

OS SARAUS DAS PERIFERIAS DE SÃO PAULO: CIRCUITO E CENA EM MOVIMENTO

The saraus of the peripheries of São Paulo: circuit and scene in movement

TENNINA Lucía¹

Resumo

Na periferia de São Paulo vem se conformando desde o ano 2001 um novo mapa que toma como pontos de referência espaços literários chamados saraus de poesia que são, para defini-los rapidamente, reuniões em bares de diversos bairros das regiões suburbanas da cidade onde se declamam ou leem textos próprios ou alheios diante de um microfone aberto durante um período de mais ou menos duas horas. Estes espaços poéticos vêm conformando uma nova cartografia que se completa por uma rede de frequentadores que andam de bairro em bairro seguindo um cronograma que completa a agenda da semana quase todos os dias. A proposta deste artigo tem a ver com pensar a ideia de cartografia a partir de duas concepções do espaço específicas vinculadas geralmente à cultura: a ideia de “circuito” e a sua contraparte, a de “cena”, no intuito de compreender as dinâmicas e significações que ali acontecem.

Abstract

In the periphery of São Paulo has been conforming since 2001 a new map that takes as points of reference literary spaces called "saraus of poetry" that are, to define them quickly, meetings in bars of several neighborhoods of the suburban regions of the city where residents declam or read their own or others' texts in front of an open microphone for a period of about two hours. These poetic spaces have been conforming a new cartography that is completed by a network of participants who goes from neighborhood to neighborhood following a schedule that completes the agenda of the week almost every day. The proposal of this article has to do with thinking the idea of cartography from two specific space conceptions generally linked to culture: the idea of "circuit" and its counterpart, that of "scene", in order to understand the dynamics and meanings that happen there.

Palabras clave: *saraus; São Paulo; peripheries; marginal literatura; circuit.*

Key-words: *saraus; São Paulo; periferias; literatura marginal; circuito.*

Data de submissão: Janeiro de 2018 | **Data de publicação:** Março de 2018.

¹ LUCIA TENNINA - Profesora de Literatura Brasileña y Portuguesa de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires. Becaria posdoctoral del Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Tecnológicas. ARGENTINA. E-mail: luciatennina@gmail.com

INTRODUÇÃO

A Cidade de São Paulo é a maior cidade do Brasil. Apresenta uma divisão territorial em 31 subprefeituras, uma divisão administrativa oficial que estabelece um “centro” que funciona como ponto de referência para os índices de riqueza, alfabetização, educação, violência e nível de vida, que evidenciam porcentagens mais próximos do ideal do que as regiões que estão mais distantes. A enormidade da cidade e as dificuldades em relação com a mobilidade acrescentam ainda mais a diferença entre essa região e os bairros periféricos². De qualquer maneira, os escritores das periferias não se amedrontam diante das imensas distâncias geográficas e simbólicas nem diante da deficiência do transporte público que tem não só uma limitação horária de circulação mais também uma circulação de poucos percursos transversais entre os bairros. Na periferia de São Paulo vem se conformando desde o ano 2001 um novo mapa que toma como pontos de referência espaços literários chamados saraus de poesia que são, para defini-los rapidamente, reuniões em bares de diversos bairros das regiões suburbanas da cidade onde se declamam ou leem textos próprios ou alheios diante de um microfone aberto durante um período de mais ou menos duas horas. Estes espaços poéticos vêm conformando uma nova cartografia que se completa por uma rede de frequentadores que andam de bairro em bairro seguindo um cronograma que completa a agenda da semana quase todos os dias³.

2 Em termos cartográficos, entende-se por “periferia” o conjunto de regiões que estão fora da área “central” circundada pelos rios Tietê e Pinheiros, e pelas avenidas Salim Farah Maluf, Afonso d’Escagnolle Taunay, Bandeirantes, Juntas Provisórias, Presidente Tancredo Neves, Luís Inácio de Anahia Melo e o Complexo Viário Maria Maluf. Em termos conceituais, a “periferia” geralmente é entendida como espaço da “falta”: Os indicadores geográficos, demográficos e socioeconômicos dos bairros periféricos evidenciam uma região associada a baixos salários e à distância em relação aos pontos onde se concentra a oferta de equipamentos culturais. Teresa Pires do Rio Caldeira esclarece em seu livro *Cidade de muros. Crime, segregação e cidadania em São Paulo* (2008), que durante os anos 1990, as regiões pobres da cidade de São Paulo melhoraram seu nível estrutural, ao mesmo tempo que muitos residentes ricos de áreas centrais se mudaram para bairros fechados em regiões distantes. Apesar deste deslocamento da população mais abastada, a oposição centro-periferia seguiu com o mesmo peso que nos anos anteriores: se bem que as distâncias em quilômetros se reduziram nesses casos, as novas propriedades das classes média e alta foram construídas separadas do entorno por altos muros e ostentosos sistemas de vigilância (CALDEIRA, 2008, p. 255). Manteve-se a “distância estrutural”, nos termos de Evans-Pritchard, isto é, a distância medida em termos de valores (EVANS-PRITCHARD, 1977, p. 127), reproduzindo ainda a velha divisão.

3 Segundas-feiras, por exemplo, tem o “Sarau do Binho” (em Campo Limpo, Zona Sul), terça-feira o “Sarau Suburbano Convicto” (em Bixiga, Centro), quarta-feira tem o “Sarau da Cooperifa” (em Pirapóirinha, Zona Sul), quinta-feira tem o “Sarau Elo da Corrente” (em Pirituba, Zona Leste), sábados tem o “Sarau Poesia na Brasa” (em Brasilândia, Zona Norte), domingos tem o “Sarau do Ademar” (Ademar, Zona Sudeste), etc etc.

A proposta deste artigo tem a ver com pensar a ideia de cartografia a partir de duas concepções do espaço específicas vinculadas geralmente à cultura: a ideia de “circuito” e a sua contraparte, a de “cena”, no intuito de compreender as dinâmicas e conteúdos que ali acontecem.

Circuito Literário marginal da periferia

Os saraus não são somente pontos espalhados pelo mapa da cidade, são, pelo contrário, parte de um “circuito” cultural independente e autônomo em relação àquele outro que se constituiu no chamado centro de São Paulo, onde se concentra a maior parte dos recursos, equipamentos e atividades culturais da cidade, funcionando como parâmetro para os índices de qualidade, ao mesmo tempo em que está circunscrito a um segmento social muito específico: a classe média urbana com escolaridade superior. Entendemos por “circuito”, de acordo com a definição proposta José Guilherme Cantor Magnani, “uma categoria que descreve o exercício de uma prática ou a oferta de determinado serviço por meio de estabelecimentos, equipamentos e espaços que não mantêm entre si uma relação de contiguidade espacial, sendo reconhecido em seu conjunto pelos seus usuários habituais” (2007, p. 21).

A partir da emergência dos novos saraus, pode-se falar de um conjunto de estabelecimentos dedicados à literatura, com seu equipamento específico, em um meio que não costuma ser referência de cultura e ocupando espaços que originalmente eram destinados ao lazer e à bebida: os bares das periferias. Os saraus acabam por ser uma iniciativa que vem a fazer frente à ausência de equipamentos culturais nos bairros suburbanos, constituindo seu próprio circuito de circulação da literatura marginal/periférica, independentemente do mercado do livro. É justamente através da tomada desses estabelecimentos corriqueiros, a despontar como únicos espaços destinados ao lazer na região, que se torna visível a necessidade de espaços de expressão e comunicação para os moradores do bairro. A continuação descreveremos detidamente os equipamentos, estabelecimentos e espaços que nos permitem sustentar a ideia de “circuito” para definir este conjunto de saraus.

Bares

Os bares na periferia são espaços dotados de um significado muito importante entre os habitantes dessas regiões, daí que sejam os cenários privilegiados para o surgimento dos saraus não surpreende: “Os bares estabelecidos em periferias, mais do que estabelecimentos comerciais para o consumo de bebidas, são tidos como parte do cotidiano popular e da sociabilidade masculina, espaço para uso do tempo livre e atividades de lazer, pontos de encontro para a convivência entre amigos e mesmo para reuniões de times de futebol de várzea” (NASCIMENTO, 2011, p. 196). A chegada dos saraus aos bares deu a alguns deles um novo sentido ligado ao mundo da cultura letrada, gerando outro tipo de interação entre os moradores do bairro e esses espaços, ao mesmo tempo em que amplia e diversifica o seu público, já que, nas noites de saraus, os botecos começam a ser frequentados também por mulheres e crianças.

Ao mesmo tempo, a multiplicação de saraus nos “botecos de quebradas” colocou em evidência a carência de espaços públicos voltados para a cultura nas regiões periféricas: “Todo mundo sabe que na periferia não tem teatro, não tem museu, não tem biblioteca, não tem nada. O único espaço público que a gente tem mesmo é o bar. De repente, os bares começaram a lotar de mulheres, crianças e poetas. Imaginaram que a gente ia morrer bebendo cachaça, e nós transformamos os bares em centros culturais”, costuma dizer Sérgio Vaz.

Cabe, porém, perguntar: que fatores levam um dono de bar a decidir-se a dedicar semanalmente uma de suas noites a um sarau de poesia? É importante esclarecer, em primeiro lugar, que os organizadores dos saraus não pagam aluguel pelo uso desse espaço. O início das atividades de um sarau em um bar tampouco se dá de forma espontânea. A iniciativa parte de um elemento externo ao estabelecimento – o organizador do sarau –, que, ao propor esse tipo de atividade, faz uma espécie de negociação com o dono do bar e é este quem decide se é viável incorporar o evento à rotina de sua atividade e em que dia da semana ocorrerão os encontros.

