meio de etapas diferentes, de acordo com o processo histórico, social e cultural. Quem ajuda a pensar sobre essas ocorrências é o autor da tese de doutorado “O ser periférico”, Tiarajú Pablo D'Andrea. Pesquisador em sociologia, periférico, da Universidade

---

leciona na Columbia University, na qual atingiu o mais alto nível do corpo docente em março de 2007. Erudita prolífica, ela viaja e ministra palestras por todo o mundo. É membro visitante do Centre for Studies in Social Sciences de Calcutá. Fonte: <http://www.unsam.edu.ar/lecturamundi/sitio/gayatri-spivak/biografia/>. (Acesso em 3 de março de 2017).

de São Paulo, ele experimenta o que chama de “pistas” sobre a diferenciação entre suburbano e periférico.

Possivelmente, *suburbano* era uma categoria que se referia a outro tempo histórico e se abria a uma problemática relacionada ao mundo do trabalho que no tempo da publicização do termo *periferia* estava perdendo força. Também, *suburbano* possuía delimitações melhor definidas, menos abertas a possíveis novos significados do que *periféricos*. Cabe ressaltar também a utilização em larga escala do termo *periferia* pela Ciência Social de São Paulo, e não do termo *subúrbio*. (...) o termo *periferia* foi gradativamente sendo incorporado pelos movimentos sociais populares da década de 1980 até ser apropriado e ressignificado pelos moradores da periferia na década de 1990, fundamentalmente por jovens. Estes sentiam o termo *periferia* mais próximos de si do que o termo *subúrbio*. Por último, possivelmente o movimento hip-hop preferiu utilizar o termo *periferia* porque sabia que *subúrbio* havia sido um termo utilizado pelos *punks*. Tudo leva a crer que houve nesta questão uma operação de diferenciação simbólica. (TIARAJÚ, 2013, p. 147).

Até onde se limitam as considerações de Tiarajú, podemos perceber a autodenominação como apropriações e desapropriações dos termos. Porém, o que nos instiga a pensar neste momento é sobre as autorizações e desautorizações. Autoriza-se o termo *periferia*, tomando em consideração alguns textos, surgidos de autores autodenominados “marginais” ou “periféricos” desde a década de 1990. Podemos perceber suas defesas e autoafirmações por meio de um nome que os representa:

"Aliás, o que é literatura periférica?" Me pergunta um jovem.  
"O que é literatura grega?" respondo com outra pergunta.  
"Ora, feito pelos gregos." Sapecando a resposta.  
"Então, LP é feita por pessoas que moram na periferia, simples assim."  
"Ah, então quer dizer que se eu tivesse nascido num bairro nobre não poderia escrever literatura periférica?" Pergunta indignado agora. "Poder, pode..." Eu respondo. "Só que não vai ficar bom." (SÉRGIO VAZ<sup>64</sup>).

A afirmação de Vaz sobre o “tipo” de literatura que se quer periférica incita-nos a refletir sobre uma produção que busca a legitimidade de um texto, de uma fala, de uma voz que só poderia nascer, surgir, na periferia. As questões que nascem a partir dessas produções sugerem representação de um lugar, pelas pessoas que ali vivem, além de revelar o desejo de escrever sobre suas realidades. A comparação de Vaz com a literatura grega, hegemônica e de tradição milenar, tem um peso de explicitar a palavra “periferia” como sendo um nome, uma representação de algo que só poderia ser da periferia, próprio daquele lugar. Assim, as designações de literatura periférica, poesia marginal, poetas suburbanos, entre outras, seriam

---

<sup>64</sup> Sérgio Vaz em seu perfil na página do Facebook: <https://www.facebook.com/sergio.vaz.140?fref=ts>. (Acesso em 3 de janeiro de 2016).

próprias da fala do periférico, que assume uma identidade a partir de seu local, de sua região geográfica, social, política, cultural e estrutural.

Há que se especular, ainda, muito sobre os termos e autodenominações dos(as) que vivem à margem e entoam seus versos em busca da legitimidade. O que resgato nos textos recitados/performados nos saraus urbanos contemporâneos que pude visitar (e não apenas ao longo da pesquisa, mas nos oito anos de convivência nesses espaços) são representações que iniciam e encerram ciclos em torno das criações. As palavras periféricos, favelados, marginais e suburbanos têm conceitos legitimados por suas escolhas, por suas defesas de lugar, por suas configurações, principalmente do fazer político, que reverberam no contexto que estão inseridos.

Ainda sobre a legitimação dos pobres por meio da poesia, encontramos o trabalho intenso e profundo sobre o Coletivoz na recém-lançada tese de doutoramento de Otacílio Oliveira Júnior<sup>65</sup>, “Entre a luta e a voz: partilhas de sentido em torno de um sarau de periferia” (2016). Em seus relatos romanceados sobre sua vida e ligação com os saraus, em especial com o Coletivoz Sarau de Periferia, surge uma investigação profunda, de seus levantamentos e questões, com as teorias de Jacques Rancière (1940), seu principal referencial teórico.

Sua narrativa se debruça sobre a trajetória das pesquisas na área da psicologia social que buscam entender, descrever e se contrapor a teorias individualistas sobre a invisibilidade social do subalterno. Uma trajetória que revela desde o que impediria até o que garantiria a emancipação e, *a posteriori*, a politização dos subalternos, num parâmetro mais geral. Seu início aponta uma prática da psicologia tradicional, “de forte pendor individualista” (OLIVEIRA JR., 2016, p. 23), que responsabilizava os indivíduos pelas causas de suas mazelas; “os mais pobres eram indiretamente culpabilizados por sua situação (de sofrimento psíquico) além de se manterem alienados quanto às causas de seu sofrimento” (2016, p. 24), deixando inquestionáveis as estruturas sociais responsáveis pela deturpação.

Questionando a emancipação dos sujeitos oriundos de classes subalternas, quanto às suas produções de cunho científico-acadêmico, Otacílio descreve sua incursão pelas proposições de forte vinculação marxista na psicologia social<sup>66</sup>, para a “saída de uma condição de objeto que estariam de antemão submetidos para se elevarem à condição de

---

<sup>65</sup> Otacílio Oliveira Júnior é doutor em psicologia social pela Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas da Universidade Federal de Minas Gerais (FAFICH-UFMG), onde defendeu a tese “Entre a luta e a voz: partilhas de sentido em torno de um sarau de periferia” (2016).

<sup>66</sup> O autor revela suas bases teóricas, dos estudos que iluminaram a corrente marxista da psicologia social, como Fals Borda, Paulo Freire, Martin-Baró e Maritza Monteiro (p. 23).

pesquisador-emancipado”. Especulava que, por essa criticidade, os subalternos-pesquisadores poderiam dissipar a dominação e “contar com melhores recursos cognitivos e afetivos para a construção de ações mais eficazes para a transformação social intentada”. Nesse ponto, sugere uma proximidade com a legitimação da própria voz do autor.

De origens subalternas, nascido em São Sebastião do Sacramento, interior de Minas Gerais, Otacílio traça um panorama de seus familiares, de seu pai, com 4ª série primária, trabalhador braçal, que gostava de ler entre os trabalhos de boia-fria. Traz a importância de revelar a origem de sua mãe, aprendiz de costureira, aos 17 anos e com a 4ª série, que depois se tornou a primeira professora da primeira escola da região. Um panorama ajuntado ao contexto do ano de 1964, num Brasil rural de Minas Gerais. Autorizo-me a relatar a sugestão de seu texto que confronta os aspectos de sua própria vida, de sua própria legitimação do que chamou, primeiramente, de “pesquisa-ação”. O que demonstra ser um primeiro processo de emancipação, pelos meios da crítica acadêmico-literária e, mais adiante, concretiza-se na formulação de sua tese na “estética<sup>67</sup> politizada” dos recitadores de sarau.

Seu termo “pesquisa-ação”, coincidentemente, conversa com *Palavração*, que é também fruto de minha própria trajetória subalterna, que especula sobre o poder da palavra poética como força motriz da emancipação política conduzida por ela. Retomo suas palavras em uníssono para trazer o ambiente dos saraus urbanos contemporâneos como lugar em que se discute o engajamento político, as vozes ativas e ativadoras, legítimas e legitimadoras, carregadas de uma estética, de uma *ação*.

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, surgisse 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, semiliberta 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 julgam

---

<sup>67</sup> A palavra “estética” pode ser assumida aqui em consonância com sua origem etimológica (do grego *aisthesis*), ou seja, como um sentir, como uma sensibilidade, como algo relacionado à forma de apreensão do mundo pelos sentidos, em contraste com a apreensão meramente conceitual. Por isso, uma sensação, algo pré-discursivo que não pode ser apreendido, conceituado, expresso: “toda sensação é uma questão, mesmo se só o silêncio responde a ela” (DELEUZE & GUATARI, 1992, p. 251). A experiência estética surgiria, portanto, dessa tensão entre a sensação de presença das coisas no mundo e a necessidade de interpretação (GUMBRECHT, 2004). “Tal noção de estética ainda afasta qualquer redução do termo ao campo da arte, aproximando-a a uma forma de perceber e de se colocar no mundo (por esse motivo, indissociável de questões éticas)” (LIESEN, 2012, p. 82). Extraído da nota referencial do ensaio: LIESEN, Maurício. *Por uma comunicação como acolhimento e impossibilidade*. Intexto, Porto Alegre, UFRGS, n.26, p. 81-97, jul. 2012.

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. (OLIVEIRA JR., 2016, p. 27).

A tomada de uma “posição” estética (também política), vinda das produções dos saraus periféricos, de certo modo se rebelaram contra essa “imagem” de que fala Otacílio, como sendo um quadro a que os subalternos estariam submetidos pela visão de uma classe dominante, detentora do capital cultural. Conscientes ou não de uma condição que lhes foi imposta, de subalternidade, de exclusão, e de sua preocupação analítica com a subordinação, o indivíduo que apresenta sua produção nos saraus, dentro desse contexto, cria um movimento de repensar, e fazer repensar, sua posição, sua relação ontológica e seus processos de legitimação de voz.

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. (OLIVEIRA JR. 2016, p. 26).

Mais uma vez podemos perceber a recategorização das palavras, do subalterno como configuração das massas e minorias, que na construção do argumento de Otacílio ganha força com as palavras de Rancière. A luta dos subalternos contra os sistemas de imposição de uma certa hegemonia cultural se funda na tomada de consciência, que possibilita uma crítica aos “vestígios do passado ou pelos intermediários sociais do presente”, e também transgredir, no sentido de adquirir o que lhe foi impedido. Assim, Rancière determina uma nova imagem, a de uma real emancipação.

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 *apud* OLIVEIRA JR., 2016, pp. 26-27).

O que buscamos nessa “real emancipação” são os meios estéticos da representação, ou escolhas de formas estéticas, que os sujeitos dos saraus encontram como “formas de ação” e de atuação político-performática no momento da poesia oral e no encontro com os participantes do sarau.

Compreende-se que a nomenclatura sobre a discussão perde foco diante de uma questão mais profunda<sup>68</sup>. Periféricos, marginais e subalternos são nomes que se alternam de acordo com a precisão de seus discursos no ato da palavra poética que veiculam e no conjunto de significados e significantes que os(as) poetas de sarau adotam em seus eus lírico-empíricos.

### 2.3 A autorrepresentação em cena

*O discurso não é simplesmente aquilo que traduz as lutas ou os sistemas de dominação, mas aquilo por que, pelo que se luta.*

---

<sup>68</sup> Referência ao texto de Maurice Blanchot, *A conversa infinita*, que especula a pluralidade da palavra. Partindo da questão inicial deste capítulo, temos um esvaziamento dos termos periférico, subalterno, marginal, cada um em seu contexto de variações definidas pelo lugar, aceitação e defesas próprios. O que tento observar não é a imprescindibilidade da palavra em si, mas as questões que giram em torno delas no contexto aqui apresentado: as vozes dos subalternos. “Uma das questões que se colocam à linguagem da pesquisa é ligada a esta exigência de uma descontinuidade. Como falar de modo que a palavra seja essencialmente plural? Como pode afirmar-se a busca de uma palavra plural, fundada não mais na igualdade e na desigualdade, nem na predominância e na subordinação, tampouco na mutualidade recíproca, mas na dissimetria e na irreversibilidade, de tal modo que, entre duas palavras, uma de infinidade esteja sempre implicada como movimento da própria significação? Ou ainda, como escrever de tal maneira que a continuidade do movimento da escrita possa deixar intervir fundamentalmente a interrupção como sentido e a ruptura como forma? Por enquanto, diferiremos a abordagem dessa questão. Observaremos somente que toda linguagem na qual se trata de interrogar e não responder é uma linguagem na qual tudo começa pela decisão (ou distração) de um vazio inicial” (BLANCHOT, 2001, pp. 36-37).

Na tentativa de se estabelecer no mundo como cidadão, como cidadã, e compartilhar suas expectativas, anseios, utopias, denúncias, revoltas, em meio a um turbilhão de sentimentos, muitos(as) poetas entoam uma trajetória de autorrepresentação. Também da representação de seus lugares de origem, de suas histórias pessoais e vivências. O caráter autobiográfico de alguns poemas eleva o nível de discussão em torno do que é falar de si, por meio da apresentação do poema nos saraus. Quem é este eu-lírico, que se revela verdadeiro, constituído por uma estética, um jogo emocional, catártico, que busca envolver o espectador de forma que este tome parte de seu conteúdo, de suas próprias questões?

O condicionamento dos elementos da vida se converte em tema amplamente questionador do modo de viver, das condições de subalternidade, da cor, da desigualdade de gênero e orientação sexual. A escrita expõe um roteiro de ações que busca convencer, escancaradamente, de que há um lugar demarcado na fala, na vida, na voz. A escrita vociferada nos saraus ainda ganha a dimensão da presença corporal, para que seja ouvida e sentida no embate com quem fala e se afirma como poeta, como poeta marginal, periférico(a).

Existe a tentativa de romper com uma escrita burguesa, com uma estética hegemonicamente heteronormativa e patriarcal. Da própria dor de estar, pela poesia e pelos signos étnicos-raciais, surgem os símbolos de resistência para as narrativas, como no poema de Nívea Sabino:

#### LÍRICA DE UMA FAVELADA

Eu gasto muito  
É com passagem

Coração selvagem  
Animália de mais valia  
Que me convida  
A ousar ser nós  
Transformando o engasgo  
Num fuzilo

Só!

Resolvi lutar  
Com o que não tive acesso

Eu, réu!?  
– confesso!  
Me negou os versos

---

<sup>69</sup> M. Foucault, *A ordem do discurso*, 1996, p. 10.

Me ouvindo assim  
(des)faço um outro  
Seu meu olhar

Quiçá  
Em ti  
Encanto provocar

E desmontar  
O ódio e  
A aversão à cor  
Que chegam primeiro  
Do que quem eu sou

Li livros  
Ouvi discos  
Folhee jornais, me formei ao gosto  
Do que tanto faz

Meu grito é o mesmo  
Dos meus ancestrais  
De um Amarildo  
Que não volta mais

Cairão mais!  
(...e quantos mais!)

N'zinga, não deixa que  
(oh!) corram  
Socorro!

Nenhum  
Ao meu redor  
Impediu o metrô  
De seguir viagem

Havia um corpo  
negro  
estendido no trilho  
e ninguém  
desviou o caminho

salvem e lembrem Dandara  
Esposa de Zumbi  
Quem soube?

Toda periferia sangra  
Que nem Manguinhos  
Criança preta  
Não é bandido

Cê pede paz  
Mais um negro jaz!

Aqui jazz  
Sambando endosso  
Te funk na cara  
Melodia rara  
Negra graduada(mente)

## Dominando a fala e a palavra

São denúncias líricas  
De uma favelada

Nívea Sabino

O poema de Nívea Sabino, por vezes recitado entre tapas na própria cara, movimentos de dedo em riste em direção ao público, afirma-se como denúncia. Sua trajetória de infância sugere um conforto musical de seus poemas recitados diante do público. Trechos de canções e melodias cantadas junto com seus poemas geram uma imagem que se distancia, diametralmente, dos escritos no papel, quando lemos seu livro. Moradora de Nova Lima, Região Metropolitana de Belo Horizonte, Nívea relata suas experiências e influências desde sua criação na região pobre da cidade.

**Rogério:** Então, eu queria que você falasse do seu começo com a poesia.

**Nívea:** De volta ao começo, né?! Pensei numa música do Gonzaguinha que tem tudo a ver. “De volta ao começo”. Meu pai ouvia muito vinil em casa. Eu vou voltar só um pouco antes de falar da poesia... eu tenho pensado muito nos dois, assim. Meu pai era um cara que tocava violão, gordão, negão. Autodidata, aprendeu a tocar violão e tal e tinha uma voz muito parecida com o Tim Maia. Muito parecido. Ele era um cara, assim, extremamente boêmio. Essa coisa assim de me ver beber o tempo inteiro é meu pai. O violão já ficava no carro e paralelamente, extremamente irresponsável com as coisas dele, sabe? Eu lembro dele falando pra mim “o conhecimento é que vai abrir todas as suas portas”. Quando alguém ficava questionando essas coisas de ser radical, ele falava, “minha filha, o conhecimento é que vai abrir todas as suas portas”. Paralelamente, extremamente boêmio, várias mulheres na rua, mas dentro de casa minha mãe sempre falou que ele era o melhor marido, quando brigava ele fazia serenata. Eu fui acordada minha vida inteira com serenata. Era muita serenata por semana. Porque era isso, todo dia, porque era o cara que fazia questão de fazer tudo, eu vou viver e vou ser responsável também. E aí ele engravidou minha mãe. Minha mãe foi expulsa porque ele era negro. E meu pai falou com ela que ele ia construir uma casa em seis meses e que eles iam ser felizes pra sempre. Minha mãe tirou o nome dela e colocou Sabino [sobrenome] e assim, ele era essa figura. Ele passou num concurso da Petrobras. Somos quatro filhos, e isso aconteceu quando ela engravidou da minha irmã mais velha. Ele levantou a casa e a gente viveu feliz para sempre. E o que ele fala pra mim era isso “o conhecimento é que vai abrir as portas pro céu”. Ele era um cara muito bacana, muito feliz. E a música o tempo inteiro na casa pra contornar qualquer adversidade. E a poesia veio pra mim muito de, tipo, de ouvir muito. Por isso que eu tô falando Gonzaguinha. Ouvi muito. Tim Maia, Chico Buarque, João Gilberto, João Nogueira...

Nesse trecho de entrevista, é possível entender um pouco da ambiência que a poeta apresenta. A fala do pai, “O conhecimento é que vai lhe abrir as portas”, já nos faz intuir sobre esse conhecimento que se abre em seu desejo pela poesia, pela elaboração intelectual e artística de suas vivências. Falar “de volta ao começo”, referenciando Gonzaguinha, sugere-nos uma revisão momentânea de infância e influência do pai, bem como suas bases musicais. Nota-se em sua fala, que a superação de dificuldades se dá pela música. Firmam-se em sua

estética e performance os pactos gerados a partir de então, tanto pelo seu depoimento quanto pelo que podemos presenciar em sua literatura e em sua performance.

A justaposição das palavras *Lírica* e *Favelada* revela o desejo de transgressão de uma contradição estabelecida pelas classes hegemônicas a esses termos. A emancipação anunciada pela escolha estética de ser lírica e favelada, com o suporte de mais espaços de atuação como os saraus, que permitem fazer explorar sua voz, o que ainda não era possível no tempo de Carolina Maria de Jesus<sup>70</sup>, é um ato político de sua autorrepresentação. Autorrepresenta-se como forma de expressar seu lirismo, ainda que moradora de favela. E não é por outro meio, que não o da poesia, que se confirma uma forma de legitimidade – legitimadora em seu lugar de fala.

**Nívea:** A Aurea [Carolina<sup>71</sup>] é que me falou isso, que vai pra além de nossa existência. Pensando que a gente vai resolver enquanto tiver aqui não... Faz seu rolê véi. E assim, não vem criar pânico no mundo porque você achou que você enxergou é que vai resolver não. Faz sua parte aí sem podar o outro, inclusive. Mas tem que respeitar o tempo de cada um... falar do que você quer fazer na vida. Se a mulher quer falar do preto ou dela mesma, tudo bem, mas “e a poesia?”[risos]... a gente tem que fazer uma construção que seja minimamente poética. Eu trago um discurso sim, mas eu tento rimar as palavras, de alguma forma. Não vem gritar no meu ouvido não, porque disso eu já sei. A gente já sabe que a gente tá vivendo uma desgraça. Mas, o que você faz com essa desgraça? Transforma numa coisa que seja bonita pra me tocar, a ponto de eu querer mais.

A insistência em declarar que o poema ou a forma poética é mais legítimo do que qualquer discurso nos mostra, em suas palavras, o distanciamento claro dos movimentos (negros e feministas) dos quais ela mesma se vê próxima, porém, recusando-se em fazer parte deles.

**Rogério:** E o movimento negro, o movimento feminista, que ficam te puxando pra fazer parte. O que você acha disso?

**Nívea:** Não estou em nenhum. Oficialmente, sou do fórum da juventude de BH. Tô na luta tem 36 anos (risos). Tô falando de juventude porque pra mim é o fim, você matar um ser no início da vida. Como você vai dar chance pra um sujeito, sendo que você tá aí falando que ele errou e acabou? Ele nem sabe quem ele é. Você não dá oportunidade pra ele... igual, a minha chegou tarde. Porque 30 anos é o corte que

---

<sup>70</sup> Carolina Maria de Jesus (1914-1977) foi uma escritora mineira de Sacramento que viveu em São Paulo na década de 1950. Ela escreveu seu primeiro livro *Quarto de despejo - diário de uma favelada* (1960) recolhendo cadernos que encontrava no lixo e registrava seu cotidiano na favela do Canindé, Zona Norte da cidade. No livro, Carolina Maria de Jesus, escreve um diário narrando o seu dia a dia nas comunidades pobres da cidade de São Paulo. Em sua narrativa, Carolina descreve a dor, o sofrimento, a fome e as angústias dos favelados. Seu texto é considerado um dos marcos da escrita feminina no Brasil. *Quarto de Despejo* foi traduzido para mais de treze idiomas. O diário descreve as vivências da autora no período de 1955 a 1960. Fonte: <http://esperanca-garcia.blogspot.com.br/2010/07/biografia-carolina-maria-de-jesus.html> (Acesso em 03 de março de 2017).

<sup>71</sup> Aurea Carolina é atual vereadora da câmara Municipal de Belo Horizonte pelo PSOL, e é militante de vários coletivos de juventude como o Fórum das Juventudes e o Coletivo Muitas, de Mulheres.

you faz, que não é jovem mais. Foi aí que eu conheci sarau de periferia. Um movimento que nós fazemos por nós.

Tentei entrar no “Bloco das Pretas”<sup>72</sup>, por exemplo, conheci no Fórum das Juventudes. E aí é uma galera jovem de BH, só mulheres negras, para se construir politicamente. Primeiro porque não me legitima, Rogério. Porque eu sei a dificuldade que eu tive da galera me aceitar. Porque, “ah, você estudou na PUC, e seu pai trabalhava na Petrobrás...”, fui excluída. Não é à toa que eu fiz o texto “Deboche”. Quer dizer que eu não sofri não, que eu estava protegida? Meus espaços só tinha eu de preta, os outros eram todos brancos. E aí foi porque eu me vi preta com 30. E aí o que é uma pessoa de 30 anos que nem sabia quem era? Eles vêm falar que eu não posso construir com vocês, e querem colocar vírgula na minha poesia, que eu não admito. Na hora que você me pergunta o que o feminismo acha, o que o movimento negro acha, eu penso que se eu falei a poesia, tá concebido. E a interpretação É-LIVRE [ênfatizando]. Quem tá falando isso é você. Você não me viu fazendo essa fala. Eu tô aqui em nome do Bloco das Pretas, do movimento negro... eu já fiz assim, vou dedicar pras mulheres negras. Eu vou dedicar aí. É procês, cês não estão brigando? É procês! Por isso esse ano eu fechei com “Parceria” [poema] [recitando]... cola ni mim, vamos dar um rolezim... procê sentir [risos].

