

LITERATURA MARGINAL/PERIFÉRICA, “NOVOS” SARAUS E *SLAMS*

MARGINAL/PERIPHERAL LITERATURE, “NEW” SARAUS AND *SLAMS*

Itamara Patrícia de Souza Almeida (PPGL/UFPB)¹

Ana Cristina Marinho (UFPB)²

Resumo: Este artigo tem por objetivo investigar o modo como os “novos” saraus e os *slams* de poesia potencializam a Literatura Marginal/Periférica, produção literária e “extraliterária” (NASCIMENTO, 2009) advinda de periferias brasileiras que surge com este *selo*, em meados dos anos 2000, com a publicação dos três atos da revista *Caros Amigos*. A revista, intitulada de *Caros Amigos Literatura/Marginal: a cultura da periferia*, foi idealizada pelo escritor Ferréz e aglutinou diversos/as escritores/as, ativistas, artistas periféricos/as, em especial da cidade de São Paulo. A hipótese levantada no texto é de que os “novos” saraus, expressão utilizada por Lucía Tennina (2017), e os *slams* de poesia potencializam a Literatura Marginal/Periférica, pois ratificam a lógica coletiva que ela evoca desde o seu início e fortalecem outras dimensões da literatura associadas aos signos da oralidade e da performance, além da dimensão cidadã e de uma articulação com movimentos sociais como o *hip-hop*.

Palavras-chave: Saraus; *Slams*; Literatura Marginal/Periférica; Literatura brasileira.

Abstract: This article aims to investigate how the "new" poetry *slams* and the saraus empower Marginal/Peripheral Literature, literary production and "extraliterary" (NASCIMENTO, 2009) coming from the Brazilian peripheries that emerges with this *label*, in the mid-2000s, with the publication of three acts of the magazine *Caros Amigos*. The magazine, entitled *Caros Amigos Literatura/Marginal: a cultura da periferia*, was idealized by the writer Ferréz and brought together several writers, activists, peripheral artists, especially in the city of São Paulo. The hypothesis raised in the text is that the "new" saraus, an expression used by Lucía Tennina (2017), and the poetry *slams* potentiate Marginal/Peripheral Literature, because they corroborate the collective logic that it evokes since its inception and strengthen other dimensions of literature associated with the signs of orality and performance, in addition to the citizen dimension and an articulation with social movements such as *hip-hop*.

Keywords: Saraus; *Slams*; Marginal/Peripheral Literature; Brazilian literature.

Introdução

Atualmente, vivenciamos no país uma efervescência do que alguns estudiosos vêm denominando de Literatura Marginal/Periférica, nomenclatura utilizada pela antropóloga Érica Peçanha do Nascimento (2006). Já outros pesquisadores, como Paulo Roberto Tonani do Patrocínio (2011), preferem usar apenas Literatura Marginal ou “nova geração da Literatura

¹ Doutoranda do Programa de Pós-Graduação em Letras da UFPB na linha Estudos decoloniais e de gênero. Bolsista do CNPq. E-mail: itamaralogs@hotmail.com

² Professora do Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas e do Programa de Pós-Graduação em Letras da UFPB. E-mail: ana.marinho@academico.ufpb.br

Marginal”, ou, ainda, “nova Literatura Marginal”, pois consideram que a adesão do termo marginal à literatura é parte de um posicionamento político e performático contra-hegemônico que permeia há tempos a literatura brasileira, a exemplo da Literatura Marginal dos anos 1970.

Neste artigo, optamos pela escolha da terminologia “Literatura Marginal/Periférica”, em respeito aos escritores e escritoras que inicialmente se identificaram com o *selo* criado por Reginaldo Ferreira da Silva - Ferréz - que, no início dos anos 2000, lançou, em conjunto com a editora *Casa Amarela*, três publicações especiais da revista *Caros Amigos*, intituladas *Caros Amigos Literatura Marginal*: a cultura da periferia. A segunda razão para optarmos por essa escolha diz respeito ao fato de Érika Peçanha do Nascimento (2006) adicionar o termo “periférica” à denominação inicial proposta por Ferréz (Literatura Marginal), na tentativa de diminuir a confusão entre os dois movimentos homônimos, o da década de 1970 e o do início dos anos 2000. Para nós, a junção de “marginal” e “periférico” cumpre a função de discernir os dois movimentos literários brasileiros, mas também rearticula o entendimento de “marginal” e “periférico” nos textos literários, pois, na Literatura Marginal/Periférica, essa atribuição é também interna e não se desdobra apenas na origem de classe dos escritores, refere-se à linguagem utilizada, ao lugar geográfico e aos temas abordados nos textos.

Os escritores e as escritoras da Literatura Marginal/Periférica da nova geração são oriundos das periferias do Brasil e realçam, em suas produções, as experiências de pessoas colocadas à margem por violências sociais, econômicas, de gênero e raça. Nesse sentido, quase todos os textos apresentam um viés político de denúncia e contestação social, ligados à violência policial nas favelas, à vida urbana nas metrópoles e ao cotidiano de trabalho pesado, pois muitos dos escritores e escritoras trabalham em fábricas, na construção civil, nos mercados públicos e comércio de rua e utilizam-se dessas realidades quando escrevem.