Em seu *Ensaio sobre o dom* (2009), Marcel Mauss afirmava que o ato de dar não é um ato gratuito, há um interesse que o move, um contra-dom que equilibra a doação a fim de que não existam conflitos. Entre o dom e o contra-dom deve existir, ainda, um transcurso de tempo. Não se trata, é bom frisar, de uma negociação ou troca imediata. Efetivamente, em todos os casos em que os donos dos bares relataram o processo que

acabou por envolvê-los na realização de um sarau, referiram-se a um período de experimentação para comprovar os resultados alcançados, ou seja, para constatar o contra-dom, antes fixado em uma zona de incerteza. Santista, o dono do bar onde se realiza o Sarau Elo da Corrente, conta dessa maneira como tudo começou: *“Essa historia de sarau foi o seguinte. O [poeta] Michel [Yakini] me procurou, e disse: “Ô tio, você não quer abrir aqui o espaço pra gente fazer um sarau?” Aí eu falei: “Vamos fazer um teste pra ver no que é que dá!”. Aí foi reunindo uns gatos pingados, cinco, seis... E esses gatos pingados foram aumentando, aumentando, e de cinco, seis, passaram a ser até cinqüenta. E a gente parece que gostou da coisa e eu gostei também, eu gosto da coisa. Parece que deu tudo certo. Aí juntou a vontade de comer com a fome”* (Entrevista pessoal⁴, 2010).

Carlita, o dono do bar onde se organizou o Sarau da Brasa, ao falar do momento inicial das atividades de poesia no seu espaço, também se refere a um período de prova: *“Eles [o grupo de poetas que organiza o sarau] pediram para vir aqui. E eu falei: «Vamos experimentar e ver se eu gosto ou se eu não gosto». Gostei e eles estão há mais de dois anos aqui comigo”* (Entrevista pessoal, 2010).

Nesses dois testemunhos aparece a questão do gosto como um fator importante. Quer dizer que, a partir da proposta dos saraus, o ganho para os bares começa a ser percebido não apenas em termos financeiros, mas também simbólicos.

Somado ao gosto pessoal, alguns donos de bares levam em conta também a imagem que deriva do fato de tratar-se de um evento literário, como podemos perceber pelo testemunho de Zé Batidão, no qual ele enfatiza o argumento usado diante do policial que o procurou um dia por causa das queixas de alguns vizinhos: *“Há poucos dias esteve aí um policial que o povo chamou no dia do sarau. Ele olhou e falou assim: “Olha, me chamaram, porque está tendo um barulho aí. É samba?” E eu falei: “Não! É sarau!”. Ele falou assim: “É! Tô vendo! São pessoas bonitas. São pessoas de faculdade?” Eu falei: “São, são todos professores, pessoas de faculdade. São pessoas diferentes”* (Entrevista pessoal, 2010).

O argumento apresentado pelo dono do bar no episódio relatado tem a ver com o valor simbólico que legitima a ação dessas pessoas que estão fazendo ruído. Eles não são “do samba”. De onde se depreende que não são de extração popular e, mais que isto, estão

⁴ As entrevistas citadas neste artigo foram publicadas no livro *Polifonias Marginais* (TENNINA et. al, 2015)

ligadas à academia, ou seja, são letrados. O contra-dom que o sarau oferece ao bar se vincula, assim, ao “prestígio dos frequentadores” que constituem esse novo público. Não se trata, portanto, de um aspecto menos importante entre os elementos que favorecem a aceitação por parte dos donos de bares que cogitam abrir o seu espaço para as atividades de um sarau.

A economia do dom e contra-dom é mais fluida quando existe um laço familiar que atravessa os vínculos entre as duas partes. É o caso do Sarau Elo da Corrente, que acontece no bar do Santista, tio de Michel Yakini, um dos organizadores. Isto também marcou o processo que levaria ao surgimento do Sarau da Cooperifa, o qual se realiza no bar onde o poeta e organizador Sérgio Vaz passou grande parte de sua infância, já que seu pai foi o dono desse estabelecimento por doze anos, antes de passar o ponto para o Zé Batidão, atual proprietário.

O vínculo afetivo com o dono do bar se nota claramente no posicionamento que este personagem assume diante da própria prática do sarau. No caso da Cooperifa e do Sarau Elo da Corrente, por exemplo, os donos assumem tal protagonismo que passam a ser também participantes centrais do evento. Toda quarta-feira, Sérgio Vaz abre a Sarau da Cooperifa gritando “no bar do Zé...”, “Batidão” responde o público. Santista, o dono do bar onde ocorre o Elo da Corrente, é, por seu turno, mais um declamador e quase sempre lê alguma poesia de seu livro *Prosas de boteco*, o qual foi editado pela editora do próprio sarau. Exemplo de outro tipo de relação se observa nos casos do Sarau da Brasa e do Sarau da Ademar. Nestes casos, embora às vezes os donos sejam nomeados, quando isso ocorre é para agradecer pelo fato de eles aceitarem a organização do sarau em seus estabelecimentos. Este fato evidencia a existência de um intercâmbio sem que ocorra um deslizamento dos papéis entre as partes envolvidas.

Outro aspecto que cabe ressaltar é que o funcionamento de um sarau não acarreta custos adicionais nem representa para os bares nenhum tipo de modificação estrutural, dado que a única coisa de que se precisa para acontecer o evento é um microfone e a amplificação do som. Nesse sentido, pode-se dizer que naqueles dias nos quais não há sarau no bar seu funcionamento e seu público são iguais aos de qualquer outro “boteco das quebradas” paulistanas. De qualquer forma, muitos dos bares, a partir da chegada dos saraus, acrescentaram um dado novo ao espaço: montaram sua própria biblioteca, elemento que não interfere na dinâmica do bar, mas introduz uma significativa modificação simbólica do ambiente.

Microfone

O dispositivo central de todos os saraus da periferia é um simples microfone em torno do qual se reúnem todos os presentes e que passa de mão em mão, unindo os corpos nessa manipulação compartilhada. O fato de ser um único aparelho equilibra as vozes que passam por ele, sem dar um particular destaque a nenhuma delas. Isto faz também com que som alcance a todos os presentes de forma semelhante, sem importar se estão perto ou longe do poeta. Trata-se do meio mais barato através do qual o poeta pode amplificar suas palavras, conforme assinala Michel Yakini: “O sarau é muito propício a ser feito com pouca estrutura. Basta ter o espaço e um microfone. E fazer!” (Entrevista pessoal, 2010). Contudo, obviamente, não se trata somente de um instrumento para falar em público. Em sintonia com a proposta do RAP, o microfone costuma ser considerado como uma “arma” do poeta que lhe permite expressar-se. É o meio que dá relevância a suas palavras e permite torná-las públicas, como se pode constatar no poema “Microfones em ação”, do *rapper* paulistano, MC Trexx. Nesse texto, o MC de hip-hop também ligado à cena literária anuncia: “minha rima vai invadir seu universo tipo um protesto diferente ao inédito”. A materialização da poesia marginal da periferia passa inevitavelmente pelo microfone, que, nesse sentido, torna-se um artefato fundamental para a afirmação do poeta como sujeito que produz poesia e a expõe no sarau.

O microfone presente no centro dos saraus leva implícito, além disso, o lema da liberdade total de expressão: nos saraus de poesia não costuma haver um sistema de controle em relação àquilo que se diz, desde que se mantenha o respeito aos presentes e à comunidade. O microfone, assim, torna-se um meio de democratização que dá voz tanto a um poema preparado em casa como a um bêbado que quer expressar seus sentimentos.

De qualquer forma, nem tudo é harmonia em um sarau. É comum que surjam certas polêmicas, sobretudo no tocante à questão de gênero, como se pode perceber nas palavras da poeta cooperiférica Elizandra Souza, ao opinar sobre o Ajoelhaço, evento realizado no Sarau da Cooperifa para comemorar o dia internacional da mulher: “Pra mim, [o Ajoelhaço] é uma hipocrisia: você vai lá, se ajoelha e no resto do ano faz um monte de poesia machista, essas coisas que acontecem com o microfone aberto. É importante [ter o microfone aberto], mas [algumas] coisas me preocupam.” (Entrevista pessoal, 2013). A questão feminina é um tema que provoca certa controvérsia, mas está sendo assumida e problematizada cada vez mais. Cabe, porém, mencionar neste ponto que existem certos temas que, apesar de envolverem um cenário de muitas disputas, não

são problematizados diretamente. Isso ocorre, em particular, com as temáticas ligadas principalmente às minorias homossexuais. Em relação a isso, Zinho Trindade, um poeta e músico ligado aos saraus da Zona Sul, diz: “[Nos saraus] muitas coisas são permitidas e muitas coisas não são permitidas ou não são aceitas. Por exemplo, você falar de gays. Eu já vi gente falar de gays em saraus e ser repreendida ou ser censurada. O cara fez uma poesia que dizia: “Viva os gays!”, por exemplo, e aí no final alguém falou: “Ei! Como assim? Olha o papo do cara!”. Sarau é um espaço onde você pode falar tudo, né? Só que também tem uma sociedade onde você corre o risco de sofrer certos preconceitos ou você mesmo ser um preconceituoso no momento. Mas não deixa de ser um espaço aberto. Eu respeito o poeta, por mais que ele seja machista, preconceituoso e tal. Eu dou um ponto pra ele só por ele ter escrito. O resto dos pontos eu tiro, né? Mas só por ele ter escrito, eu já dou um ponto. Porque ele já está fazendo algo bom. Mas nem sempre, também, né? ele merece tantos pontos pelo que ele escreveu. Tem gente que deve me criticar, também, pelas minhas poesias” (Entrevista pessoal, 2010).