Nívea se afirma mulher, negra, lésbica e favelada. Todas essas designações a deixam no patamar ainda mais complexo e subalterno diante de uma cultura machista, heteropatriarcal, da elite branca na qual relata ter vivido até os trinta anos de idade. Spivak nos diz que “A questão da mulher parece ser a mais problemática nesse contexto. Evidentemente, se você é pobre, negra e mulher, está envolvida de três maneiras” (SPIVAK, 2010, p. 85). Nívea ainda estaria envolvida em uma quarta categoria, ser lésbica. As forças de denúncia marcadas em seu texto e em sua performance ao recitar não impedem sua crítica à luta por igualdade racial e de gênero. Sua declaração distanciada dos movimentos nos faz pensar sobre uma determinada autorrepresentação na/pela poesia, mais do que a representação vinda de outros núcleos, que naturalmente são agregados à sua fala. Ressalta-nos um (seu) desejo de transitar por outros meios, com sua poesia, sem estar diretamente ligada, ou ser rotulada pelos movimentos que a congregam.

---

<sup>72</sup> Coletivo Bloco das Pretas é um coletivo independente formado por mulheres que agregam trabalhos sobre a resistência negra e o feminismo. O Bloco das pretas surgiu com o intuito de compor uma luta completa pela descolonização das mulheres negras, por meio da denúncia e do combate ao racismo, ao machismo e à homofobia. Acreditamos que a valorização e o empoderamento por meio de nossas matrizes afro-brasileiras são ferramentas necessárias para refletirmos acerca das dominações e violências a que nós, negras, nas periferias, vilas, favelas e ocupações estamos submetidas. Em <https://www.facebook.com/blocodaspretas/?fref=ts> (Acesso em 2 de janeiro de 2016).



**Figura 9 – Nívea Sabino no Slam Clube da Luta em 2015. Foto: Zí Reis.**

O desejo explícito de autorrepresentação no poema demonstra a intenção de quebra da “representação”, desse “falar no lugar do outro”. Como dizia Barthes<sup>73</sup>, essa representação tem causado a preocupação dos estudos literários com os problemas relacionados ao acesso e à legitimação da voz nos discursos. Preocupações apontadas por Dalcastagné atualizam esse panorama:

O silêncio dos marginalizados é coberto por vozes que se sobrepõem a ele, vozes que buscam falar em nome deles, mas também, por vezes, é quebrado pela produção literária de seus próprios integrantes. Mesmo no último caso, tensões significativas se estabelecem: entre a “autenticidade” do depoimento e a legitimidade (socialmente construída) da obra de arte literária, entre a voz autoral e a representatividade de grupo e até entre o elitismo próprio do campo literário e a necessidade de democratização da produção artística. (DALCASTAGNÉ, 2002, p. 34).

O que se especula com a autorrepresentação na escrita e na performance dos(as) poetas de periferia, como é o caso de Nívea Sabino, é a discussão sobre os atos políticos que engendram ao decidir pela voz poética como veículo de suas ações, de suas afirmações. A artista que surge a partir da voz poética autentica sua fala com a presença de um corpo, que legitima sua origem, seu discurso, as vozes que se afiliam à sua própria voz. Ela fala, por

---

<sup>73</sup> Barthes, *Crítica e verdade* (1999, p. 33).

meio de sua voz e presença, dos grupos marginalizados, dos lugares de exclusão da periferia, das questões prementes como o racismo, a homofobia, a violência e a opressão contra a mulher.

Nesse bojo, encontramos a produção de Kátia Leal de Sena, que nos aponta os lugares de exclusão e as formas de denúncia encontradas por ela na poesia e em sua performance. Conteúdos que contemplam, em sua maioria, uma voz problemática que se faz/refaz na/e contra a exclusão social. Importante observar as vozes políticas, os “discursos poéticos dos saraus, uma vez que estes destacam questões étnico-raciais, tais como negritude e cultura negra; político-ideológicas, como feminismo e socialismo”<sup>74</sup> (CAMPOS, 2015).

No shopping, ouvi assim atrás de mim:  
– “Este ambiente não é pra esse tipinho de gente”  
Mas, sem querer, olhei pra trás.  
O segurança colocou a mão tão forte no meu ombro,  
Que me derrubou ao chão:  
– “Além de negra, é surda? Saia daqui imediatamente”.  
Quando olhei ao meu redor, estavam todos me olhando.  
E eu ali, jogada, humilhada, acuada como um bicho assustado.

Então eu... Sou negra sim, e por que não?  
Tenho lábios de negra, cabelos de negro, corpo e alma de negra.  
Assim vim ao mundo.  
Nasci condenada pelos homens.  
Me humilharam, me escravizaram por muito tempo.  
Porém minhas raízes foram se fortalecendo cada vez mais e mais.  
E um belo dia, então sentada à sombra de uma árvore  
Pensando em minha vida e na vida dos meus, olhei pro céu e perguntei:  
– “Por quê? Por que me fizeste assim?”  
Subitamente, percebi que estava blasfemando contra os céus.  
– “Perdoe-me por este momento de revolta. Sei por que estou aqui,  
Sei por que sou assim.  
Sendo tu quem és, Pai de todos nós,  
Jamais criaria um ser humano para ser humilhado e ferido pelos outros...”

Imediatamente, após essa descoberta  
Deixei fluir em mim a verdadeira supremacia do ser.  
Dei então o meu grito de liberdade.  
As portas se abriram.  
As correntes que aprisionavam meu corpo caíram por terra.  
Agora não mais me procuram pra cuspir em minha cara,  
Ou pra exigir de mim serviços braçais.  
Encontro-me em todos os lugares.  
Sou doutor, sou professora, sou artista, sou faxineiro, sou... sou.

Não importa o que sou, o que importa é que sei e posso fazer.

---

<sup>74</sup> Igor Richielli Braga Campos foi pesquisador e publicou o artigo *POESIA E PERIFERIA: vozes marginais nos saraus literários do Coletivo e na poesia de Sérgio Vaz*, elaborado com base no relatório final de atividades do projeto de iniciação científica desenvolvido com bolsa do CNPq (PIBIC/PUC-MG), entre março de 2014 e julho de 2015, sob orientação da Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Ivete Lara Camargos Walty. Relevante à esta pesquisa, o artigo contempla grande parte das experiências apontadas, devido ao trabalho de campo extensivo do pesquisador. Frequentador irrestrito do Coletivo Sarau de Periferia.

Ah, meu avô, se você estivesse aqui neste momento pra ver,  
 Certamente olharia fundo em meus olhos e sorriria pra mim. Deixando transparecer seus belos e alvos dentes  
 E choraria feliz.  
 Mas peço por favor, aos que podem me ouvir,  
 Não me interpretem mal.  
 Não vejam em mim uma pessoa cheia de soberba e prepotência.  
 Não, não.  
 De forma alguma.  
 Eu sou simplesmente uma pessoa muito feliz.  
 Que agora, assim como você,  
 Também tenho o direito e a liberdade de apreciar o pôr do sol  
 Descansar à sombra da figueira.  
 Continuo sendo negra, sim! Como o fui no passado.  
 A diferença é que hoje, os meus filhos, os seus filhos são amigos dos meus.  
 Ah, eles se dão bem, passeiam juntos de mãos dadas em plena praça pública.  
 Somos todos tratados com respeito e igualdade.

Assim como nós, precisamos de cada um de vocês.  
 Cada um de vocês. Vejam bem. Cada um de vocês.  
 Precisa de cada um de nós.  
 Tenho lábios de negra, cabelo de negro, corpo e alma de negra.  
 Sou negra sim.  
 E por que não?

Kátia Leal<sup>75</sup>

O trecho do poema de Kátia, uma mulher de 52 anos, que vai ao sarau sempre que pode, revela em sua apresentação uma resposta, uma resistência contra o preconceito no requerimento de igualdade. Kátia fez o poema há 20 anos, e a maneira como o apresenta – sua representação enérgica e aos prantos<sup>76</sup> –, mesmo formalmente, assim como o texto mesmo, equipara-se com o poema de Victoria Santa Cruz<sup>77</sup>, “Gritaram-me negra”<sup>78</sup>:

Tinha sete anos apenas,  
 apenas sete anos,  
 Que sete anos!  
 Não chegava nem a cinco!  
 De repente umas vozes na rua  
 me gritaram “Negra!”  
 [...]  
 Negra! Negra! Negra! Negra!  
 E passava o tempo,  
 e sempre amargurada  
 Continuava levando nas minhas costas  
 minha pesada carga  
 E como pesava!...  
 Alisei o cabelo,  
 Passei pó na cara,

<sup>75</sup> Ver imagem 9.

<sup>76</sup> Ver imagem 8.

<sup>77</sup> Victoria Eugenia Santa Cruz Gamarra (1922-2014) foi compositora, coreógrafa e desenhista, expoente da arte afro-peruana. O texto foi interpretado pela cantora Nina Simonne em 1977.

<sup>78</sup> Tradução nossa do poema “Gritaram-me negra”, de Victória Santa Cruz, disponível no portal <<http://www.geledes.org.br/me-gritaron-negra-a-poeta-victoria-santa-cruz/>> (Acesso em 23 de outubro de 2015).

e entre minhas entranhas sempre ressoava a mesma palavra  
Negra! Negra! Negra! Negra!  
[...]  
Negra sou  
De hoje em diante não quero  
alisar meu cabelo  
Não quero  
E vou rir daqueles,  
que por evitar – segundo eles –  
que por evitar-nos algum dissabor  
Chamam aos negros de gente de cor  
E de que cor!  
NEGRA  
E como soa lindo!  
NEGRO  
E que ritmo tem!  
Negro Negro Negro Negro

Ainda que a poeta Kátia admita não conhecer o poema de Victória, as assimilações estéticas se afiliam ao discurso *negro* por afinidade. A voz contra a opressão de um sistema escravista e autoritário as conduziu, Kátia e Victória, em diferentes tempos, a uma composição paralela, confluyente, sincrônica. Os temas e contextos, sempre que apresentados nos saraus, ressaltam as injustiças sociais dos tempos em que se apresentam.

Kátia é moradora da região do Marilândia, margem da cidade de Ibirité, que faz divisa com Belo Horizonte. Tem duas filhas e um filho hiperativo, que vai ao sarau e tem sempre destaque pela sua (hiper)atividade mais que especial, pela sua curiosidade acima do padrão. Roubam a cena mãe e filho, este se posiciona ao lado dela no momento de sua performance, recitando também os textos, provavelmente aprendidos na convivência do lar pela função de decorar da mãe. “Ele *tá* sempre me ouvindo recitar os textos em casa e acaba aprendendo” (KÁTIA, em entrevista ao autor em 12 de dezembro de 2016).

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

A abordagem dos movimentos de saraus urbanos, assim como da multidiversidade de temas que ali surgem, requer uma compreensão das relações sociais geradas, abrigadas, criadas a partir dos encontros. O que o geógrafo brasileiro Milton Santos (1926-2001) faz é repensar a práxis coletiva, nos fazendo também pensar o espaço dos saraus.

[...] O espaço por suas características e por seu funcionamento, pelo que ele oferece a alguns e recusa a outros, pela seleção de localização feita entre as atividades e entre os homens, é o resultado de uma práxis coletiva que reproduz as relações sociais, [...] o espaço evolui pelo movimento da sociedade total. (SANTOS, 1978, p. 171).

Torna-se possível ver, entre os depoimentos e textos, tanto em Nívea Sabino quanto em Kátia Leal, uma sintonia em revelar seu mundo, sob a condição de subalternidade, sem que se necessite da interferência de outro, que fale por elas. Assumem-se não apenas como legitimadoras de suas vozes, mas como fortalecedoras de laços sociais estabelecidos por meio da arte. No bojo da autorrepresentação, o intermeio desse ato político sugere uma “interferência na geografia das coisas”, parafraseando Marcelino Freire. Desloca-se para a periferia um novo olhar sobre a literatura, sobre a arte.

#### **2.4 Experimento Rapopeia: do sarau para o teatro**

O processo de legitimação tem o papel de levantar um passado diante da criação, do que está posto como conquista poética, como aponta Hanna Arendt na ilustração feita a partir da obra *Ilíada*, de Homero, na qual descreve o trecho em que Ulisses é posto diante de seus feitos. O choro de Ulisses diante dos Feácios, ao ouvir os feitos que não pôde contabilizar e entender as ligações enquanto era protagonista, é uma catarse historicizante. “Só quando ele ouve a história é que se torna totalmente consciente do seu significado” (ARENDR, 2002b, p. 101). Uma imagem que busca reconciliar o presente na compreensão da história, na busca pelo significado do que é o homem e o que lhe acontece no mundo. “O significado daquilo que realmente acontece e aparece enquanto está acontecendo só é revelado quando desaparece” (ARENDR, 2002).

Coincide com o pensamento de Arendt, sobre a narrativa de Homero, um experimento que realizei em 2010 a partir de uma produção específica no Coletivoz, que se faz pertinente ao lugar da autorrepresentação na poesia falada.

Numa noite de sarau, lancei uma provocação a quem se interessasse realizar: a escrita de uma letra de rap que contasse toda a trajetória de vida do(a) autor(a). Já havia em mente a expectativa de realizar um trabalho cênico com atores/atrizes e não atores/atrizes. As letras de rap serviriam de texto base numa dramaturgia que também partiria das histórias pessoais do grupo de atores convidado. O objetivo de levar à cena teatral rappers e MC's, com suas

formas de atuação na cena musical, juntamente a atores e atrizes com determinado treinamento corporal e representação, era produzir um certo espelhamento das histórias ali narradas, encenadas. A narração da história de outrem nos daria a possibilidade de um encontro de experiências múltiplas, tendo como princípio a poesia.

A oficina aconteceu num grupo de teatro parceiro, e se desenvolveu em três partes: narrativa, música e produção audiovisual. Em três dias, atores, atrizes, alunos do programa Valores de Minas<sup>79</sup> e os rappers Eduardo DW, João Paiva e Shabê, tinham o compromisso de levar à cena suas histórias, que já teriam sofrido influência direta de alguns textos da *Odisseia*, de Homero. Muitas improvisações e experimentações renderam um material ainda inicial do ponto de vista cênico, mas muito reflexivo.

Tínhamos a intenção de realizar um workshop ou oficina espetáculo. Uma das cenas<sup>80</sup> foi inscrita em um festival de cenas curtas e mostra de trabalho e processo: o Mostra Lab<sup>81</sup>, festival de cenas em processo criado em Belo Horizonte e reconhecido por acolher trabalhos em processo. Mais do que a apresentação no festival, trago as experiências com os textos e proximidades dos textos no sentido de se reverem num movimento compartilhado.

Sempre fui muito afeito à narrativa de *Íliada* e *Odisséia*, à trajetória do herói e seus feitos, ilustrados e emoldurados com os cânticos cunhados pela literatura clássica grega. Experimentar alguns elementos dessa narrativa, como exercícios de narração, era uma maneira de agregar as histórias dos atores convidados, para que elas entremeassem no rap, no que chamei de *Rapopeia*.

Numa rápida passagem aos textos que compuseram a oficina, podemos abordar alguns aspectos relativos a suas construções. O texto de Shabê<sup>82</sup> (Emerson) nos conta um pouco de suas origens e alguns fatos que marcaram sua vida, também como foram determinantes para sua produção poética contemporânea.

---

<sup>79</sup> O Valores de Minas é um programa do Governo Estadual que oferece um curso anual com cinco linguagens artísticas: Circo, Dança, Música, Teatro e Artes Visuais. O programa existe desde 2005. Fui professor de escrita criativa e dramaturgo dos espetáculos multidisciplinares de formatura por 04 anos (2011 a 2015) que levavam à cena em torno de 500 alunos por espetáculo.

<sup>80</sup> Um vídeo experimental da cena pode ser visto em: <<http://www.youtube.com/watch?v=9LCjo6GGrVY>> (Acesso em 12 de março de 2015).

<sup>81</sup> O *Mostra Lab* é um festival criado e idealizado por artistas de diversos coletivos de teatro de Belo Horizonte. Um espaço de experimentação e trocas de ideias, que levava à mostra cenas de 15 minutos de duração. A edição *Mostra-Lab#2*, do qual o trabalho aqui comentado fez parte, com apresentação em 16 de agosto de 2013, foi coordenado pela atriz Denise Lopes Leal. Para a ocasião foi feita uma edição da cena da oficina e levado à cena com o nome de *Epopéias populares*. Pode ser visto no site do Youtube sob o link: <<http://www.youtube.com/watch?v=9LCjo6GGrVY>> (Acesso em 30 de abril de 2016).

<sup>82</sup> Shabê é MC, cantor de rap e escritor de contos, tendo lançado o Zine/livro *Contos fast-food* (2015) pelo selo independente Esgrita©. Há mais de dez anos tem um projeto de rap juntamente com Dockttor Bhu, com quem lançou o CD independente *Conglomano* (2012), entre outros trabalhos.

*Epopéia – El Ciclope*

*Vô preto, Vó branca no  
Interior muito barulho  
Frutos miscigenados com  
Muito orgulho  
Chegaram em BH  
Vindo de Igarapé  
3 Marias, Jorge, Antônio,  
Jackson e José  
Por pouco não tomados  
Pela fome  
Salvos pelo sangue e o suor  
Na labuta que consome  
Filho de mãe solteira  
Pai inexistente  
Ganhei mais 2 mães  
E 4 pais de presente  
Horto, Concórdia  
São Gabriel, Guarani  
Infância divertida e  
Meio nômade  
Privações, necessidades  
Que não deram medo  
Indo pra luta, na  
Ralação desde cedo  
A doutrina de uma direção  
Remava contra a correnteza  
Curtiam o rei, eu queria  
Era fuder a realzeza  
O primeiro sutiã não se  
Esquecem as MULÉ  
Eu não esqueço o  
Primeiro contrafilé*

*Ciclope*

*Parece feitiço, esse mestiço  
Deus jogou o dado  
Pros brancos, preto  
Pros pretos, branco  
Pro senso, pardo  
Ciclope  
Parece feitiço, esse mestiço  
Deus jogou o dado  
Pros brancos, preto  
Pros pretos, branco  
Pro senso, pardo*

*Ali na zona norte  
A manutenção da criança  
Nas peladas, as amizades  
A descoberta da dança  
Querendo revolução  
A partir do achismo  
Era só trampo, quadrinho,  
Jogo de botão e onanismo  
Questionador, com  
Poucos do meu lado*

*Alienígena sim, mas  
Nunca alienado  
Grandes surpresas  
Estão sempre no encarte  
Uma bomba debaixo da pia  
No banheiro da boate  
Privado de uma visão  
Veio outra além do alcance  
Aprimorei, sofistiquei  
Meu olho no lance  
O boom me fez ter  
Com a vida mais esmero  
Fez-se um ciclope  
Mais esperto que  
O de Homero  
Distinguia agora  
O lobo da ovelha  
Trocando os analgésicos  
Pela pílula vermelha  
Pneus iam furando  
Melhores os steps  
Livros, filmes,  
A raiva e os raps*

*Ciclope  
Parece feitiço, esse mestiço  
Deus jogou o dado  
Pros brancos, preto  
Pros pretos, branco  
Pro senso, pardo  
Ciclope  
Parece feitiço, esse mestiço  
Deus jogou o dado  
Pros brancos, preto  
Pros pretos, branco  
Pro senso, pardo*

*Cérebro e coração  
Apertaram o play e o rec  
Gravando discernimento  
Com o Alaán Kardec  
Quase calmo como um coala  
Tranquilo feito um grilo  
Eu era feliz e não sabia com  
Os Caçadores de Estilo  
Ai nem todas as minas  
Passavam na Blitz  
Space, Phoenix, Phantasy,  
Xuxa Hits  
A sede de justiça  
Fazia ali a sua parte  
Aplacada com alguns  
Goles de arte  
Gostei di coelho Carrol  
Não do coelho mago  
Deleitei com Deus, Diabo  
E o Jesus de Saramago  
Allan Moore, Jorge  
Amado da Bahia  
Tolkien da Terra Media*

*Dava uma boa colundria  
Zola me deu Eco  
Junto do Humberto  
O Brother do Huxley  
Fungava aqui por perto  
Entendi que meu voto  
Era a extensão do caô  
Queria que o Sherlock  
Apanhasse do Poirot*

*Ciclope  
Parece feitiço, esse mestiço  
Deus jogou o dado  
Pros brancos, preto  
Pros pretos, branco  
Pro senso, pardo  
Ciclope  
Parece feitiço, esse mestiço  
Deus jogou o dado  
Pros brancos, preto  
Pros pretos, branco  
Pro senso, pardo*

*Tremi duas vezes  
Com mais realidade  
Apavorado e depois feliz  
Com a paternidade  
Ainda não realizado  
Quem tem pressa come cru  
Vou fazendo o som  
Com meu amigo Bhu  
Mc, pai, ainda com  
Muito por fazer  
Visão monocular  
De raio laser  
Caminhar é inspiração  
Pra viver  
Aprendo apanhando  
Tentando não bater*

Shabê Furtado

A interessante assimilação do rapper Shabê, quanto aos elementos da mitologia grega, sugere-nos a comparação direta com suas características e seus feitos. Em primeiro, o mito de Ciclope, filho de Poseidon, com apenas um olho é trazido não apenas por virtudes e forças do semideus. Shabê é deficiente de um dos olhos. Foi-lhe implantado um olho de vidro, quando aos quinze anos sofreu um acidente numa boate. Uma bomba explodiu na pia do banheiro quando ele ainda estava lá.

Outro aspecto da letra que retoma um dos elementos da narrativa de Homero é a relação familiar descrita. “Pai inexistente, ganhei 2 mães e 4 pais [...]”. Se na literatura clássica a herança, tanto da riqueza, quanto da linhagem real, é o que define a vida dos reis,

deuses e semideuses, na letra de Shabê sua genealogia é imbricada e com sérias fissuras biológicas. Ciclope é o que ele se declara a partir dessa hereditariedade conturbada, em que lhe foi privada a visão de um olho, mas o que lhe restou está consideravelmente redimensionado em sua poesia.

O texto de Eduardo DW<sup>83</sup>, sua Rapopeia, narra seu passado em *flashes*. Próprio de uma linguagem densa, com muitos elementos e imagens, o rapper confronta seus lugares de vivência concretizando uma interpretação sempre condicionada com o dedo indicador em riste.

Sou filho do sol

O menino e seu universo sempre pronto pra conversa  
Sua vida sua lida e o caminho que atravessa  
O chão batido de terra, mas sem permissão pro medo.  
Canela cinza arrasta grampo preso no chinelo de dedo  
Bermuda com remendo não entendo se é pobreza ou se é cultura  
Café melado acompanhado de farofa de tanajura  
O pequi nasceu aqui cana seca que faz curva  
Oiti é o que resiste sem precisar de chuva  
A seca que traz miragem faz a mente ir além  
Menino poeta sua meta é vê boniteza onde não tem  
Sua vida ainda que nada valha sua vida ainda vale  
Jequitinhonha, jatobá vales de bem que vem pra males.  
Ou de males que vêm pra bem que se faça dialética  
VJ é sempre o ninho rios e ruas na genética  
O enredo dessa história nada há de novidade  
Do campo se lembra o pranto que sonha trilhar pra cidade

#### **Refrão**

**Pois eu sou filho do sol e das ruas**

**Pois eu sou filho do sol e das lutas**

**Pois eu sou filho do sol e do asfalto**

**Na estia ou no concreto do mundo eu fiz meu palco**

O menino e seu universo fica o verso troca o mundo  
Pichação faz o cenário no imaginário dos vagabundos.  
Sotaque agora virou gíria timidez virou a pura  
Disposição pra fazer na mão é treta nas briga de rua  
Irmão maior faz uma falta, mas me viro sem parceiro.  
Os bão de bola segue a glória na conquista dos chaveiros  
E das meninas é claro caiu no posto ou na escola  
Don Juan ainda faz xixi na cama, mas na ideia desembola.  
Cata lata, vasilhame isso é cultura isso é pobreza.  
Baré e pão com salame pros moleque é nobreza  
Mas como tudo muda chega a hora do start  
Câmbio Negro, Racionais, ouvidos na mesma tarde.

---

<sup>83</sup> Eduardo DW é poeta, MC, cantor de rap e articulador do Sarau Coletivo. É integrante do coletivo Manobra, um grupo musical que mistura rap, samba, funk-soul, entre outros ritmos, tendo seu primeiro trabalho com lançamento previsto para 2017. Já fez parte do grupo de rap A Corte, lançando em 2012 o CD *Apologia à leveza* (com recursos da Lei Municipal de Incentivo à Cultura de Belo Horizonte). É graduado em publicidade, mas nunca exerceu a profissão formalmente.