Abordar temas do cotidiano da vida urbana não representa nenhuma novidade, mas talvez um elemento balizador seja a origem periférica dos escritores e a autodenominação de periféricos. Portanto, escritores e escritoras reivindicam suas origens no fazer literário, como marcas de contestação e como modos de escancarar a periferia como lugar de arte, de sentido, de expressões culturais. É uma maneira de dar novos significados à periferia e aos periféricos de forma coletiva e articulada com outras expressões artísticas e culturais, aliadas aos movimentos sociais existentes nestes espaços. Nascimento (2009) denomina esse conjunto de expressões de “extraliterário” e afirma haver um “programa de ação estética”, defendido por tais escritores/as:

O programa de ação estética, ou o projeto literário dos escritores, consiste em retratar o que é peculiar aos sujeitos e aos espaços marginais, especialmente com relação às periferias urbanas brasileiras, numa escrita singular. Já o projeto intelectual amplo, no qual está inserido tal projeto literário, abarca o objetivo de «dar voz» ao grupo social de origem dos escritores, por meio de relatos dos problemas sociais que os atingem; e dar também nova significação à periferia, por meio da valorização da «cultura» deste espaço e de uma atuação que busca estimular a produção, o consumo e a circulação de bens culturais (NASCIMENTO, 2009, p. 105-106).

Diante desse “programa de ação estética”, destacamos a importância dos “novos” *saraus* e dos *slams* de poesia como potencializadores da Literatura Marginal/Periférica, pois ambos contribuem para o fomento, a divulgação, o consumo e a circulação dessas produções. O artigo busca colaborar para um debate em ascensão e ainda marcado por disputas teóricas e políticas no campo da literatura e da crítica literária brasileira.

1 Seja marginal, escreva

Iniciamos este tópico ecoando a pergunta feita por Spivak (2010): “pode o subalterno falar?” O termo “subalterno” para Spivak conserva o significado Gramsciano, ou seja, de *grupos subalternos*, ao mesmo tempo em que, para a teórica indiana, este termo é parte do discurso dominante. O questionamento é, na verdade, uma crítica ao intelectual Ocidental que, ao falar do subalterno, por vezes, alimenta o discurso hegemônico e novamente o silencia. Spivak delinea os argumentos de sua crítica, em especial, aos filósofos Deleuze e Foucault, contudo, os questionamentos de ela podem ser ampliados, uma vez que é sempre um risco o “falar do Outro”, ainda mais de um *outro* subalternizado, pois, como lembra a professora e crítica literária Regina Dalcastagnè:

Falar por alguém é sempre um ato político, às vezes legítimo, frequentemente autoritário – e o primeiro adjetivo não exclui necessariamente o segundo. Ao se impor um discurso, é comum que a legitimação se dê a partir da justificativa do maior esclarecimento, maior competência, e até maior eficiência social por parte daquele que fala. Ao outro, nesse caso, resta calar. Se seu modo de dizer não serve, sua experiência tampouco tem algum valor (DALCASTAGNÈ, 2002, p. 34-35).

Desse modo, conservando a pergunta inicial de Spivak (pode o subalterno falar?) e a preocupação de Dalcastagnè (de que possa vir a ser “autoritário”), buscamos introduzir algumas ideias sobre a Literatura Marginal/Periférica correndo riscos, mas acreditando ser possível contribuir para o debate e, quem sabe, alargar outras perspectivas no que diz respeito ao literário.

Como já mencionamos, foram as edições especiais da revista *Caros Amigos*, publicadas em meados dos anos 2000, que expandiram a proposta de um *selo* literário já em ebulição nas periferias. Ferréz, escritor e militante do movimento *hip-hop*, é uma das principais referências e, também, responsável pela expansão dessa manifestação artístico-cultural. Ele organizou os três atos da referida revista, bem como promoveu os contatos com escritores e escritoras que estiveram em alguma das edições. Assim, a revista foi o pontapé para que poetas e outros/as artistas das periferias pudessem ser lidos por um número maior de pessoas e, sobretudo, fora do limiar periférico. Portanto, ex-presidiários, presidiários, vendedores ambulantes, trabalhadoras domésticas publicaram seus textos por meio de uma plataforma escrita e legitimada e chegaram às casas de muitas pessoas.

As edições especiais de literatura marginal da revista *Caros Amigos* merecem destaque por diferentes aspectos. O primeiro é que a reunião dos autores em edições especiais é uma ação coletiva sustentada por um projeto intelectual comum, cujo desdobramento é também estético, político e “pedagógico”. Em segundo lugar, porque é a partir da primeira edição da revista que se ampliam os debates (e os discursos) em torno da expressão “literatura marginal” na produção cultural contemporânea. O terceiro aspecto é que essas revistas são os veículos de entrada de boa parte dos escritores no campo literário; o quarto, é que a revista *Caros Amigos* é uma conexão importante para fazer circular nacionalmente a produção desses escritores. E, por fim, porque o conjunto das edições especiais pode ser visto como uma das instâncias de apropriação e legitimação dessa produção marginal (NASCIMENTO, 2006, p. 21).

Nascimento (2006) elenca algumas razões pelas quais as edições especiais da revista *Caros Amigos* tornam-se referência para a Literatura Marginal/Periférica. Uma das razões é, justamente, a “ação coletiva” de escritores e escritoras. Pensando no caráter coletivo dessa literatura, inserimos os *slams* e os *saraus* como partes desse desdobramento, pois, desde o princípio, as poetas e os poetas estabelecem conexões mais abrangentes e buscam sustentar um projeto intelectual

(NASCIMENTO, 2006) capaz de aglutinar diversas expressões artísticas e culturais das periferias. Apesar de ser evidente que publicar e ter legitimidade são os objetivos desses artistas, porque muitos buscam editoras com grande circulação quando desejam publicar suas obras, queremos supor que esse movimento se relaciona, também, a uma busca por legitimação, reconhecimento, para além do que, propriamente, diz respeito à venda de produtos (livros, plaquetes, cds).