O microfone aberto ao público, de acordo com a posição exposta por Zinho Trindade, não apenas é um espaço de protesto, mas também de reprodução de certos preconceitos sociais. Isso tem a ver com o fato de que as declamações não se constituem como um discurso verbal autônomo. Trata, muito mais, de um *evento social* (VICH, 2001, p. 48) que nos exige uma reflexão sobre outras variáveis para além da letra. A declamação é um acontecimento que ocorre e, como tal, muitos de seus significados se encontram fora do texto e aparecem profundamente condicionados pela realidade social que a rodeia. Esse contexto, marcado pela pobreza econômica e pela exclusão política, impõe suas marcas nas declamações e na lógica interna dos próprios saraus. Daí que muitos destes discursos acabem por se configurar como instâncias interpelativas da realidade social. De fato, naqueles saraus em que as fórmulas não são tão estritas não se ouve apenas declamações de poemas. Nesses casos, o microfone funciona também como espaço de denúncia, desabafo, discussão e debate, dependendo do momento político ou do bairro.

Como dissemos anteriormente, a única coisa que o microfone da Cooperifa está habilitado a amplificar são poemas lidos ou declamados: nada de música, nada de discursos de opinião, nada de manifestações político-partidárias.⁵ A maioria dos demais

⁵ O único que em certas ocasiões se permite este tipo de manifestação é Sérgio Vaz. Em outubro de 2010, por exemplo, repetiu durante todos os saraus organizados no período próximo às eleições presidenciais: “Cooperifa é Dilma!”.

saraus que se inspiraram na proposta cooperiférica flexibilizam muito mais o uso do microfone e permitem uma utilização menos direcionada do aparelho. Desse modo, ampliam-se as linguagens que se apresentam nesses encontros, dando lugar a instrumentos musicais ou a performances teatrais que se desligam do fio e do microfone. Com isso, os corpos assumem posições diferentes daquela que se estandardizou no ato de declamar. Conforme aponta Vagner Souza, um dos organizadores do Sarau da Brasa: “*Lá pelo final de 2007, a gente pensou que poderia fazer algo do tipo, semelhante à Cooperifa, mas que não necessariamente precisaria ser igual à Cooperifa, porque, por exemplo, a Cooperifa abre um espaço muito pequeno. Ela é principalmente para literatura. Música e as outras coisas têm pouco espaço no momento do sarau. Então, mais ou menos, a gente tomou a Cooperifa inicialmente como uma referência, mas, ao mesmo tempo, tentando se distanciar do modelo que eles fazem*” (Entrevista pessoal, 2010).

O Sarau da Brasa, que ocorre sábado sim, sábado não, no bairro de Brasilândia, Zona Norte de São Paulo, chama a atenção, diante dos saraus da Zona Sul, porque inicia e encerra suas atividades com um toque de tambores e cantos que convocam, no primeiro momento, e despedem, depois, os poetas do sarau. O espaço da Brasilândia está aberto também para performances teatrais. O microfone, assim, pode ser um ponto de partida para transformar o bar em um palco.

Bibliotecas

Outro elemento que forma parte do circuito dos saraus é a presença das bibliotecas. Em todos os bares onde se realiza este tipo de encontros há uma biblioteca com seis a dez estantes cheias de livros, situada perto do balcão, a alguma distância do espaço destinado à declamação. A biblioteca fica instalada permanentemente no bar, embora o sarau só ocorra uma vez por semana. A presença da biblioteca concede certa aura a um espaço dedicado principalmente ao lazer.

“A decoração e as instalações permanentes no lugar em que se desenvolve geralmente uma determinada atuação, assim como os atuantes e a ação que ali se costuma encontrar, tendem a imprimir nele uma espécie de feitiço; mesmo quando a atuação habitual não se realize ali, o lugar tende a reter algo do caráter de sua região anterior. É como uma catedral ou uma sala de aula que conservam algo de sua atmosfera mesmo quando só se encontram presentes os pedreiros” (GOFFMAN, 2009, p. 143).

Alguns bares da periferia, espaços intermediários entre o trabalho e a casa, onde, por sua vez, costumam ocorrer muitos atos que se convertem em estatísticas associadas à periferia (o alcoolismo e os assassinatos), começam a mudar sua decoração a partir dos sarau. Mas não se trata de um projeto dos organizadores do sarau. Em geral, são os próprios donos dos bares que montam essas bibliotecas e os vizinhos vão completando-as. Muitos dos livros que compõem suas estantes são doações das pessoas do bairro, como conta Michel Yakini, um dos organizadores do Sarau Elo da Corrente: “A biblioteca foi uma resposta do próprio bairro. Quando você fala assim: *“o bairro se integrou”, tem gente que não vai ao sarau, mas acompanha de outra forma. O sarau era transmitido pela rádio. Até no seu primeiro ano e meio, porque a rádio funcionava em cima do bar. Então, tinha um link direto que transmitia pra região toda. E a rádio tinha ouvintes. E esses ouvintes, então, acompanhavam o sarau. E outras pessoas que freqüentavam o bar, mas não ficavam no sarau, entendiam que aquilo ali era um espaço literário e começaram a doar livros. “Toma uns livros, olha aí, ó! Vocês gostam de livros e tal!” E a gente pensou: “E agora? O que fazer com os livros?” Um dia o Santista [dono do bar] comprou uma estante e falou: “Então, vamos montar essa bibliotecazinha pra dar uma referência de empréstimo.” Aí, primeiramente, a biblioteca ali era um espaço muito pequeno. A gente até readequou lá agora. Tá num lugar melhor, tá bem na frente, assim. Quando cê foi lá, ela tava no fundo e tal. Agora não. Agora ela está na porta e tal. Qualquer pessoa que chegar tem acesso mais fácil” (Entrevista pessoal, 2010).*

A biblioteca amplia, assim, as dimensões do sarau e alcança uma interação com a vida privada dos moradores através de um movimento duplo, já que, por um lado, os livros que antes eram objetos dos indivíduos passam a ser objetos coletivos, e, por outro, um elemento do sarau, associado à dimensão do que é público, pode ser levado por qualquer um para sua casa, abrindo, assim, a possibilidade da privacidade da leitura.

Que tipo de livros compõem o acervo dessas destas bibliotecas? De acordo com os testemunhos dos donos dos bares, nenhum deles mantém um registro dos livros que reúne, mas poderíamos dizer, com base nos dados colhidos no campo, que em todos os casos a maior parte dos livros é de literatura, brasileira e universal, embora também haja livros dos mais diversos tipos, como compilações de piadas, livros de autoajuda, livros de religião, relatos de viagens, manuais escolares, revistas de programação cultural, dicionários e enciclopédias. Enfim, um corpus de textos que não considera as intenções de distribuição e de circulação dos exemplares e que se baseia na descontinuidade mais que em uma proposta específica (CHARTIER, 1998).

Livros e antologias

Ao contrário do que se poderia pensar, a interação entre a biblioteca e o sarau é quase nula. As bibliotecas não oferecem textos aos que vão declamar, já que, de modo geral, os poetas fazem suas escolhas antes de ir ao sarau. Isso ocorre porque o ato requer uma preparação prévia. É comum, portanto, ver pessoas no sarau com cadernos ou folhas manuscritas nos bolsos ou nas mãos, como costuma ocorrer com Augusto Cerqueira, que explica dessa maneira a sua prática: *“Eu já levo o poema prontinho de casa. No caso da Cooperifa, que é na quarta-feira, na segunda eu já começo a pensar: “Puxa! O que é que eu vou ler? O que é que eu vou escrever? O que é que eu vou separar?”.* Às vezes, alguns que eu tenho, poesias que eu não li lá ainda, mas aí eu olho e digo: *“Nenhuma dessas!”.* Aí, eu tenho que escrever alguma coisa. Às vezes, é coisa da semana mesmo. Às vezes, o que não é legal para uma semana, o que eu não acho legal de ler numa semana, eu leio na outra” (Entrevista pessoal, 2010).

A declamação não funciona nos *saraus* da periferia como uma forma de expressão instintiva e única. Há uma consciência sobre a diferenciação entre a palavra escrita e a recitada, o que se pode constatar dos livros publicados de muitos poetas de sarau. Há poetas, como Luan Luando, por exemplo, que costumam declamar o mesmo poema, sarau após sarau, tornando-se uma espécie de *hit*, a tal ponto que certas partes do texto muitas vezes são acompanhadas em coro pelos presentes. “Agora é nós; depois de nós, é nós de novo. Todo o poder ao povo!”, diz o “refrão” de “Agora é nós”. Trata-se de um poema extenso no estilo das letras de RAP, onde não há uma clara separação em versos ou estrofes. A cadência do poema ao ser declamado remete também diretamente ao RAP a partir da ênfase que se dá à última palavra acompanhada pelo movimento rítmico do braço, que se estende para a frente. Isso se reforça ainda mais por meio da rima que une um segmento do texto ao bloco seguinte. A discursividade desse poema traz poucos verbos. Em seu lugar sobressaem múltiplas referências a nomes de pessoas ou lugares associados a tempos e espaços muitas vezes distantes, todos eles ligados à ideia de luta popular e de resistência à “colonização”:

“Resistir o brasileiro tende/
Como Chico Mende/
Amazona é nossa goma/
Treinados para matar Vasco da gama/
Cuidado! Base militar/
Na Colômbia vizinha/
Manda um email/
Para Peru Vaz de Caminha/
Um fax do manguê/
Tratado de sangue/
Essa terra vai ser nossa um dia/
Chega de xerocar nossa alforria/
Agora é nós/ depois de nós/ é nós de novo./
A propriedade é um roubo/
Olha lá! Tá vindo do mar/
Mas candeeiro chão pode queimar (...).⁶

⁶ LUANDO, Luan. “Agora é nós”. Disponível em: <http://www.recantodasletras.com.br/poesias/1999013> (Acesso em setembro de 2015.)