Poder para o povo preto o rap agora é a trilha  
Sub-raça é o caralho os pelos do braço até arrepia  
É o meu lema primeiro vou primeiro grupo desacato ao sistema  
Na Corte se fez de bobo pela arte não é problema

### **Refrão**

Eu sei pra quem é mole a vida é sempre dura  
Na mão direita o mic e na esquerda a rapadura  
O caminho segue em frente em direção futura  
Tem que ter disposição pra defender nossa cultura  
O violeiro canta a mágoa e no meio da rua  
O sanfoneiro marca a rima sem olhar pra partitura  
O veneno que te mata é o veneno que te cura  
O sotaque é mineirês isso pra mim não é loucura  
Sigo itinerante na chamada do berrante  
No embornal trago o scratch é o que me faz mais importante  
Na vida bem vivida eu ainda sou só um amante  
E na vida interiorana ainda sou um estudante  
O estilingue acerta em cheio no ouvido do escutante  
E no vagão acerta a alma do cacheiro viajante  
O chapéu aqui é de palha, mas tem espaço pra turbante.  
O rap é o estilo agora e em qualquer instante.

Eduardo DW

Já nos primeiros versos, o poeta (eu-lírico) faz sua narrativa de início e origens. As regiões do Vale do Jequitinhonha, berço de sua família, estão justapostas ao Vale do Jatobá, bairro da periferia do Barreiro, em Belo Horizonte, em que vive desde sua infância. A insistência em bater no chão, “batido de terra”, converte-se na batida que levará seus raps aos cenários atuais. As convivências e experiências de rua da segunda estrofe estão diretamente ligadas às suas influências sonoras, como o grupo de rap Racionais, que também o conduzirão às rimas. Confluências que desaguam na terceira e última estrofe, na qual se personifica a figura do MC, que tem a missão de resgatar suas origens, sotaques, chapéus, embornais, rimas e culturas e passá-las adiante por meio do rap.

João Paiva<sup>84</sup> é o mais jovem dos três e tem uma vivência muito grande nas batalhas de rap. Muito conhecido entre os emergentes da cena de rap local, João tem presença impactante sempre que recita seus textos. Mãos que se transformam em armas, em gestos que simulam a violência em apelos de palavras. Rajadas de metralhadoras são disparadas junto com suas palavras rápidas, num flow<sup>85</sup> muito peculiar aos MC's contemporâneos. O microfone sempre junto à boca é explorado por ele como arma de fogo, da qual dispara suas rimas velozes.

---

<sup>84</sup> João Paiva é professor de educação física na rede pública estadual de Minas Gerais, MC, cantor de rap, poeta e articulador do movimento Cabeça Ativa, que realiza saraus e a Batalha da Pista, na pista de skate do Barreiro, em Belo Horizonte. É membro do grupo de rap IP4:20.

<sup>85</sup> Flow é uma designação dos rappers para o andamento do canto do rap em confluência com a batida.

**REFRÃO: UM DIA A MAIS OU UM DIA A MENOS?  
TANTO FAZ, EU VOU VIVENDO! [5 VEZES]**

Um dia cai um dia crendo  
Na igreja desde pequeno!  
Doutrinado,  
Domesticado,  
Modelado  
Pra aceitar calado  
Tudo o que o profeta tinha cravado  
Naquela pedra chamada Bíblia.  
Pedra fria,  
Não aceita argumentos  
E suas mentes na escravatura  
Revista e corrigida  
Povo oprimido pela ditadura  
Enrijecida, absolutista  
Xiiiiiiiiiiiiiu! É pecado!  
Não pode contestar!  
Logo fiquei bolado  
E tive que me afastar.  
Culpa da faculdade!  
Mas apesar da pouca idade,  
Não tava ali pra ser covarde!

**REFRÃO**

Um dia em sala, um dia em cena!  
Meu pai com uma meta,  
Queria que eu fosse atleta!  
Minha mãe me mandando estudar o dia inteiro,  
Queria em casa um Engenheiro.  
Que pena! Não vinguei, não venci,  
Pelamor!  
Ao invés de atleta, MC,  
Ao invés de engenheiro, professor.  
Mas amo o que faço,  
E faço por amor!  
Dinheiro não tá fácil  
Seja aqui ou onde for,  
Faço pela resistência!  
E se dinheiro é consequência,  
Eu vou agir bastante, eu quero muita consequência!  
Um dia sai, um dia sample...

**REFRÃO**

Um dia clown, um dia rap!  
Um palhaço entre os clap.  
Um dia mudo, um dia rima,  
Nariz vermelho pra combinar com a retina.  
E se beleza não põe mesa,  
Eu fico sem cortar o cabelo pra evitar mais uma despesa.  
E se beleza põe mesa eu não sei  
Mas não foi minha imagem que fez  
A palavra que eu rimei,  
O improvisado que eu mandei.  
Um dia paz. Um dia apenas!

**REFRÃO**

Um dia em casa faço verso,  
Quem me embasa é os arquiteto.  
Poesia e dialeto,  
Vai moleque, fica esperto!  
Tô na selva de concreto,  
Sobrevivo, mas confesso:  
Que não gosto desse modo  
Que produz e me incomodo  
Com a miséria,  
Com a Valéria,  
E com a matéria da Quitéria.  
Professora lá da escola,  
Não deixava eu jogar bola.  
Me seguia, não me via,  
Não alivia.  
Era sargenta, rabugenta,  
Eu levantava, ela gritava: “SENTA!  
E não inventa moda!”  
E a escola até hoje me incomoda.  
Eu peço: “DEVAGAR!”  
Ela fala: “Não dá corda!”  
Mas meus aluno senta em roda,  
Faz a discussão,  
Acha a solução.  
Enfim menino:  
Um dia estudo, um dia ensino!

REFRÃO

João Paiva

Os temas relacionados à contestação religiosa estão sempre presentes em seus textos. Os primeiros versos são uma sátira à doutrinação, que é renegada nas rimas. A conquista da graduação na faculdade concede o título de professor “ao invés” de engenheiro. A vida de MC é colocada no lugar do atleta, uma interferência apontada com orgulho a despeito do dinheiro, que não se equaciona com a profissão de professor que escolheu para si. A escola segue como mote crítico em vários de seus textos, em que o autor explora as más condições de ensino, um ensino formal, tradicional, que corrobora, contraditoriamente, para a criação do artista, que leva a educação às avessas, e compõe seu próprio mundo, sua própria lida com artista.

## **2.5 Tâmo junto! O espectador protagonista**

*A arte sempre foi relacional em diferentes graus, ou seja, fator de sociabilidade e fundadora de diálogo.*

*Nicholas Bourriaud*

São muito comuns, nos encontros dos saraus, os cumprimentos entre todos que chegam e pegam o microfone. Imagens e palavras que congregam gírias e expressões comuns desses espaços, como “é nós!”, “tamo junto!”, “só força!”, confirmam um conjunto de signos apreendidos pela amizade, companheirismo, igualdade, fraternidade, comunhão de causa e afinidades em geral. O que os une em torno desse afinamento de expectativas, para além do encontro, é a poesia. A chegada de novos e mais frequentes poetas torna-se uma confirmação dos desejos. Desejo de se ouvir/ver poemas novos e revisitados, de se permitir ao embate das apresentações como um chamado a que todos(as) ali deem sua contribuição, que todos(as) compartilhem suas experiências poéticas pela simbiose do momento, pelo espaço de fala cada vez mais democrático e aberto, pela poesia que urge aparecer como um eco de eternas respostas a quem fala.

A *partilha de sentidos* de que fala Otacílio de Oliveira Jr. constitui-se da participação mútua entre ouvintes e protagonistas, entre encenadores e público geral. Tomam parte os que falam, e os que aplaudem; os que recitam livremente, e os que fazem silêncio; os que leem na tela de um celular, e os que acompanham esperando sua vez. “Agradeço a quem vem de longe, de perto e principalmente de dentro!” Esta saudação abre todas as noites de encontro do Coletivoz, no intuito de que todos(as) ali se sintam parte da mesma obra. Entendendo o que Howard Becker nos diz sobre *os mundos da arte*, podemos perceber que nos saraus a participação do público espectador está diretamente ligada ao protagonismo como um todo. Não apenas por ativar o espaço de apresentações como ouvintes e se manifestar livremente durante qualquer poema, mas por ser, em potencial, protagonistas.

Retomamos Aristóteles e as noções de ato e potência. Podemos dizer que o público é um ato e nele há várias potências. A potência do público em ser protagonista em ato estará condicionada apenas ao desejo de protagonizar. Ou seja, o encontro dos saraus provoca esse desejo explicitado pelos momentos de partilha. É a experiência de partilha que nos leva a crer que, ao ver alguém recitando, exercendo sua potência como protagonista, por meio de sua voz poética, ela implementa mais uma etapa da conquista dos desejos alheios, porque, em princípio, esse alguém partilha sua voz num espaço em que todos(as) têm a liberdade para tal.

Muitas vezes no Coletivoz pudemos perceber pessoas que foram ali para conhecer e ouvir poemas, no entanto sentiram o desejo de recitar, expor suas ideias e fazer valer sua voz. Inverteram-se, imbricaram-se, hibridaram-se entre público e protagonistas. O que nos sugere dizer, a partir dessa percepção, é que os saraus, de uma forma geral, têm uma especificidade

de ser um ato, em que as potências se criam, se transformam em outras potências, a partir das relações entre protagonistas e espectadores. Todos(as) têm a potência de recitar, num lugar onde essa potência é um princípio.

Bares, praças, centros culturais, ruas, viadutos, adros de igrejas e cemitérios se tornaram atraentes ao público, justamente por promover um encontro da poesia oral em ação com um público variado, muitas vezes transeuntes, passantes, mas que também são parte da ação. Tendência que é inerente ao teatro contemporâneo, ao teatro performativo, às performances abertas ao público comum, quando elas avançam em direção a uma função que considera o espectador não apenas como elemento “prestigiante” da obra apresentada, mas como parte dela. As próprias formas e estratégias para que o público possa se tornar cada vez mais parte da obra, além de compreender suas diversas fases de fruição, são elementos que Pelbart (2008) sugere como a composição de uma grande arte:

Somos um grau de potência, definido por nosso poder de afetar e de ser afetado, e não sabemos o quanto podemos afetar e ser afetados, é sempre uma questão de experimentação. Não sabemos ainda o que pode o corpo, diz Espinosa. Vamos aprendendo a selecionar o que convém com o nosso corpo, o que não convém, o que com ele se compõe, o que tende a decompô-lo, o que aumenta sua força de existir, o que a diminui, o que aumenta sua potência de agir, o que a diminui, e, por conseguinte, o que resulta em alegria, ou tristeza. Vamos aprendendo a selecionar nossos encontros, e a compor, é uma grande arte. (PELBART, 2008, p. 33).

Nos saraus, as pessoas estão num bar, consumindo bebidas e artigos, e, ao mesmo tempo, participando de uma ação poética oral. São convidadas a saírem do lugar de espectador para protagonizar uma ação a todo momento. O deslocamento desse “lugar” pode ser estratégico, do ponto de vista de algumas pessoas organizadores(as) de sarau, como é de costume pedir muitas palmas a quem vai ao Coletivo pela primeira vez. Esse ato, pode incentivar as pessoas que nunca recitaram ali, como também pode distanciá-las. Esse “lugar” nunca está definido, podemos entender que é um lugar de trânsito constante, em que as pessoas que vão ao sarau se encontram.

Há também a “imposição” da “não ficção” ou do *real* nos acontecimentos de sarau poderia garantir aos saraus uma posição de teatralidade radicalizada. Tanto pelo espaço não convencional (como um edifício de teatro) quanto pelos textos ali apresentados, majoritariamente sobre experiências pessoais, alter egos de poetas e simpatizantes que se pronunciam pelo que poderíamos chamar de “poemas-depoimentos”, o sarau estabelece com o público a condição de “parceiro participante e não mais de mera testemunha exterior” (LEHMANN, 2007, p. 227). Assim como no teatro pós-dramático que Lehmann descreve, os

saraus atraem essa condição do “real” em cena e provocam uma experiência tendo o público como elemento central da performance.

Se o que apresenta valor não é a obra “objetivamente” apreciável, mas um procedimento com o público, tal valor depende de uma experiência dos próprios participantes, portanto de um dado altamente efêmero e subjetivo em comparação com a obra fixada de modo duradouro. (LEHMANN, 2007, p. 227).

O ambiente em que o Sarau acontece torna impossível o apagamento da experiência. Não há mascaramento ou preparação, urdimentos, que incitem a ficção. A realidade do local, o trânsito das pessoas, a liberdade de se opinar a qualquer momento, que é aberta a qualquer participante, fazem parte dos espetáculos.

Por teatralidade, em primeiro, podemos destacar a representação e a autorrepresentação em um espaço definido pela presença de um público espectador. O sarau, por assim dizer, revela uma “experiência cênica” (SANCHEZ, 2011), como um acontecimento. A presença de espectadores/atuadores no local do sarau é frequente e dinâmica, além de corroborar uma dimensão cênica com alto grau de interação.

Os saraus urbanos contemporâneos, em princípio, apresentam configurações de um movimento. Com características próprias de encontros entre artistas e público espectador, em locais não convencionais de apresentações de obras artísticas, esses encontros se valem da liberdade de expressão, da confraternização pela poesia oral, das afirmações de resistência e fortalecimento de pontos de referência cultural das margens sociais. Mesmo havendo uma conexão com o movimento da literatura marginal no Brasil da década de 1970, essa ligação não está bem clara ainda no texto, porém, apresenta-se a partir de artistas oriundos(as) dos espaços periféricos e das minorias excluídas (representantes do movimento negro, LGBT, feministas, entre outros) das cidades, nas quais protagonizam suas vozes e expressões por si próprios.

As vozes compartilhadas nesses meios sugerem uma partilha de alteridade, quando ouvimos nossas próprias questões, movimentos, denúncias e desejos explícitos na fala de um outro. Essa mesma voz, com a complexidade de saberes envolvidos, pode ser entendida como um conjunto de valores, que se estreitam no poder da fala desse outro, ou como a “questão de alteridade” apontada por Bakhtin (2010), em que se revela a metáfora do espelho para fazer entender os pontos de vista de reconhecimento do eu, do outro.

De fato, nossa situação diante do espelho sempre é meio falsa: como não dispomos de um enfoque de nós mesmos de fora, também nesse caso nos comparamos de

um outro possível e indefinido, com cuja ajuda tentamos vivificar e enformar a nós mesmos a partir do outro... (BAKHTIN, 2006, p. 30).

As aparições de vozes poéticas nos saraus e as considerações de Paul Zumthor, que partem da memória e da comunidade, são representantes e representadas por uma voz poética performática.

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

A memória, como protagonista desse exercício poético, parece estar garantida pela palavra falada. Figura-nos como as histórias de tradições africanas, onde o *Griot*, as memórias coletivas, e as tradições de uma cultura da oralidade ainda mostram uma conexão muito próxima das experiências dos saraus. A palavra enunciada nos saraus urbanos tem sido protagonista de um tipo de memória recente, de uma condensação cultural (ou de contracultura), que integra o imaginário dos fazedores de arte e da população que a acessa. A ação da palavra oral, em que os textos são repetidos nos saraus abertos, liga-se à ação do próprio movimento em torno dos encontros que a compreende. A organização do espaço, o chamado público (mais frequente nas redes sociais), a escolha do lugar, a composição de um núcleo inicial de artistas, todos esses elementos, em potencial, tornam-se a ação desabrida e rude na palavra recitada, no momento do sarau.

O Coletivoz, que se inicia pelo binômio que carrega (coletivo e voz), talvez muito inspirado pelo desejo de aglutinação desses grupos e agrupamentos, tem em sua defesa, em seu primeiro Manifesto<sup>86</sup>, a composição artístico-cultural a que se pretende representar. A voz desse coletivo, que tem como palavra a poesia oral, surge para fazer coro aos outros coletivos. Torna-se mais uma das inquietações de parte dos moradores, além de promover mais inquietações, como todos os outros, ao abordar questões ainda esquecidas, ou desconhecidas pela comunidade. O ato de se criar um sarau de periferia, o Coletivoz, é um ato de promoção de vozes afins num local definido pelo que surge das vozes. A necessidade de criar um ponto de referência cultural na/para a periferia ganha dimensão quando aparece a possibilidade de

---

<sup>86</sup> *Manifesto da voz coletiva* foi o primeiro manifesto do grupo e está disponível em <http://coletivoz.blogspot.com.br/2008/08/manifesto-da-voz-coletiva.html> (Acesso em 15 de dezembro de 2016).

expressar a própria voz, utilizando-se de recursos favoráveis: um lugar que promova o acesso, a participação democrática de pessoas afeitas ou não à poesia. Pessoas participantes, espectadoras, *expectadoras*, atuadoras.

Tomo liberdade de entender os(as) participantes dos saraus como atuadores(as), e não mais os dividindo entre protagonistas e público espectador. Salvo as condições de que nem todos atuam, nem todos(as) vão ao microfone, ou tomam a palavra por algum motivo de suas naturezas, entendemos que todos(as) se tornam atuadores a partir do momento que aceitam a partilha. Os(as) atuadores(as), assim, participam compelidos a um jogo cênico, tanto como em qualquer espetáculo teatral de improvisações. O espectador tem um nível de fruição compartilhada com a cena, porém, ele contribui para outro tipo de jogo, que prevê algumas regras básicas e alguma elaboração prévia para que aconteça. Nos saraus não há regras, e o sentido da palavra jogo ganha a dimensão de se fazer participante em totalmente, sem que haja perdedores ou ganhadores. Tudo pode acontecer e a qualquer momento do encontro, o que ativa as potências dos participantes, atuadores.

### **Ato III - O Poetry Slam e seus Atos Político-performáticos**

#### **3.1 Em poesia, não se *compete*. Mas em *si*, compete!**

Neste terceiro e último capítulo buscarei descrever as manifestações de poesia falada, por poetas, simpatizantes, e a relação com o público espectador nas vivências do *poetry slam*. Mais especificamente na cena belorizontina, que inicia os encontros do slam em agosto de 2014, com o Slam Clube da Luta<sup>87</sup>, do qual faço parte desde então. Buscarei nos relatos e entrevistas, assim como na vivência dos Slams que tive oportunidade de participar, uma descrição dos atos político-performáticos presentes nas performances poéticas. Busca-se também apontar a importância do público presente como ator ativo e sua relação com o acontecimento do slam, que propõe ao público uma interação direta com a cena. Aqui, não se

---

<sup>87</sup> O Slam Clube da Luta é o primeiro slam de Minas Gerais e realiza seus encontros mensais no Teatro Espanca, na Rua Aarão Reis, 542, no Centro, em Belo Horizonte. O grupo Espanca tem parceria com o Slam Clube da Luta, viabilizando o espaço de teatro por meio do projeto “Arte no Centro”.

distanciam muito as percepções das performances dos saraus urbanos contemporâneos, porém, outros elementos podem ser verificados como específicos do slam.

O poetry slam é uma competição de poesia falada, e atualmente há centenas de comunidades de slam espalhadas pelo mundo, que se organizam em modos e formatos variados.

Hoje as maiores comunidades de *slam* fora dos Estados Unidos estão na França e Alemanha, mas estima-se que existam mais de quinhentas comunidades [...] em países como Austrália, Zimbábwe, Madagascar, Ilhas Reunião, Singapura, Polônia, Itália e, até mesmo, o Polo Norte. (Smith, Kraynak, 2009, p. 13).

Para participar de um slam, cada poeta deve ter no mínimo três poemas autorais de até três minutos cada. É vetada a utilização de qualquer elemento de cena, ou que se configure como tal, e uso de trilha sonora para acompanhamento. Regras que preservam o ato da poesia falada, tendo como princípio a voz e o corpo presente. O tempo reduzido também influencia na performance do slammer, como é conhecido.

Considerando que os *slammers* contam com um período de tempo reduzido para comunicar uma ideia, provocar emoção, contar uma história e despertar sentimentos no público e nos jurados, podemos dizer que seu trabalho criativo passa por um processo determinado e específico de concentração e expansão. Num primeiro momento, os *slammers* utilizam toda sua habilidade poética e de composição para trazer a um espaço de tempo reduzido, o máximo de profundidade sobre o tema o qual querem desenvolver ou da frequência cênica que querem invocar. Posteriormente se dá o momento da expansão, quando o conteúdo concentrado se vivifica por meio da emissão sonora e se dilata na performance, abrindo universos de tempo, espaço e memória, ultrapassando o limite temporal, presentificando a “força-forma” (Zumthor, 2007) do texto (em seu sentido amplo) e levando o público a percorrer tempos-espacos memoriais, históricos, espirituais, míticos e afetivos. (D’Alva, 2012, p. 123).

A “força-forma” de que nos fala Zumthor, pelas palavras de Roberta Estrela D’Alva, é uma definição essencial para a performance do slammer, uma vez que este precisa condensar todos os elementos na apresentação, fazendo valer o jogo intrínseco à apresentação. Impulsionado pela palavra, ele se encontra no momento da apresentação em sua plena expansão. O jogo, como elemento performático considerado por Richard Schechner em seus estudos sobre performance, ajuda-nos a compreender a continuidade e a fidelização, tanto do público participante quanto dos poetas de competição.

Performances consistem de comportamentos duplamente exercidos, codificados e transmissíveis. Esse comportamento duplamente exercido é gerado através da interação entre o jogo e o ritual. De fato, uma definição de performance pode ser:

comportamento ritualizado condicionado/permeado pelo jogo. (SCHECHNER, 2012, p. 49).

O condicionamento imposto pelo jogo, no *Poetry slam*, invoca uma situação de presença mediada não apenas pelo público espectador, mas por uma série de elementos que compõem o slam. Os jurados, o tempo e as regras<sup>88</sup> são alguns dos elementos mediadores da performance poética. Esses elementos também influenciam na performance de forma a gerar, a partir deles, outras potências para a cena. Não há um formato, ou receita, que se sustente, tanto para quem participa recitando quanto para quem é espectador/atuador. Tudo influencia na cena, contribuindo para uma estética cada vez mais diversa.

O Menor Slam do Mundo, na Vila Madalena em São Paulo, organizado pelo poeta e performer Daniel Minchonni, prevê que cada participante recite seus textos em até dez segundos. Outra modalidade é o “nano-Slam”, com poemas de até um segundo. As performances que surgem daí dão conta da síntese e do jogo de palavras, como “Gabunça”, um poema-palavra de Minchonni que ilustra bem essa síntese rápida. Há também o Slam do Corpo<sup>89</sup>, do coletivo Corposinalizante, que leva à cena de slams pessoas surdas que estão em competição nos eventos nacionais e internacionais de slam. Os competidores surdos são acompanhados por um tradutor/performer que recita o texto para os ouvintes, enquanto executam em dupla a performance. Percebe-se muita sincronia de movimentos, em que o surdo executa uma ação que responde, contrapõe, ilustra cada verso. Podemos notar que a execução das traduções, tanto para os ouvintes quanto para os surdos, tem na performance uma base na LIBRAS (Língua Brasileira de Sinais), porém extrapola as possibilidades de interpretações, num jogo teatral, performático e poético que coloca a poesia e as metáforas corporais em constante vibração num corpo de sinais.

---

<sup>88</sup> Na competição de *poetry slam* tradicional, os jurados são escolhidos no momento da apresentação e o poeta tem três minutos para recitar poemas autorais. Ele também não pode se utilizar de nenhum adereço de cena ou figurino. Há outros formatos de slam em São Paulo. O Slam do 13 criou o Slam do Trezinho, que admite poemas recitados em até 13 segundos. Há o Menor Slam do Mundo, na Vila Madalena em São Paulo, onde os poemas recitados não podem ultrapassar 10 segundos.

<sup>89</sup> Ver em <<https://www.facebook.com/Corposinalizante>> (Acesso em 12 de outubro de 2016).



**Figura 10 – Catharine (surda) e Cauê nas eliminatórias do Slam BR 2016. Foto Itaú Cultural.**

Outros slams, como o Slam de Cris, em Paris, pedem a quem participa que dê um “grito” (*Cris*, em francês) de até 10 segundos. Há também os slams temáticos de autoafirmação, o Slam das Minas, em São Paulo, o Slam a Coisa tá Preta<sup>90</sup>, no Distrito Federal, entre outros autorreferenciais que se posicionam pelas causas da negritude, raça, etnia e gênero.