No que se refere às influências na produção literária de escritores/as das periferias, vale destacar, em especial, que os/as escritores/as têm bastante ligação com o *rap*. Ferréz e Elizandra Souza têm mais clareza da dimensão da cultura *hip-hop* como “[...] um movimento sociocultural de origem coletiva” (MESSIAS, 2015, p. 35), já outros reconhecem no processo, no aderir à literatura marginal/periférica, a importância e centralidade do *hip-hop*, especialmente do *rap*.

No texto *A literatura marginal/periférica: cultura híbrida, contra-hegemônica e a identidade cultural periférica*, Taís Aline Ebler e Adolfo Ramos Lamar (2015) reafirmam que a Literatura Marginal/Periférica está diretamente associada à cultura *hip-hop* e lembram que, no “[...] Brasil, a cultura *hip hop* e, principalmente, o *rap*, se propagou na periferia como forma de reivindicação e cultura periférica” (EBLE; LAMAR, 2015, p. 195), em consonância ao modo com que surgiu em outros lugares do mundo. Os autores mencionam, ainda, que a relação do *hip-hop* com a produção literária não se desvincula das ideias centrais de resistência, assim como também há um viés político declarado, em especial associado aos povos negros em diáspora. Patrocínio (2010) reforça essa perspectiva ao analisar a relação entre *hip-hop* e a literatura marginal, salientando que o *hip-hop* e o *rap* possibilitam a valorização de uma identidade que sempre foi negligenciada: a identidade negra.

Desse modo, podemos afirmar que, juntas, a Literatura Marginal/Periférica e o *hip-hop* possuem dimensões políticas de reivindicações históricas pelo direito de ocuparem os espaços urbanos; são contra-hegemônicas e pautam mudanças estruturais, sem perder de vista a preocupação com a identidade coletiva calcada na ancestralidade negra.

2 Vozes periféricas em alto e bom som

Não é apenas na modernidade que a prática oral da literatura é realizada. Talvez não seja possível afirmar quando teriam surgido as declamações, recitações e narrativas orais de textos se pensarmos, por exemplo, nos cantadores do Período Medieval do século XI que deram origem ao Trovadorismo ou, mais tarde, já na modernidade, nos poetas populares nordestinos e suas variáveis, como os/as cordelistas, violeiros/as, emboladores/as e repentistas/as. Percebemos, apenas com alguns exemplos, que a utilização da oralidade e do corpo em performance são constantes na tradição literária.

Walter Ong (1998), ao discutir sobre como a cultura escrita permanece “impregnada” pela oralidade e como isso tende a desabilitar o que se produz de material literário via oralidade, afirma que “as palavras escritas são resíduos. A tradição oral não tem tais resíduos ou depósitos. Quando uma história oral contada e recontada não está sendo narrada, tudo que dela subsiste é seu potencial de ser narrada por certos seres humanos” (ONG, 1998, p. 20).

Para Benjamin (1994, p. 201), no ensaio “O narrador: considerações sobre a obra de Nikolai Leskov”, a “[...] morte da narrativa é o surgimento do romance no início do período moderno”, já que o romance vincula-se ao objeto livro e separa-se das epopeias, das narrativas, da oralidade, além disso o romance “[...] nem procede da tradição oral, nem a alimenta” (BENJAMIN, 1994, p. 201), uma vez que a origem dele está ligada ao isolamento do indivíduo, por experiências traumáticas, como as da guerra, mas também pela hegemonia de um modelo de sociedade que vê no individualismo e na competitividade seus novos horizontes civilizatórios: a sociedade capitalista.

O capitalismo nos impõe um modo de vida baseado no isolamento e no individualismo, afastando-nos de certos ritos, como o de ouvir histórias de nossas comunidades, nossos antepassados, mesmo dentro das nossas casas. Imaginem o que significa parar para ouvir declamações de poemas nos contextos das grandes metrópoles?! As recitações de poemas, em

saraus, por exemplo, que eram bastante comuns no século XIX em salões das elites, foram desaparecendo durante o século XX, tornaram-se cada vez mais raras e associadas a algo em desuso (TENNINA, 2017), assim também os poetas populares não são mais tão comuns, mesmo em cidades interioranas, pois, como afirma Benjamin (1994, p. 205), “[...] desaparece o dom de ouvir e desaparece a comunidade dos ouvintes.”

Estamos cada vez mais atravessados por um ritmo de vida no qual nunca temos tempo a “perder” com atividades “não programadas”, pois até o nosso lazer torna-se parte dessa programação: “[...] As ruas tornam-se saturadas de carros, de pessoas apressadas para cumprir obrigações profissionais ou para desfrutar uma diversão programada quase sempre conforme a renda econômica” (CANCLINI, 2015, p. 288). As narrativas orais foram/são responsáveis por perpetuar culturas, modos de vida e organização social de povos, um exemplo são os *griot's*, que exercem funções de preservação e transmissão de ritos, rezas, lendas, histórias e culturas de determinados grupos étnicos, pois as narrativas, os poemas épicos ou mesmo os folhetos de cordel brasileiros tiveram/têm uma função utilitária e que, para Benjamin (1994, p. 200), “[...] essa utilidade pode consistir seja num ensinamento moral, seja numa sugestão prática, seja num provérbio ou numa norma de vida.”