Este poema, como se pode perceber em sua transcrição, busca reproduzir aspectos da fala periférica, de modo semelhante ao que se observa no estilo de muitos poemas dos saraus, recorrendo, por exemplo, à eliminação das consoantes (“tá, Mende”) e à inclusão de vogais (“nóis”).

Além deste texto, Luando tem outro com características similares que costuma declamar acompanhado pelo coro dos presentes na parte do “refrão”, que diz assim: “salve maloqueiro, mocambeiro, brasileiro/ rimo por amor, não pelo dinheiro”.

Luan Luando publicou seu primeiro livro autoral, *Manda buscá*, em 2011, editado de maneira independente. Chama a atenção que nele não estejam incluídos seus dois poemas mais conhecidos no meio dos saraus. Os textos aparecem nesse livro agrupados em três segmentos, de acordo com as partes que integram um brinquedo bastante popular nas periferias, figura já presente na própria capa: “linha”, “rabiola” e “pipa”. Cada um deles tem uma característica específica, conforme descreve Leite: “No primeiro, estão os poemas de crítica social e de exaltação da negritude. No segundo, estão vários poemas miúdos em tom de ironia, humor, sarcasmo e ludicidade. No último, são os poemas dos prazeres, amores e mulheres” (2014, p. 221). Os poemas declamados por Luan bem poderiam fazer parte do primeiro bloco, mas, se prestamos atenção ao seu estilo e forma, entenderemos imediatamente porque eles não figuram aí: os poemas publicados no livro apresentam, em termos gerais, por um lado, uma marcada separação em versos, e, por outro, uma linguagem menos críptica e mais exegética e descritiva. Há, neste sentido, uma diferenciação importante entre os poemas que o autor escolhe para declamar no sarau e os poemas selecionados para publicação em livro.

Michel Yakini demonstra estar consciente desta diferença entre as faturas poéticas: “Quando a gente, por exemplo, pega uma antologia, que a gente conhece os textos das pessoas, então a gente lê e fala: «Pô! Esse texto aqui é legal quando a pessoa lê, mas escrito não ficou bom!», pois é outra coisa.” (Entrevista pessoal, 2010).

A publicação de antologias é uma prática comum de todos os saraus implantada pela Cooperifa, que em 2004 publicou a primeira coletânea de um sarau intitulada *O rastriho de pólvora*. O livro traz cinquenta e três poetas e foi editado de maneira independente. Algumas das antologias dos saraus são publicadas como edições especiais independentes e outras por meio das editoras que os próprios saraus foram montando durante esses anos, entre as que se destacam: Elo da Corrente Edições, Coletivo Cultural Poesia na Brasa, Edições Um por Todos e Edições Suburbano Convicto. Estas antologias

partem de uma preocupação de difundir vozes que não teriam espaço nas editoras comerciais, ao mesmo tempo que permitem pensar o objeto livro a partir da preocupação com o acesso das pessoas de baixos recursos à produção editorial e com a democratização da leitura (praticando um preço mais acessível e organizando a distribuição fora dos circuitos tradicionais). Sobre esse tema Vagner Souza (Sarau da Brasa) faz algumas observações: “*A partir das poesias faladas nos saraus, entendemos que seria possível registrar uma vasta produção em livros, produção essa que acreditávamos que não teriam espaço nas grandes editoras. Além do mais, desejávamos fazer livros e vendê-los a preço de custo, ou até mesmo distribuir gratuitamente nos espaços por onde passávamos*” (escolas, centros culturais do nosso bairro, unidades da Fundação Casa, entre outros). (Entrevista pessoal, 2010).

Ao contrário do que ocorre com os livros autorais, as antologias atualizam e representam o sarau na folha impressa, funcionando como uma espécie de documentação desses intercâmbios orais. Por um lado, a partir da desierarquização das vozes, não há distinção do material do ponto de vista estético nem tampouco do ponto de vista da relevância da assinatura. Coexistem escritores que já têm vários livros publicados com outros que permanecem inéditos. Além disso, os textos publicados nas antologias costumam ser os que se escutam nos saraus, embora também apareçam vários outros que nunca foram declamados. Contudo, em todos os casos, quem assina é, sem exceção, alguém que faz parte do grupo de frequentadores desses espaços. A apresentação da *Antologia Coletivo Cultural Poesia na Brasa* é esclarecedora neste sentido:

“O volume que você tem em mãos neste momento é mais do que um livro, é um sarau impresso. Nele pretendemos apresentar um pouco do que se passou nesta breve e intensa história, um pouco de cada um dos saraus realizados. Reunimos o maior número possível de autores que construíram ao menos uma parte desta trajetória e os apresentamos aqui. Tente ouvir os tambores, não será difícil. Aproveite, dance, sente-se, leia, ouça e, se tiver vontade, recite os textos você também. (...) Bom Sarau! Axé!” (2009, p. 21).

Embora existam certos textos que seriam muito complexos para ser declamados (como alguns que experimentam com a disposição das letras no espaço da página ou certos contos de quatro ou cinco páginas), a maior parte do que se lê nas antologias são poemas que mantêm algo da declamação, seja pelas rimas, seja pelo recurso muito utilizado da repetição de palavras no começo de cada estrofe, seja pelo uso reiterado de signos de exclamação ou de onomatopeias.

Além disso, estes volumes costumam aparecer acompanhados de fotos dos saraus em ação, o que contribui para criar um certo clima para os poemas que aí aparecem. Também são publicadas fotos dos autores que em geral se apresentam com um microfone na mão ou com o corpo em posição de escuta. Ao contrário dos livros de autor, todas as antologias têm uma programação gráfica mais ou menos estandardizada, que reúne todos os poemas sem distinções entre si,⁷ como dá a entender Vagner Souza em uma entrevista realizada em 2013: “As antologias já tem um formato base, estético definido. Já a obra autoral, que, no nosso caso, só foram duas, é mais gostoso de produzir, pois, por ser somente um autor, temos mais tempo pra conversar sobre os textos, pensar em detalhes.” Os livros autorais publicados pelos coletivos dos saraus, por sua vez, costumam ter, como se dá a entender na citação, intervenções dos editores e geralmente são mais trabalhados no que se refere ao projeto do objeto-livro, como o de Luan Luando, por exemplo, no qual o texto poético aparece acompanhado de desenhos de Carolzinha Texeira, e que evidencia um particular cuidado editorial (a cargo de Katia Portes Leão, uma frequentadora dos saraus da Zona Sul).

É possível dizer que as antologias dos saraus funcionam como mapas desierarquizados e inclusivos, nos quais os poetas mais dispares adquirem certa visibilidade e permanência, para além das fronteiras do sarau. De todo modo, cabe afirmar que esta desierarquização tende também a uma leitura cega, que não produz sistemas interpretativos, tal como insiste com frequência Allan da Rosa: “uma coisa que a gente tem que construir é uma crítica nossa, a gente tem uma missão e um potencial de fazer uma crítica literária nossa” (Entrevista pessoal, 2010).

As obras publicadas pelas editoras dos saraus, no geral (com exceção das edições Toró e edições Maloqueiristas), respondem a uma ideia mais clássica de livro, com um tamanho, um design e uma tipografia sem complexidades especiais, pensados para ocupar um espaço similar a qualquer outro tipo de livro que esteja em uma biblioteca. A ideia de livro, assim, apesar do protagonismo da palavra falada na trajetória dos escritores, não deixa de estar marcada por um valor simbólico associado diretamente à cultura letrada, ligado à legitimação do lugar de enunciação da literatura realizada nesses espaços. Nas palavras de Carolina Barreto, em seu artigo “O livro na «literatura periférica»: Lendo o texto e o objeto livro em *Notícias jugulares*, de Dugueto Shabazz” (2010): “tornar-se um

⁷ Este não é o caso da antologia do Sarau da Cooperifa, reeditada em 2006 por Edições Toró, e da antologia do Sarau da Ademar, que demonstram um especial cuidado com o design gráfico.

escritor e publicar livros que coabitam as estantes das livrarias ou as estantes dos leitores com autores cuja formação não passou pelos «percalços da alfabetização» é uma forma de mostrar que a «literatura periférica» é tão legítima quanto àquela que já faz parte de uma certa tradição na literatura brasileira”. Ser parte de um livro ou publicar um livro autoral no universo da literatura marginal deriva em uma carga simbólica enorme, vinculada à conquista de um espaço historicamente negado a esse grupo.

A distribuição dos livros, de qualquer forma, não é a mesma que a daqueles que circulam normalmente pelos meios letrados. Aqui os livros chegam somente até onde os autores podem chegar a partir da venda de mão em mão, ou seja, seu público leitor não se configura como um mercado anônimo, estando constituído por uma clientela quase exclusiva:⁸ *“Distribuímos os livros por onde circulamos: escolas, centros culturais, cadeias, ruas e praças. Vendemos os livros, de modo geral, a preço de custo, mas em muitos espaços distribuímos gratuitamente, pois vários dos nossos livros foram produzidos com subsídios do Estado. Entendemos que ainda é muito precária nossa forma de fazer as obras circularem, pois os livros, de modo geral, estão onde os autores estão. O velho esquema de autores independentes: colocar os livros na mochila e caminhar oferecendo o seu trabalho”* (Vagner Souza, entrevista pessoal, 2013).