O Grand Slam, realizado em Paris anualmente, tem regras que compreendem um determinado padrão: os participantes devem enviar seis poemas autorais, de até três minutos de duração cada um. Eles serão traduzidos para o francês e para o inglês e mostrados simultaneamente à apresentação do(a) poeta.

O Slam BR, campeonato nacional brasileiro que garante uma vaga na Copa do Mundo (Coupe du monde) na capital francesa, foi criado a partir dos trabalhos da companhia de “Teatro Hip-Hop<sup>91</sup>” de São Paulo, Núcleo Bartolomeu de Depoimentos<sup>92</sup>. Foi a poeta, atriz,

<sup>90</sup> Slam *A coisa tá preta*. Slam de referência à cultura negra e afro-descendente. Fonte <[https://www.facebook.com/pg/slamcoisapreta/about/?ref=page\\_internal](https://www.facebook.com/pg/slamcoisapreta/about/?ref=page_internal)> (Acesso em 12 de outubro de 2016)

<sup>91</sup> O *Teatro Hip-Hop* é uma designação agregada aos trabalhos do grupo Núcleo Bartolomeu de Depoimentos, de São Paulo, com a vivência das linguagens do hip-hop mesclada ao teatro, em que se confrontam personagens, personas, com a figura do MC, do hip-hop, o mestre de cerimônias. O termo *Teatro Hip-Hop* foi cunhado na dissertação de mestrado da atriz do grupo, Roberta Estrela D’Alva, defendida na Faculdade de Comunicação e Artes da USP, em 2013, e tem a história do encontro do grupo narrada pelo artigo de autoria de Roberta Estrela D’Alva na revista *Sala Preta* em 2012. “Foi ainda durante o processo de ensaios de *Bartolomeu*, o que será que nele deu?, no ano 2000, que o DJ Eugênio Lima, durante uma viagem a Nova Iorque, tomou conhecimento do Hip-Hop Theatre Festival, e do termo “teatro hip-hop”. Fundado naquele ano por Clyde Valentin, Danny Hoch e

MC, cantora, slammer e apresentadora do programa *Manos e Minas*, Roberta Estrela D’Alva, a primeira participante da Copa do Mundo em Paris, enviada pelo ZAP! Slam<sup>93</sup>, a Zona Autônoma da Palavra. A partir da criação do ZAP! Slam, proliferaram-se as comunidades de slam pelo Brasil, contabilizadas no último Slam BR (realizado entre os dias 15 e 18 de dezembro de 2016<sup>94</sup>) em 29 slams no território nacional. Somente em São Paulo, foi contabilizado pelo evento 19 slams, um no Distrito Federal (Brasília), quatro em Minas Gerais, três no Rio de Janeiro e dois na Bahia.

---

Kamilah Forbes, o primeiro Hip-Hop Theatre Festival trouxe em um só evento atores, diretores, dramaturgos e dançarinos, que representavam a voz da chamada “geração hip-hop”. O que poderia ser uma simples nomenclatura, foi o ponto de convergência para diversos artistas que sincronicamente criavam a partir de diferentes linguagens, como afirma Eisa Davis em seu artigo “Found in Translation: The Emergence of Hip-Hop Theatre (2006)” (D’ALVA, 2012).

<sup>92</sup> Há dez anos o Núcleo Bartolomeu de Depoimentos desenvolve, difunde e cria pesquisas de linguagem a partir da união do teatro épico com o hip-hop, resultando no Teatro Hip-Hop, um conceito pioneiro no Brasil que abre inúmeras possibilidades e campos de ação, dialogando com as tendências e diversidades das manifestações urbanas: <https://www.facebook.com/nucleobartolomeu/>.

<sup>93</sup> O ZAP! Slam é o primeiro slam do Brasil, e é realizado desde 2012 pelo Núcleo Bartolomeu de Depoimentos. <http://zapslam.blogspot.com.br/>.

<sup>94</sup> O evento foi realizado no Itaú Cultural da Avenida Paulista, reunindo 29 poetas representantes de alguns estados brasileiros: São Paulo, Bahia, Minas Gerais, Rio de Janeiro e Distrito Federal. A maratona de eliminatórias culminou na final que elevou ao primeiro lugar a poeta paulistana Luz Ribeiro. Ela irá representar o Brasil na Copa do Mundo, em Paris, em 2017.



Figura 11 – Finalistas do Slam BR 2016. (Da esquerda, de cima) Felipe Marinho (SP), Deusa Poetiza (SP), Catharine e Cauê (SP), Xamã (RJ), Fabiana Lima (BA) e Luz Ribeiro (SP). Foto divulgação.

O movimento de *poetry slam*, uma modalidade de competição de poesia falada, é reconhecido mundialmente, desde seu início em Chicago nos anos 1980, como um movimento que faz celebrar a poesia. Palavra do próprio Marc Kelly Smith – poeta, operário da construção civil e criador do slam –, sempre que é questionado sobre a dicotômica relação da poesia com a competição.

As orientações, regras e múltiplas formas em que o slam é realizado podem ser afiliadas ao esporte, o que muitos organizadores admitem ter como definição. Do esporte advém em larga escala a *competição*, tese primeira num espaço em que há eliminatórias, tempo definido para a performance, regras de execução, jurados(as), e um(a) vencedor(a). Como muitos eventos esportivos, A Copa do Mundo da poesia é apenas um dos circuitos criados para agregar outras comunidades, em níveis nacionais e internacionais. Campeonatos intermunicipais, interestaduais, internacionais, interescolares, entre outros, ganham a cena da poesia falada, o *spoken word*, como é conhecido.

Desde o início, a relação com o esporte, por meio do jogo, é consideravelmente ressaltada como podemos ver nos relatos de D’Alva:

Foi no ano de 1986, no Green Mill Jazz Club, um bar situado na vizinhança de classe trabalhadora branca no norte de Chicago, nos Estados Unidos, que o operário da construção civil e poeta Marc Kelly Smith, juntamente com o grupo Chicago Poetry Ensemble, criou um “show-cabaré-poético-vaudevilliano” (Smith, Kraynak, 2009: 10) chamado Uptown Poetry Slam, considerado o primeiro poetry slam. Smith, em colaboração com outros artistas, organizava noites de performances poéticas, numa tentativa de popularização da poesia falada em contraponto aos fechados e assépticos círculos acadêmicos. Foi nesse ambiente que o termo poetry slam foi cunhado, emprestando a terminologia “slam” dos torneios de beisebol e bridge, primeiramente para denominar as performances poéticas, e mais tarde as competições de poesia. Assim, em um fim de noite, de forma orgânica, e a partir de um jogo improvisado, o poetry slam nasceu [...]. (D’ALVA, 2011, p. 120).

Nesse passo, podemos considerar híbridas as relações que permeiam o jogo e a performance. A performance do atleta de qualquer esporte, seja no beisebol, como descrito, ou em quaisquer outras modalidades, com destaque para sua apresentação que revela seu treinamento e disposição de quebra de limites, pode ter nesses quesitos uma similaridade com o poeta de slam. A preparação do texto falado e o treinamento do corpo, que precisa funcionar de maneira efetiva no palco, são levados ao extremo por alguns poetas que se dizem mais competidores(as).

A competição é sempre uma característica polêmica quando falamos em *poetry slam*, e na medida em que os campeonatos foram se tornando conhecidos e chamando a atenção da mídia, aumentaram as críticas à maneira “fria” e “pouco profunda” com que são atribuídas as notas aos poemas, e até mesmo ao fato de se dar notas a poemas que, por si só, já seria algo absurdo. Também são feitas críticas à qualidade dos poemas apresentados, que decaem com a recorrente utilização de “truques” e “fórmulas prontas” à medida que os *slammers*, por conta do aspecto competitivo, assumem uma postura em que o foco principal é agradar ao júri a qualquer custo ou convencê-lo de que o seu poema é o melhor. Na tentativa de relembrar aos *slammers* os propósitos primeiros do “jogo poético”, surgiram frases como: “Os pontos não são os pontos, o ponto é a poesia”, do *slammaster* Allan Wolf, que recorrentemente é citada em campeonatos de *slam* por todo o mundo, e que foi rebatida com a irônica frase: “O ponto não são os pontos, o ponto é fazer mais pontos!”, vinda de Taylor Mali, conhecido como um dos mais competitivos, histriônicos e ambiciosos *slammers* de todo o recente histórico dos *slams*. (D’Alva, 2011, pp. 123-124).

Muitos(as) competidores(as) divergem dessa questão. Diversas opiniões estão em conflito quando o assunto é a polêmica em relação à competição. Apesar de haver os poetas que admitem ter estratégias de conquista de público, com treinamento de vozes e interferências, com temas amplamente ovacionados pelo público de *slam*, há também os que se declaram indiferentes a isso.

**Rogério:** como é competir?

**Oliver**<sup>95</sup>: Ah... a gente sabe o que as pessoas lá (no slam) estão querendo ouvir, mas eu acho que no Clube da Luta (...) a gente quer ver mais a palavra (...) pra quebrar com isso, nem que você seja eliminado. Suas poesias são muito doidas, mas se você chegar lá no slam a galera não vai apoiar. “você não gritou!”, então não vale. (risos) (...) eu acho que aqui em Belo Horizonte, eu acho que eu faço muito corporal, as imagens. Eu quero fazer menos. Às vezes eu acho que faço muito. Às vezes eu quero fazer. Eu lembro de ter construído uma imagem do braço assim [faz um movimento de crucificação] e eu não usei ainda, mas eu quero fazer um dia. Eu vi a menina lá da Bahia [Janaína<sup>96</sup>], eu via que muita gente aqui [em Belo Horizonte] estava falando a mesma coisa que ela, mas não daquele jeito. A própria Stradioto [Vênus Stradioto<sup>97</sup>] faz os mesmos poemas de forma... sem gritar, na moral. Acho que a competição, pros meninos que estão começando, é um jeito de incentivar os meninos a escrever mais. Porque na escola é inacreditável... se você fala pra eles escreverem, é uma coisa. Mas, se você mostra a brincadeira pra eles, aí eles entram no jogo. Ele vai querer ganhar, vai querer falar. É uma metodologia da produção da escrita.

Em sua fala, Oliver aponta um caráter didático para a educação de uma escrita criativa, tendo como princípio as competições de slam. O termo “brincadeira” é agenciado para a questão do jogo como forma de compreensão da dinâmica. O empreendimento de regras e a própria disputa como forma de aprendizado seriam incentivos para a produção da escrita e para o desenvolvimento da performance. Com a defesa de performances que não sejam tão comprometidas com uma determinada “atuação” previamente elaborada, Oliver se apresentou na 1ª Final Estadual de Minas Gerais<sup>98</sup> recitando um cordel de autoria própria, mudando completamente sua forma de recitar.

**Oliver:** Eu, no final desse cordel, falo da juventude, e tal. Eu fiz esse cordel porque eu tava dando umas oficinas. Eu estava tentando propor pros meninos fazer um cordel. Aí a galera falou “é muito difícil”, e tal. Aí eu falei: “Nó, eu nunca fiz, como é que eu vou saber?” é difícil pra c... mas eu tava querendo explorar o cordel mesmo. Contando uma história, que seja só a história (...) mas a gente não aguenta. Tem que colocar a questão da luta, e tal.

O que fica claro em “não aguentar” é a atitude de deixar no texto a marca da marginalidade. Poeta marginal assumido, Oliver deixa marcado em seus poemas palavras de

---

<sup>95</sup> Oliver Lucas é educador, poeta e slammer. Mestrando na FAE (Faculdade de Educação – UFMG), seu trabalho versa sobre dois saraus de Belo Horizonte, Os Lanternas e Sarau Comum.

<sup>96</sup> Janaína é poeta baiana que competiu pelo seu estado no Slam BR 2016 e teve uma apresentação muito enérgica, com gritos de dor e explosões corporais que inflavam o público com seus temas de combate ao machismo e à violência contra a mulher negra de periferia.

<sup>97</sup> Vênus Stradioto (Steefani), poeta mineira que compartilha seus textos no slam e é conhecida pela forma sutil de recitar e pela sua defesa feminista.

<sup>98</sup> A 1ª final estadual de Minas Gerais foi um encontro realizado pelo Slam Clube da Luta em dezembro de 2016, em que foram convidados(as) os(as) finalistas dos Slams de Minas, Clube da Luta, Slanternas, A rua declama, Slam da Estação e Slam Trincheira. O evento foi realizado no Sesc Palladium com convite nas páginas do Slam. Ver em <https://www.facebook.com/events/1781434428786430/>.

ordem e resistência contra o sistema capitalista, a corrupção, o descaso político e outras tantas formas de opressão ao povo.

*E você?*

[...] *E o presente?*

*Compramos na promoção do cartão.  
Que agora nos acorrenta aos dividendos sangrentos dos lucros  
Capitalistas, em meio ao caos humanitário, quiçá humanista.  
E se VOCÊ acha que eu tenho alguma importância,  
Eu lhe digo a importância que tenho:  
Sou fruto do consciente onipresente,  
Nessa ilusão de tempo espaço constante,  
Que nos faz seguir sempre adiante  
Sem se preocupar com o próprio momento instante;*

*(pausa para curtir o momento)*

*Volto então sem tormentos,  
No angustiante sentimento,  
De ter de viver essa vida no pleno direito de não exercer,  
Aquilo que gostaria de fazer.  
Sou apenas partículas subatômicas dançando em plenitude  
Constante, desde o início ao longínquo instante,  
Remoto na infinitude distante, de nossas origens universais.*

*Oliver Lucas*

O texto de Oliver, no ato performático da representação, sugere a força do discurso veiculada ao corpo presente. Ações diretas, vetoriais, desferem contra o público sua contestação e indignação espontânea. Mesmo o *pleno direito de não exercer aquilo que gostaria de fazer* se torna uma nova ação, quando direciona sua voz articulada com seu corpo.



**Figura 12 – Oliver Lucas no Slam Clube da Luta. Foto: Miranda Monteiro**

### 3.2 Slam Clube da Luta – quase um relato

O Slam Clube da Luta iniciou suas atividades em Belo Horizonte, onde muitas pessoas ainda não conheciam a modalidade. O público dos saraus da cidade e região metropolitana, aos poucos, foi conhecendo e tomando gosto pelo encontro que sempre tem público superior a pelo menos cem pessoas. Realizado mensalmente (toda última quinta-feira de cada mês) no Teatro Espanca, no primeiro ano de existência levou a São Paulo o poeta João Paiva, representante do Slam, que venceu o Slam BR de 2014. No ano seguinte, imbuído desta pesquisa que se iniciava, acompanhei João Paiva no Grand Slam em Paris, na França, por oito dias de competição e festas com diversas modalidades de slam no bairro de Belleville. O ponto de encontro era o Culture Rapid, um pub situado a Boulevard de Belleville que fazia parte da programação extensa do Grand Slam. Vinte e quatro poetas se revezavam nas eliminatórias. Canadá, Estados Unidos, Gabão, Madagascar, Serra Leoa, Espanha, Escócia, França, Brasil, Macedônia, Argentina, Portugal, Rússia, Inglaterra, Suécia, Israel, Noruega, Alemanha, Finlândia, Bélgica, Holanda, Argélia, Japão e Congo eram os países que levaram um representante cada.

**Belgique: JakBrol**

J'ai commencé le slam de poésie en septembre 2014. En novembre, j'ai remporté le championnat de Belgique. Parallèlement, je fais de la chanson française avec un pianiste.

**Brésil : João Paiva**

Vainqueur en 2014 du "Slam Fight Club" de Belo Horizonte ainsi que du "SlamBR" (le national brésilien). MC du groupe de Rap/Reggae "P420", poète marginal, enseignant en école publique à Minas Gerais, diplômé de second cycle en EPS. Créateur de "Battle Lane", une joute de rimes en freestyle qui a lieu un samedi sur deux au skate park Barreiro, à Belo Horizonte, dans la région où il a grandi. Il organise aussi tous les mois le "Sarau Cabeçativa", avec le collectif "Cabeçativa", sur les places publiques de la région.

**Canada : IF the Poet**

Figura 13 – Página do site Grand Slam Poésié 2015. Divulgação:  
<http://www.ffdsp.com/grandslam2015/index.html>

A participação de João Paiva no Grand Slam Coupe du Monde de Poésié trouxe à cena do slam em Belo Horizonte muita energia e empolgação. O professor de educação física da Escola Estadual Cláudio Brandão viajou pela primeira vez para fora do Brasil, convidado por

um encontro de poetas. Sua origem simples na periferia do Barreiro lhe garantia vivências exploradas em sua poesia, representando muitas pessoas que se identificavam com sua forma de recitar, também com seus textos de conteúdos ácidos, com uma narrativa preponderantemente marginal. João ainda foi convidado a participar da Flupp Slam Internacional, no Rio Poetry Slam 2015, onde venceu o campeonato internacional que envolvia 16 poetas.

Em sua primeira participação, das três previstas para o primeiro dia na Coupe du Monde, João quebrou o protocolo retirando a espuma do microfone, mostrando-se arredo ao modo “polido” como os poemas eram apresentados. Caminhava pela plateia e deslocava a atenção do público. Atos que pouco a pouco incitavam a outros poetas a fazerem também. Suas ações no palco causavam empatia em muitas pessoas. Sua breve participação na competição não impediu que se tornasse um ícone da poesia falada nos espaços em que está inserido.

Muitos(as) poetas marcantes de todos esses países celebraram o encontro com muitas conversas, em múltiplas línguas, ponderando sobre as apresentações, as notas, as performances. Lembro-me do poeta da Rússia, German Lukomnikov, que não falava inglês, e ficava um pouco isolado das rodas de conversa, porém muito afetuoso e querido por todos(as).



**Figura 14 – Da esquerda para direita: Okano Yasuhiro (Japão), Nilsom Muniz (Portugal), Rogério Coelho (Brasil), João Paiva (Brasil) e Camile (França), no Espaço Belleville, Paris, França, Junho de 2015. Foto: divulgação.**

O Slam Clube da Luta, nome inspirado no filme *Clube da Luta* (1999), em que as reuniões sangrentas de disputas *nonsense* e violentas aconteciam no submundo da cidade, acontece numa região do Centro de Belo Horizonte que ficou conhecida como “Baixo Centro”. Palco de movimentos culturais alternativos da cidade, abriga o conhecido Duelo de MC’s<sup>99</sup>, movimentos da juventude e mobilidade urbana, como o Okupa<sup>100</sup>, manifestações culturais e atos políticos, como o Diversas<sup>101</sup>, entre tantos outros movimentos que são referência de luta das minorias excluídas e de protestos.

Completando quatro anos de existência em 2017, o Slam Clube da Luta é composto pelo slammaster (eu), Thais Carvalhais, como contadora de notas e também slammaster, entre outros agregados que sempre cumprem uma função regular: Miranda Monteiro, como fotógrafa e videomaker; D’Pedro, como músico da banda de *Blues sessions*, que improvisa nos encontros e toca nos intervalos entre os(as) poetas.

Os encontros duram em média duas horas, e tem um público médio de pelo menos 150 pessoas por noite. O convite é feito pela página do Slam no Facebook<sup>102</sup>, em que a cada evento criado pede-se que as pessoas tragam presentes para o(a) vencedor(a) da noite. Limitamos as inscrições de pessoas interessadas em recitar em 15 poetas, escolhemos sempre os(as) jurados(as) no momento inicial do slam, sempre com a premissa de que participem quem nunca foi ao slam. Este é um ato de se preservar o potencial performático e imprevisível das avaliações. Dizemos sempre que as notas de 0 a 10 com décimos devem ser dadas com um único critério: o coração. Pois é a força da performance que faz vibrar o coração, ou não, e dele deve partir o sentimento da nota. Uma brincadeira poética, posta como solução alternativa a qualquer análise que seja meramente estrutural, literária e acadêmica, para análise dos poemas.

---

<sup>99</sup> O Duelo de MCs é um dos principais encontros da cultura hip-hop brasileira, realizado desde 2007 em Belo Horizonte. Além do ponto de encontro de diversos coletivos, o Duelo tem a missão de preservar e difundir a cultura hip-hop e o skate em seus moldes originais, enquanto expressão artística e estilo de vida, gerando oportunidades e sustentabilidade por meio da profissionalização, atuação em rede e exercício da cidadania. Fonte < [https://www.facebook.com/pg/familiadrua/about/?ref=page\\_internal](https://www.facebook.com/pg/familiadrua/about/?ref=page_internal)> (Acesso em 12 de janeiro de 2017).

<sup>100</sup> O Okupa o viaduto Santa Tereza, fundado em abril de 2012, tem o objetivo de criar um espaço para pensar, repensar, discutir e refletir sobre os modos de convivência urbana e as ações de ocupação da cidade. Fonte < [https://www.facebook.com/pg/Okupa-Viaduto-Santa-Tereza-389577171063012/about/?ref=page\\_internal](https://www.facebook.com/pg/Okupa-Viaduto-Santa-Tereza-389577171063012/about/?ref=page_internal)>(Acesso em 12 de janeiro de 2017).

<sup>101</sup> A Mostra Diversas foi criada em 2013 com o intuito de gerar um espaço de difusão, reflexão e promoção da arte inserida na luta e na resistência feminista. Promove debates, encontros e manifestações culturais com foco no feminismo e na resistência. Fonte: <[https://www.facebook.com/pg/mostradiversas/about/?ref=page\\_internal](https://www.facebook.com/pg/mostradiversas/about/?ref=page_internal)>(Acesso em 12 de janeiro de 2017).

<sup>102</sup> Página do Slam Clube da Luta no Facebook : <<https://www.facebook.com/slamclubedaluta/?fref=ts>> (Acesso em 3 de março de 2017).

O Slam Clube da Luta é fortalecedor de outros slams do estado de Minas Gerais que surgiram no seu encalço: o Slam da Estação (Sarzedo), o Slanternas (bairro Santa Mônica), o slam A rua declama (Timóteo), o Slam Trincheira (região do Barreiro), entre outros slams que estão surgindo neste ano de 2017, como o Ondaka (Uberaba) e o slam *A rosa do povo* (Itabira). Tal fortalecimento se resume na conhecida tradição das comunidades de slams em que um aprende com o outro, aproximando os mais novos dos mais antigos.

Particularmente, como organizador slammaster, envio as informações necessárias para quem está disposto a começar um slam em sua cidade, bairro, região. Visito regularmente os slams, participando e contribuindo com informações vindas da experiência como organizador. Envio também uma carta<sup>103</sup> escrita por Roberta Estrela D’Alva a todos os slams. Alguns trechos mostram que o slam é um movimento que tem o desejo de compartilhar experiências e, acima de tudo, promover uma celebração:

Primeiramente, em nome do Núcleo e como idealizadora do ZAP! gostaria de dizer que desde que tive conhecimento da cena do poetry slam, achei que tinha algo ali muito próprio, muito democrático e arrebatador e comecei a procurar tudo sobre esse assunto, visitar os slams que já existiam, observar pra conhecer e tentar entender melhor qual era a do lance, o “espírito da coisa”. Num dado momento tive a sorte de ser recebida por três dias na casa do Marc Smith, que é o “criador” de tudo isso, durante as filmagens do “Valendo a vida” em Chicago. Fui até o Green Mill, que é o bar onde tudo começou, vi o véio em ação e ouvi tudo o que ele tinha pra me falar tentando aproveitar ao máximo pra então tirar minhas próprias conclusões.

Um ponto que ele sempre insiste é que nem o apresentador, nem os jurados, nem o público, nem ninguém deve ser mais importante do que tudo isso junto, do que a celebração, a festa, o fervo todo. Muito embora muitas vezes na prática não seja sempre assim, a busca disso me parece algo justo e bem acertado para que se mantenha o espírito da comunhão e do encontro acima de tudo, ainda que haja competição.