Antes de parecer um julgamento de que o passado era melhor, ou mesmo que a oralidade é algo do passado, superada pela cultura letrada, ou ainda que existe uma brutal dicotomia entre oralidade e escrita, esses elementos aqui destacados contribuem para afirmar que as narrativas orais e performáticas tiveram e têm muita responsabilidade e importância nas sociedades e, na atualidade brasileira, têm ocupado diferentes espaços coletivos e de apropriação e ressignificação das cidades. Primeiro, assistimos ao retorno dos saraus poéticos, os “novos” saraus, como comprovam as pesquisas de Tennina (2017), que saem dos salões das elites e se proliferam nas periferias brasileiras de forma sistemática desde o início dos anos 2000; segundo, temos os *slams* de poesia, que se proliferaram a partir de 2008.

A atriz-MC³, poeta, escritora e responsável por trazer os *slams* para o Brasil, Roberta Estrela D’Alva, afirma que os *slams* surgiram nos EUA no fim dos anos 1980 e que seu propósito foi e é democratizar a poesia. Estrela D’Alva declara que

[...] as comunidades de *slam* organizam-se de acordo com suas realidades e são incentivadas, pelo próprio fundador Marc Smith, a levarem em consideração suas especificidades e a criarem dinâmicas de funcionamento que atendam às suas demandas, para que a prática do *slam* se torne orgânica e não algo rígido e aprisionador (D’ALVA, 2014, p. 113).

Martine Suzanne Kunz, que desenvolveu um estudo comparativo entre o *slam* francês e a cantoria nordestina, aponta Marc Kelly Smith, operário da construção civil de Chicago, como precursor dos *slams* quando, em 1986, começou a organizar concursos de poesia em bares e locais públicos (KUNZ, 2016, p. 88). Porém, o estudo de Kunz (2016) evidencia que há algumas divergências sobre a origem das batalhas de poesia, nesse caso de que essa “origem” estaria no movimento *hip-hop*, logo, essas batalhas poderiam ter surgido ainda nos anos de 1970, nas disputas entre as gangues rivais do Brooklyn.

Embora seja difícil precisar com exatidão quando surgiram os *slams*, sabemos que batalha de poesia não é algo necessariamente novo, e os duelos dos repentistas nordestinos são bons exemplos de que disputas através da palavra, da recitação, do canto vêm de longa data. No Brasil, os primeiros registros dos duelistas de repente datam ainda do século XIX e, assim como os *slams*, possuem

³ O ator-MC, como voz do teatro *hip-hop*, é um ator-narrador que incorpora os procedimentos estéticos do MC e da cultura hip-hop em seu processo criativo e em sua performance e que, visto não se utilizar exclusivamente das técnicas de atuação vindas da área teatral, acaba criando especificidades de linguagem em suas resultantes expressivas que transitam, se entrecruzam e até mesmo se contrapõem entre os campos do teatro e a cultura das ruas (D’ALVA, 2015).

critérios próprios e rigorosos de avaliação. Os *slams* são sempre coletivos, abertos ao público em geral, os “palcos” são as ruas, as praças, os bares e têm como um de seus objetivos democratizar o acesso à poesia (KUNZ, 2016).

Em linhas gerais, as regras das batalhas seguem as que foram criadas por Marc Kelly Smith: os/as poetas fazem a inscrição durante o evento; os poemas precisam ser autorais e o tempo máximo para a apresentação é de 3 minutos - ao ultrapassar esse tempo, há penalizações; não é permitido o uso de adereços, acompanhamentos musicais, cenário e figurinos. Os poemas podem ser lidos, mas, como a avaliação é pelo conjunto do desempenho, o mais comum é que os/as participantes tenham os textos decorados. Essas regras sofrem alterações para melhor se adaptarem às realidades e para melhor contemplarem certos grupos. No Brasil, por exemplo, há um *slam* específico para as mulheres, chamado *Slam* das Minas, que tem se espalhado por várias regiões do país e, assim como os *slams* mistos, também garante vaga para o *Slam/BR*, etapa de seleção para a participação no Campeonato Mundial de *Slam* que ocorre na França.

O júri é formado durante as batalhas, por sorteio ou aleatoriamente, e conta com cinco pessoas do público presente. Pedese que as pessoas que farão parte do júri não tenham ligação pessoal com os concorrentes, por isso, às vezes, os *slammasters* utilizam um método de escolher pessoas iniciantes nos *slams*. O júri precisa ser aprovado pelas demais pessoas presentes e as notas indicadas por placas exibidas ao final de cada performance. As menores e as maiores notas são descartadas, já as restantes são somadas e exportadas em um quadro visível para todos/as os/as participantes. As melhores performances seguem para a próxima etapa, das três etapas, e em cada etapa é necessária a apresentação de um novo poema autoral. A melhor performance, no fim das três etapas, será a ganhadora. Como há, atualmente, vários *slams* espalhados pelo país, os ganhadores de cada *slam* são classificados para a participação no campeonato nacional, o *Slam/BR*. O vencedor desse campeonato será o representante para o campeonato mundial, chamado de Copa Mundial de *Slam*.

O público é parte imprescindível das batalhas, é livre para incentivar, aplaudir ou não concordar e se manifestar contra os/as poetas que estão realizando a performance, ou até contra a nota do júri. Quanto à premiação, pode ser cultural, como livros e CDs, mas pode ser também algum valor simbólico em dinheiro, ou mesmo valores mais altos, a depender das articulações com setores públicos e privados, além da existência de recursos conseguidos através de editais municipais, estaduais e federais de incentivo à cultura.

Já os saraus, afirma Tennina (2017, p. 115), pesquisadora que desenvolveu um dos estudos mais sistematizados sobre os saraus das periferias de São Paulo, “[...] foram tirados do esquecimento e ressignificados, notadamente em regiões periféricas da cidade de São Paulo”. Allan da Rosa, em entrevista para Nascimento (2009, p. 192), afirma que o “Sarau é o que se fazia na Casa Grande, era uma arma das sinhazinhas para caçar marido. Mas, com o tempo, fomos dando a nossa cara, dando substância à poesia”. Nas duas afirmações, percebemos que o sarau foi “deslocado” e notamos que esse deslocamento se deu de forma física, da Casa Grande para as ruas, e de forma simbólica, pois foram “tirados do esquecimento” e ressignificados.

No contexto atual, o sarau não se enquadra mais numa ideia de literatura contemplativa, que ocupava os grandes salões das elites, mas sim como espaço ocupado por sujeitos que compartilham vivências, trajetórias de vidas em comum, nas “quebradas” do país. De certa maneira, os saraus da atualidade reafirmam as tensões que se colocam cada vez mais evidentes na arte contemporânea e a dificuldade de se estabelecer um “lugar” para essas produções do presente, uma vez que as “[...] tradicionais categorias de entendimento, que tendem a classificar a arte em campos bem definidos, não bastam para entender a produção dos saraus, que instaura uma nova sensibilidade, visceralmente conectada com as condições da experiência de seus agentes” (OLIVEIRA; PELLIZZARO, 2017, p. 76), colocando em evidência a emergência de uma nova cultura das artes em um “regime prático” (LADDAGA, 2006).

Os saraus, assim como os *slams* com suas propostas coletivas e de partilha do comum, aproximam-nos das reflexões de Laddaga (2006), presentes no livro *Estética de la emergência: La formación de otra cultura de las artes*, no qual o autor ressalta a importância de se constituírem projetos artísticos por meio de redes de colaboração entre pessoas, artistas ou não, de diversas origens e formações, capazes de produzir trocas internacionais burlando a dominação cultural e abrindo fendas para um novo regime das artes, nominado pelo autor de *ecologias culturais*.

Estos proyectos implicaban la implementación de formas de colaboración que permitieran asociar durante tiempos prolongados (algunos meses como mínimo, algunos años en general) a números grandes (algunas decenas, algunos cientos) de individuos de diferentes proveniencias, lugares, edades, clases, disciplinas; la invención de mecanismos que permitieran articular procesos de modificación de estados de cosas locales (la construcción de un parque, el establecimiento de un sistema de intercambio de bienes y servicios, la ocupación de un edificio) y de producción de ficciones, fabulaciones e imágenes, de manera que ambos aspectos se reforzaran mutuamente; yel diseño de dispositivos de publicación o exhibición que permitieran integrar los archivos de estas colaboraciones de modo que pudieran hacerse visibles para la colectividad que las originaba y constituirse en materiales de una interrogación sostenida, pero también circular en esa colectividad abierta que es la de los espectadores y lectores potenciales. Un número creciente de artistas y escritores patecía comenzar a interesarse menos en construir obras que en participar en la formación de *ecologías culturales* (LADDAGA, 2006, p. 8-9).

Desse modo, podemos ler o fenômeno crescente dos saraus e dos *slams* como produções colaborativas, mais interessadas em potencializar uma comunidade literária, as ecologias culturais, do que na produção exclusiva de objetos culturais. Em suas reflexões sobre “a literatura e o comum”, a professora Rejane Pivetta de Oliveira discute sobre a formação de comunidades literárias. Para a pesquisadora, em diálogo constante com Raymond Willians e Jaques Rancière:

A comunidade literária certamente não é um amontoado de pessoas; nem um seletto grupo de letrados, fãs, admiradores e indivíduos dedicados à literatura. A comunidade literária é “aquela que vem” (AGAMBEN, 2013), formada por qualquer um que seja, sem nenhuma propriedade específica, sem limites de identificação, mas aquela que afirma a vida em comum, sem barreiras, seja ela de gênero, raça, religião, território etc. A comunidade literária tem a ver com o modo como seus participantes transformam a literatura em objeto que lhes diga respeito, que lhes pertença, sem fronteiras e muros que segregam, separam e hierarquizam os discursos. Nesses termos, a pretensa qualidade específica do literário não reside em uma regra estabelecida a priori, pois a literatura passa a ser uma invocação que a faz ser. Com isso, afirma-se uma comunidade literária constituída em termos mais democráticos, formada por autores, leitores e textos quaisquer que possam ser ditos” (OLIVEIRA, 2016, p. 88).

Esse formato de intervenção cultural acontece em rede, considerando que hoje, só em São Paulo, podemos identificar uma nova cartografia da cidade com base nos locais onde ocorrem os saraus (TENNINA, 2017). Os “novos” saraus, com um viés de contestação, não são exclusividade do Brasil, como afirmam os autores do artigo *Literatura e sarau: implicações políticas*, Rejane Pivetta de Oliveira e Thiago Pellizzaro:

A abrangência dos saraus extrapola as fronteiras nacionais, pois o fenômeno também é observado, por exemplo, em países da América Latina, tais como Argentina, Chile e México, onde, inclusive, a produção literária periférica de

escritores brasileiros (principalmente aqueles que fazem parte da cena paulistana) é divulgada, por meio da tradução de poemas e contos. Esse é o caso da antologia *Saraus. Movimento/Literatura/Periféria/São Paulo*, organizada por Lucía Tennina, lançada na Feira Internacional do Livro de Buenos Aires, em 2014. No mesmo ano, é lançada, no México, uma edição ampliada, denominada *Brasil Periférica. Literatura Marginal de São Paulo*, na Feria Internacional del Libro del Zócalo do México; em 2016, é lançada, em Santiago do Chile, a antologia *Brasil Periférica* (Editora Cuarto Próprio), composta por textos de 42 escritores. A efervescência dos saraus, em diferentes pontos do mapa da periferia mundial, sem dúvida é um fenômeno que traz aos estudos literários contemporâneos novas problematizações estéticas e culturais, ligadas à materialidade dos modos e condições de produção, recepção e circulação da literatura nesses espaços periféricos (OLIVEIRA; PELLIZZARO, 2017, p. 69).

Assim como os *slams*, os saraus funcionam como formas de divulgação, produção e expansão da literatura e da cultura periférica, são espaços em que escritores/as, produtores/as e público se misturam, em que objetos literários são consumidos. Tennina (2017, p. 116), que identificou e mapeou os principais saraus existentes em São Paulo, ajuda-nos a entender melhor como e, em certa medida, quando se deu esse deslocamento dos saraus de uma cultura letrada para uma cultura periférica.

Esse deslocamento do termo “sarau”, que passa da cultura letrada para uma cultura periférica e, em grande medida, oral, começa a se observar no ano de 2001 quando um grupo de poetas liderados por Sérgio Vaz dá origem ao Sarau da Cooperifa. Essa experiência inspirou a abertura de muitos outros espaços dedicados a encontros similares [...] (TENNINA, 2017, p. 116).

O Sarau da Cooperifa funcionou como marco da proliferação dos saraus, assim como os três atos das edições especiais da revista *Caros Amigos* funcionaram na conformação de um *selo* de Literatura Marginal/Periférica para escritoras e escritores oriundos das margens, de um país também situado à margem do capitalismo, do mercado editorial, que fala e escreve em uma língua considerada não “universal”, o Português.

Sérgio Vaz, idealizador do Sarau da Cooperifa, realizado toda quarta-feira no bar de Zé Batidão, desde 2001, incentiva diretamente outros agentes culturais (poetas, moradores das comunidades, escritores) a construir outros saraus semelhantes, feitos em locais públicos ou em espaços “negociados”, como ele mesmo fez em parceria com o espaço do bar de Zé Batidão. Oliveira e Pellizzaro (2017, p. 76) chamam a atenção para a confluência de linguagens que integram os saraus e que essas confluências permitem a diluição das fronteiras que separam a literatura da música, da dança, do grafite e da performance, constituindo uma prática artística que não se conforma aos padrões estéticos tradicionais, na busca por modos de coexistência, de convivência das artes (LADDAGA, 2006).

Os saraus das periferias também contribuem para a dimensão legitimadora da palavra dos comuns e seus muitos e que, por meio da voz, do corpo e da memória, estabelecem significados outros para (re)existirem às opressões de classe, raça e gênero. Assim, os saraus efetivam uma dimensão cidadã da literatura, como bem afirmou Tennina (2017), erigida não apenas na relação entre Estado e cidadãos, mas, principalmente, na relação entre cidadão-cidadão, construída de forma plural, capaz de produzir um “tipo de representação que considere os pertencimentos e as ancoragens culturais como fundamentais na definição de cidadania” (TENNINA, 2017, p. 95).

Dessa forma, os *slams* e os saraus constroem laços de pertencimento, redes de articulações nacionais e internacionais que possibilitam a expressão artística e cultural das/nas periferias, tornando-se potentes *dispositivos* da divulgação da Literatura Marginal/Periférica.

3 Recitações e batalhas de poemas como *dispositivos*

Partindo da constatação de que as produções da Literatura Marginal/Periférica estão imbrincadas com outras produções artísticas e culturais das periferias e movimentos sociais, bem como estão intimamente relacionadas à oralidade e à performance por meio dos *slams* e dos *saraus*, neste artigo defendemos que esses dispositivos potencializam essa literatura e, conseqüentemente, contribuem para a denúncia e a reivindicação de pessoas marginalizadas, sobretudo, pessoas negras. Aqui, defendemos os *slams* e os *saraus* como *dispositivos enunciativos* e, portanto, faremos uma breve caminhada para justificar essa escolha. Contudo, vale lembrar que tais questões ainda suscitam debates e disputas, visto que se tratam de produções/movimentos recentes e que, aos poucos, vêm ocupando espaços na chamada literatura contemporânea brasileira.

Dispositivo no senso comum pode ser entendido como um mecanismo para a realização de um objetivo, de uma ação. Gilles Deleuze (1996), ao tratar desse conceito a partir de Foucault, no texto *O que é um dispositivo?*, afirma ser um conjunto multilinear que é capaz de operar em três dimensões: poder, saber e subjetivação; e que essas três dimensões se relacionam entre si para fazer ver e fazer falar (DELEUZE, 1996).

Entender os *saraus* e os *slams* como *dispositivos* de enunciação de uma estética da periferia nos possibilita atribuir a esses dispositivos a potência de “máquinas” que permitem que esse conjunto “multilinear”, ao ser acionado, realize ações de saber, de poder e de subjetivar uma realidade própria. Por isso, interessa-nos pensar que esses dois *dispositivos* reafirmam e reconfiguram o ser marginal, o ser periférico. Os *saraus* como *dispositivos* capazes de engendrar outro modo, já existente, mas que fora reconfigurado, subjetivado de maneira distinta e “[...] que passa da cultura letrada para uma cultura periférica e, em grande medida, oral” (TENNINA, 2017, p. 116), e os *slams* como “linhas de ruptura, de fissura, de fratura que se entrecruzam e se misturam” (DELEUZE, 1996, p. 87), pois derivam de uma vertente similar às batalhas de *rap* organizadas pelos negros em diáspora nos Estados Unidos. Em ambas, prevalece a necessidade de rasura do estabelecido.

Dessa maneira, ao tratar os *saraus* e *slams* como “dispositivos de enunciação” de uma estética da periferia, atribuímos a eles (também) a potência de disseminação da Literatura Marginal/Periférica, ao utilizarem-se do ato enunciativo de modo propositivo e mesmo positivo da favela e dos moradores dela, ao mesmo tempo em que, por meio da *internet*, disseminam essa positivação para fora dos territórios da periferia, visto que muitos *saraus* e muitos *slams* estão também disponíveis em plataformas, como o *YouTube*.

O caráter potencializador dos *slams* e dos *saraus*, como *dispositivos* para a produção da literatura feita nas periferias do país, pode ser constatado em diversos âmbitos, um deles é a produção de livros que são compilações de poemas apresentados nesses espaços, quase sempre autorais. Os *slams* e os *saraus* organizam antologias próprias, a exemplo do *Slam* da Guilhermina⁴, que lançou, no ano de 2019, a *Coleção Slam* com dois títulos distribuídos pela editora Autonomia Literária: *Antifa* e *Empoderamento Feminino*. Também o Sarau da Cooperifa “[...] que em 2004 publicou a primeira antologia de um sarau intitulada *O rastilho de pólvora*” (TENNINA, 2017, p. 128).

Os *slams* e os *saraus* transformam-se em espaços para lançamentos de livros independentes de participantes que desenvolvem projetos individuais. Diversos poetas lançam seus livros durante esses eventos e, por serem orgânicos aos espaços, ou seja, agentes mobilizadores que realizam os *saraus* e os *slams*, isso contribui nas vendas e na divulgação. Além disso, possibilitam a confluência entre a literatura escrita e o conjunto de expressões que conformam a cultura *hip-hop*, a oralidade e a performance.

⁴ O *Slam* da Guilhermina foi o primeiro *slam* de rua do país e o segundo mais antigo, surgiu em 2012. Atualmente, esse formato de rua é predominante.

Nas palavras de Marcello Giovanni Poci Stella, que realizou um estudo etnográfico sobre o *Slam* da Guilhermina e a Literatura Marginal/Periférica, foi o fenômeno da proliferação dos saraus nas periferias que possibilitou o surgimento dos *slams* no Brasil (STELLA, 2015).

Ampliação dos canais de divulgação da literatura marginal e dos saraus, juntamente com o aumento dos seus produtores artísticos, criou um *boom* literário que pouco a pouco buscou seu espaço no campo literário brasileiro mais amplo. Tal movimento que se desenrola na década de 1990 e 2000 culmina no surgimento e criação dos *slams* de poesia no Brasil, formato este de disputa poética surgido nos Estados Unidos na década de 1980, inserido numa ideia de popularização da poesia falada em contraposição aos espaços poéticos tradicionais frequentados de maneira hegemônica pela intelligentsia americana. Os *slams* são campeonatos de disputa poética que acabam por se converter em assembleia, lugares de entretenimento e divulgação de trabalhos artísticos não somente poéticos, mas também musicais e plásticos (STELLA, 2015, p. 4).

Stella avalia que existe uma complementaridade entre os saraus e os *slams*, visto que um se alimenta do outro, na busca por mudanças no modo de ser e de vivenciar os lugares, no sentimento de pertença que experienciam nesses espaços de compartilhamento, de troca e de reconhecimento.

Os dois movimentos alimentam-se um do outro para a promoção de mudanças amplas em relação a identidade, geografia, dinâmica social e sensação de pertencimento de seus membros em relação ao seu entorno e em relação ao campo literário mais amplo. Da gestação e consolidação dessas duas novas correntes artísticas, surge a base sob a qual se apoiarão os *slams* de poesia (STELLA, 2015, p. 3).

Dessa forma, consideramos que os *slams* e os saraus tornam-se *dispositivos* de fomento dessa Literatura Marginal/Periférica, constituindo um modo bastante antigo de circulação de textos, como vimos, via fanzines, fotocópias e mesmo os livros individuais e coletivos, as antologias, além de expressões que ultrapassam as letras, como o corpo, a voz e a performance. E ambos se complementam.

Considerações Finais

As nomenclaturas atribuídas a essas produções literárias e “extraliterárias” (NASCIMENTO, 2009), feitas por escritores/as periféricos do presente, ainda estão em disputa, mas já é possível visualizar alguns consensos, como a imbricação entre literatura e cidadania, literatura e movimentos sociais, literatura e outras manifestações culturais. Há um consenso de que essas produções literárias e extraliterárias se conectam com as identidades, as realidades e reivindicações de artistas periféricos/as em busca de ecos para as suas produções. De que a oralidade e a performance, por meio dos saraus e dos *slams*, têm centralidade e importância na disseminação, divulgação e expansão desse “projeto literário e intelectual” mais amplo (NASCIMENTO, 2009), para além das periferias do Brasil.

Neste artigo, defendemos os “novos” saraus e os *slams* de poesia como potencializadores da Literatura Marginal/Periférica, como *dispositivos* capazes de incidir nessa potencialização, contudo, temos a compreensão de que eles têm elementos próprios, atrelados ou não às outras manifestações culturais, artísticas ou literárias, como fez a pesquisadora argentina Tennina, ao desenvolver um estudo sobre os saraus das periferias da cidade de São Paulo, numa contribuição importante no campo da crítica literária brasileira..

Referências

- BENJAMIN, Walter. O narrador: considerações sobre a obra de Nikolai Leskov. In: BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política*. Ensaios sobre literatura e história da cultura. 7ª ed. São Paulo: Brasiliense, 1994.
- CANCLINI, Nestor Garcia. *Culturas híbridas (estratégias para entrar e sair da modernidade)*. 4ª ed. São Paulo: EDUSP, 2015.
- DALCASTAGNÉ, Regina. Uma voz ao sol: representação e legitimidade na narrativa brasileira contemporânea. *Revista Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea*, Brasília, v. 20, p. 33-77, 2002. Disponível em: <http://seer.bce.unb.br/index.php/estudos/article/viewFile/2214/1773> . Acesso em: 10 fev. 2022
- D'ALVA, Roberta Estrela. *Teatro Hip-Hop (a performance poética do ator-MC)*. São Paulo: Perspectiva, 2014.
- DELEUZE, Gilles. O que é um dispositivo? In: DELEUZE, Gilles. *O mistério de Ariana*. Lisboa: Vega editoras, 1996, p. 83-96.
- EBLE, Taís Aline; LAMAR, Adolfo Ramos. A literatura marginal/periférica cultura híbrida, contra-hegemônica e a identidade cultural periférica. *Revista Especiaria: Cadernos de Ciências Humanas*. Bahia, v. 16, n. 27, pp. 193-212, jul-dez de 2015. Disponível em: <file:///C:/Users/unk/Downloads/1126-Texto%20do%20artigo-4062-1-10-20160818.pdf>. Acesso em: 15 fev. 2022.
- FINNEGAN, Ruth. O que vem primeiro: o texto, a música ou a performance. In: MATOS, Cláudia Neiva de; TRAVASSO, Elisabeth; MEDEIROS, Fernanda Teixeira de. (org.). *Palavra cantada (ensaios sobre poesia, música e voz)*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2008.
- KUNZ, Martine. Slam francês e cantoria nordestina: voz, corpo e poesia. *Revista Calígrama: Revista de Estudos Românicos da UFMG*, Belo Horizonte, v. 21, n. 1, p. 83-98, 2016. Disponível em: <http://www.periodicos.lettras.ufmg.br/index.php/caligrama/article/view/10280>. Acesso em: 22 jan. 2022.
- LADDAGA, Reinaldo. *Estética de la emergencia (la formación de otra cultura de las artes)*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2006.
- MESSIAS, Ivan dos Santos. *Hip-hop: educação e poder (o rap como instrumento de educação)*. Salvador: EDUFBA, 2015.
- NASCIMENTO, Érica Peçanha do. *Literatura marginal: os escritores de periferia entram em cena*. São Paulo, 2006. 211 págs. Dissertação (Mestrado em Antropologia Social). Universidade de São Paulo – USP, 2006.
- NASCIMENTO, Érica Peçanha do. *Vozes marginais da literatura*. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2009.
- OLIVEIRA, Rejane Pivetta de. A literatura e o comum: elementos para uma crítica política. *Nonada: Letras em Revista Laureate International Universities*, Porto Alegre, vol. 1, n 26, pp. 86-93, 2016.

Disponível em: <https://www.redalyc.org/pdf/5124/512454190010.pdf>. Acessado em: 16 jan. 2022.

OLIVEIRA, Rejane Pivetta de, PELLIZZARO, Tiago. Literatura e sarau: implicações políticas. *Revista Abriu*. Abriu: estudos de textualidade do Brasil, Galícia e Portugal, n 6, p. 65-83, 2017. Disponível em: <https://revistes.ub.edu/index.php/Abriu/article/view/abriu2017.6.4/21664>. Acesso em: 12 dez. 2021.

ONG, Walter. *Oralidade e cultura escrita (a tecnologização da palavra)*. Campinas: Papyrus Editora, 1998.

PATROCÍNIO, Paulo Roberto Tonani do. *Escritos à margem*. A presença de autores de periferia na cena literária brasileira. Tese (Doutorado em Letras), Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, 2010.

PATROCÍNIO, Paulo Roberto Tonani do. *O que há de positivo em ser marginal?* In: XII Congresso Internacional da ABRALIC, Centro, Centros – Ética, Estética, 2011. Curitiba: ABRALIC, 2011.

SPIVAK, Gayatri Chakravorty. *Pode o subalterno falar?* Belo Horizonte: Editora UFMG, 2010.

STELLA, Marcello Giovanni Pocaí. A batalha da poesia: o slam da Guilhermina e os campeonatos de poesia falada em São Paulo. *Ponto Urbe – Revista eletrônica do núcleo de antropologia urbana da USP*. São Paulo, n.17, p. 1-18, 2015. Disponível em: https://www.researchgate.net/publication/287967499_A_Batalha_da_Poesia_O_slam_da_Guilhermina_e_os_campeonatos_de_poesia_falada_em_Sao_Paulo. Acessado em: 05 fev. 2022.

TENNINA, Lucía. *Cuidado com os poetas! (literatura e periferia na cidade de São Paulo)*. 1ª ed. Porto Alegre: Zouk, 2017.

Submetido em 05/08/2022
Aceito em 26/01/2023