Nos termos de Pierre Bourdieu, este conjunto de livros é considerado como produto de um *“subcampo de produção restrita, onde os produtores têm como clientes apenas a outros produtores, que são também sua concorrência direta”* (2005, p. 246). Isso quer dizer que se trata de um espaço no qual se produz uma sobreposição que envolve as figuras do escritor, do distribuidor e do leitor. Essa passagem dos livros paralelos ao sistema literário estabelecido vai traçando, também, os contornos do circuito literário dos saraus.

Aquele leitor alheio aos espaços de circulação periféricos, mas que está interessado nestas produções conta, de qualquer forma, com um único espaço de venda especializado neste tipo de produções: a Livraria Suburbano Convicto, do escritor

⁸ Esta característica é uma das que se costuma apontar como similar às dos poetas marginais dos anos 1970, também conhecidos como integrantes da Geração Mimeógrafo. Nas palavras de Heloísa Buarque de Hollanda: “Nos dois projetos de criação literária marginal, o sistema editorial, um tanto perverso e viciado em questão de preços e raio de alcance da distribuição, se mostra pouco adequado ou suficiente para o propósito libertário marginal. O resultado é, também em ambos os casos, o investimento criativo em novas políticas editoriais mais independentes, eficazes e afetivas em relação ao livro e à palavra. A prova disso são as atividades levadas a cabo nos anos 1970 pelas editoras cariocas Nuvem Cigana, Capricho, Vida de Artista e muitas outras, e agora nas editoras paulistas Toró e Selo Povo.” (HOLLANDA apud TENNINA, 2014, p. 30)

Alessandro Buzo, que comenta o quadro a partir dos problemas da distribuição: *“A gente chegava assim em comércios, não livrarias, outros comércios do bairro, tentando deixar o livro ali, numa prateleira, perto da caixa, para que as pessoas pudessem ver e se interessar. Mas as pessoas não têm noção de cuidado. Aí, depois você voltava para pegar o livro e estava sujo. As pessoas tinham lido com a mão gordurosa, a mão suja, sabe? (...) Não era mais um livro novo. Então, isso muito me chateava, por muito tempo isso me chateou. Aí, uma vez eu falei: “Puxa, não tem um lugar adequado pra vender os nossos livros, e poucas livrarias aceitam os que não são de editoras tradicionais”. Os que são da Aeroplano,⁹ os que são da Global,¹⁰ vão para as livrarias. Agora a maioria dos livros da periferia são independentes. E assim, se não existe um lugar bacana para expô-los à venda, vou criar um. E eu fiz a livraria lá no Itaim Paulista, três anos atrás. A gente ficou lá por três anos. E, agora, no começo do ano, a gente veio pro Centro. (...) E montamos tudo de novo aqui no Bexiga, um bairro central (Entrevista pessoal, 2010).*

A livraria de Alessandro Buzo trouxe um novo espaço para o circuito de saraus que o aproxima em certa medida do circuito do livro tradicional, na medida em que tira a venda dos livros da mão do autor e os põe à disposição em uma livraria localizada no Centro de São Paulo. A livraria de Alessandro Buzo amplia, como dissemos, o potencial círculo de leitores dos livros publicados pelos escritores dos saraus, já que nos espaços antes mencionados, em geral, são sempre os mesmos agentes que convergem.

Agências financiadoras

Uma instância fundamental do circuito cultural dos saraus da periferia tem a ver com as agências financiadoras. Como dissemos, organizar um sarau em um bar não implica gastos, mas muitos dos produtos culturais que surgem desse espaço exigem um estímulo financeiro para poder tornar-se realidade. Um exemplo desse tipo de produto são os livros. Muitos dos projetos que surgem dos saraus são autogeridos, mas muitos outros só se viabilizam a partir do apoio de instituições dispostas a fomentar produções provenientes das regiões da cidade mais desfavorecidas em termos de serviços e indústrias culturais. Entre estas agências há três que se destacam por sua marcada

⁹ No ano de 2007, a editora Aeroplano lançou a coleção chamada “Tramas Urbanas”, dirigida por Heloísa Buarque de Hollanda. A coleção surgiu com o objetivo de estimular os próprios artistas periféricos a falarem de suas produções e a contarem suas histórias de vida. Quatro escritores da periferia de São Paulo publicaram nessa coleção: Sérgio Vaz, Alessandro Buzo, Sacolinha e Allan da Rosa.

¹⁰ Em, 2007, a editora Global deu início à coleção Literatura Periférica, com a curadoria de Eleilson Leite. <http://www.globaleditora.com.br/literatura/literatura-brasileira/?colecacao=273>

presença entre as produções do circuito de saraus: A Prefeitura de São Paulo a través do programa VAI (Valorização das Iniciativas Culturais), o Banco Itaú, através do instituto Itaú Cultural, e a organização da sociedade civil Ação Educativa.

A primeira destas agências em volume de recursos distribuídos sob a forma de apoio é a Prefeitura de São Paulo, que implementou o programa VAI em 2004. Este programa distribui recursos a partir de editais públicos que têm a particularidade de permitir a apresentação de pessoas físicas ou de grupos informais, sem necessidade de se constituírem como associação civil. A única condição imposta é que o proponente comprove baixa renda, viva em uma região periférica e tenha entre 18 e 29 anos. Os projetos financiados por este Programa não se restringem à publicação de livros. O VAI apoia também experiências de produção e circulação envolvendo qualquer outra linguagem artística, bem como manifestações de culturas tradicionais e indígenas. Desde sua criação até 2014, inscreveram-se 7.220 projetos, 1.144 dos quais foram aprovados com um investimento de R\$ 22.579.433,00. O valor concedido a cada projeto varia entre quinze e vinte mil reais. Além do inegável significado econômico que este programa tem para cada beneficiado por conta do subsídio, não se pode desconsiderar o impacto simbólico, já que a aprovação do projeto funciona como uma forma de reconhecimento e legitimação pública para os próprios sujeitos envolvidos dentro dos bairros nos quais se desenvolvem suas atividades.

Em segundo lugar, considerando o volume de recursos destinados, vem o Itaú Cultural, um instituto privado concebido em 1987 pelo presidente do Grupo Itaú, Olavo Egydio Setubal. Surge como um órgão vinculado ao banco e, de acordo com o que informa em seu *site*, é um “instituto voltado para a pesquisa e a produção de conteúdo e para o mapeamento, o incentivo e a difusão de manifestações artístico-intelectuais. Dessa maneira, contribui para a valorização da cultura de uma sociedade tão complexa e heterogênea como a brasileira”.¹¹ Esta instituição também teve impacto nas políticas culturais da periferia, na medida em que financiou a publicação de vários livros, como a antologia *Rastrilho de pólvora* (2004), do Sarau da Cooperifa, além do CD *Sarau da Cooperifa* (2006), e apoiou alguns eventos associados ao movimento dos saraus, como a Semana de Arte Moderna da Periferia, e outras atividades vinculadas a eles, como a Brechoteca, do Sarau do Binho. É importante destacar que nas últimas décadas tem sido comum a participação de empresas privadas no financiamento de atividades como a

¹¹ <http://www.itaucultural.org.br/conheca/sobre-o-itaucultural/>

produção de shows, peças de teatro, filmes, exposições, seminários, espetáculos e mostras. Fato importante para esse apoio foi a aprovação de legislação federal que garantiu incentivos fiscais à produção cultural. Em julho de 1986, foi sancionada a Lei Sarney, pioneira no incentivo à cultura. Cinco anos depois, em dezembro de 1991, seria sancionada a Lei Rouanet, que instituiu políticas públicas para a cultura nacional vinculadas à incidência de benefícios fiscais na área do imposto de renda. Essa legislação estimulou as empresas a concederem apoio a atividades de caráter cultural ou artístico porque, com isto, além da isenção fiscal, elas investem também em sua imagem institucional. Embora os resultados desta política de incentivo sejam polêmicos devido à grande concentração dos incentivos em determinadas áreas e também por conta da arbitrariedade dos critérios dos patrocinadores na hora de escolher os projetos a serem financiados,¹² os casos apontados acima evidenciam o potencial desta ferramenta quando direcionada à produção cultural da periferia.

A ONG Ação Educativa, fundada em 1994 com a finalidade de contribuir para a promoção dos direitos educativos e da juventude, é outro organismo que colaborou com várias atividades dos saraus, ao longo dos últimos anos. Trata-se de um espaço dedicado a atividades de formação, intercâmbio e difusão cultural, que tem seu público formado por jovens, ativistas, educadores, movimentos sociais e pessoas da periferia. Entre outros projetos, esta ONG apoiou a publicação dos livros *Te pegó lá fora*, de Rodrigo Ciríaco (2008), *Meninos do Brasil* (2008), de Márcio Batista, e *Dos olhos para fora mora a liberdade* (2009), de Casulo.