[...] Nós acreditamos, sobretudo, na instância performática do slam. E performance aqui quer dizer tudo o que acontece “em relação a”. A relação de um fato com outro, de uma pessoa com outra, do espaço, do tempo. Por exemplo: se chove e um poeta “forte” fica ilhado e não aparece naquele dia e um outro que talvez não tivesse ganho, ganha, isso faz parte da performance. Se uma tiazinha que está julgando acabou de perder o filho e o poema fala disso e ela se identifica, se emociona e dá nota alta, ainda que alguém ache aquele poema poeticamente “pobre” ou “não qualificado”, isso faz parte da performance. Se por outro lado um menino acaba de brigar com a namorada e a poeta que está em cena é a cara dela e isso influi na nota, isso faz parte da performance. Se alguém do público interfere falando alto e o poeta joga com isso e eleva o seu poema a outro patamar, isso faz parte da performance, assim como se ele se atrapalha todo e dana porque alguém falou algo, ou falhou o microfone. No nosso entender esse é o jogo, essa é a especificidade do slam, do que acontece na hora ali, ao vivo, que não tem volta ou roteiro, o não planejado. Essa é uma das características que faz o slam ser o que é em todo o mundo.

[...] Enfim, sabemos que é uma cena com potencial muito forte, e que vai crescer e ter desdobramentos. Mas a raiz tem que estar forte. Pode ser que o Slam BR não seja o único campeonato nacional. E a ideia é que todos são livres pra concordar, ou

---

<sup>103</sup> Em vista do primeiro Slam BR, o campeonato nacional brasileiro de slam, Roberta Estrela D’Alva escreveu sobre sua experiência como slammaster.

fazerem o que quiserem. Inclusive criarem alternativas próprias se acharem que as diferenças de pensamento sobre os princípios do que é um slam de poesia forem irreconciliáveis.

[...] Mas uma coisa não se pode perder de vista: por mais que se tenha competitividade, e esse seja um ponto difícil de administrar, que nós consigamos manter os microfones, megafones, gritos, as vozes em ação, os espaços abertos pra livre expressão e pensamento, para popularização da poesia, para convivência das diferenças, com o máximo de leveza possível, e que não percamos esse foco, pra que nada venha cansar, minar ou atrapalhar o objetivo principal: a liberdade.

(Roberta Estrela D’Alva, *Carta aos Slams*, enviada por email no dia 15 de abril de 2015).

A carta de Roberta nos traz esse tom de reconhecer a origem e respeitar os conhecimentos e experiências que chegam a nós. Além disso, faz entender na base suas visões sobre o que é performático no slam. A “instância performática do slam” está em todo o movimento, segundo a autora. Penso que os atos político-performáticos, nesse sentido, tomam a dimensão de tudo que acontece no slam, por este ser um ato que dispara várias potências. Há também o cuidado insistente com as formas de liberdade de se realizar um slam. Essa é uma das prerrogativas máximas de seu ponto de vista.

Nesse intuito, o Slam Clube da Luta tenta preservar alguns princípios que se destacam na carta. O bordão criado no Slam Clube da Luta, *Em poesia não se compete, mas em si, compete!*, revela a relação dialética de sua missão. A celebração, o encontro, a liberdade e a democracia estão ali tão representados quanto a competição.

### 3.2 compartilhamentos do corpo: da relação com o público espectador/expectador

*Somos filhos indesejados de uma tal literatura  
Gatilho a ser puxado com pentes de partitura  
Somos loucos conscientes, somos socos na sua mente  
O gosto de poesia que eu sinto por entre os dentes  
Então vem, sem camisa e sem sapato  
Eu vou despindo a poesia, fugindo do anonimato  
(...) eu sou do Clube da Luta, filha da puta, respect!*

(Eduardo DW e João Paiva, em *Clube da Luta*, faixa 9, CD *Projeto Manobra*, 2017<sup>104</sup>)

Os espectadores das performances de slam seguem as participações ativadas pela cena desde o início dos eventos. No Slam Clube da Luta há uma prática inicial em que o

---

<sup>104</sup> O Cd “Projeto Manobra”, lançado em Junho de 2017, é referência marcada pela poesia marginal do Slam Clube da Luta. Extraído de <https://soundcloud.com/projeto-manobra> .

slammaster, como é conhecida a figura de apresentador(a), convoca o público de diversas maneiras. Em primeiro, pede-se às pessoas que nunca foram, que não sabem do que se trata o encontro, sejam juradas. Essa confiança em deliberar o julgamento das notas que acontecerá ali é diretamente depositada nas mãos das pessoas, que muitas vezes não se sentem preparadas para tal. Logo após, o slammaster explica que essa participação se dá no âmbito da sensibilidade de cada um, e é preciso apenas “ter coração” para se julgar as performances poéticas.



Figura 15 – Final Slam Clube da Luta 2016. Foto: Jaydson de Souza

Ter coração é uma condição que radicaliza o nível democrático de participação, pois a ele cabe qualquer tipo de manifestação, independentemente do que é revelado em cena. Extrapolando-se o desejo de que o público espectador seja parte do encontro não apenas como público passivo, mas participante.

Os espectadores vibram com *slammers* que conseguem tirá-los de onde estão, que provocam paixão, ódio, que despertam desejo, dor, repulsa, admiração. Os poetas que entram nessa arena sabem que terão que emocionar a audiência, seja pelo humor, pelo horror, pelo caos, pela doçura, pela perturbação ou pelas inúmeras sensações emocionais e corporais que propõem, e os mais diversos recursos são usados por eles para atingir esses fins. (D'ALVA, 212, p. 123).

Por outro lado, protagonistas esforçam-se para realizar uma performance convincente, que extraia o máximo de atenção, desejo, afeição, ou até mesmo repulsa, indignação, que a apresentação pode trazer. A expectativa forma “expectadores”. *Expectar*, que causa homofonia clara com a expressão “espectadores”, eleva a função dos participantes e também de quem performa. Poetas competidores(as) devem criar, gerar, suas apresentações a partir do que as regras lhes permitem. Três minutos, usando apenas o corpo e a voz, palavra, são o limite da expectação em ambas as partes, uma vez que o uso de adereços, figurinos e acompanhamento musical é vetado.

Assim, tem-se criado recursos vários para explorar o próprio corpo, a própria voz e estender esses mecanismos ao público, fazendo com que este seja a amplificação de sua performance. Nesse sentido, muitos(as) poetas utilizam das vozes e dos corpos das pessoas do público, deslocando-se entre elas, pedindo-as que completem falas e ações, numa tentativa de que seu corpo (o do(a) poeta) cresça na reverberação do coletivo.

Várias experiências evocam a contaminação. Dentre elas, destaco a participação de João Paiva e Porsha Olaywola (Estados Unidos) no campeonato internacional da Flupp de 2015. Tanto João quanto Porsha eram saudados como celebridades ao final das performances. O texto de Porsha, “Medo” (“Fear”)<sup>105</sup>, é interpretado sempre com muita força nas palavras e posicionamento das rimas de forma crescente e empoderada. Ela finaliza seu poema com punhos cerrados, preparada para o confronto com aqueles que são seus algozes.



**Figura 16 – Porsha Olayiwola (Estados Unidos) na final do Flupp Slam Rio Poetry Slam 2015. Frame de vídeo do YouTube: <https://www.youtube.com/watch?v=OTaqZvFB8jQ>**

<sup>105</sup> Porsha Olayiwola é poeta negra americana e esteve presente no Grand Slam 2015, em Paris, e na Flupp 2015. O texto de referência pode ser visto em <<https://www.youtube.com/watch?v=OTaqZvFB8jQ>>. (Acesso em 10 de outubro de 2016).

## Medo (*Fear*)

Minha namorada acha que,  
Um dia, homens virão nos caçar.  
Quando estivermos dormindo  
Um bandido vai entrar em casa pela sala  
Nos roubar os corpos  
E nos deixar sobre o nosso próprio sinistro  
Ela pergunta se fechamos todas as janelas  
Se a porta está trancada, e se alguém nos viu  
De mãos dadas, ela me lembra de manhã  
Ela vai trocar nossos nomes na caixa de correio  
Pelas nossas iniciais  
Ela tem medo de que uma caixa de correio  
De um apartamento com dois nomes femininos  
Soam como um banquete para algum homem.  
E que algumas pessoas achem que  
Somos criaturas malditas adorando aos deuses errados.  
À noite, ela se fecha em mim no meio da escuridão  
Com as pernas apertadas à minha volta.  
Eu não digo que seu medo é irracional.  
Eu não digo que não há nada a temer,  
Nada a nos assustar.  
Eu não digo que existem historinhas felizes  
Sobre negras gays.  
Eu não conto as histórias que conheço  
Sobre negras gays.  
Como algumas de nós vão parar  
Atrás de lixeiras em becos escuros.  
Mutiladas, assassinadas  
E deixadas como lixo.  
Eu não digo a ela como  
Esperar em pontos de ônibus nos faz sentir ameaçadas.  
Como nossas respostas para cantadas  
Escrotas dos homens nos fazem parecer difíceis.  
Fazem parecer que eles têm que nos pegar  
Para os fazer parecer como confetes  
Vermelhos espirrados na calçada.  
Como algumas de nós são convidadas para jantar  
E voltam despedaçadas.  
Como algumas de nós estão no conforto  
De nossas casas e famílias  
E ainda temos obstáculos a enfrentar.  
O amor não mora mais aqui,  
Assim como tivemos que enfrentar os obstáculos.  
Não podemos acreditar que vamos construir um lar  
Com esse tipo de amor.  
Com esse tipo de amor, não serve para dar as mãos na rua.  
Não serve para beijar em público  
Sem provocar uma rebelião.  
Não serve para ter nomes orgulhosos  
Em celebração na caixa de correios como um caixão.  
Não serve para caber ambos os corpos  
E toda essa magia.  
Como não deveríamos nunca  
Ter sido colonizadas e conquistadas.  
Nossos deuses não nos fizeram colidir  
Para então brincar com nossos corações.  
Nosso amor não é uma sentença de morte.

E digo a ela que nossas mães nunca  
Nos olharão nos olhos.  
Nossos irmãos vão fingir esquecer quem somos.  
Nossas caixas de correios vão ficar vazias.

Eu digo a ela que, alguma noite,  
Uma multidão nervosa virá no caminho de casa.  
Monstros vão bater furiosos nas nossas janelas,  
Mas não teremos medo.

Não vamos recuar.  
Vamos levantar nossas mãos,  
Cerrar os punhos  
Prontas.

Porsha O.

A atitude de levantar o tom de voz, cerrar os punhos várias vezes e se movimentar lentamente trocando os apoios dos pés revelam a violência sofrida no texto. Perpassam movimentos e palavras num crescente levante que contamina muitas pessoas. Esse e outros poemas de Porsha são sempre ovacionados por uma identificação direta com pessoas na plateia. A defesa da mulher negra, gay, sendo uma mulher negra e gay sugere a indignação na autorrepresentação, com a força de sua imagem, de seu corpo, de sua voz.

Outra apresentação que tem efeito dessa contaminação é a do poeta e MC João Paiva, que anda em meio à plateia, apontando, inquirindo atenção em seus gestos cada vez mais compartilhadores<sup>106</sup>.



**Figura 17 – João Paiva, vencedor da Flupp Slam 2015. Foto: Rogério Coelho**

<sup>106</sup> As participações de João Paiva no Grand Slam, em Paris, podem ser vista em <<https://www.youtube.com/watch?v=iW2i6BYmm40>> (Acesso em 23 de novembro de 2016). Para além desta, podemos ver os vídeos do campeonato regional, no Slam Clube da Luta em <[https://www.youtube.com/watch?v=xgQ0\\_xgjB44](https://www.youtube.com/watch?v=xgQ0_xgjB44)>. Em referência à foto, na Flupp, Rio de Janeiro, em 2015, <<https://www.youtube.com/watch?v=v7gTCu5t-Ec&t=13s>> (Acesso em 23 de novembro de 2016).

Assim como para Marcel Duchamp “É o observador que faz o quadro” (CAUQUELIN, 2005, p. 98), podemos sugerir um “adentramento” do público “expectador” quando é parte dos encontros de saraus e slams. Incide-nos o pensamento sobre os “penetráveis” de Hélio Oiticica, em que o público era convidado a penetrar na obra e a manipular os corpos ali presentes. Os “corpos manipulados” na cena do slam, tanto do público quanto dos(as) poetas, estão em evidente transformação pela ação performática.

Toda poesia atravessa e integra, mais ou menos imperfeitamente, a cadeia epistemológica sensação-percepção-conhecimento-domínio do mundo: a sensorialidade se conquista no sensível para permitir, em última instância, a busca do objeto. Ora, todo conhecimento está a serviço do vivo, a quem ele permite preservar no seu ser. Por isso, a cadeia epistemológica continua a fazer do vivente um sujeito; ela coloca o sujeito no mundo. (ZUMTHOR, 2007, p. 81).

A presença, a penetração e a vivência, no contato direto com muitas experiências em arte performativa, nos dão direito a perceber uma coletividade e de se colocar como sujeito no mundo.

### **3.3 A *Escrita*Ação: do texto para transcrição do corpo**

Se nos saraus urbanos contemporâneos pudemos perceber um declarado movimento do corpo ainda no ato da escrita, tal preocupação em evocar situações corporais no ato da escrita afirma-se com força quando o propósito é a competição de slam. Alguns depoimentos dessa transcrição, ou transposição de um corpo poético para o texto, ainda em sua composição, podem nos dar alguma dimensão dessa experiência.

A iminência de se apresentar numa competição faz com que alguns slammers prevejam movimentos no ato da escrita. Outros preferem a experimentação corporal espontânea, o que, ao longo do tempo, vai se firmando como identidade daquele poema, daquela forma de se apresentar.

**ROGÉRIO COELHO:** Eu queria saber, como você ensaia? Se você tem algum movimento assim com o corpo, a hora que você está escrevendo se você pensa em como recitar, como você vai fazer, como você vai interpretar, como vai fazer isso, como é que é? Do texto para a interpretação?

**KATIA LEAL:** Na hora que eu começo já a escrever eu começo já pensando essa frase tá nesse tom, ou eu quero falar com os olhos fechados, ou com os olhos abertos, o texto da mulher agredida pelo marido eu gosto de fazê-lo sem nada pra dar impressão que é uma mulher que tá tão deprimida que ela tá ali, às vezes até falando sozinha. Contando a história dela pra ela mesma, a depressão dela é tanta que eu não quero ficar falando, gesticulando igual nos outros, e do menino bobo também sempre sentada porque eu vejo as crianças desprezadas igual meu próprio filho, ele é desprezado por gente da minha própria família, eu acho que se dependesse dessas pessoas ele ia ficar ali sozinho, sentado na cadeira sempre, então os textos que eu escrevo, esse texto gritar, que eu escrevo me deu uma inspiração umas seis horas da manhã eu tava casada ainda com pai do Luiz Felipe, tava ele e Luiz Felipe dormindo, fui lá pra sala, peguei o caderno, já comecei a escrever e terminei de escrever, às vezes eu escrevo uma frase igual essa primeira, “eu queria poder gritar”, escrevi e já repeti gritando e escrevendo, então assim, à medida que eu já vou escrevendo eu já vou imaginando como eu quero interpretar aquele texto, até a interpretação é da minha cabeça. Não é ninguém que me ensinou, “Kátia, você fala assim, você agacha”, não! Aí vem assim e tudo, tem uma coisa que eu gostaria de falar, eu respeito a crença de todo mundo, se não acredita eu acredito da mesma forma, existem pessoas que já me falaram que talvez eu escreva porque algum espírito, alguém que já faleceu, que anda vagando, sussurra no meu ouvido, e bate aquela inspiração, mas eu não tenho como dizer se eu fui inspirada, por isso ou por aquilo e tem pessoas que pensam isso e tem pessoas que já disseram que talvez em outra vida eu fui uma escritora e aquela característica ainda tá viva dentro de mim e tem gente que fala que é um dom santo, que deus me concedeu esse dom, e que o espírito santo sussurra em meus ouvidos e eu vou falando, então assim, eu deixo cada um acreditar. Às vezes eu fico em dúvida porque eu penso assim tão mal, eu tenho o oitavo ano, fui empurrada e eu era terrível, fui uma adolescente que nenhuma mãe gostaria de ter, eu estudei no sesi na época eram as irmãs que tomavam conta da escola, então eu acho que elas ficaram com dó de mim de ver minha mãe trabalhando tanto, indo em todas as reuniões e só recebendo reclamação ao meu respeito e eu ia tomar mais uma bomba, ficaram de saco cheio de mim e falaram... “vamos passar essa menina pra ela sair do colégio logo e a gente ficar livre e a mãe dela fica satisfeita”... aí eu fico pensando agora como uma pessoa que conversa mais ou menos. Meu vocabulário é mais ou menos, mal, mal, tem o oitavo ano, passou empurrada, concorre com pessoas que têm pós-graduação e às vezes consegue se destacar mais que a pessoa que têm esse estudo todo, então às vezes eu fico pensando se o que as pessoas falam faz sentido ou não, entendeu?

O depoimento de Katia nos mostra sua *transcrição* do texto para o corpo, ou sua *escrita*, como prefiro chamar, com diversas formas de elaboração. Seu treinamento, no ato do texto, “gritando” e repetindo as falas, nos dá o tom de quem já se vê recitando, numa possível visão de que há ali um público presente. Essa imaginação do público espectador/expectador conforma suas expectativas com o texto, que se confirma ou atualiza na cena.

Há também o caráter de “inspiração”, em que “algum espírito, de alguém que já faleceu, que anda vagando, sussurra no meu [seu] ouvido” e completa a sintonia com aquilo que deve apresentar. Nesse ponto, a figura da performer faz referência ao xamã, retratado pelo DJ Eugênio de Lima.

[...] quando falo de autorrepresentação, refiro-me a um posicionamento artístico, no qual as posições e as visões de mundo são matéria indissociável da construção artística, ou seja, a obra de arte como meio específico da vida e do discurso político do artista; que de posse da sua história pessoal a utiliza para um exercício de socialização de sua vivência, transformando sua experiência individual na vivência do coletivo, sendo desta forma catalisador de uma história ancestral, tal como o xamã ou o *flaneur*. Ritualizando sua experiência, consegue representar-se, da mesma forma que através do rito coletivo consegue sentir-se representado no conjunto da sociedade [...]. (Eugênio de Lima em entrevista à D'ALVA, 2011, p. 122).

Assim, a autorrepresentação de Kátia Leal nos traz os elementos da vida, das condições de criação, com seu filho Luiz Felipe, que em suas apresentações repete como um mantra os textos recitados pela mãe. Além disso, consegue fazer refletir o papel de poeta, transgressora de suas vivências subalternas, quando relata suas condições de pouco estudo formal. A voz legitimada que surge daí ganha força na autorrepresentação, na atuação de seus textos e na confirmação das notas recebidas no slam.

**ROGÉRIO COELHO:** E na hora da cena, o que você sente? O que você sente quando tá recitando, como é na hora de você recitar? Você sente que tem que fazer um movimento, ou só ir mandando o texto mesmo? Você acha que seu corpo, mão, cabelo, olhos são de um jeito que você gosta mais, como é isso?

**KATIA LEAL:** Oh eu posso fazer os mesmos textos mil vezes, mas sempre que eu vou fazer eu fico emocionada, eu fico trêmula por dentro. Muita gente já disse assim, “você faz tão fácil como se aquele tivesse pronto e acabou”, mas eu fico tensa com medo de errar. Só eu que vou saber se eu errar, mas eu não quero errar, quero fazer da melhor forma possível, porque eu fico muito feliz de ver que as pessoas! [suspira] nossa! Tão conversando, param de conversar, então eu quero fazer da melhor forma pra emocionar e agradar as pessoas. É às vezes eu percebo uma plateia diferente na hora que eu começo até isso vem naquele momento, aqui eu acho que eu devo falar dessa forma, né, ou com mais emoção ou mais dramático ou com menos emoção, não é planejado. No momento que eu to ali, que eu percebo a plateia, aí acontece, igual aquele dia no Espanca [slam], que a Raquel foi então na hora ali que eu fui falar “A filha que se foi” [poema], eu tinha pensado por alto em ajoelhar, aí, quando ela chegou lá, me deu mais vontade de fazer. Aí eu falei “a filha que se foi”... não, eu falei “gritar! meu deus, apenas gritar”, eu falei essa frase ajoelhada de olhos fechados e abri os olhos e mostrei as mãos pra ela e falei “a filha que se foi”, e aquilo acabou comigo, porque eu tava falando, aí eu pensei, “por que eu fui fazer isso”, eu não vou conseguir falar o resto e eu consegui passar uma emoção verdadeira porque eu sinto aquilo. E depois um jurado lá fora falou, “você transmitiu sua emoção, sua vida, em poucas palavras”. Aquele lá em Sarzedo, quando eu tirei o primeiro 10 [notas], todos os 10 no “Negro sim” [poema] e aquele último, quando eu falei aquele [poema] que a gente fala que depois venceu, aquele da mulher agredida, eu falei extremamente emocionada porque eu achei que eles mereciam aquilo que a plateia merecia, que eu falasse daquela forma. Eu não vou planejando, aí chega na hora o que sinto... aquele de sábado, eu pensei, vou falar negro sambando pra treinar com mais uma plateia mesmo que eu cheguei e vi que tinha pouco gente.



**Figura 18 – Katia Leal no Slam Clube da Luta. Foto: Thais Carvalhais.**

A declarada emoção e o desejo de compartilhá-la com a “plateia”, no momento de sua performance, que podemos perceber pelo seu depoimento, faz com que Katia sinta a presença do público e que este ative sua interpretação. É o momento da cena que garante seus movimentos e formas de contaminação.

Na situação performancial, a presença corporal do ouvinte e do intérprete é presença plena, carregada de poderes sensoriais, simultaneamente, em vigília. Na leitura, essa presença é, por assim dizer, colocada entre parênteses; mas subsiste uma presença invisível, que é manifestação de um outro, muito forte para que minha adesão a essa voz, a mim assim dirigida por intermédio do escrito, comprometa o conjunto de minhas energias corporais. (ZUMTHOR, 2007, pp. 68-69).

Já para a poeta Nívea Sabino, na situação de performance, apesar de “carregada de poderes sensoriais”, como nos fala Zumthor, não revela tanta consciência de seus atos no momento da fala.

**Nívea:** eu fico muito surpresa quando vejo algumas fotos que tiraram de mim recitando... eu nunca pensei no que eu ia fazer... se ia pular, correr, ajoelhar... eu só faço mesmo com o que vem na hora... nossa, tem uma foto que eu tô ajoelhada [risos], depois eu vejo meus joelhos tudo machucados [risos] eu nem sei...[risos]

Nívea tem uma autorrepresentação marcada tanto pela força, quando cai diversas vezes, ajoelha-se, estapeia seu próprio rosto, quanto pelos poemas mais ternos e amenos, em que recita lentamente.

### **O Cheiro da Mexerica**

Sedentos dedos  
lhe puxam  
a vida

Cada gomo à mostra  
é uma ferida

As mexericas  
espirram lágrimas de sumo  
a cada casca  
em despedida

E à medida  
que se descasca  
o suor da fruta  
encharca o corpo  
que sente o suco  
escorrer a boca  
por mordidas  
findas  
De  
gomo  
em  
gomo

não há saída

Só resta o cheiro  
da mexerica

Nívea Sabino



**Figura 19 – Nívea Sabino na 1ª Final Estadual de Poetry Slam de Minas Gerais. Foto: Sesc divulgação.**

Recitar “O cheiro da mexerica” numa final de slam, como o fez Nívea na final do Slam Clube da Luta de 2016, para um(a) slammer é um desafio que muitos(as) competidores(as) não preferem encarar por não ser um “poema de slam”. Porém, Nívea, com sua autorrepresentação libertária e desvinculada de qualquer movimento organizado, deixou falar sua essência desafiando a “obrigação” de fazer algo por convencionalismo.

**Nívea:** eu recitei o “mexerica” porque eu queria mostrar outras coisas... outros poemas que falam de mim, da minha essência. Foda-se se não é o que eles queriam ouvir [risos], mas eu queria falar.

Assim, entre conflitos de autorrepresentação e imposições no jogo de regras do slam, fazem-se poetas do ato de seus desejos e confluências com a cena. O jogo performático é, contudo, permeado por diversas posições e atualizações. O dia, o momento político, os poemas temáticos consecutivos, a resposta do público, entre tantos outros elementos influenciam na performance, no ato político-performático dos(as) poetas da cena de slam.

## Considerações finais – Inacabamentos

*Ora, o corpo tem alguma coisa de indomável; de inapreensível. Não há ciência do corpo; há biologia, a anatomia e o resto, conjunto virtualmente infinito, mas não uma ciência do corpo como tal; ainda menos metafísica do corpo. O corpo não pode ser totalmente recuperado. Nossa sociedade de consumo, é verdade, se esforça para isso: nos clubes de fitness, pela comercialização da aparência da saúde (toda indústria médica ... é claro que assim só se toca a aparência, não a existência do corpo.*  
Paul Zumtor, em *Performance, recepção e leitura* (2007, p. 92).

Um trabalho muito longo se aponta com a pesquisa sobre os saraus urbanos contemporâneos e o movimento de *poetry slam* espalhados pelo Brasil. Este estudo buscou revelar algumas especificidades do Coletivo Sarau de Periferia e do Slam Clube da Luta, em muitos relatos pessoais, meus e de pessoas que foram entrevistadas, agregando-as a algumas considerações sobre a ação da poesia oral em público como atos performáticos.

O primeiro capítulo, Ato I desta dissertação, traz um longo histórico dos saraus urbanos contemporâneos, bem como a trajetória do Coletivo Sarau de Periferia de Belo Horizonte, em que tentei, por meio de relatos pessoais e coletânea de dados, traçar um panorama para se fazer conhecer o movimento. Porém, ficam de fora muitos outros relatos que trazem na memória dos participantes a impressão cada vez mais diversa, diletta e imprescindível à descrição. O “inacabamento” previsto no *Manifesto da voz coletiva* do grupo reitera sua presença aqui como forma de abrir o diálogo para novas possibilidades de visão, novos olhares sobre a mesma obra, novas vozes.

Foram necessárias as abordagens de Paul Zumthor sobre a poesia oral como aporte teórico fundamental aos apontamentos da poesia marginal e suas questões estéticas no lugar em que resistem. E resistir é uma palavra que se faz presente na constância e continuidade de um movimento, muitas vezes, alijado por uma elite letrada que se coloca superior, hegemônica e distante desses movimentos. Os saraus têm uma atividade própria e específica, na proposição da mudança de atitudes e de regimes preestabelecidos, o que nos aparece na realização dos encontros de poesia oral em público nas periferias urbanas. Realizações afeitas ao caráter de transgressão cultural, de autorrepresentação e de socialização do pensamento político envolvente e de intervenção nesses espaços e na poesia engendrada que os apresenta.

No Ato II, os apontamentos da pesquisa extensa de Paul Zumthor sobre a poesia oral e performance são basilares para o entendimento e a assimilação do tema no que tange à imposição de um corpo que fala. As considerações sobre o que chamei de “atuadores”, todos(as) os(as) participantes de sarau, espectadores e protagonistas que se fundem no

encontro, têm seus lugares na descrição filosófica e atual da literatura de Nicolas Bourriaud, em sua *Estética relacional*. Nesse capítulo, busquei tratar da *PalavrAção* como forma estética de se anunciar uma palavra que, carregada de vozes compartilhadas, elabora uma ação diante do público presente, a fim de provocar também um compartilhamento dessa palavra. Está explícito nesse jogo o levantamento desses lugares de autorrepresentação de participantes múltiplos, de muitas experiências e vivências nos encontros com a poesia falada. Os termos são muitos para tentar definir esses encontros, as pessoas, os movimentos, seus lugares, suas vozes, seus protestos, seus desejos, os discursos poéticos, panfletários ou não, da comunidade negra, das mulheres, do empoderamento feminista, da luta de classes, de gênero, de estética, da poesia que nos une.

Os atos políticos performáticos que surgem daí são próprios de um “palavrório”, como diria Boaventura de Souza Santos, mas que preferi chamar de *PalavrAção*. Talvez o termo criado não seja capaz de carregar toda a descrição de uma atuação que, imprescindivelmente, só se revela na presença, no contato íntimo com a cena, no suor que “peroleja” no rosto do cantor das ruas de Paris que impressionou profundamente Zumthor.

No terceiro e último Ato, a experiência do Poetry Slam Clube da Luta me faz atualizar as vivências cercadas pelos atos político-performáticos na potência da competição. Muitos elementos adquiridos nos saraus pelos seus participantes encontram no slam outra forma de expressão, tendo novas especificidades no circuito dessas comunidades, onde o papel de poeta e competidor(a) é requerido; onde a relação do público presente é condicional ao encontro; onde a atuação é mútua e corrobora para o acontecimento da performance em que todos(as) são atores(as).

Enfim, tanto nos saraus urbanos contemporâneos quanto no Slam, a cena vívida, cheia de contradições que balizam a estética, é capaz de fazer intumescer em nós a contaminação de um movimento poético através dos tempos. O desejo de repetição, de continuidade, da afinidade pelas formas de poesia em nosso tempo e espaço, é que nos permite ser inacabados. Acredito que o ser inacabado, e consciente de seu inacabamento, é um ser utópico. A utopia premente nesses espaços, em tempos de uma política incerta, de uma violência anunciada, de um cerco aos direitos básicos do cidadão pobre, marginalizado, brasileiro, é que se faça mais poesia. E que nela esteja todo desejo de transformação, mudança e justiça social. Mas, principalmente, que nessa poesia também se revele o indivíduo, que constrói seu lugar no mundo a partir de um coletivo que o acolhe.

O que são os saraus? O que são os slams? O que é a poesia que fala das ruas, das periferias? Quem são os protagonistas que veiculam vozes e mais vozes por meio de suas falas e lutas? Podemos dizer que são pessoas que requerem, por meio de um corpo que fala, por meio de sua poesia revolucionária, um direito à luta, à voz.

## Referências

ALBUQUERQUE, Natasha; MEDEIROS, Bia. **Composição Urbana: surpresa e fuleragem**. Palco Giratório: circuito nacional (Catálogo). Rio de Janeiro: SESC, Departamento Nacional, 2013.

ARISTÓTELES. **Metafísica. Ensaio introdutório**. texto grego com tradução e comentário de Giovanni Reale. Tradução para o português de Marcelo Perine. São Paulo: Loyola, 2005.

ARTAUD, Antonin. **O teatro e seu duplo**. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

BARTHES, Roland. **Escritos sobre teatro**: textos reunidos e apresentados por Jean-Loup Rivière. Trad. Mario Laranjeira. São Paulo: Martins Fontes, 2007.

\_\_\_\_\_. **Crítica e verdade**. Trad. de Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Perspectiva, 1999.

\_\_\_\_\_. **O prazer do texto**. Ed Perspectiva. São Paulo, 1987.

\_\_\_\_\_. **O grão da voz: entrevistas, 1961-1980**. Tradução Mario Laranjeira. São Paulo: Martins Fontes, 2004 a. (coleção Roland Barthes).

BLANCHOT, Maurice. **A conversa infinita**: palavra plural. São Paulo: Escuta, 2001.

BAURRIAUD, Nicolas. **Estética Relacional**. Tradução Denise Bottmann. São Paulo: Martins, 2009. (Coleção Todas as artes)

CAMPOS, Igor Richielli Braga. **POESIA E PERIFERIA: vozes marginais nos saraus literários do Coletivoz e na poesia de Sérgio Vaz**. *Revista do Instituto de Ciências Humanas*, [S.l.], v. 10, n. 13, p. 106-128, dez. 2015. ISSN 2359-0017. Disponível em: <<http://periodicos.pucminas.br/index.php/revistaich/article/view/11011>>. Acesso em: 05 jun. 2016.

CAUQUELIN, Anne. **Arte Contemporânea: uma introdução**. Trad. Rejane Janowitz. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

COHEN, Renato. **Performance como linguagem**: criação de um tempo-espaço de experimentação. São Paulo: Perspectiva, 1989.

CORTÉS, José Miguel G. **Orden y caos: un estudio cultural sobre lo monstruoso en el arte**. Barcelona: Anagrama, 1997.

D'ALVA, Roberta Estrela. **O teatro hip-hop como linguagem e alguns de seus pontos fundamentais**. *Sala Preta*, Brasil, v. 12, n. 1, p. 194-201, june 2012. ISSN 2238-3867. Disponível em: <<http://www.revistas.usp.br/salapreta/article/view/57561/60615>>. Acesso em: 09 Oct. 2016. doi: <http://dx.doi.org/10.11606/issn.2238-3867.v12i1p194-201>.

\_\_\_\_\_. **Um microfone na mão e uma ideia na cabeça – o poetry slam entra em cena**. (artigo) *Synergies Brésil* n° 9 - 2011 pp. 119-126. Disponível em: <http://gerflint.fr/Base/Bresil9/estrela.pdf>. Acesso em 10 de setembro de 2016.

DAVIS, Eisa. **Found in Translation: The Emergence of Hip-hop Theatre**, CHANG, Jeff. (org) **Total Chaos, the art and aesthetics of hip-hop**. New York: Basic Civitas Books, 2006.

D'ALCASTAGNÈ, Regina. **A auto-representação de grupos marginalizados: tensões e estratégias na narrativa contemporânea**. *Letras de Hoje*, Porto Alegre, v. 42, n. 4, p. 18-31, dez. 2007.

\_\_\_\_\_. **“Uma voz ao sol: representação e legitimidade na narrativa brasileira contemporânea”**. *Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea*, Brasília, 20: 33-75, 2002.

DEBORD, Guy. **A sociedade do espetáculo**. Rio de Janeiro: Contraponto, 1997.

DIÉGUEZ, Ileana. **Cenários Liminares: teatralidades, performances e política**. Uberlândia: EDUFU, 2011.

\_\_\_\_\_. **De malestares teatrales y vacíos representacionales: el teatro trascendido**. *Archivo Virtual de Artes Escénicas (AVAE)* [documento online]. Disponível em: <[http://arteseconomicas.uclm.es/archivos\\_subidos/artistas/16/malestaresteatrales\\_idieguez.pdf](http://arteseconomicas.uclm.es/archivos_subidos/artistas/16/malestaresteatrales_idieguez.pdf)>. Acesso em: 05 jun. 2016.

ECO, Umberto. **Lector in fabula**. São Paulo: Perspectiva, 1988.

\_\_\_\_\_. **Interpretação e superinterpretação**. São Paulo: Martins Fontes, 1993.

FÉRAL, Josette. **Por uma Poética da Performatividade: o teatro performativo**. *Sala Preta, Revista de Artes Cênicas*, São Paulo, n. 8, p. 191-210, 2008.

\_\_\_\_\_. **Théorie et pratique du théâtre: au-delà des limites**. Montpellier: L'Entretemps, 2011.

FERNANDES, Silvia. **Teatralidades Contemporâneas**. São Paulo: Perspectiva, 2010.

\_\_\_\_\_. Teatralidades do Real. **Revista Subtexto**, Belo Horizonte, n. 6, p. 37-50, dez. 2009.

FISCHER-LICHTE, Erika. **Reality and Fiction in Contemporary Theatre**. In: BOROWSKI, Mateusz; SUGIERA, Malgorzata (Org). **Fictional realities/real fictions: contemporary theatre in search of a new mimetic paradigm**. Newcastle: Cambridge Scholars Publishing, 2007. p. 13-28.

FOUCAULT, Michel. **A arqueologia do saber**. Rio de Janeiro: Forense, 1986.

\_\_\_\_\_. **A ordem do discurso**. Trad. de Laura Fraga de Almeida Sampaio. São Paulo: Loyola, 1996.

GAGLIARDI, Sérgio; FALCÃO, Maurício. **Sarau da Cooperifa: “Povo lindo, povo inteligente!”**. (Filme) São Paulo: DGT Filmes, 2007. 50 min, son, color.

GILCHER-HOLTEY, Ingrid. **Eingreifendes Denken: Die Wirkungschancen von Intellektuellen**. Weilerswist: Velbrück Wissenschaft, 2007. 399

GOLDBERG, Roselee. **Performance arte: do futurismo ao presente**. Trad. Jefferson Luiz Camargo. Ed. Orfeu Negro. Lisboa, 2007.

JEUDY, Henri-Pierre. **O corpo como objeto de arte**. São Paulo: Estação Liberdade, 2002.

LEHMANN, Hans-Thies. **Teatro pós-dramático**. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

MACAULEY, Guy. Site-specific performance: place, memory and the creative agency of the spectator. **Modern Drama**, n. 46, v. 4, p. 598-613, inverno, 2003.

MEDEIROS, Maria Beatriz. **PRESENÇA E ORGANICIDADE: CORPOS INFORMÁTICOS, PERFORMANCE, TRABALHO EM GRUPO E OUTROS CONCEITOS**, In Revista do Lume n.4 (Núcleo Interdisciplinar de pesquisas teatrais - UNICAMP). Ilinx, Campinas- SP. Dezembro, 2013.

NASCIMENTO, Érica Pessanha. **É tudo nosso! Produção cultural da periferia paulistana. 2011, 214 páginas. Tese (doutorado em Antropologia social pela Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas)**. Universidade de São Paulo – USP. São Paulo, 2011.

**PALAVRAÇÃO.** In: BUENO, Silveira. Mini-dicionário da Língua Portuguesa. São Paulo. FTD, 2000, p. 566.

PELBART, Peter Pál. **Elementos para uma Cartografia da Grupalidade.** In: SAADI, F. & GARCIA, S. (org.). Próximo Ato: Questões da Teatralidade Contemporânea. São Paulo, Itaú Cultural, 2008, pp. 32-37.

RANCIÈRE, Jacques. **A arte além da arte.** Folha de S. Paulo, São Paulo, Caderno Mais, p. 3, 24 out. 2004.

RODRIGUEZ, Benito Martinez. **Mutirões da palavra: literatura e vida comunitária nas periferias urbanas.** Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea, v. 22, p. 47-61, jul.-dez. 2003.

ROSÁRIO, André Telles. **Corpoeticidade: poeta Miró e sua literatura performática.** Recife: O Autor, 2007.

\_\_\_\_\_. **CORPOETICIDADE: Poeta Miró e sua literatura performática.** Dissertação de Mestrado em Letras, pela Universidade Federal De Pernambuco Centro De Artes E Comunicação Programa De Pós-Graduação Em Letras. Recife, 2007.

SALAZAR, Daniela Andreia Viola Ferreira. **A Performance e o Espaço Museológico – Os Museus de Artes Performativas** (Dissertação). FCSH - Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa. Portugal. Lisboa, Abril. 2013.

SÀNCHEZ, José A. **Prácticas de lo real en la escena contemporánea,** Madrid, Visor Libros, 2007.

SANTOS, M. **Por uma Geografia Nova.** São Paulo: Hucitec, Edusp, 1978.

SCHECHNER, Richard. **Performance studies: an introduction.** Londres: Routledge, 2002. Págs. 45-78.

\_\_\_\_\_. **O que é performance?** Tradução de R. L. Almeida, publicado sob licença creativa commons, classe3 [documento online]. Abr. de 2011. Do original em inglês SCHECHNER, Richard. Performance studies: an introduccion, second edition. New York & London: Routledge, 2002. p. 28-51. Disponível em: <[https://performancesculturais.emac.ufg.br/up/378/o/O\\_QUE\\_EH\\_PERF\\_SCHECHNER.pdf](https://performancesculturais.emac.ufg.br/up/378/o/O_QUE_EH_PERF_SCHECHNER.pdf)>.

\_\_\_\_\_. Performers e Espectadores: Transportados e Transformados. **Revista Moringa Artes do Espetáculo**, v. 2, n. 1, 2011.

\_\_\_\_\_. **The future of ritual:** writings on culture and performance. Londres: Routledge, 2004.

SIMÕES, Claudia Pestana. **A estética do performativo como poética da existência.** In: Congresso de Estudantes de Pós-Graduação em Comunicação, 6., 2013, Rio de Janeiro, **Anais.** Universidade Estadual do Rio de Janeiro, 2013. Disponível em: <<http://www.coneco.uff.br/ocs/index.php/1/viconeco/paper/viewFile/731/240>>. Acesso em: 05 jun. 2016.

SMITH, M. K. **Stage a poetry slam.** Napperville: Soucerbooks MediaFusion. 2009.

TENNINA, Lúcia; SILVA, Simone. **“Literatura Marginal” de las regiones suburbanas de la Ciudad de San Pablo: el nomadismo de la voz.** Ipotesi, Juiz de Fora, v. 15, n. 2 - Especial, p. 13-29, jul.-dez. 2011.

TURNER, Victor. **O processo ritual:** estrutura e anti-estrutura. Trad. Nanci Campi de Castro. Petrópolis: Vozes, 1974.

ZUMTHOR, Paul. **Performance, recepção e leitura.** Trad. Jerusa Pires Ferreira e Suely Fenerich. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

\_\_\_\_\_. **A Letra e a voz:** a literatura medieval. Trad. De Amálio Pinheiro, Jerusa Pires Ferreira. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

\_\_\_\_\_. **Introdução à poesia Oral:** Tradução de Jerusa Pires Ferreira, Maria Lúcia Diniz Pchat, Maria Inês de Almeida. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2010.

## Anexo I - Carta aos Slams

(Carta enviada em 15 de abril de 2015 aos slammasters que fazem parte do Slam BR.)

Olá poetas, como estão todos ?

Depois de um tempo ponderando sobre os assuntos referentes ao SLAM BR que foram colocados e conversando aqui, o Núcleo Bartolomeu chegou a alguns pontos. Tentei resumir ao máximo, mas como são muitos assuntos a carta ficou um pouco extensa. Espero que todos tenham paciência pra ler até o final.

Primeiramente, em nome do Núcleo e como idealizadora do ZAP! gostaria de dizer que desde que tive conhecimento da cena do poetry slam, achei que tinha algo ali muito próprio, muito democrático e arrebatador e comecei a procurar tudo sobre esse assunto, visitar os slams que já existiam, observar pra conhecer e tentar entender melhor qual era a do lance, o “espírito da coisa”. Num dado momento tive a sorte de ser recebida por três dias na casa do Marc Smith, que é o “criador” de tudo isso, durante as filmagens do “Valendo a Vida” em Chicago. Fui até o Green Mill, que é o bar onde tudo começou, vi o véio em ação e ouvi tudo o que ele tinha pra me falar tentando aproveitar ao máximo pra então tirar minhas próprias conclusões.

Claro que não concordei com tudo, mesmo porque foram falados muitos assuntos relacionados a poesia, literatura e não só sobre slam. Mas uma coisa é certa: o cara entende do que ele criou e tem um real interesse e desejo de que os princípios da diversidade e da “poesia ao alcance de todos” sigam firmes e fortes em quem espalha essa parada pelo mundo. Portanto não tenho medo algum de dizer que sigo o slam que ele criou, as filosofias e tudo mais. Simplesmente pelo motivo de já ter testado essa “ferramenta” nos mais diversos contextos (de uma rua inóspita no meio de Cubatão a um auditório lotado no centro de São Paulo) e visto que ela tem forma e força pra funcionar em qualquer situação. É um método. Que tem popularizado a poesia e a literatura no mundo todo e que alcançado a diversidade poética como resultado. E que tem um inventor que tá vivo, e que eu, assim como o ZAP!, o Núcleo, respeitamos e ouvimos o que ele tem pra ensinar e aconselhar. É isso. É isso.

E o mais curioso é que dentre as “filosofias” desse cara, que é um tiozão muito aberto por sinal, uma das mais importantes é “tem algumas coisas que funcionam do jeito que são e garantem o acontecimento, mas cada comunidade deve fazer o slam do jeito que for melhor pra ela, adaptar as regras, inventar, enfim fazer com que o slam seja algo orgânico e não engessado que não possa mudar nunca”. No caso por exemplo, ele mesmo é tão aberto, que tem uma banda de jazz no slam dele e fala “quem inventou essa regra que não pode ter música mesmo?” rsrs....

Ele mesmo é um cara anárquico, e que incentive a criatividade (ele vibrou por exemplo quando eu falei pra ele sobre o Menor Slam do Mundo), mas como bom guardião que é do que ele mesmo criou e viu crescer no mundo todo em quase 30 anos, mantém os princípios básicos muito bem guardados: diversidade, diversão, jogo, simplicidade, celebração, todos juntos pra dialogar, trocar, se encontrar.

Mas como em tudo que cresce, as regras têm que ser feitas pra dar conta justamente da diversidade. Então se vocês imaginarem que num campeonato nos EUA chegam a ter 90

times de poetas de estados diferentes... imaginem o que é preciso fazer pra organizar tudo isso. Pra não dar xabú...Mas alí no slam dele ... ele faz do jeito que gosta, se divertindo e até não levando muito a sério.

Um ponto que ele sempre insiste é que nem o apresentador, nem os jurados , nem o público , nem ninguém deve ser mais importante do que tudo isso junto do que a celebração, a festa, o fêvo todo . Muito embora muitas vezes na prática não seja sempre assim , a busca disso me parece algo justo e bem acertado para que se mantenha o espírito da comunhão e do encontro acima de tudo, ainda que haja competição.

Nesse sentido o Núcleo Bartolomeu realmente não acha que o Slam BR deva ter jurados “especializados” ou “qualificados”, ou que devamos ser mais exigentes com quem avalia, sendo que a diversidade tanto de quem fala como de quem dá nota é justamente uma das coisas mais interessantes dos slams. Porque de qualquer forma se esses jurados forem escolhidos “criteriosamente” antes, o “critério” pelo qual eles vão ser “qualificados” ou “adequados” inevitavelmente vai ser regulado pelo o gosto estético/ visão / julgamento de alguém. E isso foge do princípio da diversidade, do risco, do que acontece alí na hora e inclusive do peso que se dá pro julgamento. A espontaneidade de um juri escolhido no dia e na vibração daquele momento específico é uma das características mais importantes do slam pois é um fator imponderável que torna cada edição absolutamente única.

Nós acreditamos sobretudo, na instância performática do slam. E performance aqui quer dizer tudo o que acontece “em relação a”. A relação de um fato com outro, de uma pessoa com outra , do espaço , do tempo. Por exemplo: se chove e um poeta “forte” fica ilhado e não aparece naquele dia e um outro que talvez não tivesse ganho, ganha, isso faz parte da performance. Se uma tiazinha que está julgando acabou de perder o filho e o poema fala disso e ela se identifica, se emociona e dá nota alta, ainda que alguém ache aquele poema poeticamente “pobre” ou “não qualificado” isso faz parte da performance. Se por outro lado uma menina acaba de brigar com a namorada e a poeta que está em cena é a cara dela e isso influi na nota , isso faz parte da performance. Se alguém do público interfere falando alto e o poeta joga com isso e eleva o seu poema a outro patamar isso faz parte da performance, assim como se ele se atrapalha todo e de dana porque alguém falou algo, ou falhou o microfone. No nosso entender esse é o jogo, essa é a especificidade do slam, do que acontece na hora alí, ao vivo, que não tem volta ou roteiro, o não planejado. Essa é uma das características que faz o slam ser o que é em todo o mundo.

Podemos até chamar um ou outro jurado convidado, como já foi o caso até , mas não concordamos que haja um corpo específico de jurados, escolhidos e “capazes de julgar” . Deve prevalecer a espontaneidade, e também é claro o feeling do slammaster pra escolher ou aceitar sugestões da equipe que faz o slam na hora. Assim é até mesmo nos grandes campeonatos , como a Copa do Mundo na França Eu já contei mil vezes a história de uma vez que eles chamaram um jurado bêbado e não perceberam, mudaram no meio ,(pq o cara não tinha condições mesmo e começou a zuar) e isso fez parte da performance. Valeu, value. E eles não voltaram ou recomeçaram por conta disso.

Pensamos que um/uma poeta que entra numa arena de slam deve saber que esse é o jogo. Que pode acontecer qualquer coisa e na pedida em que ele/ela entra pra jogar , está topando isso. Não está se decidindo ali quem é o melhor poeta, ou melhor slammer, mas quem se sai melhor naquele momento, naquele dia específico, com aquelas condições climáticas, com aqueles jurados , com aquelas “justiças” e “injustiças”. E é esse o nó. Porque é pra ser um jogo. Mais

um. Mas com o crescimento da parada, valendo uma passagem pra França e tudo mais o baguio começa a ficar “sério” . E aí que entra a nossa habilidade de dentro disso, não deixar perder o princípio, o que realmente importa, a leveza, a espontaneidade.

Portanto discordamos também em que devam haver reuniões mensais , com atas, secretários, na medida em que, se tivermos tantas “questões” assim pra discutir / resolver /votar/ alguma coisa teremos que rever, porque o slam é pra ser algo simples, o máximo possível desburocratizado , que qualquer pessoa possa fazer... Claro, que existem questões não são só burocráticas, às vezes se quer trocar ideia sobre o que está acontecendo em cada lugar , se tem dúvidas... enfim ...para isso sempre estamos abertos, eu mesma sempre me coloco a disposição pra conversar. E pra isso podemos falar até mesmo naquele Slam 2015 que já tem no face. Funciona. Mas reuniões dessas tipo assembleias, achamos que são suficientes uma no começo do ano (que precisamos marcar o qto antes a desse ano) e uma um pouco antes do Slam BR pra afinar os pontos principais , como é o caso da regra pra um slam poder participar.

Gostaríamos também de esclarecer algo sobre o nome. Pode parecer besteira e preciosismo, mas mostra diferenças conceituais e de entendimento. O nome “poetry slam” é usado nas comunidades dos cinco continentes e quer dizer “slam de poesia” (campeonato de poesia, se traduzirmos o termo do esporte que foi de onde ele foi emprestado) O que é muito diferente de “slam poetry” que quer dizer “poesia slam”, ou “um tipo de poesia que é falada em poetry slams” , ou seja, todas, porque não existe só um tipo de poesia falada nos slams. O nome do evento onde todos se reúnem , e no caso o Slam BR é um “poetry slam” , porque nome “slam poetry” não se aplica um nome do movimento e sim de um tipo de poesia. (e nesse caso há até mesmo discussões se existe um tipo de “poesia slam”). Usar o nome “poetry slam” nos irmana com todos no mundo que fazem parte desse movimento , dessa comunidade.

Outro ponto muito importante a ser esclarecido é esse:

O SLAM BR é um evento criado, idealizado e com curadoria do Núcleo Bartolomeu de Depoimentos – Teatro Hip-Hop. O levantamento de recursos, escolha do local, produção executiva, administração financeira, programação gráfica, divulgação, prêmios são decisões do Núcleo Bartolomeu de Depoimentos. Isso foi colocado claramente desde a primeira reunião, quando ainda éramos Slam SP, com a concordância de todos. A participação e opinião nas decisões regras, dinâmicas são bem vindas, mas há que se entender que a realização desse evento é do que Núcleo Bartolomeu e tem coisas que cabe a ele decidir.

Portanto, se o Slam BR for realizado em outro estado, a produção, a decisão onde será, a orientação conceitual e prática do evento, caberá ao Núcleo Bartolomeu.

Mas achamos que ele precisa se fortalecer primeiro .

E falando sobre isso, foi colocado que o Slam BR precisa circular e cada comunidade de slam dos estados poderia sondar a possibilidade de receber o evento. E nos perguntamos: Nós temos realmente essa cena toda de slam nos estados? temos essas comunidades? Não deveríamos nos preocupar em fortalecer as cenas nas regiões primeiro, pra que as pessoas saibam o que é slam , participem , se envolvam, pra termos campeonatos locais antes de pensar se o Slam BR vai ser nesse estado ou naquele ? Nos parece que sim, que esse deveria ser o foco agora, assim como já foi feito algumas vezes quando slams mais antigos vão pra uma região pra fortalecer , ajudar os que estão começando, dividir conhecimentos e tudo mais. (e lembrando que Goiânia não conseguiu continuar, Atibaia fechou, e até mesmo em

São Paulo tem alguns que não estão completamente firmados ainda , e outros novíssimos ainda surgindo)

Enfim, sabemos que é uma cena com potencial muito forte , e que vai crescer e ter desdobramentos. Mas a raiz tem que estar forte. Pode ser que o Slam BR não seja o único campeonato nacional. E a ideia é que todos são livres pra concordar, ou fazerem o que quiserem. Inclusive criarem alternativas próprias se acharem que as diferenças de pensamento sobre os princípios do que é um slam de poesia forem irreconciliáveis.

Mas uma coisa não se pode perder de vista: por mais que se tenha competitividade, e esse seja um ponto difícil de administrar, que nós consigamos manter os microfones, megafones, gritos, as vozes em ação, os espaços abertos pra livre expressão e pensamento , para popularização da poesia, para convivência das diferenças, com o máximo de leveza possível , e que não percamos esse foco, pra que nada venha cansar, minar ou atrapalhar o objetivo principal : a liberdade.

Espero que sigamos em paz , nos divertindo, criando, e que o slam se espalhe como um bálsamo curativo por todo nosso país. Que tá osso, e só com muito amor e poesia é que vamos suportar passar por esse momento histórico tão difícil e por isso mesmo tão maravilhoso e cheio de desafios.

Obrigada pela atenção e seguimos em diálogo.

Roberta e quipe do ZAP! (Eugênio Lima , Luaa Gabanini, Claudia Shapira)

## Anexo II - Entrevistas

(Entrevista concedida ao autor em 10 de novembro de 2016)

**ROGÉRIO COELHO:** Katia queria que você me contasse como foi sua história com a poesia, onde você começou. Como você cismou que tinha que escrever. Como começou sua história com a poesia.

**KATIA LEAL:** Quando eu era adolescente eu gostava de escrever de vez em quando e como eu não tinha dinheiro e não trabalhava eu achava eu interessante dar as minhas poesias de presente para as pessoas. Mas naquela época o pessoal não valorizava muito não, jogava fora, achava que quem escrevia era meio doido e hoje eu não tenho nada do que eu escrevia na minha época de adolescente. Há vinte anos minha irmã ia fazer uma peça sobre escravidão, eu tava grávida da minha segunda filha, morava no riacho, os ensaios era no barreiro e eu tinha uma filha já pequena e estava grávida de outra. Então como pra mim era difícil ficar me locomovendo para ir nos ensaios minha irmã sugeriu que eu construísse um texto que tivesse a ver com escravidão. E um dia fazendo um macarrão, do nada veio na minha cabeça assim: sou negro sim! Naquela época ainda existia aquele papel pardo de pão e eu não tinha um caderno, nada em casa, eu corri com muito custo achei uma caneta em casa e escrevi no papel de pão. É uma coisa que eu não esqueço até hoje. Eu tava fazendo comida e sujei o papel meio de óleo lá, de gordura, e escrevi esse texto Negro Sim. Isso há 24 anos atrás. E quando foi agora há uns 5 anos atrás eu tava passando no vale do jatobá e vi num bar que haveria um Coletivoz, teria o Coletivoz lá e microfone aberto e nessa época eu tinha três no máximo quatro textos, o Negro sim, um texto sobre, que eu falo eu não uso ???(2:55) também, e um sobre um casal que se apaixonou na infância no primeiro dia de aula da menina, eu vou contando a história dela, da amizade deles, até que os dois cresceram, ficaram adolescentes, ele teve que partir em missão de uma igreja que ele pertencia e ela ainda ficou esperando por ele sem que ele soubesse que ela tava esperando e no final eles acabam se casando, então é um amor de uma vida inteira. E no primeiro dia que eu fui no Coletivoz eu acho que eu falei esses três textos enormes lá. Tiveram paciência de ficarem me ouvindo falando tudo isso e eu já fui embora pensando que no mês que vem eu tenho que falar outro porque hoje eu já falei tudo que eu tinha. E aí todo mês eu tinha inspiração de escrever uma coisa nova.

**ROGÉRIO COELHO:** Durante esse tempo todo que você passou, você falou que foi 24 anos atrás que você fez o primeiro texto Negro Sim. E durante esse tempo todo até chegar no encontro com o Coletivoz você não tinha escrito outros textos, outras coisas com teatro, como que era assim?

**KATIA LEAL:** Não, às vezes eu escrevia uma coisa ou outra. Mas nunca guardei, as vezes eu tinha alguma inspiração e escrevia ali e deixava em qualquer lugar,

**ROGÉRIO COELHO:** Você decorava?

**KATIA LEAL:** Não guardava nem nada não. O Negro Sim, quando eu fui para o Coletivoz, eu já tinha uma experiência de apresentar, os três textos que eu fiz no Coletivoz no meu primeiro dia. Porque na época eu frequentava uma igreja e lá eu apresentava e uma vez eu apresentei esses textos e também quando eu fiz o Negro Sim eu entrei para um grupo amado de teatro, eu fiquei só uns oito meses nesse grupo e aí o diretor deixou por minha conta com eu queria apresentar, aí eu criei um jeito e pronto.

**ROGÉRIO COELHO:** Eu queria que você contasse um pouco de sua vida, das coisas que você viveu, Desde sua infância, adolescência, vida adulta, vida de mãe, como é essa história?

**KATIA LEAL:** A minha infância foi muito boa, nasci aqui em Belo Horizonte mesmo.

**ROGÉRIO COELHO:** Em qual hospital?

**KATIA LEAL:** Não sei, não me lembro. Vou ter que perguntar para a minha mãe. Não faço nem ideia. Minha fala que na época eu nasci, agora todo mundo vai saber né? Nasci em 64,

tinha acontecido uma revolução e meu pai era policial, que é o Sena né? Ele era policial, mas assim, ele era muito namorador e ele falou com mão que ele tava na revolução. Eu lembro disso a vida inteira, que mãe falou que subiu uma ladeira, com uma trouxinha de pano nas costas, sentindo as contrações e foi para o hospital para eu poder nascer. E dias depois meu pai apareceu falando que estava na revolução que já não existia mais. Dai um tempo minha mãe se separou, nos éramos 4 filhos, eu era caçula, tinha 4 anos quando eles se separam, minha mãe, criou a gente muito bem, ela estudou todo mundo, só eu que tenho só oitava seria, porque eu nunca gostei de estudar. Eu ia pra escola pra tudo menos pra estudar. Bomba uma atrás da outra. Mas a gente brincava muito na rua, lá atrás da minha casa, fui criada no vale do jatobá, atrás da casa da minha mãe era mato, naquela época a gente podia brincar no mato o dia inteiro, não tinha problema nenhum, eu tive uma infância muito boa, minha mãe, criou, depois ela teve mais uma filha que era do meu pai.

**ROGÉRIO COELHO:** Seu pai, então logo depois que você ele foi embora?

**KATIA LEAL:** Ele foi embora eu tinha 4 anos e ele se separou da minha mãe porque ele já tava com envolvimento com a mãe da Elisa, do Hugo, ai eles foram morar juntos e meus irmãos nasceram. Essa foi minha infância, não senti falta de nada não. Minha mãe, assim, ela sempre trabalho de mais, sempre deu a gente tudo que ela podia. Só que ela era muito brava, não deixava a gente sair, eu não sei ir lá no centro até hoje porque minha mãe não deixava a gente dormir fora, nada dessas coisas. Se saísse na época da discoteca era lá perto de casa mesmo. A noite, 10, estourando 11 horas tinha que tá em casa. A minha adolescência também foi muito boa, eu tinha uma sorte que eu arrumava namorado demais, gostava de namorar, então estava sempre namorando. Depois, alguns anos depois, eu conheci o pai das minha filhas, nós namoramos por três anos, nos casamos. Ficamos casados uns 8 anos. Eu tive Raquel e Lorena que são minhas filhas mais velhas. Ele chamava Alexandre, ai depois nós nos separamos, ele vivia a vida dele pra lá, eu tive alguns envolvimento, 10 anos depois do meu primeiro divórcio eu conheci o pai do Luiz Felipe, namoramos, nos casamos ai eu tive o Luiz Felipe e fiquei casada com ele 10 anos praticamente, nos separamos também. E agora eu to aqui, vivendo, criando meu filho Luiz Felipe, porque Raquel e Lorena já se casaram, tem a vida delas. A Lorena tem uma filhinha que vai fazer 5 meses agora dia 13. A Raquel tá grávida de meses do primeiro filho.

**ROGÉRIO COELHO:** Você disse que seu pai era militar, e no começo como era assim...ele que sustentava a casa né? Ou não?

**KATIA LEAL:** Não, porque minha mãe sempre teve que, mesmo meu pai em casa, minha mãe teve que sempre trabalhar pra sustentar a gente, mesmo que ele trabalhasse ele não ajudava. Então minha mãe desde que nos nascemos, até... até hoje de uma certa forma ela cria a gente e tudo né, ela nos sustentou sozinha, sempre.

**ROGÉRIO COELHO:** E ela trabalhava com o que?

**KATIA LEAL:** Minha mãe é enfermeira. Agora ela tá aposentada. Primeiro ela até costurava né, costurava roupa pra fora e tudo e ela fala que, eu lembro disso muito, na minha infância eu escutava isso as vezes, mãe conta que tinha um vestido, uma calcinha, um sutiã, tudo um só, pra não faltar nada pra gente mesmo com meu pai dentro de casa. E ela ficava ali trabalhando com aquela roupa e a noite como todo mundo ia dormir ela lavava aquela roupa dela e colocava pra secar pra no outro dia ela vestir aquela roupa novamente. Por isso eu faço muita questão de Katia leal que é o sobrenome da minha mãe. Porque eu acho que seria injusto da minha parte, eu não tenho nada contra meu pai, o amo demais, ultimamente eu tenho tido mais conto com ele, sempre telefone pra ele, não vou na casa dele, mas eu acho que não seria justo eu colocar só Kátia de Senna, por maior o amor que eu tenha por ele, sabendo que tudo que eu sou hoje eu devo a minha mãe

**ROGÉRIO COELHO:** E você tem quanto irmãos?

**KATIA LEAL:** Com pai e mãe 3. Uma que chama Fernanda por parte de Mãe, mais três que são meus irmãos por parte de pai, a Elisa, o Alexandre e o Hugo de Senna .

**ROGÉRIO COELHO:** Depois como foi sua vida profissional, quando você casou você era só do lar? Você trabalhava... como você faz esse parâmetro ai até hoje, dessa questão profissional?

**KATIA LEAL:** Eu já trabalhei em supermercado, já fiz embalagens pra presente. Depois fui trabalhar num supermercado que já não existe mais que chama kit, no barreiro, e la eu tive a oportunidade de aprender a trabalhar como caixa. Nunca tinha trabalhado nisso, eles ensinaram a profissão.

**ROGÉRIO COELHO:** Você tinha quantos anos?

Uns 18, 20 anos, mais ou menos. Comecei a trabalhar a partir dessa época, dos 18 anos, minha mãe não deixava a gente trabalhar também não. Não que ela não quisesse que a gente se profissionalizasse, mas ela achava assim, ela era suficiente pra tudo , ai eu fui trabalhar no antigo supermercado kit no barreiro, ai eles davam curso para as operadoras de caixa, que era no escritório lá na rua Paracatu, ai foram algumas meninas, até que chegou a minha vez também. Fui selecionada e fui, como eu gosto muito de falar, e o Antônio Claret Nametala, ele é superintendente do comércio aqui em belo horizonte, e ele que dava o curso lá no escritório. Ai eu gostava muito de falar, sempre gostei e as pessoas ficavam com vergonha de responder e eu sempre respondia, ai um dia ele pediu algumas pessoas que estavam na sala para saírem da sala e contou uma historia e ai ele disse que cada um que tivesse dentro ia contar a historia pra quem tivesse fora e eu fui a única a falar com ele assim...você pode me contar a historia de novo? E perguntei alguns detalhes da historia isso tudo tava sendo observado lá e eu não sabia, e eu fui a melhor que contou a historia, não na íntegra, mas que se aproximou mais e eu sempre perguntava, eu sempre participava e ai a menina que trabalhava nesse escritório como recepcionista ia casar e saiu, e ele me indicou pra trabalhar lá na recepção , e pra recepção, já lá no escritório eles me deram oportunidade de aprender a trabalhar como operadora de telemarketing e como operadora de telemarketing eu era recepcionista e aprendi a trabalhar como telex ai eu fui promovida pra operadora oficial de telex como operadora de telex ai eles me ensinaram a trabalhar como telefonista X ai eu tinha que na hora da telefonista lanchar eu ficava no lugar dela, nas férias eu ficava no lugar dela, eu trabalhei lá uns 6 anos parece. Quando eu trabalhava no supermercado Kit eu conheci o pai das minhas filhas ai a gente começou a namorar, quando eu fui pro escritório nos já estávamos noivos, anos casamos e eu fiquei grávida da Raquel, depois que eu ganhei a Raquel é que eu sai de lá, ai eu não trabalhei mais, ai depois disso eu trbalhei mais, ai quando eu me separei eu trabalhei de...

## **VOZ 11**

**ROGÉRIO COELHO:** Você tava falando do seu marido, do seu trabalho, eu queria que você avançasse ai no tempo na sua relação profissional. Como que foi, ate hoje como que é, a sua questão de trabalho de sustento e tal

**KATIA LEAL:** Ai eu fiquei casada com meu primeiro marido, ganhei minha primeira filha, sai do trabalho, ganhei a segunda, alguns anos depois nós nos separamos, eu me lembro que eu trabalhei como empregada domestica por um ano, uma patroa muito abusada. Muito atrevida, no Buritis, quando fui embora dei ate graças a deus de tanta felicidade de ter sido dispensada por ela e depois disso trabalhei em casas como empregada domestica, não patroas tão ruins como essa não e mais como o pai das minhas filhas pagava pensão eu podia ficar sem trabalhar, que era so eu e as meninas, eu morava no fundo da casa da minha mãe, não pagava aluguel, ele foi muito correto nisso, é um excelente homem, excelente marido, excelente pai, excelente ex marido, não tenho nada a reclamar dele. Depois conheci meu segundo marido que mais ou menos ele trabalhava, mas quando ele trabalhava ele me dava o

dinheiro todo que ele recebia. Ele é pai do Luiz Felipe, meu filho mais novo. Ele não tinha filho nenhum, era doida pra ter filho, eu ne imaginava ter filho mais, mas ai em todo caso, eu quis ter também o filho com ele e já não trabalhava mais ele trabalhava de vez em quando e mesmo assim eu recebia pensão alimentícia de minhas filhas, quando foi em 2009, em 2007 eu fiquei grávida do Luiz Felipe, eu percebi um nódulo na minha mama direita, mas a medica falou que era pedra de leite que tava formando e eu na minha ignorância, Luiz Felipe nasceu, amamentou por quase 2 ano, ai quando ele tinha 3 anos e percebi que o nódulo tava aumentando, nunca doeu, mas eu percebia a diferença. Ai eu fui ao medico e descobri que era um câncer de mama, eu fazia todos os exames ai já fiz.

**ROGÉRIO COELHO:** Fez quimioterapia?

**KATIA LEAL:** Fiz quimioterapia, fiz mais de 10 cirurgias em 2009, quando foi em 2011 eu descobri que eu tava com câncer na parótida ai fiz cirurgia de novo, já não fiz *químio*, a parótida é uma glândula no pescoço que comanda a salivagem, os movimentos faciais, a língua tudo,. O medico falou pra mim que essa cirurgia você corre o risco de perder a fala, perder os movimentos do lado direito todo, você vai fazer a cirurgia? Uai fazendo ou não eu vou ficar doente, então prefiro fazer, vou correr o risco. E quando eu conheci o Coletivoz que foi justo em 2011 eu recém operada da cirurgia da parótida e eu ainda não podia falar muito mas eu já tava falando porque meu casamento era muito conturbado, ele era alcoólatra então tinha muita discussão no dia que já cheguei do hospital já tive que falar muito que brigar muito, e o Coletivoz ajudou muito a recuperar de tudo, do casamento mal casado de tudo, de tudo. Porque quando eu falava aquilo tudo eu pensava pra quem tinha que esconder pra falar e tudo né, isso em 2011 que eu conheci o Coletivoz ai todo mês eu ia, e foi um ano que eu escrevi muito, 2011 e 2012 eu escrevia praticamente todos os meses, eu já saia do Coletivoz pensando, ai eu queria escrever, ai vinha uma inspiração e eu ia escrevendo... escrevendo, tem texto que eu não falei lá em nem em lugar nenhum ainda, da época do Coletivoz, em 2013 a minha filha Lorena, teve câncer de Hodgkin , o mesmo que o Genequine teve, ela também foi pra medula e quando eu tive câncer eu saia pra dançar com meu ex marido que é pai de meu filho, a gente sempre dançou muito, e na época que eu tinha câncer eu casada com ele, nesse ponto eu nunca tive nada a reclamar, eu ia para os forro careca com ele, a gente saia pra todos os lugares pra dançar fiquei careca de tudo porque quando o cabelo começou a cair eu pedi para o menino ia raspar minha cabeça, ele chorou, ele não queria, queria deixar a maquina trêz, eu falei não, é assim , eu quero zero, zero mesmo. Ele terminou, não quis receber, falou que tava ocupado dentro de casa, e a mãe dele disse que ele morreu de chorar, porque sempre me viu vaidosa, com cabelo liso e aquilo acabou com ele. Comigo eu acho que eu passei muito bem quando eu tive câncer, comigo mas quando foi com a Lorena, isso é uma coisa que não me importo de falar, mas é algo que me abala muito ate hoje. Eu tenho um texto que eu escrevi por causa da Lorena, mas eu nunca consegui falar ele em publico, eu nunca nem tente i decorar, o menino bobo por causa do Luiz Felipe eu consigo, gritar que é por causa da Raquel eu consigo, mas esse da Lorena eu ainda não consegui, chegar num lugar e fala-lo em publico e

**ROGÉRIO COELHO:** Você mostraria algum dia?

**KATIA LEAL:** Pra você eu já mostrei, mandei em um áudio, agora esse ano, eu tenho vontade de falar esse texto, outro dia eu quase que ia falar em Sarzedo, mas ai eu deixei pra lá

**ROGÉRIO COELHO:** Você decorou ele?

**KATIA LEAL:** Não. Não consegui decorar, na verdade eu acho que nem tentei, eu acho que eu tenho que controlar ainda meu choro, porque eu faço texto chorando, mas ai é o personagem, e esse vai ser a Katia mesmo. Por emoção. a Lorena teve câncer em 2013, ai eu parei de frequentar qualquer sarau, não fui mais no Coletivoz, eu me lembro um dia, vou fazer uma confissão, lembro um dia que Rogério me ligou falou que ia la em casa me visitar, e já tava a caminho com não sei mais quem no carro, eu inventei que eu ia sair que eu ia fazer não

sei o que, porque eu não estava suportando conversar com ninguém nem com meu filho, com ninguém eu queria ficar ou só perto da Lorena ou sozinha, ...e aos pouco ela foi melhorando e eu consegui voltar a participar do sarau e tudo mais

**ROGÉRIO COELHO:** E hoje como você se vira, esse lance de grana, o que você anda fazendo?

**KATIA LEAL:** Eu tenho meu filho caçula que é o Luiz Felipe, Luiz Felipe é diagnosticado com hiperatividade, ele tem atraso mental e um leve autismo e por ele ter esse tipo de deficiência, eu levei na pericia e consegui um beneficio Luiz Felipe não sabe que o beneficio é dele por que ele é é uma criança que da a impressão que ele vai ser como algumas pessoas especiais que eu conheço que não lê, não sabem escrever mas sabem o dia certinho de receber, e ai da mãe deles se não gastarem o dinheiro com tudo que eles querem, e por enquanto eu acho q ele não tem uma cabecinha pra pegar o dinheiro mesmo quando ele crescer se ele continuar com essa cabeça , porque problema mental não tem cura,.....

9:40

.....

Após 18 min

**ROGÉRIO COELHO:** é seu momento de criação? Como você pensa num texto pra falar? Como é isso?

**KATIA LEAL:** Eu nunca olho pro céu e falo vou escrever sobre o céu porque o céu ta bonito, a inspiração, ela me vem , eu não sei explicar, as vezes eu conversando aqui, uma palavra, uma frase que eu escuto ou que eu mesma falo...me da ideia pra escrever um texto, o texto menino bobo, no dia que eu escrevi esse texto eu achei um texto tão bobinho, tão simplesinho, mas eu gosto dele , esse texto surgiu que eu tava assistindo vídeo show lá em casa, e o marcos frota tava sendo homenageado no vídeo show e mostrando os papeis que ele fez, e ele fez uma novela, mulheres de areia que ele era apaixonado pela Rutinha, e ele era o Tonho da lua, que era uma pessoa especial que fazia esculturas na areia e quando ele passou na televisão que ele disse Ah Rutinha com aquele jeito dele falar eu pensei assim ele fez um papel de bobo direitinho, ai veio na minha cabeça menino bobo entoa na mesma hora eu escrevi o texto menino bobo esse texto foi por isso.

**KATIA LEAL:** Então eu sempre me pergunto como eu escrevo os textos ai eu escrevo por alguma experiência que eu mesma já vivi, por experiências de outras pessoas, um texto que eu tenho de uma mulher agredida pelo marido, eu já fui evangélica durante muitos anos e uma vez veio uma mulher de são Paulo pra cá... , duas filhas que hoje já são moças, na época elas eram crianças, ela veio fugida porque o marido era alcoólatra e era super agressivo e ela me contou chorando que todo dia ele saia bebia e pegava e batia nela , batia nas meninas, acendia um cigarro e ia deitar, dormir com o cigarro aceso, ai ela falava com ele todos os dias, apaga o cigarro e ele xingava ela de tudo que é nome e dormia com o cigarro aceso na boca, e ele ficava sempre muito agressivo, um dia ela ficou com uma raiva tão grande dele que ela falou que planejou tudo ai na hora que ele chegou bateu em todo mundo deitou com o cigarro aceso ela jogou álcool nos pés da cama para pegar fogo e ele dormia que ele desmaiava, como que parecia até morto, e ele só acordava no outro dia, quando ela jogou o fogo e álcool nos pés da cama, ele acordou ai ela despistou e falou tá vendo o que que você arrumou, é o cigarro eu falo isso pra você todos os dias, e eles apagaram o fogo e ele não queimou nem nada so queimou a cama, ele não se machucou nem nada, e isso ficou na cabeça dela porque ela falou meus Deus do céu onde eu vou parar quase que eu mato uma pessoa, eu vou ter que sair disso porque ou ele vai me matar vai matar minhas filhas, ou eu vou mata-lo e se ele me matar e deixar minhas filhas com ele, o que vai ser dessas meninas? Ela fugiu com a roupa do corpo e historias de agressão que eu ouvi, ai eu escrevi essa historia de uma mulher agredida, as pessoas que conheceram o pai do Luiz Felipe alcoólatra, eles acha que eu vivi, que ele me bateu, ele nunca me bateu, eu já bati nele muitas vezes, mas ele me agrediu mentalmente,

mas de bater eu que bati nele até demais. Ele nunca me bateu, nunca bateu no Luiz Felipe, ele eu acho que eu ate preferia um tapa na cara do que as coisas que eu ouvia as coisas que eu ouvi ele falando das minhas filhas que não são filhas dele. Então esse texto eu escrevi por isso . uma vez no vale tem um rapaz chamado William, um dia ele falou comigo assim, lá no bar do bozó, fique sabendo que você escreve, e você recita aqui no bozó de vez em quando, bozó me elogiou demais com ele lá nesse dia, ai ele falou escreve um texto então pra mim de um negro homossexual, soropositivo, eu segurei a língua pra não perguntar se ele era soropositivo, , ai eu falei daqui um ano você vai me encontrar e não sei se vou ter conseguido escrever esse texto, so que eu escrevi e apresentei uma vez la no Coletivoz,

**ROGÉRIO COELHO:** Você entregou pra ele?

**KATIA LEAL:** Não, nunca, nunca entreguei pra ele. Eu tenho um problema muito grave, sério, comigo, se uma pessoal pedir pra eu falar meu texto, aquele mesmo texto, se pedir mil vezes eu falo , não me importo, mas se falar comigo você escreve,? Eu não consigo, eu não gosto, eu não sei explicar porque não. Ai esse texto eu consegui fazer, eu não sei se eu já fiz mais algum texto que alguém me pediu, ou alguém sugeriu

**ROGÉRIO COELHO:** Sob encomenda assim?

**KATIA LEAL:** É, eu escrevo do nada, há poucos dias, eu tava conversando com um cara no face, ele é de Sarzedo, ele me solicitou, nos nunca nos vimos, quer dizer eu nunca o vi, e acho que ele nunca me viu pessoalmente, , quer dizer eu sou amiga de pessoas que ele é amigo. Ele me solicitou e eu concordei, e ai a gente começou a conversar no *face*, e ele deu umas cantadas no face, e eu levei no tom da brincadeira, eu achei ele muito atrevido, eu dei corda pra ele, ele marcou encontro comigo lá em Sarzedo, no sarau, ai ele falei tá, ele teve a audácia de falar comigo assim olha então na hora que eu chegar lá você fala seus textos, beleza e na hora que você terminar eu te faço um sinal com a mão, com o rosto e você vem atrás de mim, porque ele queria ficar comigo, mas deve ser lá no meio do mato,, lá na terra, e eu dei corda pra ele, não eu vou sim, você me da o sinal e eu vou, , eu não ia mas eu achei muito abuso da parte dele. Mas eu queria que ele fosse e me chamasse, eu não ia maltratar, não ia xingar, se ele chegasse e conversasse eu ia só fingir que eu nunca tinha tido essa conversa com ele, era esse tapa de luvas que eu queria dar nele, so que ele não apareceu lá, ele não me deu esse gostinho de deixar ele na mão, só que ai, eu conversando com ele, eu fiz um texto, nessa conversa, que eu começo o texto falando assim preguiça desses caras que mal começam a conversar e logo querem levar a gente pra cama. Todo texto que eu escrevo eu penso assim, ai agora eu acho que eu não tenho cabeça pra escrever não ai daqui a pouco surge outra coisa e eu escrevo eu escrevi um texto depois, esse ai foi o ultimo que eu escrevi, eu falo me dá uma preguiça desses caras, mas eu falo eu não sou nenhuma santa não, nem decorei ele ainda, e eu escrevi um outro texto que eu não vou te falar , vou falar, me xinga não, ...pode ser qualquer um Rogério, pode ser qualquer cara, eu não sei de cor ainda não, porque eu escrevi a poucos dias, eu falo nesse texto que aquele, que quando ele começa a declamar a poesia dele nossa, mas ele me da um tesão, ai eu despisto e paro de olhar pra ele, mas eu vejo que tá todo mundo prestando atenção olhando, ai eu posso olhar, como se eu tivesse prestando atenção na poesia, mas eu to bem pensando em outras coisas, e eu sei que aquele cara ele jamais vai sentir por mim esse desejo que eu sinto por ele, e mesmo que ele sentisse eu não ia ficar com ele, ai eu falo no texto lá que eu sei que ele nunca me desejou mas que ele jamais vai me desejar mas no fundo mesmo não me desejando ele gosta muito de saber que ele é desejado por mim da forma como euo desejo, mas é mais ou menos isso..

**ROGÉRIO COELHO:** Eu queria saber como que depois de tudo assim, como você,...se você ensaia, se você tem algum movimento assim com o corpo, a hora que você tá escrevendo

se você pensa em como recitar, como você vai fazer, como você vai interpretar como vai fazer isso como é que é? Do texto para a interpretação?

**KATIA LEAL:** Na hora que eu começo já a escrever eu começo já pensando essa frase tá nesse tom, ou eu quero falar com os olhos fechados, ou com os olhos abertos, o texto da mulher agredida pelo marido eu gosto de fazê-lo sem nada pra dar impressão que é uma mulher que tá tão deprimida que ela tá ali, as vezes até falando sozinha. Contando a historia dela pra ela mesma, a depressão dela é tanta que eu não quero ficar falando gesticulando igual nos outros, e do menino bobo também sempre sentada porque eu vejo as crianças desprezadas igual meu próprio filho ele é desprezado por gente da minha própria família, eu acho que se dependesse dessas pessoas ele ia ficar ali sozinho, sentado na cadeira sempre, então os textos eu escrevo, esse texto gritar eu escrevo me deu uma inspiração umas seis horas da manha eu tava casada ainda com pai do Luiz Felipe, tava ele e Luiz Felipe dormindo fui lá pra sala pequei o caderno já comecei a escrever e terminei de escrever, as vezes eu escrevo uma frase igual essa primeira, eu queria poder gritar, escrevi e já repeti gritando e escrevendo, então assim, a medida que eu já vou escrevendo eu já vou imaginando como eu quero interpretar aquele texto até a interpretação é da minha cabeça não é ninguém que me ensinou, Kátia , você fala assim, você agacha, não! Ai vem assim e tudo, tem uma coisa que eu gostaria de falar, é algumas pessoas, eu respeito a crença de todo mundo, se não acredita eu acredito da mesma forma existem pessoas que já me falaram que talvez eu escreva porque algum espirito alguém que já faleceu que anda vagando, sussurra no meu ouvido, e bate aquela inspiração, mas eu não tenho como dizer se eu fui inspirada, por isso ou por aquilo e tem pessoas que pensam isso e tem pessoas que já disseram que talvez em outra vida eu fui uma escritora e aquela característica ainda ta vida dentro de mim e tem gente que fala que é um dom santo, de deus me concedeu esse dom, e que o espirito santo sussurra em meus ouvidos e eu vou falando entoa assim eu deixo cada um acreditar. Às vezes eu fico em duvida porque eu penso assim tão mal eu tenho o oitavo ano, fui empurrada e eu era terrível fui uma adolescente que nenhuma mãe gostaria de ter eu estudei no SESI na época eram as irmãs que tomavam conta da escola, então eu acho que elas ficaram com dó de mim de ver minha mãe trabalhando tanto indo em todas as reuniões e só recebendo reclamação ao meu respeito e eu ia tomar mais uma bomba, ficaram de saco cheio de mim e falaram...vamos passar essa menina pra ele sair do colégio logo e a gente ficar livre e a mãe dela fica satisfeita ai eu fico pensando agora como uma pessoa que conversa mais ou menos meu vocabulário pé mais ou menos, mal mal tem o oitavo ano passou empurrada concorre com pessoas que tem pós graduação e as vezes consegue se destacar mais que a pessoa que tem esse estudo todo, então as vezes eu fico pensando se o que as pessoas falam faz sentido ou não entendeu?

**ROGÉRIO COELHO:** E na hora da cena assim, o que você sente? O que você sente quando está recitando, como é na hora de você recitar assim você sente que tem que fazer um movimento ou só ir mandando o texto mesmo, você acha que seu corpo, mão cabelo olhos tá de um jeito que você gosta mais, como é isso?

**KATIA LEAL:** Oh eu posso fazer os mesmos textos mil vezes, mas sempre que eu vou fazer eu fico emocionada eu fico tremula por dentro muita gente já disse assim, você faz tão fácil como se aquilo tivesse pronto e acabou, mas eu fico tensa com medo de errar, só eu que vou saber se eu errar, mas eu não quero errar quero fazer da melhor forma possível porque eu fico muito feliz de ver que as pessoas nossa! Tao conversando, param de conversar então eu quero fazer da melhor forma pra emocionar e gradar as pessoas. É às vezes de um jeito que falei num barzinho eu falo num teatro, mas às vezes eu percebo uma plateia diferente na hora que eu começo ate isso vem naquele momento, aqui eu acho que eu devo fazer falar dessa forma né, ou com mais emoção ou mais dramático ou com menos emoção não é planejado, no momento que eu too ali que eu percebo a plateia ai acontece, igual aquele dia no espanca, que

a Raquel foi então na hora ali que eu fui falar à filha que se foi eu tinha pensando por alto em ajoelhar, ai quando ela chegou lá me deu mais vontade fazer ai eu falei a filha que se foi... não eu falei gritar meu deus apenas gritar eu falei essa frase ajoelhada de olhos fechados e abri os olhos e mostrei as mãos pra ela e falei a filha que se foi e aquilo acabou comigo , porque eu estava falando ai eu pensei porque eu fui fazer isso, eu não vou conseguir falar o resto e eu consegui passar uma emoção verdadeira porque eu sento aquilo e depois uns jurados lá fora falou você transmitiu sua emoção sua vida em poucas palavras, aquele da em Sarzedo quando eu tirei o primeiro 10 todos os 10 no negro sim e aquele ultimo quando eu falei aquele que a gente fala que depois venceu, aquele da mulher agredida eu falei extremamente emocionada porque eu achei que eles mereciam aquilo que a plateia merecia que eu falasse daquela forma. Eu não vou planejando ai chega na hora o que sinto... aquele de sábado, eu pensei vou falar negro sambando pra treinar com mais uma plateia mesmo que eu cheguei e vi que tinha pouco gente. E outra coisa, eu não ligo se você me chamar pra descer aqui e recitar agora, eu faço, eu tenho amor pelo o que eu faço, quando eu fiz o teatro amador há mil anos quando as meninas eram pequenas, o nosso diretor arrumava lugares pra gente apresentar um dia ele arrumou uma Praça em Sabará.

37h20min

....

VOZ 12

.....

**ROGÉRIO COELHO:** Porque você escreve? Porque você recita?

**KATIA LEAL:** Eu escrevo porque bate aquela vontade louca, eu escrevo porque eu não acho que eu faço poesia, você já observou que eu falo meus textos, eu acho q faço textos eu não faço poesia... mas eu acho que eu faço as poesias porque me bate a inspiração e sinto maior prazer em escrever, eu recito porque e uma coisa que eu amo, eu amo dançar eu posso ta com um problema... Mas mesmo assim eu saio pra dançar. Eu amo escrever, e amo interpretar meus textos. ...

08h23min.

---

## Entrevista com Nívea Sabino

(Entrevista concedida ao autor em 08 de dezembro de 2016)

Entrevista com Nívea Sabino

**Rogério:** Como é pra você participar do slam, com a implicação da competição?

**Nívea:** Eu tenho pensado nisso, remete muito contexto do que a gente vive. Você que fala que a poesia é celebração. Desde que eu te conheço você sempre traz essa fala. Você sempre faz questão de lembrar que a gente tá ali naquele momento pra celebrar. A "poesia em si compete". E eu vejo que eu sou muito caxias, Rogério. Tem muito a ver com a educação que eu tive, e eu vejo agora que é só olhar para trás. Igual... Eu levei muito a sério, de que o Coletivoz era a Luta e à voz. E na hora que eu vivo isso, como na final do ano passado, não era isso... eu penso que a luta e à voz é a maneira como eu concebi, a poesia que eu escolho pra recitar, o que eu quero passar, mas não esse espaço que a gente vai brigar só por direito, que a gente vai só brigar...e Você vai esquecer de celebrar sabe? Na hora que eu vejo as pessoas que nesses últimos tempos, eu ganhei lá no início do ano, e eu só recitei de novo na final, né. Os outros eu fui acompanhei e tal, mas não fiquei nessa de ficar recitando, não.ai eu vi uma galera falando meu nome...escrevendo texto falando meu nome e eu achei aquilo muito esquisito, Rogério, "o quê que cês tão arrumando, transformar um espaço só num tipo de dito?" como se a poesia se limitasse a isso, sabe?! De transformar só em luta. É a Luta , à

voz, gente cês não tem nada pra dizer? Por que assim não fala do que eu tô falando não... o quê que cê sente, o que cê sente de verdade. Querer mudar a poesia pra falar só de determinados assuntos... cê vê todas as mulheres falando: “A mulher vai pra onde ela quiser, ou vai ocês”..(risos) mas tenta fazer uma construção que seja minimamente poética,

**Rogério:** Eu achei muito bonito sua coragem ali no dia do slam, independente de qualquer coisa que estivesse rolando, você fez sua poesia, e não a que te mandaram fazer.

**Nívea:** Eu saí de casa com os três textos definidos. Um monte de gente me mandou mensagem aquele dia, a Thaís me mandou, foi lindo... eu não estava nessa de competição, sabe?! Foi uma energia completamente diferente que eu tive do ano passado por causa dessa reflexão.

**Rogério:** Sim, todo mundo falando “a Nívea tem que ganhar!” “a Nívea tem que ganhar!”

**Nívea:** Não, uma *enchecção* de saco, uma falta de respeito com as outras pessoas... tipo... ai eu já cheguei e já tinha começado. E assim, a primeira poesia é aquela do “deboche”, por que essa poesia foi o ano inteiro comigo assim... e eu me senti muito confortável...recitando aquele teto também.

3:36 Ai eu falei “eu boto fé” no que eu tenho sentido. Mas, eu fazia questão que os outros textos não fossem aquilo. E não isso que vocês tão esperando de mim, sabe?! Eu nunca que uma poesia tenha placa, Rogério, que as pessoas me colocam num lugar. Porque eu só tô na poesia porque eu tô lutando contra a “placa”, velho. Vocês me colocaram num lugar no mundo que eu recuso, por isso que eu tô querendo dizer outras coisas

**Rogério:** Porque quando as pessoas vêm falar que seu discurso ´é panfletário, assim. Acho que ele não entendeu nada.

**Nívea:** A Fernanda e a Luana que foi quem me levou pro Coletivoz. Tem acompanhado tudo junto com você, o que a gente lamentou foi isso. Igual ”cê” tá com a gente o tempo inteiro, “cê” sabe o que é que tá acontecendo e “você” não entendeu? (risos) ... Porque não é o que você tá falando que eu vou rachar com cê. Eu tô chateada por que assim, cê não entendeu nada, cê tá brigando com quem tá com cê.

4:41

**Rogério:** Que leiam seu livro. Essa ideia do Prefácio do seu livro, eu fiz como uma desconstrução, que até desconstrói você como pessoa. E aqui você coloca todas as coisas que as pessoas não veem.

**Nívea:** Cê vê que os textos que as pessoas conhecem são pouquíssimos naquele livro. Que são os que eu levei pro slam, porque , oh Rogério, eu entendi que na rua...que em algum momento eu tava no espaço...que é alguma coisa que eu entendi sabe e a interpretação é livre. Não é esse espaço...a gente não sabe. Olha o João, véi. Poesia sensacional, num lugar que tanto que cês querem desmerecer o rolê dos outros. Eu só (me posicionei) por que a poesia do João (Paiva) me encantou. A poesia da escola, que é isso?! *Devagar Escola!* É esse dizer que me trouxe pra dizer alguma coisa. Tipo, ninguém tá ganhando nada, sabe?! Cês tão falando o quê véi...? Não entendi isso, me ofendeu profundamente, de me doer no corpo. Esse ano eu não escrevi. Porque eu me recuso de ficar alimentando esse tipo de olhar que cês tão querendo, sabe?! E mesmo porque também, o rolê é do livro. “vai lá e lê meu livro!” (risos) pra ver se cês entendem alguma coisa. Eu respeito o rolê de todo mundo. Eu tô falando de todo mundo do começo ao fim. Sabe que é essa coisa assim... e não é só porrada. A vida não é só de bater, embora a gente esteja doído.

**Rogério:** É muita contradição. Porque, assim, as pessoas tem a poesia por “quem fala”. Eu acho que isso tem um mérito também. Porque gente que nunca vai ler, que nunca leu seu livro, fala que você é uma referência. Você virou referência. Agora, isso não abdica o sujeito, ou a sujeita, de ir conhecer sua obra mais profundamente. A gente não pode viver só desses starts. Eu nunca defendi que o sarau, o slam, ou qualquer coisa é o único espaço de conhecer a literatura desses tempos. Tanto que quem foi no Coletivo há muito tempo recitava Vinícius (De Moraes), recitava Drummond...

**Nívea:** A Luana, por exemplo, é uma figura que nunca mais recitou no sarau, por que assim, não! Não é isso. Porque eu me sentia em comunhão com todo mundo que estava lá.

15:30

**Rogério:** Então, eu queria que você falasse do seu começo com a poesia.

**Nívea:** De volta ao começo, né?! Pensei numa música do Gonzaguinha que tem tudo a ver. “De volta ao começo”. Meu pai ouvia muito vinil em casa. Eu vou voltar só um pouco antes de falar da poesia... eu tenho pensado muito nos dois, assim. Meu pai era um cara que tocava violão, gordão, negão. Autodidata, aprendeu a tocar violão e tal e tinha uma voz muito parecida com o Tim Maia. Muito parecido. Ele era um cara, assim, extremamente boêmio. Essa coisa assim de me ver beber o tempo inteiro é meu pai. O violão já ficava no carro e paralelamente, extremamente irresponsável com as coisas dele, sabe? Eu lembro dele falando pra mim “o conhecimento é que vai abrir todas as suas portas”. Quando alguém ficava questionando essas coisas de ser radical, ele falava “minha filha, o conhecimento é que vai abrir todas as suas portas”. Paralelamente, extremamente boêmio, várias mulheres na rua, mas dentro de casa minha mãe sempre falou que ele era o melhor marido, quando brigava ele fazia serenata. Eu fui acordada minha vida inteira com serenata. Era muita serenata por semana. Porque era isso, todo dia, porque era o cara que fazia questão de fazer tudo, eu vou viver e vou ser responsável também. E aí ele engravidou minha mãe. Minha mãe foi expulsa porque ele era negro. E meu pai falou com ela que ele ia construir uma casa em seis meses e que eles iam ser felizes pra sempre. Minha mãe tirou o nome dela e colocou Sabino [sobrenome] e assim, ele era essa figura. Ele passou num concurso da Petrobras. Somos quatro filhos, e isso aconteceu quando ela engravidou da minha irmã mais velha. Ele levantou a casa e a gente viveu feliz para sempre. E o que ele fala pra mim era isso “o conhecimento é que vai abrir as portas pro cê”. Ele era um cara muito bacana, muito feliz. E a música o tempo inteiro na casa pra contornar qualquer diversidade. E a poesia veio pra mim muito de, tipo, de ouvir muito. Por isso que eu tô falando Gonzaguinha. Ouvi muito. Tim Maia, Chico Buarque, João Gilberto, João Nogueira...

00:34

**Nívea:** A Aurea é que me falou isso, que vai pra além de nossa existência. Pensando que a gente vai resolver enquanto tiver aqui não...Faz seu *rolê véi*. E assim, não vem criar pânico no mundo porque você achou que você enxergou é que vai resolver não. Faz sua parte ai sem podar o outro, inclusive. Mas tem que respeitar o tempo de cada um... do que você quer fazer na vida. Se a mulher quer falar do preto ou dela mesma tudo bem, mas “e a poesia?” ...  
... a gente tem que fazer uma construção que seja minimamente poética. Eu trago um discurso sim, mas eu tento rimar as palavras, de alguma forma. Não vem gritar no meu ouvido não, porque disso eu já sei. A gente já sabe que a gente tá vivendo uma desgraça. Mas, o que você faz com essa desgraça? Transforma numa coisa que seja bonita pra me tocar, a ponto de eu querer mais.

**Rogério:** E o movimento negro, o movimento feminista, que ficam te puxando pra fazer parte. O que você acha disso?

**Nívea:** Não estou em nenhum. Oficialmente, sou do fórum da juventude de BH. Tô na luta tem 36 anos (risos). Tô falando de juventude porque pra mim é o fim, você matar um ser no início da vida. Como você vai dar chance pra um sujeito, sendo que você tá aí falando que ele errou e acabou? Ele nem sabe quem ele é. Você não dá oportunidade pra ele... igual, a minha chegou tarde. Porque 30 anos é o corte que você faz, que não é jovem mais. Foi aí que eu conheci sarau de periferia. Um movimento que nós fazemos por nós.

Tentei entrar no Bloco das Pretas<sup>107</sup>, por exemplo, conheci no Fórum das Juventudes. E aí é uma galera jovem de BH, só mulheres negras, para se construir politicamente. Primeiro porque não me legitima, Rogério. Porque eu a dificuldade que eu tive da galera me aceitar. Porque “a você estudou na PUC, e seu pai trabalhava na Petrobrás...” fui excluída. Não é à toa que eu fiz o texto “Deboche” . quer dizer que eu não sofri não, que eu estava protegida? Meus espaços só tinha eu de preta, os outros eram todos brancos. E aí foi porque eu me vi preta com 30. E aí o que é uma pessoa de 30 anos que nem sabia quem era? Eles vem falar que eu não posso construir com vocês , e querem colocar vírgula na minha poesia, que eu não admito. Na hora que você me pergunta o que o feminismo acha, o que o movimento negro acha, eu penso que se eu falei a poesia, tá concebido. E a interpretação É-LIVRE [ênfatisando]. Quem tá falando isso é você. Você não me viu fazendo essa fala. Eu tô aqui em nome do Bloco das Pretas, do movimento negro... eu já fiz assim, vou dedicar, pras mulheres negras. Eu vou dedicar aí. É *procês, cês* não estão brigando? É *procês!* Por isso esse ano eu fechei com “Parceria” [poema]

...cola ni mim, vamos dar um *rolezim... porcê* sentir [risos].

**Rogério:** voltando ao começo... e Sobre o slam?

**Nívea:** Slam BR pra mim sabe qual é a graça? Que eu estou lá [gargalhada]. E minha única preocupação é comprar uma bermuda, maconha, chinelo... e , assim, é a primeira vez que eu vou de graça. Cês tão me vendo é isso. Eu acordo 05 horas da manhã, pra inclusive pagar minha passagem pra ir lá e falar o que eu acho que *cê* precisa ouvir. Pra mim é festa. Eu já sei que vai ser uma bagunça.

---

<sup>107</sup> Coletivo Bloco das Pretas é um coletivo independente formado por mulheres que agregam trabalhos sobre a resistência negra e feminismo.