O apoio dessas instituições, como vemos, mostrou-se fundamental para o desenvolvimento e a continuidade do circuito cultural marginal da periferia. De todo modo, o apoio financeiro concedido traduz-se em ajudas pontuais e não no desenvolvimento de uma política vinculada à continuidade dos projetos, a maioria dos quais corre o risco de interrupção ou desaparecimento com o fim do financiamento recebido. Alexandre Balcão de Araújo, do Coletivo ALMA¹³ (grupo de teatro de rua da

¹² Segundo o sociólogo Carlos Alberto Doria, muitas empresas aderiram à lei de incentivo à cultura em busca de visibilidade, fato que as leva a investir nos projetos de maior destaque: “o Estado se autolimita através da Lei Rouanet quando esta veda a consideração do mérito cultural dos projetos que aprova – sob a alegação de afastar o fantasma do «dirigismo cultural» (essa odiosa prática com cores stalinistas, diriam os ultraliberais...) – e se entrega de corpo e alma aos critérios culturais dos empresários que possuem créditos tributários capazes de irrigar a produção cultural”. (Disponível em: <http://p.php.uol.com.br/tropico/html/textos/1411.1.shl>)

¹³ ALMA (Aliança Libertária Meio Ambiente). O grupo nasceu em 2003, no Conjunto Habitacional José Bonifácio, a partir da união de jovens moradores da região preocupados com a questão dos resíduos tóxicos que eram despejados ali e com as condições de vida dos catadores de materiais recicláveis.

região de Itaquera, extremo Leste paulistano), no testemunho que concedeu para o documentário *A periferia é o centro*, realizado no contexto das comemorações dos dez anos do Programa Vai,¹⁴ deixa entrever esta dificuldade: “Nos períodos em que a gente ficou sem edital, a gente não conseguiu sequer ensaiar, quanto mais ir pra reunião de articulação, porque a gente tinha que fazer outros corres pra sobreviver... Como é que eu vou pegar busão?”. As agências financiadoras efetivamente incentivam, promovem e impulsionam projetos, mas entre os produtores aparece com frequência a crítica em relação ao fim dos recursos num momento em que ainda não se conseguiu criar um circuito que seja autosustentável, já que não pode contar com um grande público consumidor.

Frequentadores

Como assinala Alisson da Paz, um poeta frequentador de muitos dos saraus da periferia: “Os saraus, principalmente os saraus da periferia, todos eles dialogam muito. Tipo, ontem eu fui lá no Sarau do Binho e o Jairo [Periafricana], que é do Sarau da Cooperifa, estava lá também. E o Rufino... Então tipo, você olha e você fala: «Os caras dialogam, sempre dialogam...»” (Entrevista pessoal, 2010). O “diálogo” entre os saraus da periferia se dá, principalmente, de acordo com o que aponta Alisson, a partir da circulação de pessoas, das “figurinhas repetidas do sarau”, como o poeta costuma chamar a esses frequentadores que vão a todos os saraus sem falta. Além deles, segundo Da Paz, cada sarau tem suas “figurinhas registradas”, aquelas pessoas que são próprias do bairro do sarau e não precisam sair de bairro/sarau em bairro/sarau, como, por exemplo, a já mencionada Dona Edite ou Seu Lourival, do Sarau da Cooperifa. A grande preocupação dos saraus é, de qualquer forma, que o número de frequentadores aumenta muito lentamente. Isto se evidencia nas fotos publicadas nos blogs dos saraus, nas quais quase todas as caras acabam por ser familiares para quem tiver frequentado mais de uma vez algum dos saraus da periferia. Nas antologias também é possível perceber que, de modo geral, existem certos nomes que aparecem em todas. A esse respeito, Fernando Ferrai, do Sarau da Vila Fundão, comenta: “*Fico triste às vezes com o público, sabe? Porque eu vejo que às vezes é o mesmo público: o mesmo público que frequenta o Binho, a Fundão, frequenta a Cooperifa. E não é isso que eu quero. Eu quero que a comunidade seja a*

¹⁴ “A Periferia é o Centro - 10 Anos do Programa VAI” <https://www.youtube.com/watch?v=lezP-VjqWi0> (Acesso em setembro 2015.).

maioria ali. (...) Na verdade, assim, ó, o periférico, de uma forma bem sociológica, sempre foi, é um ser muito inibido, porque a todo momento você sofre pressões, pressões sociais mesmo, tanto da polícia, quanto do hospital público onde você vai, que você é mal atendido, e, na escola, os professores não dão a mínima importância. Posso te dar um exemplo: quando eu tinha lá uns oito anos, minha professora jogou meu caderno no lixo, porque eu não fazia as lições, mas ela não sabia o que estava por trás, não sabia o que estava acontecendo na minha casa. Então, eu vejo o periférico muito inibido. Ele tem medo de tudo, ele tem vergonha. E eu também já fui isso. Então, eu vejo que é muito difícil a participação deles, por isso, sabe? Eu fico muito feliz quando alguém de lá da comunidade participa. Tem algumas pessoas que já vêm participando, só que ainda é muito difícil, ainda é um trabalho. E não é trabalho de um ano, dois anos. É um trabalho de muito tempo, um trabalho a ser construído” (Entrevista pessoal, 2010)

Os saraus de poesia da periferia parecem ter uma audiência exclusiva dentro das comunidades, um grupo de pessoas que ultrapassou a barreira da “inibição” e que ganhou “autoestima”. Não se trata de um conjunto que, nos termos de Bourdieu, teria uma “capacidade diferenciada” para adquirir uma “disposição estética” (BOURDIEU, 2010), mas de um grupo de pessoas comuns com uma atitude diferente para relacionar-se tanto com os serviços culturais quanto com qualquer outro tipo de serviço.

Cena literária marginal da periferia

A proposta dos saraus da periferia forjou um universo de significados e um conjunto de comportamentos que se projetariam como os suportes para o desenvolvimento cultural do próprio espaço do bar e do bairro periférico. Além da estrutura dos estabelecimentos, equipamentos e espaços que fazem do conjunto de saraus um “circuito”, todos os poetas e frequentadores dos saraus da periferia têm uma preocupação comum ligada à resignificação de uma ideia de periferia que cultivam e exibem nos textos declamados, em seus corpos, nas formas de cumprimentar-se, nas manifestações de gosto e nos valores que enaltecem. Diante disso, pode-se dizer que são parte de uma “cena”,¹⁵ que os engloba, define e lhes dá visibilidade. De acordo com o antropólogo José Guilherme Cantor Magnani,

¹⁵ O termo “cena” já foi usado antes para fazer referência ao universo da literatura marginal. A antropóloga Érica Peçanha do Nascimento intitulou sua dissertação de Mestrado justamente *Literatura Marginal: os escritores da periferia entram em cena*. A pesquisa foi defendida em 2006 no programa de Pós-graduação em Antropologia Social da USP.

“o termo “cena”, (...) denota, principalmente, atitudes e opções estéticas e ideológicas (...). A “cena” é constituída pelo conjunto de comportamentos (pautas de consumo, gostos) e pelo universo de significados (valores, regras) exibidos e cultivados por aqueles que conhecem e frequentam os lugares “certos” de determinado circuito. Em suma, pode-se “frequentar” o circuito, mas “pertence-se” a tal ou qual “cena”; enquanto aquele alude à rede, esta tem como referente os atores sociais, suportes dos sinais de pertencimentos e escolhas no próprio corpo, roupa, no discurso; um é identificável na paisagem, enquanto a outra se manifesta nas atitudes. (2007, p. 251).

O poema “Bar e poesia” de Edilene Santos, frequentadora dos saraus da zona Sul, é um claro exemplo para que se possa compreender o que chamamos de “cena” dos saraus, já que propõe a existência de um “nós” que parece estar localizado nos bares e nas “noites paulistanas”, e que se entende como parte de um universo de valores e gostos ligados a “bocas simples”, com seus *habitus* e regras “sem cerimônia”.

“Andava meio entediada/ De bailar pelos salões/ Antigos,/ De viver eternamente/ De castigo/ Nos museus e relíquias/ Do passado...// (...) A Poesia em carne e osso!!! Brincou com os copos/ acendeu um cigarro/ roubou um sorriso/ Deu mais um trago./ Ganhou os meninos do rap/ do rock, do pop, do soul/ ganhou beijos e afagos/ chorou com gosto amargo/ gostou dos aplausos... e ficou...// E gostou de ser humana/ de ouvir das bocas simples/ histórias dos becos/ e das quebradas/ de vilas, de maravilhas/ de gente apaixonada.../ Desde então ela passeia/ sem cerimônia alguma/ pelas noites paulistanas.// Não tentem aprisioná-la:/ ela é senhora/ e soberana// Não pertence a ninguém” (COLETIVO CULTURAL SARAU DO ADEMAR, 2011, p. 22).

A resignificação da ideia dos saraus na periferia em relação com os saraus exclusivos do século XIX (que ocorriam nas casas de determinados personagens da alta sociedade ou em espaços onde se desenvolvia a sociabilidade intelectual nessa época) parece ser, de acordo com o que propõe o poema de Edilene Santos, uma forma de deslocar a poesia de um lugar “chato” – no sentido em que seria um objeto de culto distanciado, tanto espacial quanto temporalmente – para um lugar mais cotidiano, rodeada de cigarros, copos e corpos. Surge, então, uma poesia mais corporal, de “carne e osso”, sem “cerimônias”, que conta histórias de pessoas “simples”. A justificção dessa mudança de cenário se baseia no argumento de que a poesia não tem dono. A partir deste processo de dessacralização da “tendência gramatológica constitutiva da cultura europeia” e, segundo Ángel Rama, também americana (1998, p. 22), os “donos da palavra”, dos quais falava Rama em seus estudos relativos ao funcionamento da *cidade letrada* desde o princípio da colonização, no século XVI, deixam de ser os únicos a se expressarem através da letra.

A construção da ideia de uma “cena” de saraus se realiza no poema de Edilene Santos através de complexos mecanismos retóricos e de estilo através dos quais projeta-se como objetivo fundamental a produção de diversas formas de identificação entre o orador e o público ouvinte, pondo em funcionamento senhas de pertencimento no próprio discurso.

Tal como nos dá a entender o poema de Edilene Santos, em consonância com a afirmação de Magnani, a ideia de uma “cena” de saraus não somente se realiza nos textos e gostos, mas também no corpo dos declamadores, na medida em que este acompanha e enfatiza o pertencimento. Ser poeta dos saraus da periferia paulistana é algo que se completa no e com o corpo: as formas de falar e de rimar, de aproximar-se do microfone, de ficar em pé, os movimentos das mãos e a própria atitude corporal fazem parte de um conjunto de comportamentos exibidos e cultivados nesses espaços. Trata-se de uma corporalidade que se associa a biografias vinculadas à dor provocada pela discriminação, pela pobreza, bem como por outros fatores como a religiosidade, o esgotamento corporal, a convivência com a morte e a violência em suas diferentes formas, mas que são ressignificadas como capitais simbólicos. A origem nordestina, por exemplo, que também pode ser causa de sofrimentos por conta do preconceito de lugar e dos julgamentos raciais e morais, faz-se presente nos saraus a partir de um sorriso pícaro e um poema rimado em forma de poesia de cordel que alguém que veio do Nordeste ou é filho de nordestinos declama de memória durante longos minutos. A negritude, vivida e construída no dia-a-dia em tensão com o racismo, torna-se nesses espaços uma força ancestral expressada muitas vezes através do RAP, cujos textos, quando declamados por homens, surgem acompanhados por uma postura de corpos erguidos, sem sorrisos nem expressões sensuais, e com claros gestos de hostilidade.¹⁶ O cansaço corporal, produto de longas horas perdidas nos deslocamentos urbanos, que todo trabalhador e trabalhadora da periferia suporta diariamente, é expressado por uma mulher através da transformação de uma pichação captada em uma parede do caminho em objeto de declamação: “Todos caem, mas só os fracos continuam caídos”. A realidade de um professor das regiões suburbanas, que costuma ver seus alunos abandonarem a escola para entrar no mundo do varejo das drogas, aparece nos saraus sob a forma de um relato sublinhado por punhos

¹⁶ Esta corporalidade evidencia a mesma coisa que Maria Rita Kehl presenciou em um show dos Racionais MC's: “Há uma mudança de atitude, partindo dos *rappers* e pretendendo modificar a autoimagem e o comportamento de todos os negros pobres do Brasil: é o fim da humildade, do sentimento de inferioridade que tanto agrada à elite da casa grande, acostumada a se beneficiar da mansidão – ou seja, do medo” (KEHL, apud SALLES, p. 136)

que golpeiam o peito e mãos em forma de “ele”, imitando uma arma. Uma vida inteira em um bairro periférico traduz-se num poema dedicado por um homem já idoso a Dona Edite, moradora do bairro que está sentada diante do microfone. (Dona Edite é uma mulher cega de mais de setenta anos, que todas as semanas vai ao Sarau da Cooperifa, onde recita longos poemas memorizados a partir das gravações em fita cassete feitas por uma sobrinha). As tão perseguidas práticas das religiões afro-brasileiras,¹⁷ roubam a cena em forma de canto na voz de uma mulher negra, que se ajoelha ao nomear um orixá, acompanhando suas palavras com um conjunto de gestos eloquentes com as suas mãos.¹⁸ Os exemplos são infindáveis. Cada pessoa que vai a um sarau expressa sua identificação com a “periferia” não somente por meio dos textos, mas também através do próprio corpo, podendo-se reconhecer assim uma “cena” periférica não apenas através das palavras, mas principalmente nos esquemas de corpos em movimento.

Outro elemento que evidencia a existência de uma “cena” literária nos saraus da periferia é a pauta de consumo em relação à literatura. Os declamadores dos saraus, em muitas ocasiões, mostram-se não apenas como escritores, mas também como leitores, e as referências que costumam surgir muitas vezes se repetem. Um exemplo característico neste sentido é o poema “Tem gente com fome”, de Solano Trindade, que se tornou uma espécie de clássico dos saraus. Outro texto que é comum escutar nas noites de sarau é “Navio negreiro”, de Castro Alves.¹⁹ Também se costuma fazer referência a Carolina Maria de Jesus, bem como a João Antônio, Plínio Marcos e Lima Barreto, todos eles considerados como referências não somente pela temática dos textos, mas principalmente pelas biografias, muitos dos quais são reconhecidos não só como autores, mas também como ativistas negros. Esta genealogia, por outro lado, além de legitimar a literatura produzida na periferia, apresenta os princípios geradores de uma noção de “gosto” (BOURDIEU, 2010), que circula amplamente entre esses poetas. Como sabemos, a partir de Bourdieu, o gosto não é uma característica inata ao indivíduo, mas um hábito ligado diretamente às diferentes posições no espaço social, isto é, ao “estilo de vida”, estando formado por esquemas geradores que são tanto éticos como estéticos.

¹⁷ TINOCO. Dandara. “Levantamentos mostram perseguição contra religiões de matriz africana no Brasil”. *O Globo*, 10.08.2014. Disponível em: <http://oglobo.globo.com/sociedade/levantamentos-mostram-perseguiacao-contras-religioes-de-matriz-africana-no-brasil-13550800> (Acesso em setembro de 2015.)

¹⁸ Como assinala De Certeau em relação aos gestos de oração: “As mãos levam em si uma inteligência das coisas cotidianas e sabem das ternuras ou dos afazeres que carecem de nome; também têm a capacidade de dizer aquilo para o qual o intelecto ainda não tem ou deixou de ter vocabulário. Só apertam o vazio: não obstante, o que designam não é a ausência, mas uma aspiração ou uma certeza da fé” (2006, p. 36).

¹⁹ Dois dos poetas que tradicionalmente declamam longos fragmentos do poema de Castro Alves são Helber Ladslau e Dona Edite.

O processo de legitimação e esquematização do gosto destes escritores se processa através da construção de uma genealogia que responde a seus padrões, como vimos acima, mas também por meio da referência presente tanto nos textos publicados quanto nas declamações dos saraus aos autores que frequentam o circuito e pertencem à cena. Nos saraus de poesia, é comum que alguns poetas leiam textos de outros que estão presentes nesse exato momento ou que participam habitualmente do sarau, estabelecendo uma biblioteca móvel cujo meio de sustentação é a própria voz, como nos dá a entender um poema de Ni Brisant intitulado, justamente, “Sarau”: “Depois que me ouvi nos outros,/ nunca mais falei sozinho./ Meu monólogo é agora/ diálogo diário” (2013, p. 40). Essa modalidade dialógica não apenas funciona como um processo de legitimação, mas também abre reflexões em torno do conceito de autoria, já que a declamação de um texto escrito por outro poeta traz um elemento adicional que tem a ver, principalmente, com a forma de corporalizá-lo, de pronunciá-lo, de rimá-lo e, inclusive, com o momento e o entorno no qual se recita, autorizando o próprio declamador na condição de autor. A concepção de poesia, neste sentido, como veremos mais adiante, não se associa a uma ideia de texto fixo, mas passa a ser pensada com base no movimento e na transformação, como parte de um diálogo coletivo, como dá a entender o poema de Ni Brisant.

A referência aos autores que compõem o mundo dos saraus também aparece em vários poemas, mas, sem dúvida, um dos exemplos mais significativos é “Bom conselho”, de Michel Yakini:

VAZ...
VAZ...
MICHEL
Ao sair da PERIAFRICANIA
E pegar o BUZO
Rumo ao centro
Não se esqueça de levar
Seu livro preferido
Que está
AKINS
Ponha numa
SACOLINHA
Não ligue para aqueles
Que criticam seu vício de leitura
Pois lendo muito
O único risco que você corre
É o de ficar meio
GOG (...) (Sarau Elo da Corrente, 2008, p. 99)

A soma de citações e referências que se atualizam neste poema configura um mapa nominalista que constitui em seu conjunto uma biblioteca comum organizada de acordo com uma propriedade pontual: mediante o jogo de citações dos nomes próprios como se fossem palavras do dia-a-dia, dá a entender o vínculo estreito que estes autores têm com os referentes da realidade social, por um lado, e ressalta a identificação que eles têm com a cotidianidade e com o corpo do próprio leitor, por outro. A grafia em maiúsculas para referir os nomes dos autores evidencia que, apesar da afinidade com o meio, suas figuras se destacam visivelmente.

Com tudo isso, o eu lírico do poema de Yakini apresenta a si mesmo como leitor e parte de uma cadeia produtiva responsável pela consagração desses nomes. Como diz Bourdieu, “o artista que faz a obra está feito no seio do campo de produção, por todo o conjunto daqueles que contribuem para «descobri-lo» e consagrá-lo como artista «conhecido» e «reconhecido»” (BOURDIEU, 1997, p. 253).

Nessa cadeia da qual fala Bourdieu podem ser incluídos não apenas poemas de estilo similar ao de Yakini, como também a série de prólogos, orelhas, contracapas, ou mesmo participações especiais em certas antologias assinadas pelos nomes mais reconhecidos do grupo de escritores da periferia, entre os quais se destacam Ferréz e Sérgio Vaz. Ao longo destes anos de consolidação da cena dos saraus, foi-se desenvolvendo também outro tipo de mecanismo ligado a esta “cadeia produtiva de consagração de nomes”, e um dos casos que merecem destaque é dos concursos literários. Em 2013, por exemplo, o escritor Rodrigo Ciríaco organizou o concurso “Pode pá que é nós que tá”, com o objetivo de revelar talentos da periferia em meio aos jovens com idade entre 12 e 17 anos, estudantes da rede de escolas públicas de São Paulo.²⁰ O concurso tinha sua premiação ligada à publicação dos textos em uma antologia e a uma quantia em dinheiro para os três primeiros lugares.²¹ Houve uma nova edição desse concurso em

²⁰ “O 1º Concurso Literário «Pode pá que é nós que tá» é uma realização das Edições Um por Todos, selo editorial criado pelo coletivo Os Mesquiteiros para desenvolver e divulgar a produção de escritores e grupos independentes que atuam nas periferias paulistanas. Este concurso tem caráter exclusivamente cultural e visa estimular a criação literária entre estudantes de escolas públicas, como uma das ações integrantes do projeto contemplado pelo VAI – Programa para a Valorização de Iniciativas Culturais, da Secretaria Municipal de Cultura de São Paulo, no ano de 2013. (...) Podem participar apenas estudantes do ensino fundamental ou médio, matriculados em escolas públicas (municipal, estadual ou federal), com idade entre 12 e 17 anos e moradores do município de São Paulo.”

<https://www.facebook.com/EdicoesUmPorTodos/photos/a.165044020339852.1073741832.157589231085331/165590716951849/?type=3&permPage=1> (Acesso em setembro de 2015.)

²¹ “Serão selecionados 60 (sessenta) textos, 30 (trinta) em cada uma das categorias, para integrarem a antologia literária resultante deste concurso, intitulada *Pode pá que é nós que tá – volume II*. Entre os 60 (sessenta) textos publicados serão escolhidos 6 (seis), 3 (três) em cada uma das categorias, cujos autores serão premiados de acordo com a classificação obtida: 1º lugar – R\$ 600,00 (seiscentos reais) + kit cultural

2015, quando se divulgou um edital basicamente com as mesmas condições e premiações. Em 2014, o coletivo da Zona Sul conhecido como Correspondência Poética organizou o Primeiro Festival de Poesia da Cidade de São Paulo,²² ao qual se apresentaram não apenas poetas da periferia, mas também vários outros cujo perfil se relacionava com este tipo de produção. O primeiro prêmio, por exemplo, foi conquista por Akins Kintê, poeta frequentador do Sarau Elo da Corrente e Cooperifa.

Considerações finais: o movimento

É importante considerar, neste ponto, que a organização desse circuito e essa cena dos saraus não foi programada, nem continua sendo. Desde o começo até hoje, vários saraus nasceram e morreram, outros mudaram de localização, outros situaram suas ações no próprio centro da cidade. Paralelamente, ao longo do processo de formação da cena, o capital simbólico que os identifica foi-se tornando cada vez mais sólido e reconhecível, fato que tornou possível seu desprendimento do território (bar-rua-bairro-periferia) e sua maior circulação pela cidade. Em síntese, o reconhecimento situado que os definiu (a partir dos bares e da localização dos mesmos) adquire em alguns deles outro tipo de lógica que supera a dimensão territorial como elemento determinante para o seu funcionamento.

Neste sentido, resulta interessante associar as categorias de circuito e de cena que desenvolvemos neste artigo com a ideia de “movimento” com a qual se identifica o grupo que faz parte dos saraus, que deixa entrever a sua condição de formulação e reformulação constantes. Diz Michel Yakini: *Quando falo [em] movimento literário, isso quer dizer que ele tá dinamizando, tá circulando. Então, não é algo que vem numa cartilha, que só se faz de uma forma. É por isso que os saraus são diferentes, porque é movimento. Se ele fosse, por exemplo, algo tipo cartilha, se fosse partido, tinha que ser igual em todos os lugares. Ia ter um formato só. Ia ter que ser em espaços exatamente iguais. Ia ter que ser sempre os mesmos textos sendo falados. Movimento, não, movimento é aquilo que circula. É aquilo que hoje pode ser de um jeito e amanhã de outro, mas é considerado como importante. E por que é que não tem como fugir desse lance de movimento? Porque*

com camiseta, CDs e livros; 2º lugar – R\$ 300,00 (trezentos reais) + kit cultural com camiseta, CDs e livros; 3º lugar – R\$ 150,00 (cento e cinquenta reais) + kit cultural com camiseta, CDs e livros.”

<https://www.facebook.com/EdicoesUmPorTodos/photos/a.165044020339852.1073741832.157589231085331/165590716951849/?type=3&permPage=1> (Acesso em setembro de 2015.)

²² “Correspondência poética” <http://www.correspondenciapoetica.com.br/regulamento.html> (Acesso em setembro de 2015.)

a nossa literatura é predominantemente oral e a oralidade se transforma a todo instante. Eu falo um texto hoje, e, amanhã, eu ponho outra entonação. Já é uma mudança. (Entrevista pessoal, 2010).

Acreditamos que esta afirmação enriquece particularmente a discussão, na medida em que ressalta a questão estética como determinante na hora de pensar na disposição dos saraus no mapa. A particularidade do fato de que os instrumentos de acumulação do capital simbólico estejam atravessados pela voz e pelo corpo surge como um fator central que contribui para a configuração do dinamismo da proposta deste grupo.

BIBLIOGRAFÍA CONSULTADA

BARRETO, C. (noviembre 2010). O livro na “literatura periférica”: Lendo o texto e o objeto livro em Notícias Jugulares, de Dugueto Shabazz. Revista Darandina. Universidade Federal de Juiz de Fora, Vol. 3 núm. 1: 1-15.

BATISTA. (2008) Meninos do Brasil. São Paulo: Ed. de Autor

BOURDIEU, P. (1997) Razones Prácticas. Barcelona: Anagrama.

BOURDIEU, P. (2005) Las Reglas del Artes. Génesis y estructura del campo literario. Barcelona: Anagrama.

BOURDIEU, P. (2010) El sentido social del gusto. Buenos Aires: Siglo XXI.

BRISANT, NI (2013). Para Brisa, São Paulo: Ed. de Autor.

BUARQUE DE HOLLANDA, H. (2014) “Marginales & marginales”. En TENNINA (org.) Saraus. Movimiento / Literatura / Periferia / São Paulo (28-31). Buenos Aires: Tinta Limón.

CALDEIRA, T. (2008) Cidade de Muros. Crime, segregação e cidadania em São Paulo. San Pablo: 34/EDUSP.

CASULO. (2009) Dos olhos para forma mora a liberdade. São Paulo: Ed. de Autor

CHARTIER, R. (1998). “Leituras populares”. En Leitura e Leitores “populares” da Renascença ao Período Clássico. História da leitura no Mundo Ocidental (pp.141-167) São Paulo: Atica.

CIRIACO, Rodrigo (2008) Te pego lá fora. San Pablo: Toró.

COLETIVO CULTURAL POESIA NA BRASA. (2009) Coletivo 8542. San Pablo: Coletivo Poesia na Brasa.

COLETIVO CULTURAL SARAU ELO DA CORRENTE (2008). Prosa e poesia periférica. São Paulo: Elo da Corrente

DE CERTEAU, M. (2006) La debilidad de creer. Buenos Aires: Katz.

EVANS-PRITCHARD (1977) Los Núer. Barcelona: Anagrama.

LEITE, E. (2014) Mesmo céu, mesmo CEP: produção literária na periferia de São Paulo. Dissertação de Mestrado, Escuela de Artes, Ciencias y Humanidades de la Universidade de São Paulo.

- LUANDO, L. (2011) *Manda buscá*. São Paulo: Edição Independente.
- MAGNANI, J.G. (2007) “Introdução. Circuitos de Jovens” y “Conclusão. Fechando o circuito”, en Magnani, J.G.; Souza, B. *Jovens da Metrópole. Etnografias de circuitos de lazer, encontro e sociabilidade*. San Pablo: Terceiro Nome (pp.15-22 y 251-266).
- MAUSS, M. (2009). *Ensayo sobre el don. Forma y función del intercambio en las sociedades arcaicas*. Madrid: Katz.
- PEÇANHA DO NASCIMENTO, É. (2011) *É tudo nosso! Produção cultural da periferia paulistana*. Tese de Doutorado, Programa de Pos-graduação da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo.
- RAMA, Á. (1998). *La Ciudad Letrada*. Montevideo: Arca
- SALLES, E. (2007). *Poesia revoltada*, Rio de Janeiro, Aeroplano.
- SANTISTA, C.; BISPO, P. (2009) *Prosas de Buteco*, San Pablo: Elo da Corrente.
- SANTOS, E. (2011) “Bar e poesia”. Em *Primeiras prosas*. Coletivo Cultural Sarau de Ademar. (p.22) Op. Cit.
- SCARLATO, F. C. (2004) *Busca do Centro –O Reencontro com a cidade*. En *Geografias de São Paulo: representação e crise da metrópole* (247-270). São Paulo: Contexto.
- TENNINA, L.; PEÇANHA DO NASCIMENTO, E.; MEDEIROS DA SILVA, M.; HAPKE, I. (2015). *Polifonias marginais*. Rio de Janeiro: Aeroplano.
- VAZ, S. (org.) (2004) *O rastriho de pólvora: antologia do Sarau da Cooperifa*. San Pablo: Ed. Independente.
- VICH, V. (2001). *El discurso de la calle: los cómicos ambulantes y las tensiones de la modernidad en Perú*. Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú.