



Frederico Garcia Fernandes
Ana Lúcia Trevisan
(Organizadores)

LITERATURA & COLETIVOS POÉTICOS

Todos os direitos desta edição reservados à Pontes Editores Ltda.
Proibida a reprodução total ou parcial em qualquer mídia
sem a autorização escrita da Editora.
Os infratores estão sujeitos às penas da lei.

**Os custos deste livro foram financiados pelo
Programa de Apoio à Pós-Graduação (PROAP/CAPES)**

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)

F363l Fernandes, Frederico Garcia; Trevisan, Ana Lúcia (orgs.).
Literatura & Coletivos Poéticos /
Organizadores: Frederico Garcia Fernandes e Ana Lúcia Trevisan.
1. ed. - Campinas, SP : Pontes Editores, 2024

Inclui bibliografia.
ISBN 978-85-217-0387-7.

1. Literatura Brasileira. 2. Poesia. 3. Slam.
I. Título. II. Assunto. III. Organizadores.

Bibliotecário Pedro Anizio Gomes CRB-8/8846

Índices para catálogo sistemático:

1. Linguística. 410
2. Literatura brasileira. 869
3. Literatura brasileira: poesia / prosa. 869.1

**Frederico Garcia Fernandes
Ana Lúcia Trevisan
(Organizadores)**

LITERATURA & COLETIVOS POÉTICOS

VENDA PROIBIDA

Copyright © 2024 - Dos organizadores representantes dos colaboradores
Coordenação Editorial: Pontes Editores
Editoração: Eckel Wayne
Capa: Acesa Design
Arte da capa: Reexistir de Dani Grinberg - colagem analógica - recortes, acrílica e giz
pastel - 2023 - A3 / 29,7 X 42cm
Revisão: Zélia Guerra

Conselho Editorial:

Angela B. Kleiman
(Unicamp – Campinas)

Clarissa Menezes Jordão
(UFPR – Curitiba)

Edleise Mendes
(UFBA – Salvador)

Eliana Merlin Deganutti de Barros
(UENP – Universidade Estadual do Norte do Paraná)

Eni Puccinelli Orlandi
(Unicamp – Campinas)

Glaís Sales Cordeiro
(Université de Genève - Suisse)

José Carlos Paes de Almeida Filho
(UnB – Brasília)

Maria Luisa Ortiz Alvarez
(UnB – Brasília)

Rogério Tilio
(UFRJ – Rio de Janeiro)

Suzete Silva
(UEL – Londrina)

Vera Lúcia Menezes de Oliveira e Paiva
(UFMG – Belo Horizonte)

PONTES EDITORES

Rua Dr. Miguel Penteado, 1038 - Jd. Chapadão

Campinas - SP - 13070-118

Fone 19 3252.6011

ponteseditores@ponteseditores.com.br

www.ponteseditores.com.br

SUMÁRIO

I – O ATO DA PALAVRA

APRESENTAÇÃO	9
1 - EXPERIÊNCIAS DO <i>SLAM</i> INTERESCOLAR DE SÃO PAULO – TROCAS, AFETOS E CORAÇÃO	23
Emerson Alcalde	
2 - ENCONTRAR: UM POEMA DE LUIZA ROMÃO	31
3 - CONTAR HISTÓRIAS E ABRIR-SE À PALAVRA	33
Giuliano Tierno	
4 - POESIA E SARAUS, UM •.	45
Cesar Augusto de Carvalho	45
5 - DESFIANDO A POESIA: DO COLETIVO DE VOZES QUE CONTAM E CANTAM UM PAÍS	53
Renato Forin Jr.	
6 - O POETIZAR PERIFÉRICO, POEMA DE	63
Maycon Prates	

II – COLETIVOS, *PERFORMANCES* E AFETIVIDADES

1 - O CALOR LITERÁRIO DE CORUMBÁ: IDENTIDADE E LITERATURA NO INTERIOR DE MS	67
Alexandra Santos Pinheiro	
Maria Aparecida de Barros	

2 - CLUBES DE LEITURA E A TRANSFORMAÇÃO DA GRAMÁTICA SOCIAL NO CONTEXTO DA ARTE RELACIONAL.....	91
Gisele Gemmi Chiari	
3 - A <i>PERFORMANCE</i> DOS MEDIADORES NOS CLUBES DE LEITURA: REFLEXOS ATRAVÉS DA LEITURA COMPARTILHADA	105
Raphaela Tasmo Rodrigues	
Frederico Garcia Fernandes	
4 - LITERATURA COM O CORPO TODO: POLÍTICA, AFETO E CUIDADO NAS COLETIVAS DE POETAS PERIFÉRICAS.....	123
Claudiana Nogueira de Alencar	
5 - O (DES)AMPARO NO PROCESSO DE PRODUÇÃO LITERÁRIA: POSSIBILIDADES VIA PROMIC.....	139
Amanda Maria Damasio Teixeira	
6 - COLETIVO NUVEM CIGANA: AFETOS E REVOLUÇÕES NAS ARTIMANHAS POÉTICAS.....	153
Patrícia Marcondes de Barros	
7 - VOZES E TEXTOS DAS POETAS DO <i>SLAM</i>	169
Ana Lúcia Trevisan	
8 - POÉTICAS DA SOBREVIVÊNCIA: RAP INDÍGENA, AFETOS E RESISTÊNCIAS NO BRASIL CONTEMPORÂNEO	187
Cleber José de Oliveira	
9 - DE NÓS, PARA NÓS E POR NÓS MESMOS: O SARAU DA ONÇA COMO ESPAÇO DE (RE)EXISTÊNCIA.....	211
Andréa Betânia da Silva	
10 - A INFLUÊNCIA DA GUERRA NAS PERFORMANCES POÉTICAS UCRANIANAS	225
Kateryna Hodik	
Frederico Garcia Fernandes	
SOBRE OS AUTORES.....	239

I – O ATO DA PALAVRA



APRESENTAÇÃO

Literatura & Coletivos Poéticos nasce do encontro “Poéticas Coletivas: afetos, resistências e trânsitos”, ocorrido entre os dias 4 e 6 de setembro de 2023, no *campus* Higienópolis (SP) da Universidade Presbiteriana Mackenzie, que colocou em diálogo produtores culturais, poetas, *slammers* e pesquisadores da literatura contemporânea. Proposto e organizado por pesquisadores do projeto “Coletivos Poéticos e políticas públicas de inclusão: inovação na cena literária” (CNPq), o encontro criou um espaço para a troca de experiências e reflexões sobre práticas poéticas performáticas, de letramento e mecanismos de produção e circulação poética na contemporaneidade. Esta coletânea reuniu, também, depoimentos e pesquisas sobre as formas de organização de coletivos, seus processos de criação e expressão, bem como sobre as dinâmicas políticas e motivações culturais que os afetam.

Há aqui uma cartografia de coletivos, no sentido como Jesús Martín-Barbero entenderá o ofício de cartógrafo, ou seja, uma “leitura-trabalho de reconhecimento cultural” (2004, p. 383), testemunha de uma literatura pulsante e dinâmica, ocupando espaços como ruas, praças, prédios, viadutos e até mesmo centros culturais institucionalizados. Neles, a poesia encarna um discurso engajado, em que a palavra é “palavra aberta”, ou seja, dada a quem quiser se apropriar. Numa comparação entre as abordagens aqui apresentadas, há pontos convergentes na medida em que

os coletivos intencionam promover condições para a produção literária e visibilizar as publicações de artistas pertencentes a seus respectivos grupos. Porém, as práticas literárias revelam *performances* de corpos distintos, estilos, expressões vinculadas ora ao canto, ora à declamação, ora à leitura, nas quais o enfoque tanto recai sobre uma representação do corpo ferido e usurpado pelas relações de capital – com potencial de invocação de sua ancestralidade, como um corpo que dá voz a tensões políticas e às relações entre memória e paisagem. Esta constatação leva ao entendimento de que coletivos se constituem atrelados a causas, sendo que a diferença entre eles é percebida no que diz respeito ao pertencimento e ao local de fala de seus agentes, também, nas suas dinâmicas de *performance* diante dos textos que interpretam.

Os trabalhos apresentados durante o evento e aqui reunidos, somados aos ensaios de gestores culturais, demonstram que os coletivos poéticos imprimem nos estudos literários uma bagagem de conhecimentos que ultrapassam o plano de conteúdo do texto impresso. As obras produzidas pelos coletivos – geralmente em tiragens pequenas ou médias e de circulação restrita a frequentadores e participantes – abrem-se para efeitos de sentido que podem ser extraídos do modo como o livro é circulado; de como autoras e autores se posicionam ideologicamente e performatizam seus papéis em saraus, festivais e outras apresentações em público; e do caráter experimental encarnando pelo texto em *performance*. Nesta última categoria, reúnem-se manifestações poéticas que podem ser denominadas como intervenções. Para citar alguns exemplos de coletivos já estudados anteriormente, o Movimento de Arte Pornô, com o *topless* literário nas praias cariocas; o Clube da Madrugada, em Manaus, o Fundo de Gaveta, de Belém do Pará; o Centro de Experimentação Poética, ou CEP 20.000¹ demonstram haver

1 A respeito do estudo do Nuvem Cigana e Poesia Marginal, ver Heloísa Buarque de Hollanda, *Impressões de Viagem: CPC, Vanguarda e Desbunde*; sobre o CEP 20.000,

uma capilarização do fazer poético em *performance* na cultura brasileira, ao longo de sua história. Algo que *mutatis mutandis* está nos bairros periféricos de capitais ou cidades de porte médio, investigadas pelos autores desse livro.

A análise das *performances* dos coletivos investigados indica haver uma sobreposição de papéis, para utilizar uma expressão do teórico israelense Itamar Even-Zohar², na qual o autor transforma-se em produtor. Neste caso, recaem sobre escritores, participantes de coletivos, funções como de organizador de eventos, palestrante, editor, crítico, tradutor, gestor cultural, entre outras. Talvez esta seja uma das características mais intrigantes da literatura na contemporaneidade, em que a sobreposição de papéis, indique um modo de ser-estar no “polissistema literário”, desenhado por Even-Zohar. Serão essas múltiplas funções um modo de defini-lo, num mundo em que apenas escrever não é o suficiente para se entender como escritor? O fato é que performatizar implica a construção de sentido para a obra com o outro, um processo de significação constituído numa relação coletiva. Mas poderia esta criação coletiva, uma multiplicidade de vozes em atividade, ser um imperativo atuando naquela zona solitária e íntima do escritor diante da tela em branco, em pleno processo de escrita de sua obra? Para o escritor Julián Fuks, sim. Em sua crônica-ensaio intitulada “O que será da escrita sem a solidão”, ele observa: “Hoje escrever se fez ato coletivo, dialógico, debatemos entre muitos outros o que é cabível, desejável, digno de repúdio. Acho que criaremos uma literatura melhor nesse processo, mais humana, mais sensível. Mas também perderemos muitos livros, perderemos a experiência que [Marguerite] Duras descreve com

ver a tese de Luiz Eduardo Amaral, *A voz do Boato*. Poesia falada, *performance* e experiência coletiva no RJ dos anos 90; sobre o Clube da Madrugada, ver Tenório Telles, *Clube da madrugada*: presença modernista no Amazonas; sobre o coletivo Fundo de Gaveta, ver: Paulo Nunes, *Palavras esparsas sobre o “Fundo de Gaveta”*: experiência de coletivo e reinvenção poética numa Amazônia dos anos 80.

2 A respeito, ver: EVEN-ZOHAR, Itamar. Polissystem Studies. In: *Poetics Today*. International Journal for Theory and Analysis of Literature and Communication. v. 11, n.1, 1990. p. 1-268.

entusiasmo, o escritor ainda sem tema diante de uma imensidão vazia.”.³ Possivelmente, a máquina performática seja também uma maquinaria que dispara contra o mito do escritor solitário, autônomo e soberano na escolha do tema, do estilo e da forma. Os textos que compõem este livro trazem elementos sólidos para comprovar a tese aqui esboçada: de que a máquina performática se enquadra como um *modus operandi* da literatura para uma prática sensibilizadora e humanizadora.

A questão proposta pelos autores de *A Máquina Performática* coloca-se como, um sólido ponto de partida: “O que acontece com o que ficou fora do livro, mas o acompanhou em algum momento?”⁴, pois ela redimensiona a crítica literária para uma troca de paradigmas metodológicos, com algumas importantes consequências. A primeira é uma mudança de postura do leitor literário, treinado para lidar com textos e educado para lançar-se sobre a escrita. “Ler” um texto em *performance* implica olhar para a obra a partir de um “saber-ser” e um “saber-fazer”, de caráter antropológico, investido de um ato comunicacional, ligado ao *aqui agora* da atualização textual. Implica entender que a obra em *performance* produz sentidos, com potenciais para atualizar a sua recepção em contextos diferenciados. É em meio a essa perspectiva teórico-analítica, que a noção de conhecimento sobre a literatura redimensiona-se para além do livro, pois ela deixa de ser tomada como o “grafo”⁵ de uma civilização, para ser problematizada como

3 In FUKS, Julián. *Lembremos do futuro*. São Paulo: Companhia das Letras, 2022, p. 120-1.

4 In: AGUILAR, Gonzalo; CÁMARA, Mario. *Máquina Performática: a literatura no campo experimental*. Trad. Gênese de Andrade, Rio de Janeiro: Rocco, 2017, p.7.

5 Cabe abrir um parêntese: o fenômeno de mudança crítica atenta à importância da voz, do gesto e do corpo já pode ser notada nas análises inovadoras e sensíveis de Paul Zumthor, na década de 1980 e, talvez, *A letra e a voz* represente a síntese do enfrentamento do grafocentrismo por parte do estudioso das literaturas medievais diante do apagamento da voz e do negacionismo das práticas performáticas deixadas como “índices de oralidade” em inúmeros documentos e cancioneiros. Zumthor denuncia uma academia incapaz de entender o fenômeno literário para além do texto impresso. O pensamento crítico que embasa essa coletânea demonstra como o texto impresso advém de uma ordem de produção e significação coletiva, portanto, oral e performática.

“ato”, isto é, uma comunicação num determinado espaço-tempo. É desse modo em que entrelaçamentos entre *poiesis* e *práxis* são dimensionados em suas implicações estético afetivas e relacionais.

Literatura & Coletivos Poéticos, em sua recusa ao reducionismo da leitura grafocêntrica, demonstra como o fazer dos coletivos alça um redimensionamento político do fazer literário. Ele se debruça sobre as potencialidades da materialidade literária para além da sua impressão. Olhar o texto não apenas como produto, mas em sua processualidade. Coletivos poéticos tendem a constituir um modelo artesanal de produção e publicação, seja por meio de vaquinhas ou outras formas colaborativas, demonstrando que o livro pode até ser uma realização individual, mas é o resultado de um trabalho que envolve a contribuição de muitas pessoas. As obras, no coletivo, somam-se a metodologias de lutas.

Os autores, participantes do evento “Poéticas Coletivas” confirmam a circulação esparsa de vozes, de gestualidades e de publicações, que permitem entrever a força humanizadora e de representatividades identitárias da literatura na sociedade atual. Nesse sentido, *Literatura & Coletivos Poéticos*, em seu desdobramento, é uma forma de organização de práticas literárias, cujos sentidos convergem para posicionamentos políticos que ressoam na literatura contemporânea. Os textos, além disso, problematizam o *modus operandi* dos coletivos, conforme as diferentes regiões e locais de fala, por meio da análise comparativa da rede de afeto constituída entre seus membros; discutem formas de intervenção e ocupação dos espaços públicos; analisam a performatividade de seus integrantes, por meio da comparação de elementos estruturantes como a batalha de rimas, o sarau e a declamação; e potencializam o debate sobre a estética relacional na literatura, definida em modelos de participação social dos integrantes.

Talvez o ponto alto dos estudos aqui apresentados se concentre nas reflexões sobre o texto literário e a sua *poiesis* como

elementos estruturantes de políticas públicas, derivado de pesquisas que indicam ser a literatura tanto a presença de um corpo, como também de um texto impresso e dos seus trânsitos de meio analógicos para digitais. Uma observação que se depreende é que, no caso de coletivos poéticos, *práxis* e *poiesis* encontram-se entrelaçadas. Há no fazer artístico uma marca do protesto, a consciência de pertencimento, a busca do viver o comum. A estética fundamenta o discurso do poder, por isso, coletivos poéticos são formas de pensar a comunidade, não enquanto grupo de indivíduos governados pelo poder, mas como um “organismo animado”. São experiências estéticas produzidas pelo impacto do *aqui agora*, mediadas pelas relações entre o poeta e seus ouvintes, numa ordem de afetos. O livro se divide em duas partes: O Ato da Palavra, constituída por poemas e ensaios de poetas e gestores culturais convidados para o evento; e Coletivos, *Performances* e Afetividades, que reúne artigos derivados de pesquisas com os coletivos.

A coletânea abre com os ensaios produzidos pelos gestores culturais. O *slam master* Emerson Alcalde trata de seu trabalho na Zona Leste paulistana, relatando sobre suas experiências com o *Slam* Interescolar. Um dos criadores e principais nomes do *Slam* da Guilhermina, o autor narra sua trajetória de vida, desde a participação no ZAP (Zona Autônoma de Poesia) até a representação do Brasil na Copa do Mundo de *Slam* de Paris, em 2014. Desde então, Emerson Alcalde tem agitado a cena *Slam* em escolas públicas, levando adolescentes à prática poética, por meio do lúdico e da competição das batalhas de rimas. Seu trabalho tem reverberado numa forma ímpar de letramento literário, que envolve oficinas de escrita criativa e *performance*.

A poeta e *slammer*, Luiza Romão, registra sua participação no evento com “encontrar”, um poema-síntese, que aborda aspectos discutidos em sua palestra. Durante sua fala, foram recorrentes as relações do *slam* com a poesia oral da Antiguidade. Em seu poema,

o encontro torna-se uma marca do coletivo, a junção de pessoas que leva à resistência e à reflexão sobre a prática do comum.

Giuliano Tierno, escritor, contador de histórias e um dos fundadores da Casa Tombada, centro de formação voltado para a narração artística, trata em seu ensaio sobre como as histórias contadas são chamamento para uma comunidade de ouvintes. A contação de histórias ocorre enquanto *performance*, portanto, num aqui agora, estabelecendo com seus receptores uma relação de trocas estéticas, num determinado espaço-tempo. Por isso, a narração artística se dá pelo estudo e pesquisa de repertório, oportuniza o entendimento sobre questões cotidianas que atravessam a vida social. Além da pesquisa para a formação de repertório, a narrativa artística possui uma dimensão performativa, centrada em figuras de lideranças, como pajés, caciques ou nas místicas de movimentos sociais, ela observa e se apropria das várias nuances dadas durante o processo de narração de uma história. Ao contar histórias, Tierno lida com as dimensões estéticas e éticas da história narrada.

Organizador de saraus, contista, romancista e poeta Cesar Augusto de Carvalho faz uma reflexão sobre a poesia na contemporaneidade e a relação com os espaços de organização de saraus em São Paulo. Cesar e o poeta Rubens Jardim estiveram presentes numa roda de conversa sobre produção poética e circulação literária. Eles são organizadores do Sarau Gente de Palavra, que ocorre desde 2014, na livraria da Patuscada. Saraus literários são importantes mecanismos de construção de redes literárias, formando um ambiente de interação imediata entre o leitor e o autor; em que ambos se complementam e se retroalimentam, condicionando a produção temática do poema a demandas contemporâneas do cotidiano, de comportamentos e de afetividades, em que as subjetividades e singularidades individuais fundem-se ao anonimato de uma experiência coletiva.

O performer, dramaturgo e professor e pesquisador de literatura, Renato Forin Jr., traz em seu ensaio “Desfiando a poesia:

do coletivo de vozes que contam e cantam um país” uma reflexão sobre o potencial da voz e da oralidade numa sociedade recrudescida pela cisão político-social. Em profundo diálogo com *griots*, poetas, intérpretes da MPB, Forin Jr. debate a miscigenação cultural brasileira, seu potencial antropofágico e demonstra como a cultura oral absorve e coletiviza tensões sociais, respondendo a discursos autoritários e a provocações elitistas.

Fechando esta primeira parte do livro está o poema “O poetizar periférico”, de autoria do *slammer* e mestrando em Letras do PPGL – UPM, Maycon Prates. Uma das atividades do evento consistiu na participação do *slam* da Roosevelt, no centro de São Paulo, ao lado do *campus* do Mackenzie. Nele, os pesquisadores puderam interagir com a dinâmica de um *slam*, reunindo poetas vindos de diversos bairros de São Paulo, que vendiam seus trabalhos impressos em meio a apresentações e batalhas de rima. Maycon Prates espelha em seu poema tensões entre o cânone e a periferia, tornando a literatura um canal de expressão das subjetividades.

A segunda parte Coletivos, Performances e Afetividades abre com o artigo de Alexandra Santos Pinheiro e Maria Aparecida de Barros sobre o movimento de academias literárias, tendo como foco a Academia Corumbaense de Letras. O coletivo poético das academias apresenta uma dinâmica diferente dos *slams* e outros coletivos periféricos, uma vez que está voltado para a representação da paisagem local, bem como da memória literária, por meio da valorização do pioneirismo literário e do trabalho que impulsiona novas gerações de escritores. Há confrontos políticos inseridos nesta discussão, que denunciam a falta de financiamento para projetos literários e asseveram práticas de resistência – quando na ditadura os textos eram submetidos obrigatoriamente ao censor –, além de questões ecológicas como as queimadas que assolam o Pantanal sul-mato-grossense.

Gisele Gemmi Chiari, pós-doutoranda em estudos literários junto à Universidade Estadual de Londrina (UEL) e pesquisadora

de letramento literário, aposta na ideia de coletivos como clubes de leitura, cuja dinâmica apresenta algumas particularidades: está voltada para a leitura compartilhada, a troca de experiências e impressões sobre o texto, sem, necessariamente, a presença do autor falando diretamente para o público. Chiari analisa grupos não institucionalizados de reflexão sobre literatura com o objetivo de, ao pensar a obra literária no âmbito das artes relacionais, (re) pensar conceitos, metodologias e práticas do ensino de literatura na educação básica. Seu texto foca no Clube de Leitura Vagamundo, criado pela própria pesquisadora, como um laboratório de práticas alternativas de ensino literário. A experiência coletiva de sua prática resulta na compreensão dos clubes de leitura como indutores de circuitos de afetos, ao promoverem o debate e o fortalecimento da democracia e da inclusão de diferentes vozes.

Raphaela Tasmô Rodrigues e Frederico Garcia Fernandes seguem a mesma vereda sobre grupos de leitura, a partir de uma pesquisa acerca do papel dos mediadores, a partir de questionários aplicados a leitores e coordenadores de grupos de leitura de Londrina, no Paraná. O artigo expõe uma reflexão sobre as expectativas de participantes de grupo leitura e as ações e atividades exercidas por seus mediadores. Características importantes, como a liderança, a comunicação e a disposição de tempo, foram aspectos levantados e discutidos nesse capítulo. Além disso, os autores destacaram o papel da *performance* de acolhimento e escuta de mediadores como componentes fundamentais no impulsionamento da dinâmica do coletivo.

A pesquisa participante com três coletivas femininas, BaRRosas; Pretarau: sarau das pretas; e Elaspoeamas: escritas periféricas, é o tema do capítulo da pesquisadora Claudiana Nogueira de Alencar. Seu texto sugere uma reflexão sobre “a poema”, uma máquina performática por meio do qual se propõe uma expansão na concepção de literário, que passa a ser entendido como um campo discursivo de inclusão de corpos, espaços,

vozes e *performances* de mulheres escritoras. “A poema” é uma singularidade do coletivo que, ao teorizar sobre o próprio fazer poético, subverte as convenções masculinas do meio de produção literária. Nesse sentido, a literatura passa a ser pensada como se fosse ela um próprio corpo, em meio a territorialidades e eventos performáticos. Claudiana Alencar que, além de pesquisadora, atua na coletiva Elaspoeemas, observa que o corpo se torna uma “palavra semente”, a qual se encontra na escrita das poetisas como também conflui para os saraus, círculos de leitura, eventos e encontros de mulheres em ocupações de espaços públicos e na sua incidência política.

Coletivos poéticos são formas de organização autofinanciáveis por meio de vaquinhas virtuais, venda de livros do autor na relação direta com o público ou por meio de projetos financiados por empresas ou pelo poder público. Sobre esse último aspecto, Amanda Damasio Teixeira faz um estudo levando em conta o edital público do Programa de Incentivo à Cultura da Prefeitura Municipal de Londrina. A pesquisadora baseia-se no conceito de “desamparo” como potencial ponto de partida para o fazer artístico. Com base em entrevistas realizadas com autores contemplados e não contemplados em editais de incentivo, demonstra a importância de haver financiamentos não apenas individuais, mas também coletivos, possibilitando discutir o próprio processo criativo e as maneiras de se fazer e se tornar visível no campo da produção literária.

Patrícia Marcondes de Barros traz para cena uma análise do coletivo poético carioca *Nuvem Cigana*, no contexto da contracultura da década de 1970. A autora situa o debate na polarização política dos anos da Ditadura Militar brasileira, intensificados pela polarização entre um discurso conservador e a força performática do coletivo em seu conteúdo e forma transgressores e provocadores da abertura democrática. Ela ainda observa no “desbunde”, versão brasileira da contracultura, contradições e desafios em que

a liberdade e a criatividade esbarravam diretamente na repressão política, resultando numa literatura que trazia a temática das drogas, via o psicodelismo, e da sexualidade. Patrícia Marcondes demonstra como o coletivo atuou em diferentes frentes de expressão, por meio da criação de um selo independente, uma empresa de múltiplas artes, um bloco de carnaval, uma editora e até um time de futebol, o que demonstra a conjunção polissistemática da literatura atuando no coletivo.

A partir de uma reflexão sobre os distintos contextos de produção das obras literárias, Ana Lúcia Trevisan constata que tanto a censura como as políticas de apoio à criação literária ou à publicação de livros e gêneros literários específicos revelam as relações que a esfera do poder político pode exercer na literatura. Com base nisso, a autora trata do movimento do *slam*, com enfoque na produção das poetisas Midria Pereira da Silva, Tawane Theodoro e Luiza Romão, a fim de compreender a dinâmica da produção e circulação de uma produção poética que nasce no âmbito dos *Slams* e ocupa diferentes territórios editoriais e circuitos de leitura. Nesse mecanismo oral-escrito, a pesquisadora compreende um movimento circular da cena do *slam* que vai da *performance* para o livro impresso, na medida em que um se retroalimenta do outro. Ana Trevisan explicará este movimento com base nos valores intrínsecos aos textos, que se modulam no espaço da recepção, provocando o desejo de leitura, do texto que outrora foi oralizado.

Coletivos artísticos e ativistas culturais periféricos têm se destacado nas últimas três décadas pela afirmação ao direito pleno à vida e ao bem-estar social, impondo-se com voz ativa poética e politicamente na sociedade. Cleber José de Oliveira, pesquisador sul-mato-grossense, analisa essas práticas a partir de comunidades indígenas, que encontraram na cultura hip-hop o canto de identidade e de protesto. Em seu capítulo, ele faz uma comparação entre coletivos de Dourados e Corumbá, no MS, contrastando com os da capital paulista, pontuando as características de uma poética

da sobrevivência. Para ele, aspectos como a tensão entre o estético e o estatístico, entre o relato e o inventivo; a(s) vivência(s) de seus produtores; a ressignificação da violência; a miscigenação linguística, como forma de valorização da ancestralidade são alguns dos aspectos identificados nos coletivos estudados. Sobretudo, o sentido atribuído à poética da sobrevivência é a crença no poder de transformação contida na palavra, que seus poetas e intérpretes demonstram ao colocar em *performance* seus *raps*.

Num país como o Brasil, em que se convive com a violência do racismo estrutural, pessoas pretas e pardas, a maioria moradoras de bairros periféricos, são invisibilizadas e figuram num alarmante índice de 80% de mortos. Diante desse quadro, que algumas entidades de direitos humanos referem-se como “genocídio da juventude negra”, o sarau da Onça, no bairro Sussuarana, em Salvador, coloca-se como um coletivo poético de valorização da vida e da cultura afro-brasileira. Andréa Betânia da Silva, pesquisadora e professora da Universidade do Estado da Bahia, investiga as práticas cidadãs do Sarau da Onça, a partir de entrevistas com seus organizadores. A autora pontua como se dão os entraves cotidianos para a promoção da arte, num bairro que é visto pela mídia apenas como um local de violência. Iniciativas coletivas locais são bem-sucedidas quando amparadas pela criação e manutenção de políticas públicas que asseguram sua permanência. Assim, o Sarau da Onça, como vários outros saraus periféricos no país, carrega na discursividade de seus agentes a intrínseca relação entre *práxis* e *poiesis*, revelando-se como uma forma de enraizamento da palavra.

Em 2023, a equipe do projeto “Coletivos Poéticos e Políticas Públicas de Inclusão” (CNPq – Edital Universal) integrou a pesquisadora refugiada, Kateryna Hodik, professora de literatura na National Academic of Science, na Ucrânia. Ela e Frederico Garcia Fernandes juntaram-se para analisar as artes performáticas, à luz de uma teoria que levasse em conta a relação entre estética e política.

Este capítulo traz não apenas um relato sobre artes performáticas ucranianas durante o período da guerra, mas demonstra como eventos traumáticos despertam reações criativas de coletivos poéticos, a partir de *performances* de rua, cujo objetivo é chamar atenção para problemas do povo ucraniano. Os pesquisadores também chamam atenção para o fato de que, ao longo da história ucraniana, acontecimentos traumáticos como o Holodomor (1932-1933) e o desastre de Chernobyl (1986) foram assimilados pelas artes e pela literatura. A arte na Ucrânia vem se popularizando entre países europeus devido à capacidade de assimilar com rapidez traumas sociais. Além disso, suas várias formas de expressão incluem *performances* de rua e poesia visual, que propiciam a compreensão da guerra para países vizinhos. Em geral, a arte performativa da guerra com a Rússia desempenhou duas funções importantes: atualizou traumas nacionais e elementos de identidade cultural latentes e estabeleceu comunicação com representantes de outras nações, através de um sistema de imagens-símbolos capaz de comunicar para além da linguagem verbal.

Literatura & Coletivos Poéticos possui o mérito de reunir escritores, performances, artistas de diferentes localidades, que dedicam o tempo de sua vida à literatura, por entendê-la como uma possibilidade de transformação social e político-estética, pautada em princípios de afeto e construção coletiva. Dada a vocação performática e a superação do grafocentrismo nos estudos literários que a proposta desse livro busca reverberar, caberia finalizar esta apresentação não com uma conclusão, mas com a sinalização para um novo ponto de partida. Ensaaios que se ocupam de debates sobre a voz, os discursos, a poesia e a vida podem até pecar pela aparente ausência de um remate em detrimento de problematizações que seus temas de pesquisa sugerem, mas não se colocam empobrecidos diante da riqueza do percurso analítico trilhado. Como movimento de ideias que buscam delimitar um corpo social, poético, político em espaços urbanos, eles captam a silhueta de uma alma a moldar um território. Há nos escritos

desse livro, vale a pena chamar a atenção do leitor, uma quadridimensionalidade: o interno e o externo, o próximo e o distante, e dela resulta a fisionomia de uma época, dada pelas possibilidades de convivência que atuarão na transformação da geografia do espaço urbano. Coletivizar-se assume, dessa maneira, a acepção de uma intensa e afetiva partilha, da academia com a sociedade, de coletivos com a literatura.

Gostaríamos de registrar nossos agradecimentos ao Programa de Pós-Graduação em Letras do Mackenzie, anfitrião do evento, ao Programa de Pós-Graduação em Letras da UEL, parceiro na organização e financiador desta publicação, por meio da aplicação de recursos do PROAP-CAPES, e ao CNPq pelo apoio financeiro recebido via Edital Universal, sem o qual o projeto em rede não poderia ser viabilizado.

Frederico Garcia Fernandes
Ana Lúcia Trevisan



1

EXPERIÊNCIAS DO *SLAM* INTERESCOLAR DE SÃO
PAULO – TROCAS, AFETOS E CORAÇÃO

Emerson Alcalde

Foi o primeiro evento que fiz após ter passado mal e permanecido por mais de 13 horas internado no hospital municipal da cidade de Santos. Tive uma forte crise de ansiedade, que causou reações fortíssimas em meu corpo como arritmia e pressão alta, na casa dos 17. E isto se deu no meio da estrada, descendo a serra, indo para duas formações do *Slam* Interescolar SP. Realizei as duas atividades e somente depois me dirigi para o pronto socorro.

Digo isso porque entrei no táxi, em direção ao Mackenzie, e a mesma sensação voltou. Respirei fundo e tentei me controlar.

Todos me aguardavam carinhosamente. Confesso que estranhei tanta atenção e cuidado comigo, depois entendi que tinha feito este relato nas redes sociais e já estavam sabendo deste episódio. Senti a pressão alta, pensamentos negativos, mas era a primeira vez que saía de casa sozinho e tinha que honrar com este compromisso, mas assim que a mesa começou, esqueci estes pensamentos e fiquei cem por cento ligado na mesa em que eu era o palestrante, que na divulgação saiu como professor, mas não

tenho essa honra toda, com mediação do prof. Dr. Cleber de José Oliveira (UFGD), do Mato Grosso do Sul.

Na conversa, relatei as minhas experiências enquanto poeta forjado nos *slams*, campeonatos de poesia falada, e de como isso transformou minha vida e minha carreira. Morador de periferia que não tinha perspectiva de cursar uma universidade, possivelmente seguiria o caminho do pai e dos tios, operários de fábrica. Mas como nasceu em outra era e conheceu a arte através do Hip-Hop, teve acesso a informações e conseguiu uma bolsa de estudos na Universidade Anhembi Morumbi para estudar teatro.

E foi no curso de teatro que conheci o *slam*; uma amiga que fora estagiar no Núcleo Bartolomeu de Depoimento, convocou-me a ir a um evento chamado ZAP! *SLAM*, (Zap: Zona Autônoma da palavra). Eu não sabia do que se tratava, aliás, quase ninguém no Brasil sabia, pois era a primeira vez que se fazia este tipo de campeonato em terras brasileiras, o ano era 2008. Levei três letras de *rap*, conforme solicitado na arte de divulgação e me aventurei neste universo. E fiquei nele por quatro anos, até que em 2012 criei o meu próprio coletivo chamado *Slam* da Guilhermina, o segundo *slam* brasileiro e o primeiro a ser feito na rua.

Escolhi estrategicamente a praça anexa à estação Guilhermina-Esperança, linha vermelha do metrô, na região leste da cidade de São Paulo, por ser um local de fácil acesso e estar localizado em um espaço onde pessoas vindas de diversas regiões, de diferentes profissões pudessem ter acesso à arte da poesia falada, tanto como espectador quanto como participante. A iniciativa deu certo e, conforme as edições mensais foram rolando, pessoas novas iam aparecendo; e não demorou muito para criarmos o nosso próprio público e ter em uma noite de lua cheia mais de trezentas pessoas em roda ouvindo poesia. Passados mais de 11 anos, eu ainda fico surpreso e perplexo por ver tantas pessoas reunidas numa sexta-feira para falar e ouvir poesias.

Não parei de frequentar e concorrer aos *slams* após a criação da nossa comunidade Guilhermina, assim chamamos os grupos que realizam estas atividades “comunidades” e, em 2013, venci o torneio nacional e fui representar o Brasil na Copa do Mundo de *Slam* de Paris, e na França no ano seguinte. No primeiro dia do evento do *Grand Slam* Paris ocorreu o *Slam* Interescolar Parisiense e, ao assistir as crianças competindo no mesmo palco que iríamos competir, dentro das mesmas regras e ver aquilo funcionando, me emocionou. Eu virei uma criança ao lado deles.

Voltando ao Brasil, propus à comunidade que criássemos um Interescolar paulista. O grupo topou, porém não tínhamos nenhuma referência ou condições financeiras para viabilizar o projeto.

Porém, a minha colocação no mundial em que levei a medalha de prata me rendeu alguma notoriedade; e dentre tantos convites, recebi um para ser coordenador de cultura do CEU Três Pontes, equipamento da Secretaria Municipal de Educação da Cidade de São Paulo, localizado no bairro Jardim Romano, subdistrito de São Miguel Paulista. E lá, como tinha de desenvolver projetos, apresentei o *Slam* Intersalas, dentro da EMEF com as turmas dos 4º e 5º anos.

Este processo durou três meses entre oficinas de escrita criativa, de *performance* e apresentações; e ao final, realizamos uma final com os alunos do 4º ano e outra final com os alunos do 5º ano. Tínhamos dois finalistas. A Cristina Assunção, que me acompanhou na Copa da França, é professora de História, e no mesmo período realizou *slams* mensais com seus alunos do Colégio La Salle, que fica muito próximo da praça onde realizamos os *slams* de rua. E propomos fazer uma escola *versus* a outra, e assim que divulgamos, outras duas escolas se interessaram e pediram para participar; desse modo, realizamos em 2015, o primeiro *Slam* Interescolar SP, no Teatro Flávio Império, localizado, assim como as quatro escolas, na região da Zona Leste paulistana.

Era um dia de semana, e o público era composto apenas pelas escolas participantes, não tinha mais que cinquenta pessoas na plateia, porém a energia foi lá no alto. As crianças estavam nervosas por estarem pisando num palco pela primeira vez, declamando um poema autoral para pessoas desconhecidas. A campeã foi Luara, aluna da Cristina, dona de um carisma gigante, e empolgou a plateia e jurados com uma desenvoltura impressionante.

Arrumamos um problema bom, pois agora tínhamos de continuar. Resolvemos abrir um formulário de inscrição para qualquer escola se inscrever, e recebemos 20 inscrições vindas das mais variadas regiões da cidade. E tivemos que buscar um espaço na região central para evitar favorecimentos ao nosso território; e conseguimos a sala Adoniran Barbosa, no Centro Cultural São Paulo.

Já na segunda edição, no ano de 2016, conseguimos encher o teatro com sua capacidade máxima, 800 pessoas, espalhadas pela arena. Ali, não tivemos dúvidas da grandiosidade do projeto e da importância para a educação.

A nossa final ainda não tinha divisão como fazemos hoje: um dia com o Ensino Fundamental 2 e outro dia com o Ensino Médio. Então tinha alunos do 6º do Fundamental II ao 3º ano do Médio; sabemos que a diferença é enorme, mas o projeto ainda era pequeno e não tínhamos dimensões e nem condições de ampliar. Para surpresa de todos, um menino do 6º ano, com apenas 12 anos, chamado Isaac Quaresma, da EMEF Wanny Salgado Rocha, levantou o teatro com as suas poesias engajadas socialmente e com muita potência em sua voz.

De lá para cá, esse número dobrou; no ano seguinte tivemos 40 inscrições, no outro 80 e, em 2023, recebemos 330 inscrições incluindo a capital, interior e litoral. Fizemos no Teatro Sérgio Cardoso, que também tem a capacidade de 800 pessoas, e lotamos os dois dias.

Bom, esse foi o resumo do projeto falando especificamente dos resultados, mas isso não é o mais importante para nós. O processo sim é o que transforma radicalmente tanto os poetas quanto os alunos. Vamos lá:

Em meados de março e abril soltamos o formulário *on-line* de inscrição. Um profissional da escola se inscreve, pode ser o professor, coordenador ou diretor; geralmente é um professor que se prontifica a organizar o evento e inscreve a escola. Essa pessoa responsável é convidada a participar de uma formação sobre *slam*, ministrada pela equipe do *Slam* da Guilhermina: Cristina Assunção, Emerson Alcalde e Uilian Chapéu.

Depois selecionamos *slammers*, competidores das batalhas de poesia, estes passam por um ciclo formativo com oficina de escrita, voz, corpo, *performance* e didática. Isto ocorre no mês de maio.

Em junho, esses *slammers*, que damos o nome de poetas-formadores, são distribuídos geograficamente pelo estado, ficando responsáveis por um número x de escolas, por exemplo: o poeta formador Emerson fica com 30 escolas, a Tawane com 29, Jéssica com 33, e assim por diante. Este ano contamos com um total de 13 poetas-formadores. Cada um vai uma vez em cada escola para ministrar uma oficina e/ou se apresentar com o objetivo de divulgar o projeto e estimular os alunos a participarem.

Estes encontros são onde a coisa verdadeiramente acontece. Existem diversos perfis, em alguns casos os alunos já conhecem os *slams*, acompanham pelas redes sociais e já escrevem, em outros é uma novidade, nunca ouviram falar e quando tomam contato, muitos ficam impactados com o poder da palavra falada. Os poetas-formadores, quando a formação ocorre numa sala com uns 20 a 30 alunos, às vezes, acontece num pátio para a escola toda, aí é num formato de palestra e *pocket show* de poesia, passam exercícios de depoimento pessoal, pelos quais eles relatam um momento marcante de sua vida, e depois escrevem. Muitas

coisas são relevadas aí, causando surpresa até entre os professores, na maioria das vezes aquele foi o primeiro momento que o aluno foi ouvido.

Teve um caso em que um aluno, num desses exercícios, relatou o porquê era violento com a turma, seja com os meninos seja com as meninas, ninguém entendia e nem perguntava. E nesta formação, ele falou pela primeira vez o que sofreu e sofria em casa, agressão, abusos e, no final, pediu perdão para a turma pelo seu comportamento; a turma caiu em prantos e o abraçou.

Todo esse processo ocorre entre junho a agosto. Em setembro, a pessoa responsável pelo projeto na escola organiza o *slam* escolar onde o poeta-formador também é convidado a ir auxiliar nesta jornada. E de cada escola sai um representante.

Em outubro, ocorrem as seletivas *on-line* com uma média de 15 poetas por chave, que vão da Chave A até a Chave R. Saindo dois poetas-mirins de cada chave. Em novembro, ocorreram as finais com 40 poetas de cada modalidade, 20 do Ensino Fundamental II e 20 do Ensino Médio.

Quem organiza tudo isso é um coletivo periférico e não uma produtora, associação ou a prefeitura como muitos imaginam. Alguns anos fizemos com recursos de editais públicos e outras vezes por conta própria, com ajuda dos poetas-formadores, professores e amigos que acreditam neste projeto e fizeram grandes doações, possibilitando pagar as idas dos poetas e a compra das premiações que consistem em medalhas, troféus, tabelas, *kindles* e *notebooks*, assim como livros.

Na pandemia, não paramos; e fizemos todo esse processo virtualmente, enfrentando várias dificuldades: o aparelho para se conectar, o acesso à internet é um lugar silencioso, a maioria dos participantes são de escolas públicas e de regiões periféricas. E conquistamos o primeiro lugar no 64º Prêmio Jabuti, na categoria fomento à leitura.

Mais do que o reconhecimento de grandes prêmios, o que nos faz continuar é o contato com os alunos e os depoimentos que recebemos dos professores, dizendo de como o projeto transformou os alunos: aqueles que mal tocavam nos livros, hoje estão lendo, discutindo política, raça, gênero e saúde mental.

Essa foi a minha contribuição com o Poéticas coletivas: afetos, resistências e trânsito, realizado no Mackenzie. Eu, que nem sou um pesquisador e nem professor, me senti honrado em poder falar para uma turma de pessoas de diversos cantos do país e perceber que a nossa humilde experiência, que vai das ruas para as escolas, e das escolas para as ruas, possa interessar e emocionar os estudiosos das letras.



2

ENCONTRAR: UM POEMA DE LUIZA ROMÃO

encontrar

luiza romão

tem palavra que pede um pedaço da gente que diz *encontro*
tem palavra que pede um pedaço da gente que diz *fica um*
pouco mais comigo tá osso
tem palavra que pede um pedaço da gente que diz *sonho*
sonhemos
tem palavra que pede *recusa*
dentro da gente cria raiz
fica finca
que nesse solo no soy só só solo
solo solo yo
tem palavra que pede um pedaço da gente que diz *compa-*
nheirismo
falta tanta coisa
só não falta a gente
e a gente é foda é fera é bicho
a gente é palavra
tem palavra que pede um pedaço da gente que diz *encontro*
tem palavra que pede um pedaço da gente que diz *encontro*

*encontro
encontra
ir contra
a maré
juntas
juntas
bora?*

3

CONTAR HISTÓRIAS E ABRIR-SE À PALAVRA

Giuliano Tierno

Contar histórias é abrir-se à palavra. Eu tenho me dedicado a esse assunto há mais de 20 anos. Observo em minha experiência, que a linguagem dialógica está saturada. Perspectivo que estamos com alguns obstáculos no exercício da boa linguagem e estou usando esse adjetivo não à toa. Qualificar a conversa, sobre a qual eu desejo me dedicar, como *boa* é fundamental neste ensaio. Todo mundo sabe quando uma palavra é *boa*. Todo mundo sabe quando uma história é *boa*. Podemos ter definições diversas sobre o que é bom, mas todo mundo sabe o que é bom, todo mundo sabe quando uma palavra é *boa*. Posso inferir, sem receio de estar errado, que em todas as culturas, de pessoas humanas, de seres de linguagem, reconhece-se quando uma palavra é *boa*. Então, eu vou partir daí para ensaiar a relação entre contar histórias e abrir-se à palavra.

Depois de ancorarmo-nos na tese de que só nos abrimos a alguma palavra que vem em nossa direção se a reconhecemos como coisa *boa*, chegamos ao segundo ponto fundamental para a tessitura deste ensaio: esse abrir-se tem a ver com escutar, com acolher em generosidade o que nos foi endereçado. A minha formação inicial foi em teatro e um de meus primeiros aprendizados foi saber que o termo grego *theatron* significa etimologicamente “*lugar de se ver*”.

O teatro é um lugar dos espectadores verem o que os atores fazem no palco, um lugar cujo órgão do sentido preponderante é a visão. Desta maneira, se propusermos uma analogia com o que os contadores de histórias fazem, teremos que compreender que a audiência estará no “*lugar de se escutar*”, ou seja, quem conta uma história, propõe, com consciência de seu ato, no ato de sua fala, a criação, a instauração do lugar daquele que o escuta. Neste fenômeno, os órgãos determinantes são os ouvidos. O *lugar de se escutar* também terá que ser criado para o próprio narrador enquanto conta histórias, simultaneamente à audiência à qual ele se dirige. Neste encontro entre quem conta e quem ouve, nesta fusão de audiência, quem escuta é o destinatário da palavra. Contudo ambos escutam, quem narra também se ouve, e é aí que se instaura o jogo da linguagem, neste múltiplo destino da palavra: do narrador para o narrador, do narrador para a audiência, da audiência para o narrador, da audiência para a audiência. A palavra circula de uns para os outros, ainda que estejam estabelecidos de maneira bastante contornada quem é o narrador e quem é a audiência. Essa dimensão democrática aberta da palavra é um convite para que todas as pessoas vinculadas ao fenômeno narrativo abram-se à palavra que lhes chegam.

A partir destes fundamentos, *a palavra boa e a escuta como o campo da abertura*, sigo por problematizar a linguagem discursiva dialógica e o diálogo nas nossas sociedades binarizadas, polarizadas. Penso que o diálogo como um processo de intercâmbio de logos entre dois ou mais sujeitos discursivos perdeu a capacidade celebrativa de estabelecer consensos em busca do que nos possa fazer melhores como coletividade.

Nossas formas públicas de convívio, nossa pluriversalidade¹ existencial, nossas experiências estão cada dia mais complexas e exigem outros modos de exercitarmos a linguagem. Parto do princípio de que este modo discursivo de manejarmos o diálogo está saturado, explicitando estarmos precisados de outras expe-

1 Conceito elaborado pelo filósofo sul-africano Mogobe Bernard Ramose.

rimentações, de outras possibilidades da linguagem se realizar sobretudo nas esferas coletivas, comunitárias e públicas.

Poderíamos, neste ensaio, percorrer muitos caminhos para pensarmos as diversas possibilidades da linguagem. Abordaremos uma que considero basal, e será a ela que vou me dedicar. Ao jogo da linguagem literária, como nos deu a ler Roland Barthes em sua *Aula* no Colégio de França, em 1977, que foi transcrita e publicada em livro, nos ajudando a pensar a literatura como “*essa trapaça salutar na língua*” (Barthes, 2008, p. 16), fazendo com que possamos aproximar esta tese da literatura às *oralituras*², das histórias de boca, de memória, de cabeça, práticas de “*esquiva, esse logro magnífico que permite ouvir a língua fora do poder, no esplendor de uma revolução permanente da linguagem*” (ibidem).

Proponho aqui a hipótese, a ser verificada na experiência viva da língua, como o jogo que é contar histórias, partilhando uma experiência “literária” sem subtrair os entendimentos múltiplos possíveis, como um modo de exercitar a palavra que tenta se abrir para o outro, para a experiência do outro de si e do outro que é outra pessoa e do outro da outra pessoa, pois ela também não é um eu absoluto e definível, ela também é uma multiplicidade de outros.

Sabemos disso, reconhecemos esta máxima de que nós não somos um, que não existe um eu essencial que precisamos defender a qualquer custo, refreando nossa dinâmica viva de impermanências. Existem múltiplos eus, múltiplos outros dentro de nós e que vamos descobrindo à medida que nos relacionamos com o mundo, jogando com a nossa linguagem, à medida que vamos roçando a língua no mundo, que vamos esfregando a língua nas coisas do mundo. Passamos a língua nas coisas, mediados por nossas experiências

2 “Oralitura designa a complexa textura das performances orais e corporais, seu funcionamento, os processos, procedimentos, meios e sistemas de inscrição dos saberes fundados e fundantes das epistemes corporais, destacando neles o trânsito da memória, da história, das cosmovisões que pelas corporeidades se processam. E alude também à grafia desses saberes, como inscrições performáticas e rasura da dicotomia entre a oralidade e a escrita”. (MARTINS, 2021, p. 41).

pessoais e coletivas, naquilo que a gente chama de natureza e na relação com as pessoas. E a “trapaça salutar” que fazemos com a língua, desviando-a do poder, quando contamos uma história, pode ser um grande dispositivo de abertura dos sentidos.

Nessas interações, vamos produzindo outros de nós mesmos e vamos reconhecendo que viver é algo plástico, que é algo movente, algo de infinito de possibilidades que depende sempre de um estar com o outro, estar diante do outro, estar com o mundo e com a natureza, deixando a linguagem seguir seus processos. Reconhecendo que tudo isso só é possível porque herdamos histórias, palavras, personagens, situações, saberes; porque herdamos a capacidade de relatar, de sermos testemunhas daquilo que vivenciamos e daquilo que nos contaram pela palavra oral direta ou mediados pela leitura literária, tudo entrelaçado em narrativas que vão se tecendo para atender as emergências vitais de todos nós, das mais simples às mais complexas. Poderíamos aqui inferir, num átimo de tempo peremptório, que este é o mais potente exercício de liberdade que podemos realizar: o exercício de experimentar a linguagem com as quais nos vinculamos, mediados pelos saberes que nos são comuns e públicos, que são de todos e não são de ninguém em particular.

Vou tentar seguir este caminho de aliançar o ato de contar histórias como um modo de nos abirmos às palavras e, a partir daí, porque não dizer, nos abirmos aos processos contínuos de aprendizado sobre o que é estarmos vivos e vivendo em vinculação. Apresento alguns fragmentos de textos produzidos por pessoas que me mobilizam, que colocam as ideias para dançarem, que podem nos ajudar a fazer as ideias circularem, que podem nos colocar na experiência do jogo da linguagem, fragmentos que podem nos dar força e vitalidade nos modos de dizer o que proponho com este ensaio.

O primeiro fragmento que apresento é o da filósofa Hannah

Arendt³: “a educação tem a ver com o nascimento, com o fato de que constantemente nascem seres humanos no mundo” (Arendt *apud* Larrosa, 2004, p. 186). Enquanto escrevo este ensaio, nascem seres. Por isso, existe a educação. Podemos dar outro nome, outra palavra para esse fenômeno de acolher os que chegam ao cuidado e na transmissão do que somos. Ou seja, alguém que estava antes da chegada dos que nascem, que recebe os que chegam. Isso é educação. Os processos que têm consciência do papel ético de receber quem está chegando ao mundo. Hannah Arendt, em miúdos, me dá a pensar assim: “você que está aqui, o que você quer da vida, meu amigo, minha amiga que se diz adulto? Você vai amar essa criatura que está chegando ou você vai matá-la?” Ela me dá a pensar que não há meio do caminho. Nós que estamos, vamos querer o que dessas pessoas que chegam?

Para mim, essa é a fala inaugural. *Abrir-se à palavra* é, portanto, também abrir-se aos que nascem, e que, metaforicamente, nos ensinam que a radicalidade ética será sempre a de abrir-se a tudo o que nasce, e porque sempre nascem ideias, modos de perceber, conceitos, teorias etc. Não importa a minha opinião sobre as coisas do mundo, não importa a minha opinião no mundo porque há nascimento a despeito dela. O que importa e tem uma dimensão praxiológica no mundo é a minha decisão, o que eu vou decidir fazer frente ao que nasce?

O segundo fragmento é da filósofa Simone Weil (1986, p. 196), quando escreve: “A atenção em seu grau mais alto se identifica com a prece. (...) Ao dirigir a inteligência para o bem, é impossível que, pouco a pouco, toda a alma não seja atraída”. Ao ouvir uma história, estamos “dirigindo a inteligência para o bem”. Simone Weil vai nos dar a ler que não há possibilidade de ter uma vida ética se não nos envolvermos com as coisas em atenção. Aqueles que ouvem, sabem se aquele que está falando está lhe dando atenção. Uma criança de dez dias de vida sabe se o corpo que a está segurando

3 Filósofa política alemã de origem judaica (1906-1975).

não sabe por que está lhe segurando, se lhe deseja segurar. Ela sabe e sabe tanto que se expressa, chora, grita, desespera, se acalma, dorme etc. Na relação corpo-corpo, ela traduz para quem a segura que se há algo encaixado ou desencaixado ali, se há alguém que lhe dá segurança ou não a segura de corpo todo. É com a palavra “prece” que Simone Weil pode estar nos reafirmando as palavras de Arendt sobre a importância da radicalidade ética.

Para seguir nesta composição, trago mais um fragmento, uma história contada por Giorgio Agamben (2018, p. 27-28) em seu texto “O fogo e o Relato”:

Quando Baal Schem, fundador do hassidismo, tinha uma tarefa difícil pela frente, ia a certo lugar no bosque, acendia um fogo, fazia uma prece e o que ele queria se realizava. Quando, uma geração depois, o Maguid de Mesritsch viu-se diante do mesmo problema, foi ao mesmo lugar do bosque e disse: “Já não sabemos acender o fogo, mas podemos proferir as preces”, e tudo aconteceu segundo seus desejos. Passada mais uma geração, o Rabi Moshe Leib de Sassov viu-se na mesma situação, foi ao bosque e disse: “Já não sabemos acender o fogo, nem sabemos as preces, mas conhecemos o local no bosque, e isso deve ser suficiente”; e de fato, foi suficiente. Mas, passada outra geração, o Rabi Israel de Rijn, precisando enfrentar a mesma dificuldade, ficou em seu palácio, sentado em sua poltrona, e disse: “Já não sabemos acender o fogo, não somos capazes de declamar as preces, nem conhecemos o local do bosque, mas podemos narrar a história de tudo isso”. E, mais uma vez, isso foi suficiente.

Se Hannah Arendt nos dá a ver a decisão em relação aos que nascem, se Simone Weil nos alerta para que essa chegada seja com atenção, “em prece”, Agamben, ao recontar esta história da tradição

judaica, nos dá a pensar que mesmo que eu não conheça a história de como cheguei aqui, as respostas às perguntas mais complexas vêm das histórias contadas pelos que vieram antes de mim, que o mundo já existia e seguirá existindo para além da minha duração.

E mais um ponto a observar, pois será na diversidade das cosmologias transmitidas pelas histórias que seremos capazes de compreender os modos diversos de cada povo e cada pessoa conceber um jeito de dizer um sentido à sua própria existência. Quando escutamos cosmogonias, nosso próprio modo de dar sentido ao que estamos vivendo, fica perspectivado e podemos nos abrir aos modos dos outros perspectivar seus modos de perceber o mistério que é estar vivo. Perspectivar faz com que cosmogonias diferentes produzam uma ética de coexistência, dando a ver que é próprio da experiência humana fazer construções de sentidos a partir de nossas percepções sobre a realidade.

Ailton Krenak, em seu livro *Ideias para adiar o fim do mundo* (2019, p. 49-50), diz:

Quando nós falamos que o nosso rio é sagrado, as pessoas dizem: “Isso é algo folclórico deles”; quando dizemos que a montanha está mostrando que vai chover e que esse dia vai ser um dia próspero, um dia bom, eles dizem: “Não, uma montanha não fala nada”. Quando despersonalizamos o rio, a montanha, quando tiramos deles os seus sentidos, considerando que isso é atributo exclusivo dos humanos, nós liberamos esses lugares para que se tornem resíduos da atividade industrial e extrativista.

Se o reconto de Agamben nos lembrou que a história dimensiona a duração da vida e perspectiva a verdade sobre as coisas, Ailton Krenak amplia o sentido de coexistência com tudo aquilo que é vivo para além da espécie humana.

O céu fala, as montanhas falam, só estão aguardando quem os escute. São as histórias que produzem essa ética radical, porque são as histórias que expressam a vida viva dos rios, da terra, que animam e encantam o mundo e que faz que tudo nele seja partícipe integrado, junto com os humanos e sua linguagem, daquilo que nomeamos como vida. São as histórias que devolvem para outros humanos a afirmação de uma ética radical de coexistência entre perspectivas. Ao sentir-me coexistente, eu me abro às palavras.

Quanto mais formas de contar uma história e quanto mais diversas as histórias que ouvimos, mais nos aproximamos da experiência de “abrir-se”. Uma expressão em si paradoxal. É uma porta que abre para os dois lados, para fora e para dentro. É o outro de mim e o outro fora de mim também.

A história que escolhemos contar é sempre uma nova tentativa de percebermos o que está nascendo e será nessa experiência também que teremos a possibilidade de reatualizar, de atualizar o vivo em nós que foi de nossos avós, nas nossas bisavós, nos pais, nas nossas mães, de nossos antepassados, de nossos ancestrais.

O vivo que está vivo. A história não é passado. “Exu matou o pássaro ontem com a pedra que atirou hoje”, diz um provérbio dos povos yorubás. A história, o ato de contar história move a água para o fundo ancestral da memória, movendo, num processo solidário entre memória e imaginação o que foi, o que aconteceu, dando outro nascimento ao vivido, reatualizando a história. Essa é a força da tradição. A tradição não é a permanência do que foi, é sim o que se reapresenta vivo justamente porque continua na linguagem, no instante de alguém decidir narrar.

Contar histórias talvez seja escutar com atenção cada um dos vínculos que nos constitui uns com os outros. E essa escuta coletiva é de uma complexidade e de uma delicadeza incríveis, pois

produz um jogo da linguagem capaz de aprofundar ainda mais os vínculos sensíveis entre todos os participantes do fenômeno. A atenção é a lente de aumento durante o jogo. É essa lente de aumento que nos ajuda a construir uma narrativa coletiva, desconstruindo a ideia de um ente narrador onisciente, onipresente e, porque não dizer, onipotente. Um contar histórias que é em si um “abrir-se à palavra” enquanto conta.

Uma prece, como na história contada por Agamben. Eu estou ouvindo uma história, alguém está contando uma história, estamos exercitando a linguagem e o jogo entre os que falam e os que escutam, estabelecendo o “lugar de se escutar”. Como seres de linguagem, é pela linguagem que existimos. Não adianta recusarmos a linguagem, porque não estamos nos entendendo, não adianta parar de falar. Não adianta, porque somos seres de linguagem. E vamos falar, vamos cantar, vamos dançar e vamos falar porque somos seres de linguagem. Não adianta fugir desse destino. O nosso destino é esse.

As palavras podem criar jogos de emoção, de pertencimento, de vinculação. Levar a linguagem para o jogo e não fazer o jogo das palavras. É jogar para que a vida de todos e todas caiba na vida vivida e não sobrevivida.

Convido, por meio deste ensaio, fazermos o exercício diário de olharmos para o que está nascendo, junto com a indignação de como estamos tratando as coisas que estão morrendo. Olhar, escutar, lamber e dizer sobre o que está nascendo. Talvez esse seja o convite dos fragmentos dos autores que trouxe para me acompanhar na escrita deste ensaio, para que possamos contar histórias como um modo de nos abirmos às palavras. “Abrir-se às palavras” tem a ver com ressignificar nossos valores frente a quem destinamos nossas histórias e o momento privilegiado de nos perguntarmos para que fazemos este gesto; tem a ver com pensarmos que as palavras se articulam na fala; tem a ver com compreendermos o poder das palavras, tem a ver com a autoconsciência de que com a

fala construímos ou destruímos mundos; como Amadou Hampâté Bâ⁴ diz em seu texto “A tradição viva” (2015, p. 159).

A fala pode criar a paz, assim como pode destruí-la. É como fogo. Uma única palavra imprudente pode desencadear uma guerra, do mesmo modo que um graveto em chamas pode provocar um grande incêndio. Diz o adágio malinês: “O que é que coloca uma coisa nas devidas condições (ou seja, a arranja, a dispõe favoravelmente)? A fala. O que é que estraga uma coisa? A fala. O que é que mantém uma coisa em seu estado? A fala.

A tradição, pois, confere a *Kuma*, a palavra, não só um poder criador, mas também a dupla função de conservar e destruir. Por essa razão, a fala, por excelência, é o grande agente ativo da magia africana.

Bâ nos amplia a consciência ao nos dizer que a palavra dita é um feitiço. Abrir-se a este feitiço, recebê-lo dependerá se a história que estamos ouvindo é boa o suficiente. Rubem Alves, psicanalista e educador, certa feita escreveu (2000, p. 34): “Feitiço: o que é? Feitiço é quando uma palavra entra no corpo e o transforma”; e eu completo, o transforma “naquilo que a palavra diz”. Quais histórias contar? Abrir-se para quais feitiços? Estas são as perguntas que seguem merecendo serem ensaiadas.

REFERÊNCIAS

AGAMBEN, Giorgio. *O fogo e o relato. Ensaios sobre criação, escrita, arte e livros*. São Paulo: Boitempo, 2018.

ALVES, Rubem. *A alegria de ensinar*. Campinas-SP: Papirus, 2000.

BARTHES, Roland. *Aula*. São Paulo: Cultrix, 2008.

4 Amadou foi um africano da África subsaariana, do Burkina Faso, atual território do Mali. Especialista em tradições orais, é autor de várias obras sobre as civilizações africanas.

KRENAK, Ailton. *Ideias para adiar o fim do mundo*. São Paulo: Companhia das Letras, 2019.

LARROSA, Jorge. *Pedagogia profana. Danças, piruetas e mascaradas*. Belo Horizonte: Autêntica, 2006.

MARTINS, Leda Maria. *Performance do tempo espiralar. Poéticas do corpo-tela*. Rio de Janeiro: Cobogó, 2021.

MEDEIROS e MORAES (orgs). Fábio Henrique Nunes e Taiza Mara Rauen. *Contação de histórias: tradição, poéticas e interfaces*. São Paulo: Edições Sesc São Paulo, 2015.

WEIL, Simone. *A gravidade e a graça*. São Paulo: Editora Cultura Espiritual, 1986.



4

POESIA E SARAUS, UM ~

Cesar Augusto de Carvalho

A poesia é inútil, daí o paradoxo ser inevitável quando o tema é poesia. Se a poesia é inútil, por que falar dela?

A inutilidade da poesia é ideia recorrente, diria até unânime entre poetas, mas nem por isso eles deixam de surgir em número cada vez maior e os poemas florescerem no vasto campo da linguagem. Se a poesia é inútil, então por que ela congrega pessoas em torno de saraus que aumentam em número e grau numa cidade como São Paulo? De onde vem essa força para reunir pessoas? O que as atrai: a poesia ou a necessidade do encontro?

O calor da presença humana nos fortalece, nos energiza, nos possibilita fazer novas amizades e renovar as antigas. Existem muitas maneiras de se criar estes elos socioculturais. Algumas exigem poucos recursos, referências culturais, outras, mais.

Nesta segunda categoria, estão os saraus. Todavia, num sarau, o receptor, mesmo que tenha um baixo repertório simbólico, não deixa de experienciar, com os ouvidos abertos durante uma, duas horas, e se deliciar com poemas em diferentes vozes.

Poesia é inútil?

poesia é inútil
 não cheira, nem fede
 soa¹

No mundo mercantil em que vivemos, bastante segmentado, o mercado editorial poético é pequeno. Se o consumo de livros já é baixo, o de poesia é baixíssimo. Nem é necessário dado estatístico para comprovar isso. Basta observar os compradores na seção Poesia, das livrarias. Eles passam bom tempo folheando, lendo uma ou mais páginas e devolvem os livros às prateleiras. Na hora de comprar, compram os que nada têm a ver com poesia.

Como disse Paulo Leminski num vídeo gravado em 1985: “é muito mais lucrativo você abrir uma banquinha e vender banana do que vender poesia”.

Poesia vende pouco.

Nem por isso, o número de poetas e amantes da poesia deixou de crescer. Os saraus aumentaram em número e, facilitadas pela impressão sob demanda, novas pequenas editoras surgiram.

Em 2015, tínhamos, na Capital, mais de 60 saraus distribuídos pela cidade. E esse número cresceu até a chegada da COVID, quando, claro, os saraus foram suspensos. Durante o enclausuramento pandêmico, a comunicação virtual, além de permitir a continuidade de alguns saraus, criou novas formas para se falar de poesia.

Como um produto sem nenhum valor mercadológico tem esse poder de reunir pessoas, de congregá-las? De onde vem essa magia?

(*)

Não conheço poeta que desgoste de seu ofício. Escrever, expressar suas experiências é sempre motivo de amor e paixão

1 CARVALHO, Cesar Augusto de. Curto-circuito. São Paulo: Editora Patuá, 2019, pág. 50

pela linguagem. Para o poeta não importa o valor mercadológico, se o livro venderá ou não, importa é poetar aos quatro ventos.

É no momento mágico da escrita, nem sempre alegre, muitas vezes dolorosa, que o poeta se revela. Na magia da linguagem, o eu lírico desnuda a condição humana por meio de uma experiência singular, transformada em poema. Isso embevece o receptor, pois é algo que lhe toca, indecifrável, misterioso e sedutor. Os símbolos poéticos estabelecem um diálogo mudo que se enraíza no corpo. Não há como não concordar com a laureada poeta estadunidense, Ada Limón, quando escreveu: “A poesia tem o poder de nos reconectar com nós mesmos e tem o poder de nos reconectar com a terra².”

(*)

Poderia dizer que foi essa inutilidade da poesia que me levou, não só a escrevê-la como, mais tarde, tornar-me produtor de saraus e eventos literários, tanto presenciais quanto virtuais.

Em 2015, conheci Rubens Jardim, que foi participante do movimento poético Catequese Poética, criado por Lindolf Bell, em 1964. O lema era colocar a poesia em todos os lugares. Rubens o pratica até hoje, não só produzindo saraus como realizando pesquisas sobre poesia e publicando-as. Trabalho significativo é o levantamento das mulheres poetisas desde o século XVIII até o século XXI. Depois dessa pesquisa, o desconhecimento sobre o papel das mulheres na poesia ficou menor. Publicada em livro, são quase 400 poetisas reunidas, o leitor é contemplado com suas biografias e alguns poemas³.

No ano seguinte, convidou-me para participar de um novo sarau, que seria na rua. Topei a parada e criamos, junto com Claudio Laureatti, o Sarau da Paulista. Era um sarau mensal,

2 In: <https://youtu.be/zkl57-hC3ko?si=PUN9q2gEgghPHPRc>

3 JARDIM, Rubens. *As Mulheres Poetas na Literatura Brasileira*. Cajazeira, PB: Arriaba, 2021.

realizado no último domingo de cada mês, com microfone aberto, na calçada da Avenida Paulista com a Rua Peixoto Gomide. Usamos um megafone nas três primeiras edições, mas ele era pouco eficiente para cobrir os ruídos da avenida fechada para veículos. A solução foi uma vaquinha feita pelos poetas que nos permitiu comprar um sistema de som que, acreditávamos, resolveria o problema.

Não resolveu. O barulho atrapalhava muito. Por causa dele, num dos domingos, deslocamo-nos para o Parque Trianon, a poucas quadras de onde estávamos. Insistentes, tentamos manter o sarau na calçada, mas acabamos desistindo e nos abrigando no jardim da Casa das Rosas. Lá, com o apoio institucional, tínhamos um excelente sistema de som e uma tenda de lona, que nos protegia do sol e da chuva.

Após a interrupção pandêmica, retornamos à Casa das Rosas, mas durou pouco. Cláudio Laureatti estava com dificuldades para dar continuidade ao trabalho. Eu e Rubens, por nossa vez, não tínhamos as habilidades artísticas do Claudio para conduzir um sarau bastante diferenciado, com inúmeras atividades de leituras interativas, que só ele seria capaz de fazer. Simultaneamente, mudanças internas ocorreram na instituição, e os respingos do poder levaram o Sarau da Paulista a deixar de existir.

Por ser um sarau realizado na rua, pelo menos em sua primeira fase, pôde-se notar que a recepção dos poemas lidos é volátil. O transeunte, aquele que está de passagem, para, fica um tempo e continua sua andança. Alguns param, pedem uso do microfone e declamam poemas de autoria própria ou de outros autores. Como a característica da arte de rua é a impermanência, todos estão de passagem, o Sarau da Paulista também não consegue reter o receptor, o público, por laços que não sejam os efêmeros. Ao contrário de outros saraus dos quais participo ou participei, o Gente de Palavra Paulistano

e o Artefatos Poéticos, por exemplo, por serem em espaços fechados, intensificam as relações que se estabelecem no espaço interno.

Artefatos Poéticos não é o melhor exemplo porque teve pouca duração. Apenas seis edições. Por sugestão de um amigo, criei-o em 2018 com a proposta de ser um sarau multimídia e temático. Iniciado sob o nome de Virada Poética, editamos duas revistas homônimas com poemas dos participantes. A partir da terceira edição mudamos para Artefatos Poéticos. A primeira razão dessa mudança foi que a natureza midiática do sarau pedia um nome mais adequado; a segunda é que éramos confundidos com um evento patrocinado pela Prefeitura da Cidade, a Virada Cultural, o que nos incomodava bastante.

Apesar da duração limitada, pude notar, pela convivência com os poetas paulistanos, que Artefatos Poéticos ampliou algumas redes de amizades e novos intercâmbios brotaram. Esse fenômeno o fez constatar com mais frequência no sarau Gente de Palavra Paulistano, do qual passei a ser cocurador, também a convite de Rubens Jardim, em 2018.

O propósito de Gente de Palavra é reunir amigos para homenagear um poeta. Esta é sua principal característica: o participante do sarau, depois de uma hora e meia, duas horas lendo e ouvindo poemas do homenageado, sai de lá tendo conhecido o autor e parte de sua obra.

Para a escolha do poeta, levamos em conta sua produção e livros publicados. Gente de Palavra Paulistano não tem recursos financeiros. Então, a disponibilidade do poeta é vital. Se ele mora na capital, fica mais fácil em todos os sentidos – gasta menos em transporte e não há despesas com alimentação. Quando mora fora, depende de quando estará em São Paulo. O sarau acontece na última quarta-feira do mês, então, se coincidir a data da viagem e ele estiver disponível, será homenageado. Com todas as despesas

pagas, por ele próprio. Nem por isso, deixamos de receber poetas vindos de diferentes estados do país.

Mas você pode perguntar: o Gente de Palavra Paulistano, até pelo nome, não homenageia só paulistas e paulistanos? Não. O Paulistano do título é apenas para nos diferenciar do sarau gaúcho, do qual nascemos.

Há dez anos, o poeta Renato de Mattos Motta criou o sarau Gente de Palavra, em Porto Alegre, RS. No final de 2015, David Kinski aceitou o convite de Renato e criou, em parceria com Rubens Jardim, o Gente de Palavra Paulistano. Com a saída de Kinski em 2018, fui convidado para ser parceiro do Rubens.

Dada a qualidade dos poetas homenageados, ao completarmos oito anos de existência, Rubens e eu resolvemos publicar uma antologia⁴ reunindo todos eles e, como este sarau é sempre focado na poesia, propusemos o tema meta-poema, ainda que opcional.

Essa antologia é um panorama significativo dos diferentes modos de se produzir poesia. Nelas, estão presentes poetas de todas as idades e poemas em suas diferentes formas verbais e visuais.

O que a antologia não revela são os efeitos não visíveis, a interpelação viva, dinâmica e real entre pessoas a formar comunidades, redes poéticas. É por meio da poesia que os poetas se comunicam. Seus códigos simbólicos penetram igual raiz a se propagar lenta, suave, sem dor, até brotar. Efeitos lentos, mas duradouros.

4 CARVALHO, Cesar Augusto de e JARDIM, Rubens. Antologia Gente de Palavra Paulistano. São Paulo: Editora Patuá, 2023.

corpoesia

no sarau
a poesia
muda

no corpo
a língua
muda

na língua
a vida
muda⁵

5 Rost, Isis e BARROS, Patrícia Marcondes de. Transas da Contracultura Brasileira. São Luis: Passagens, 2020, pág. 274



5

DESFIANDO A POESIA: DO COLETIVO DE VOZES
QUE CONTAM E CANTAM UM PAÍS

Renato Forin Jr.

*Eu queria que a mão do amor
um dia trançasse
os fios do nosso destino.*
Roque Ferreira

“Antigamente, / diziam: cuidado, / as paredes têm ouvidos // Então / falávamos baixo / nos policiávamos // hoje / as coisas mudaram: / os ouvidos têm paredes // de nada / adianta // gritar”. Os versos do poeta e tradutor Ruy Proença (2007) abordam um presente familiar a todos nós. Tempo de reivindicação de lugares de fala e de indisposição aos lugares de escuta. Tempo de indivíduos cerrados dentro de si ou nas fronteiras dos seus miúdos grupos, fechados à sensibilização e à compreensão das diferenças. E não adianta mesmo gritar, alinhar argumentos razoáveis ou comprovações científicas para demover convicções enclausuradas entre ouvidos – é tempo de “pós-verdade”. Tempo de poucos afetos, em que não queremos ser realmente afetados por quase nada. Em outro poema do mesmo livro, o escritor aborda, entre aliteraões, o limite dos nossos horizontes: “Não vejo o mundo: miro o muro”. E eles, os muros, são concretos demais para a poesia.

O Brasil, já abismal nas suas contradições e diferenças, viu recrudescer a cisão social após o movimento político subterrâneo que emergiu na eleição de Jair Bolsonaro, em conjunção com a pandemia global de Covid-19: um torvelinho de incertezas, absurdos legitimados, comportamentos messiânicos e lutos com a amarga sensação de injustiça. Nos nossos muros, colocamos arames farpados, cacos de vidro, e eles dividiram familiares, amigos, companheiros de vida ou de profissão. E permanece ainda o gosto estranho de um laço que se estirou demais, que se rompeu à força de ferro e cal, e que já não mais se consegue reatar.

O artista pode pouco num país sitiado, atravessado por trincheiras e barreiras. Sobretudo, quando essa é uma construção antiga, colonial, edificada pedra após pedra por violências entranhadas na formação de sua gente. Pode menos ainda diante de novas edificações da mesma brutalidade estrutural, que ganha diferentes rostos, outros modos de operar e recalques de oprimidos ostentando a máscara dos opressores. Mas há, sim, quem permita que a voz miúda do artista, de tanto insistir, rasgue fissuras no concreto dos ouvidos. E essas rachaduras podem colocar em risco todo o alicerce. “O som da poesia – diz Maria Bethânia (*apud* Moratelli, 2012), parafraseando a poeta Neide Archanjo –, o som da poesia é o de uma pétala caindo no abismo”. “A ignorância faz mais barulho”, completa a intérprete baiana.

Comecei a elaborar a aula-espetáculo “Costuras poéticas pelo fio da voz” ainda em 2019, afetado pelo ensurdecido estrondo daquele país e enquanto percorria o labirinto de grossas divisórias que erguemos entre nós. A principal questão era, então, como conseguir transpor os muros não por meio da óbvia violência discursiva, à força de chutes e murros verbais – que se voltam sempre contra quem os desfere, com maior impacto –, mas a golpes de delicadeza. A porosidade da poesia parece ter a força de corroer tempos pétreos. Lembremo-nos de “Áporo”, uma das pétalas da “Rosa do povo”, de Carlos Drummond de Andrade

(2000, p. 56) a cair no abismo da Segunda Guerra Mundial: “Um inseto cava / cava sem alarme / perfurando a terra / sem achar escape. // Que fazer, exausto, / em país bloqueado, / enlace de noite / raiz e minério? // Eis que o labirinto / (oh razão, mistério) / presto se desata: // em verde, sozinha, / antieuclediana, / uma orquídea forma-se”.

Pois, assim como a flor fura o asfalto, o modo que encontrei de desatar o labirinto foi lançando um fio. Como aquele que Ariadne entrega a Teseu. Um fio frágil, tênue indica o caminho contra a brutalidade do Minotauro. Um fio transparente como a teia do pequeno Kwake Ananse, do povo africano Akan, capaz de aprisionar animais ferozes. Mais fino e infinitamente mais invisível que estes, mas não menos poderoso: o fio da voz.

Seja como for, quando me perguntam sobre o que é a aula-espetáculo “Costuras poéticas pelo fio da voz”, gosto de dizer que é um espetáculo de amor. Naturalmente, meu interlocutor pensará em como a poesia entoada nasce de uma corda finíssima que está próxima do coração. E que só se diz ou só se canta palavras revestidas de afeto a quem se quer bem. [...] Quando abordo a dimensão macropolítica, do povo-país, esta continua sendo uma aula-espetáculo de amor. Porque acredito, sinceramente, que é só quando este sentimento contorna o diálogo que podemos chegar à experiência de alteridade radical, de compreensão profunda do outro. Não me refiro ao amor romantizado, mas ao amor guerreiro, aquele que também é vingança e perdão, aquele que persiste como força de síntese da cultura brasileira, aquém e além dos fundamentalismos de toda ordem. (Forin Jr., 2023, p. 5-6)

Parecia-me, portanto, que não haveria outro caminho para avançar rumo à reconciliação de um país ressentido senão re-

gressando à essência mais elementar que define os modos de existência da maior porção de suas matrizes étnicas, a oralidade. E recorrer à potência oral não significava apenas deslocar o centro de atenção para as cordas vocais, mas abordar todo o investimento sensível que esta cultura prevê ao acionar todo o corpo e a energia do afeto. Trata-se, pois, do sentido arcaico, trágico, da *aesthesis* (que dará na “estética”) contra a civilização da *anesthesia* (de onde vem a “anestesia”), aquela que se resguardou entre muros e esquivou-se do enfrentamento, da compreensão profunda do outro.

Eric Havelock (1996, p. 148) lembra que, naturalmente, “a cultura da nossa geração está a assistir a um reviver da oralidade como um modo de comunicação viável”. Ao contrário, porém, dos meios tecnológicos, já quase ágrafos, que recorrem à audição como sentido de distância, minha crença volta-se no sentido oposto: a força da oralidade, capaz de causar fissuras na insensibilidade, pelo que ela tem de convívio e de presença – como querem principalmente as raízes africanas e indígenas que nos formaram.

O *griot* Hampaté Bâ (2010, p. 172) ensina-nos que “os termos ‘falar’ e ‘escutar’ referem-se às realidades muito mais amplas” do que as acepções com as quais estamos acostumados. “‘Quando *Maa Ngala* fala, pode-se ver, ouvir, cheirar, saborear e tocar a fala’. Trata-se de uma percepção total, de um conhecimento no qual o ser se envolve na totalidade”. Assim, as reflexões de Barthes (1987, p. 86), na contramão de uma tradição racionalista intangível à pele, parecem encontrar eco no sábio africano, já que o “grão da voz” seria “um misto erótico de timbre e de linguagem e pode, portanto, ser por sua vez, tal como a dicção, a matéria de uma arte: a arte de conduzir o próprio corpo [...]”.

O fato é que, nessas culturas de base, o corpo nunca está segregado, mas responde como legião, como bloco que inclui viventes, antepassados e encantados. Ailton Krenak (2019, p. 19)

explica que as comunidades ameríndias não são compostas por indivíduos isolados, mas por “‘pessoas coletivas’, células que conseguem transmitir através do tempo suas visões sobre o mundo”. Por isso, a noção de ancestralidade é tão fundamental para ambas. No caso dos africanos, a diáspora promovida pelo tráfico negreiro dispersou muitos destes corpos coletivos e decretou uma espécie de morte simbólica àqueles que partiram nos navios. Assim, a cultura diaspórica é de reinvenção da vida, de criação de inéditos laços gregários com desconhecidos como forma de sobrevivência num destino aberto ao devir. Trata-se de uma experiência de morte e renascimento com redobrada força, o que explica aspectos pujantes do destino brasileiro.

Em “Costuras poética pelo fio da voz”, entro em cena como um contador de histórias. E começo pelo fim, evocando um provérbio: “Em África, quando um *griot* termina a sua narrativa, ele deita as palmas das mãos sobre a terra e profere algo como ‘planto aqui as minhas histórias para que um dia, quem sabe, o vento possa levar as sementes adiante’”. E acrescento que este narrador, ao contar e cantar, o faz com a mesma fé no futuro e amor ao próximo de quem cultiva em terra desconhecida. Anuncio, assim, a saudação que farei, de joelhos, com as mãos no tablado, ao fim da aula-espetáculo, após recitar trecho de “A tempestade”, de Shakespeare, ao som de Arvo Pärt: “A nossa pequena vida / Está toda cercada / de sonhos, de sonhos, de sonhos...”.

O título do trabalho nasce deste contador que emenda e remenda realidades com ficções, provérbios com canções, poemas com informações científicas, trechos de prosa com notícias, relatos íntimos com projeções coletivas. Pois se há aquele elo invisível capaz de estilhaçar paredes – ligando “o fio da minha voz / com a foz do seu ouvido”, como diz um dos meus poemas recitados na cena – este mesmo cordão alinhava textos-tecidos de diferentes origens. Eis o arquétipo de um dos primeiros contadores de história ocidental, o rapsodo. *Rhaptein*, radical do seu nome,

significa, em grego, “costurar, juntar pedaços”, em sentido literal. Como alfaiates das palavras também eram e são os *griots* africanos e toda uma miríade de herdeiros dessas colchas de retalhos em solo brasileiro: brincantes, atores mambembes, cordelistas, repentistas, cancionistas e mestres populares.

Griot é a tradução francesa do termo africano *djeli*, que significa “sangue”, o elemento vital capaz de alimentar e oxigenar enquanto circula pelo corpo. Tal imagem confere outros traços indispensáveis do mesmo arquétipo: em primeiro lugar, o fato de o narrador ser essencial na preservação da vida comunitária, na medida em que rememora o passado, perscruta o presente e semeia o futuro, garantindo sobrevivência e perpetuação; depois, o caráter nômade, de viajante que percorre aldeias com seu matulão de histórias, onde sempre cabem novos tecidos. Ele é, pois, “um guardião da memória da comunidade, um transmissor de tradições, um poeta, músico e conselheiro” (Mbiti, 1969, p. 76, tradução nossa).

Incorporar a persona deste contador, em chave de devoração antropofágica, é trazer para este trabalho um traço idiossincrático do Brasil, assumido pela maioria de suas leituras sociológicas e literárias: a mistura. De Sérgio Buarque de Holanda a Mário de Andrade, de Florestan Fernandes a Guimarães Rosa, de Darcy Ribeiro a Oswald de Andrade, detectamos na identidade, ou melhor, na entidade brasileira, um modo singular de existência que poderia nos projetar para caminhos luminosos, sobretudo na educação e na arte. Contudo, está nos atalhos truculentos da história dessa miscigenação a pedra fundamental daqueles muros de distância, que, no presente, são tomados de assalto pelo oportunismo político para engrossar o cimento da discórdia. Entendida pelo prisma violento do ponto de vista humano, e pela ótica visionária em termos de invenção da cultura, tal hibridização é, pois, uma espécie de “veneno-remédio” que marca o país.

O contador de histórias em “Costuras poéticas...” aciona melodias e narrativas que, se na forma procura chegar ao coração

da sensibilidade oral das matrizes que nos forjaram, enfileira conteúdos em três blocos: o indígena, o negro, o ibérico. Revela assim o que o signo da miscigenação produziu, para o bem e para o mal, comunicando à razão e à emoção. Em meio a um canto de crianças guaranis distantes, em *off*, e à reflexão sobre o colapso climático que sentimos na pele, lembra o genocídio dos povos originários, que os reduziu de 5 milhões quando os portugueses chegaram ao Brasil para 650 mil em menos de dois séculos. Da mesma forma, a resistência da cultura da diáspora é celebrada por todas suas produções de beleza, que se tornaram símbolos ditos “nacionais”, mas sem omitir a política institucional de embranquecimento, a perseguição policial ao povo negro e todo o descalabro da escravidão e do tráfico humano.

Ao chegar ao bloco ibérico, a aula-espetáculo evoca trecho do discurso proferido por Chico Buarque na ocasião da entrega do Prêmio Camões. Uma reflexão que diz muito sobre muros e fissuras, sobre como a História de um país é feita por histórias íntimas, no plural – por vozes e por silenciamentos, enfim:

O meu pai era paulista, meu avô, pernambucano, o meu bisavô, mineiro, meu tataravô, baiano. Tenho antepassados negros e indígenas, cujos nomes meus antepassados brancos trataram de suprimir da história familiar. Como a imensa maioria do povo brasileiro, trago nas veias o sangue do açoitado e do açoitador, o que ajuda a nos explicar um pouco (Buarque, 2024).

A canção popular, por outro lado, figura como um dos frutos mais bem-sucedidos das misturas, que fizeram convergir no Brasil um equilíbrio criativo entre cultura letrada e oral, entre arte erudita e popular, entre o livro e a voz. O reconhecimento internacional de que a música brasileira goza é prova de qualidade e da profusão desta produção. Em ensaio bastante conhecido, José Miguel

Wisnik (2004) considera o país uma nova “gaia ciência”, fazendo referência ao “saber alegre” que os trovadores provençais forjaram na Europa Medieval, como forma potente de pensar-sentir. Ou seja, tal qual naquele contexto investigado até por Nietzsche, o Brasil teria reunido condições de produzir obras cancionais refinadas em termos filosóficos, com alta elaboração de letra e melodia, sem perder, com isso, em leveza e expansão popular.

“As fronteiras entre a voz que fala e a voz que canta vão se diluindo e dando lugar ao grão que, a essa altura, podemos entender como o encontro feliz da interinidade com a perpetuação”, explica Luiz Tatit (*apud* Wisnik, 2004, p. 223). Dizendo de outro modo, a caudalosa criação de canções que projetam o Brasil nada mais é do que a fixação dos discursos aparentemente efêmeros e transitórios de seu povo. Arte de resistência, transido pelo histórico jogo de forças entre a liberdade e a opressão, o samba é o ponto de luz que atravessa a aula-espetáculo como símbolo visionário da amálgama brasileira.

“Arte de fresta”. Assim ele, o samba, é tradicionalmente chamado na medida em que, por meio de uma dialética de negociação, pela inteligência das metáforas e pelo uso de gramáticas não convencionais (como a dos tambores), conseguiu resistir aos séculos de perseguição pelo poder hegemônico, seja político ou religioso. Da célula rítmica angolana, o *semba*, o ritmo sobreviveu aos tumbeiros e aos açoites, integrou-se aos sopros indígenas e às cordas europeias, safou-se das delegacias e dos códigos penais, resistiu às ditaduras e transmutou-se em signo pátrio, maior, talvez, que a própria bandeira.

A potência de cavar “frestas” do samba atualiza-se neste tempo de ouvidos emparedados e moucos. Entoadado algumas vezes ao longo da aula-espetáculo, o ritmo trágico, misto de dores atroz e alegrias arrebatadoras que nos constituem, parece contagiar a plateia e devolver uma conexão humana que desacostumamos a experimentar no âmbito público, coletivo. Quando o ato se faz, na

dimensão viva e total dessa oralidade antiga, sequestrada na pós-modernidade, não restam dúvidas de que nossa vocação – óbvia e ainda oculta – é a desta trama urdida a milhares de mãos num espaço quase continental e sem fronteiras.

Na *ágora* do agora, o contador de histórias tem uma amorosa missão. E ela é, como outrora, vital tal qual a circulação do sangue no corpo comunitário de um país:

[...] produzir um *saber poético e musical* posto à disposição de toda sociedade, capaz de preservar, sublinhar e transmitir valores, sentimentos e ideias [sic] que estão na base de formação de um mundo público – porções inteiras do nosso *vivere civilis* concentradas em uma expressão comum, restos da delicadeza quase perdida desse país (Cavalcante; Eisenberg; Starling, 2004, p.18, grifo nosso).

REFERÊNCIAS

- ANDRADE, Carlos Drummond de. *A rosa do povo*. Rio de Janeiro: Record, 2000.
- BARTHES, Roland. *O prazer do texto*. São Paulo: Perspectiva, 1987.
- BUARQUE, Chico. *Discurso de Chico Buarque*: Prêmio Camões. Disponível em: <https://bemblogado.com.br/site/discurso-de-chico-buarque-premio-camoes/> Acesso em 12 de fev. de 2024.
- CAVALCANTE, Berenice; EISENBERG, José; STARLING, Heloisa (Orgs.). *Decantando a república*: inventário histórico e político da canção popular moderna brasileira. V. 1: Outras conversas sobre os jeitos da canção, p. 17-22. Rio de Janeiro: Nova Fronteira; São Paulo: Fundação Perseu Abramo, 2004.
- FORIN JR., Renato. *Costuras poéticas pelo fio da voz*. Londrina: Ed. do Autor, 2023.
- HAMPATÉ BÂ, Amadou. A tradição viva. In: KI-ZERBO, Joseph. *História geral da África*. V. I. Brasília: UNESCO, 2010.
- HAVELOCK, Eric. *A revolução da escrita na Grécia e suas consequências culturais*. São Paulo: Edunesp / Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1996.
- KRENAK, Ailton. *Ideias para adiar o fim do mundo*. São Paulo: Companhia das Letras, 2019.

MBITI, John Samuel. *African religions and philosophy*. Nova Iorque: Anchor Books, 1969.

MORATELLI, Valmir. Maria Bethânia: “Fome de cultura cresce no mesmo volume da estupidez”. *Último segundo IG*, 28 mar. 2012. Disponível em: <http://ultimosegundo.ig.com.br/cultura/musica/maria-bethania-fome-de-cultura-cresce-no-mesmo-volume-da-estupid/n1597725192064.html> Acesso em 10 de jan. de 2024.

PROENÇA, Ruy. *Visão do térreo*. São Paulo: Ed. 34, 2007.

WISNIK, José Miguel. *Sem receita*. São Paulo: Publifolha, 2004.



6

O POETIZAR PERIFÉRICO, POEMA DE
MAYCON PRATES

O POETIZAR PERIFÉRICO

Poesia é meu método de cura.
Quando a vida se dá de forma tão dura,
o único caminho sempre é a literatura.

Minha escrita se faz como as fases da lua,
a cada contexto ela se modifica,
nos becos ou nas estreitas ruas,
com isso o meu verso se intensifica.

Escrevo textos com a esferográfica da favela
nas páginas cinzentas das vielas.
Vive-se muito em estado de carência,
transformando toda a dor em potência.

Supõem: “isso não é poesia, está errada!
Sua poesia nem ao menos é metrificada”.
Mal sabem que facilmente posso ser erudito
veja este meu verso decassílabo!
Já vocês, jamais repetiriam um dos meus ditos.

Ao cânone minha poesia é estigmatizada,
escrevo do lugar de onde sei que pertenço.
Minha influência é bem ritmizada
o *rap*, o samba e o *funk* vêm do mesmo berço.

Componho no núcleo da periferia
para que os leitores das academias
entendam que, para mim, poesia escrever
é semelhante ao oxigênio para sobreviver.

II – COLETIVOS, *PERFORMANCES* E AFETIVIDADES



1

O CALOR LITERÁRIO DE CORUMBÁ:
IDENTIDADE E LITERATURA NO INTERIOR DE MS

Alexandra Santos Pinheiro
Maria Aparecida de Barros

PALAVRAS INICIAIS

A vida é um mistério... o minuto presente já é passado, e no futuro está a morte
Benedito C G Lima, poeta corumbaense

Como integrantes do grupo de pesquisa Coletivos Poéticos¹, as autoras deste texto têm a tarefa de se debruçar acerca das expressões literárias que marcam o espaço geográfico do Mato Grosso do Sul. Pela necessidade de delimitar o olhar, escolhemos nos dedicar às vivências literárias que ocorrem nas Academias de Letras do estado. Ainda assim, o trabalho seria hercúleo e optamos por mais um recorte, o geográfico. Pela justificativa das regiões fronteiriças, tomamos como objeto de estudo a vivência das academias de letras das cidades de Corumbá, Ponta Porã e Dourados. O texto a seguir analisa o resultado de nossa imersão na cidade

1 Cartografia de Poéticas Orais do Brasil: Coletivos Poéticos (<http://dgp.cnpq.br/dgp/espelhogrupo/11091>).

de Corumbá: a entrevista realizada com alguns membros da academia corumbaense serve como ponto de partida para a análise da literatura produzida por eles.

Ao ouvir os acadêmicos, é notável como o calor corumbaense está presente em suas falas e em seus escritos. Não se trata apenas de uma quentura climática, há um afeto pelo ser pantaneiro, pela região e seus encantos. Há uma identificação com o mundo que se abre ali, naquela cidade rodeada pelo Rio Paraguai e porta de entrada (ou de saída) para o país vizinho, a Bolívia. Outros atributos se juntam a este “banco de cascalho”, que seria a tradução do nome da cidade a partir da língua Tupi Guarani. Ela é uma das mais antigas cidades do estado, a quarta cidade mais populosa do Mato Grosso do Sul e tem o porto mais importante. Atributos que são trazidos aqui porque demarcam muito do que ouvimos nos relatos dos integrantes da academia.

De modo especial, é preciso dar destaque ao porto, que garantiu a influência de forasteiros amantes da arte. Estes trouxeram à cidade o incentivo para a dança, para a pintura e para a literatura. Para o escritor Benedito C. G. Lima, a presença da Marinha do Brasil foi fundamental para estimular e promover a diversidade artística, como, por exemplo, a escola de balé fundada pela esposa de um dos comandantes, e o auxílio dos marinheiros para a formação de uma banda musical: “Eu contava sempre com essa turma, porque facilitava. Hoje, a gurizada nova tem medo de falar com as pessoas” (Benedito C. G. Lima, entrevista concedida em março de 2023).

Se o espaço geográfico, a característica climática, o convívio ininterrupto entre nativos e forasteiros movimentam o imaginário e os afetos dos escritores e das escritoras que integram a Academia Corumbaense de Letras, nós, pesquisadoras, também fomos afetadas (Cf. Di Leone, 2014) por suas vozes. Enquanto pesquisadoras forasteiras, chegamos a Corumbá e nos pusemos desconfortáveis com o calor, com os pernilongos e as ladeiras.

Ao final, afetadas pelas vozes do acadêmico Benedito C. G. Lima, e das acadêmicas Elaine Gomes de Castro Menezes e Rosa Maria do Nascimento, nosso olhar se tornou sensível e interessado em compreender como as marcas identitárias da região de Corumbá tornam-se matéria de poesia, tornam-se afeto e sensibilizam:

[...], nessas mesmas últimas décadas, o pensamento filosófico, sociológico e a crítica da arte têm demonstrado pela questão do relacional, pelos modos de viver junto, pelos coletivos artísticos, com os seus desdobramentos na reflexão sobre a grupalidade, a comunidade, as aproximações e as distâncias entre o eu e o outro, e os seus efeitos e afetos. A partir daí uma análise da poesia contemporânea solicita uma reflexão sobre os afetos para entender, em todos os seus níveis, a dinâmica da sua produção (Di Leone, 2014, p. 14-15).

E na dinâmica da produção da academia está o olhar atento à cidade, ao pantanal e seus entornos. A efervescência literária rememorada por Benedito C. G. Lima esvaziou e, com seus 83 anos, ele se esforça para deixar sucessores. Escritores e escritoras mais jovens que se desviem da invisibilidade, da ausência de políticas públicas e sigam cultivando poesia em terras corumbaenses. Benedito não é narcisista, ele é movido pelas “ressonâncias da escuta” (Di Leone, 2014, p. 173). Ele valoriza em sua narrativa os primeiros entusiastas da literatura em terras pantaneiras, mas sabe que a continuidade da poética depende das novas gerações e é preciso ouvir seus anseios e valorizar sua maneira de produzir arte a partir da identidade da região.

Outra característica pulsante da literatura produzida pelos acadêmicos é a da produção marginal. À margem em muitos sentidos: geograficamente, uma vez que fora dos grandes centros, o estudo crítico do cânone demonstra o quanto esta produção é

invisibilizada em detrimento de produtos com mais investimento publicitário. No caso da Academia Corumbaense de Letras, a obra impressa pelos acadêmicos vem à luz depois de muito esforço e o resultado final do produto acena para uma desigualdade de uma produção literária rendida ao interesse do capital. Como bem pontuou Cleber José de Oliveira, entre o centro e o periférico está engendrado um forte jogo de poder:

Historicamente, diferentes grupos/atores sociais (abastados, populares, étnicos etc.) protagonizam embates acalorados pelos espaços de representação que compõem as esferas sociopolítica e cultural brasileiras. De fato, todo espaço de poder é um espaço de/em disputa. Tais espaços se configuram como nichos de poder no tocante à representação literária desses grupos na esfera pública. No limite, as tensões geradas daí têm sido as engrenagens dos motores, as quais estão a todo o momento em constante atrito, que fazem girar a roda da história nacional contemporânea. O que está em jogo, sobretudo, é o poder da voz literária para alguns e do acesso pleno a ela para outros. Por certo, compreender em que medida ocorrem as disputas pelo acesso à voz literária é uma das chaves para se abarcar mais profundamente a rica e complexa cultura brasileira e as tensões que surgem daí (Oliveira, 2019, p. 246).

Oliveira chama a atenção para “o espaço de representação”, o texto poético como possibilidade de tornar visível as tradições, o modo de ser e de estar em um determinado grupo. Este espaço de representação, ao final, vai dando o sentido de pertencimento aos sujeitos, marcando uma identidade coletiva. Difícil não identificar, na literatura produzida pelos acadêmicos da Academia Corumbaense de Letras, características da literatura regional, já que, como destacou Arendt, “literatura regional” é a categoria que engloba

todas as produções literárias em que as regionalidades se fazem presentes, tanto aquelas de teor mais crítico quanto aquelas interessadas em exaltar valores de uma região (Arendt, 2015, p. 120).

Nas obras aqui analisadas, a fronteira com a Bolívia, a confluência dos idiomas guarani, espanhol e português, o rio Paraguai, o porto, a diversidade étnica da população corumbaense se fazem presentes. O grupo de escritores e de escritoras também demonstra a consciência de que a tradição dialoga constantemente com uma sociedade contemporânea, alimentada por um constante avanço dos meios tecnológicos. Esta consciência, entretanto, não demarca juízo de valor, como o fez, por exemplo, José de Alencar, que considerava o ambiente de sua produção regional como espaço “onde não se propaga com rapidez a luz da civilização” (1974, p.120). Os/as acadêmicos/as corumbaenses promovem o diálogo constante entre a tradição e os novos modos de sentir e estar no pantanal. São eles “a ponte [que] acompanha os caminhos morosos ou apressados dos homens”, conforme destacou Bhabha, ao tratar da fronteira entre o popular e o erudito:

É nesse sentido que a fronteira se torna o lugar a partir do qual algo começa a se fazer presente em um movimento não dissimilar ao da articulação ambulante, ambivalente, do além que venho traçando: sempre, e sempre de modo diferente, a ponte acompanha os caminhos morosos ou apressados dos homens para lá e para cá, de modo que eles possam alcançar outras margens... A ponte reúne enquanto passagem que atravessa (Bhabha, 2003, p. 24).

Benedito C. G. Lima, por exemplo, é uma memória viva da cultura corumbaense. Durante a entrevista, citou nomes e sobrenomes de pessoas que foram importantes para que ele e seus demais companheiros adolescentes pudessem criar um ambiente

cultural, em Corumbá. Lima sabe ser grato e, também, demonstra consciência das dificuldades vivenciadas. A falta de incentivo governamental se fez sentir em todo processo de luta para consolidar a Academia de Literatura e Estudos de Corumbá, mas sua memória também recupera o tempo da ditadura militar, quando os textos precisavam ser aprovados: “aqui tivemos 13 grupos de teatro. Era o mesmo pessoal que estava no teatro, escrevia e tinha que apresentar para o setor de censura que tinha na Universidade Federal. A diretora pedia para alterar o texto ou iria aplicar o 447² em nós [...]. Eu tive dois textos censurados” (entrevista cedida em março de 2023).

Elaine Gomes de Castro Menezes, por sua vez, recém-emposada na academia, traz em sua voz o processo de reconhecimento da identidade de escritora. Ela escreve desde os 15 e, após ser premiada em um dos concursos promovidos pelo ALEC, recebe o primeiro convite para fazer parte do grupo. O aceite vem apenas 15 anos depois, quando ela publica *A menina da botinha*, uma obra inspirada em sua vida pessoal. Menezes passa a tomar o texto literário como uma possibilidade de luta pelos direitos das pessoas com deficiência e, por fim, reconhece-se escritora.

Quando chega a sua vez de se apresentar, Rosa Maria do Nascimento pergunta: “qual Rosa? A escritora, a professora ou a menina... porque tem a Rosa menina”. Ao final, a própria escritora percebe que a menina e a professora estão presentes em seu processo de escrita. Ela tenta definir o ofício do poeta: “o poeta é inspiração... coisa de Deus... o lirismo é muito forte em mim” e, em seguida, inicia um choro ao lembrar-se da perda da mãe e do irmão. Rosa Maria lembra que o poema “Quanto custa meu sorriso” nasce destas perdas. Também em versos, ela denuncia a destruição da natureza pantaneira e, por fim, conclui: “sim, a literatura salva”.

2 O Decreto nº 447, criado em 1969, estabelecia as punições a professores, alunos e funcionários considerados subversivos nas universidades.

Voltamos de Corumbá com as vozes destes escritores vivas em nós, e passamos a mergulhar na leitura dos livros que eles nos deram. Texto e vida se confundem em suas narrativas e versos e, diante do material, selecionamos duas obras: *Florilégio da esperança* (2017) e *Passa na praça que a arte te abraça* (2019). São duas coletâneas que reúnem os antigos e os novos membros da academia, e que também dão espaço aos escritores que ainda não são acadêmicos, mas que movimentam a vida cultural e literária de Corumbá. Como poderemos confirmar, a seguir, os versos e as narrativas trazem marcas biográficas de seus autores e a maneira com que a vida cotidiana da cidade, sua flora e sua fauna se entrelaçam em suas vivências pessoais.

A partir do texto literário, conforme destaca Ricardo Azevedo, o escritor e o seu interlocutor “[...] realizam sonhos, alimentam fantasias, desejos e utopias, prefigurados em seus enredos, personagens e cenários, catalizadores das polaridades e ambiguidades humanas” (AZEVEDO, 2005 *apud* CORDEIRO, 2006, p. 92). Este aspecto está presente nas obras *Florilégio da esperança*, publicada em comemoração aos 45 anos de existência do grupo Alec – Academia de Literatura e Estudos de Corumbá – e a coletânea *Passa na praça que a arte te abraça*. Ambas resultam

[...] em modos de apreciação e percepção do indivíduo por parte dele mesmo. O ato de categorização, quando consegue fazer-se reconhecer ou quando é exercido por uma autoridade reconhecida, exerce poder por si: as categorias “étnicas” ou “regionais”, como as categorias de parentesco, instituem uma realidade usando do poder de revelação e desconstrução exercido pela objetivação no discurso (Bourdieu, 1989, p. 116).

Os textos literários revelam as cores, o calor, a diversidade étnica, cultural e geográfica do pantanal corumbaense. Estes

textos também se confundem com as vozes de seus acadêmicos. Benedito C. G. Lima, Elaine Gomes de Castro Menezes e Rosa Maria do Nascimento destacam o espaço revolucionário do fazer literário, ao mesmo tempo em que permite pensar no processo de construção do texto e na identidade de ser um escritor.

VOZES LITERÁRIAS, IDENTIDADES QUE SE CRUZAM

As obras publicadas pelo grupo Alec propõem um olhar diversificado para as criações literárias de moradores da cidade, ex-moradores e também abrem espaço para autores e autoras de outros lugares. A coletânea *Florilégio da esperança* traz as marcas de uma escrita que confunde subjetividade e vida social. Mais do que comemorar os 45 anos de academia, a obra se abre para os novos integrantes e permite que os antigos, muitos deles já distantes da cidade de Corumbá, tenham ali as suas memórias. 56 escritores/as participam do livro a partir da publicação de poemas e de narrativas memorialísticas. Em seu prefácio, a acadêmica Maria Loreta Ortiz de Negreiros destaca que a Academia de Literatura e Estudos de Corumbá – Alec, comemora não apenas a sua EXISTÊNCIA, como também a sua RESISTÊNCIA. Não bastasse a força das palavras, Negreiros as coloca em caixa alta, dando ênfase ao esforço para existir e para resistir a toda adversidade que, muitas vezes, minam as organizações literárias em cidades interioranas.

Impressa em São José dos Campos, com o financiamento de Germano Carretoni³, *Florilégio*, sem dúvida, é espaço de existência porque rememora seus fundadores, é marca de identidade porque recupera a cultura e a paisagem corumbaense e é lugar de resistência porque sabe abrir-se aos novos escritores. A contribuição de Carretoni para a obra, por exemplo, se deu por meio de narrativas memorialísticas, em que ele destaca a vida e a natureza. Em suas memórias, presente e passado dialogam,

3 Ele saiu de Corumbá durante a juventude para estudar Direito no Vale do Paraíba, em São Paulo, e de lá não mais voltou para a terra natal.

demarcando um Pantanal que ainda atrai por sua natureza, contudo, encontra na memória de quem o vivenciou na infância, a ausência das modernidades que acompanham os que se aventuram pelo Rio Paraguai em busca de boas pescarias:

[...]

Hoje, vejo pela internet os avanços do ecoturismo pantaneiro. E, o movimento é grande pelos barcos; chalanas que percorrem os afluentes do rio Paraguai, cabines confortáveis, almoço a bordo e paradas estratégicas em hotéis fazenda notáveis [...].

Rebusco pela memória as pescarias de antigamente – divertimento predileto – lembro bem que nos ócios do labor de meu pai e já à noitinha, eram ajuntados os preparativos para a pesca: caniços; anzóis; chumbinhos; fios de nylon; iscas de minhoca.

[...]

Numa daquelas noites depois de fígado tentei tirar o “peixinho” do anzol e de forma incauta, sem o devido cuidado, levei uma ferroadada, doída, lacerante [...]

Meu pai veio logo em meu socorro, raspou uma mucosa da pele do bagre e aplicou sobre o local da ferroadada. Faz tempo, mas ainda me lembro que funcionou mesmo! ...a partir daquele momento, cerrou a pescaria para mim, porém, solidário, tinha que esperar o grupo. E aí permaneci o resto da noite sentado, um lenço de pano comprimindo o lugar da machucadura da ferroadada. Ali sentado via a noite cair lentamente, trazendo total negritude e recostado no chão via o céu estrelado (Germano Carretoni, *In*: Lima, 2017, p. 225-228).

O texto memorialístico de Carretoni é marcado pelas distâncias geográfica e temporal. Carretoni saiu de Corumbá para cursar a universidade no interior de São Paulo, onde passou a residir

depois de formado. Atravessa o seu olhar as últimas cenas vividas naquele espaço, de um Pantanal ainda preservado das tecnologias dos grandes centros.

Sejam nas narrativas ou nos versos, identifica-se a tentativa em recuperar as imagens pantaneiras e acentua-se o protagonismo de um grupo que se esforça pela manutenção de uma tradição cultural e literária. O professor Fonseca recria a imagem de jovens poetas, idealizadores de um grupo que desejava revolucionar por meio da arte:

Tudo começou em uma reunião
de jovens estudantes
isso se ampliou
isso revolucionou
arte, fé e persistência
caminham, lado a lado.
Corumbá está de parabéns
pois tem o grupo Alec
que leva a sua história.

(Professor Dilson Antonio Morais da Fonseca *In*: Lima, 2017, p. 23).

Durante entrevista, o professor Benedito C. G. Lima também destacou a maneira com que a sua vida foi revolucionada pela arte. E, assim, em um entrelaçamento de textos que falam da subjetividade do escritor e de sua relação com a vida que o cerca, a escrita aponta para o reconhecimento da cidade que abrigou seus ideais. Nos versos de Denise Campos, é uma “terra dos imortais”:

Corumbá – terra dos imortais
de que valeria a vida
sem esta cidade branca e rara
pela cor de sua terra clara
às margens do Rio Paraguai

peixes em cadências magistrais
perfume da flor-dos-aguaçais
onde Antonio, na Retomada, foi demais!
(Denise Campos, *In*: Lima, 2017, p. 83)

Andressa Bernardo, uma professora e escritora nascida no interior de São Paulo, idealiza o pantaneiro apaixonado, seu cheiro de mato, sua personalidade valente e seu amor pelo Pantanal:

Pantaneiro apaixonado
[...]
sou sul mato-grossense
de infinito coração...
Vejo Paraguai
quase morro de emoção.
Tenho cheiro do mato
a brabeza do animal,
mas sou matuto velho,
apaixonado pelo Pantanal.
(Andressa Bernardo, *In*: Lima, 2017, p. 40)

Nos versos da poeta, a identidade sul-mato-grossense vem definida a partir dos elementos locais: o rio Paraguai, a fauna e a flora. São versos que buscam a sonoridade pela combinação das rimas, porém, o mais importante neles é esta autodefinição feita a partir dos elementos pantaneiros. Um último exemplo acerca da maneira com que a coletânea *Florilégio* presta um tributo memorialístico a Corumbá está nos versos de Benedito C. G. Lima, um dos fundadores do Alec, o único a permanecer em Corumbá. Ali, teve seus filhos, foi professor, aposentou-se. Vivências que vão sendo passagens em sua caminhada. O passo firme, entretanto, está na Academia de Literatura e Estudos de Corumbá. No poema que traz saudade no título, Benedito C. G. Lima utiliza os verbos no presente:

Poema de saudade pantaneira
Gosto de ficar
contemplando
o Pantanal verde silencioso
como o voo do Jaburu
gosto de andar de Canoa
nas águas barrentas
do Rio Paraguai.
(Lima, 2017, p. 47)

Benedito “gosta” de seu Pantanal, da inspiração e das vivências que ele lhe permite. Aos 14 anos, como aluno considerado “difícil”, ele passa a estudar no curso noturno pela necessidade de conciliar trabalho e estudos. Nesta idade, já liderava a publicação de um jornal escolar. A liderança de Benedito C G Lima, em tenra idade, abre espaços para concursos de literatura, palestras com convidados de fora da cidade. Um movimento que foi descobrindo escritores e escritoras e, neste “descobrir poetas”, como ele mesmo destaca, fundam a Alec (Cf. entrevista cedida por Benedito C. G. Lima).

Benedito C. G. Lima fala de saudade com os pés no presente “Gosto de ficar”, e num possível complemento a esta afirmação, diríamos que o escritor Lima gosta de ficar rememorando aquilo que ele ajudou a construir: um coletivo poético chamado Alec, que guarda nomes, paisagem e cenas vividas. Uma saudade pronta a aceitar as mudanças e agregar as novas vozes artísticas da cidade. É nesta perspectiva que ele cria o projeto “Passa na praça que a arte te abraça”. Uma ação que movimenta as manhãs de sábado da cidade e que vai reunindo em torno da Academia novos escritores e novas escritoras revelados(as) na sequência de coletâneas intitulada *Passa na praça que a arte te abraça*.

O primeiro volume da coleção, publicado em 2019, conta com 19 autores e autoras e 51 poesias. A estrutura da obra é composta por uma apresentação que explica a origem do projeto, e um pre-

fácio assinado pela poeta Gersoní Maria Cerqueira. Em seguida, encontramos o nome e uma pequena biografia do autor/autora, acompanhada de duas ou três poesias. Com os mais variados temas, retratam sentimentos, sonhos e também desabafos. Na primeira delas, Jamil Canavarros confessa:

Faz tempo
muito tempo
que a gente vem fazendo
poesia...
(Canavarros, 2019, p.15)

As belezas da natureza corumbaense, com o lendário Rio Paraguai, as expressões dos sentimentos, as metas, o lugar da poesia e o tema da imigração podem ser encontrados neste volume.

O terceiro volume da coleção *Passa na praça que a arte te abraça* também foi organizado por Benedito C. G. Lima e tem como o patrono Germano Carretoni. A publicação da primeira edição é de 2020. O volume possui um prefácio de Nelson Urt, e comentários da poeta Gersoní Maria Cerqueira. A publicação conta com poesias de 35 autores e autoras. Os textos enaltecem as belezas pantaneiras, relembram o carnaval, falam de saudades, afetos e também denunciam as queimadas na região e a corrupção na política, como vemos na poesia “Vamos descortinar o Brasil”, da poeta Rosa Maria do Nascimento Silva.

A Alec, em comemoração aos seus 50 anos, também publicou o livro *Entrevistas e Reportagens*, em três volumes. O terceiro volume, publicado em 2022, é composto por dez entrevistas, que, inicialmente, foram publicadas no blog À Espreita, durante a pandemia em 2020 e 2021, quando não era possível esticar os varais e colocar as poesias ao vento. Encontramos informações muito interessantes sobre os componentes do grupo, bem como suas inspirações e influências na escrita. É possível perceber o

quanto as experiências de contato com a cultura corumbaense, seja por meio da música, teatro, dança ou escrita, contribuíram significativamente para a construção identitária de cada entrevistado e entrevistada. Para Marina Duarte, professora e pedagoga, atualmente coordenadora de um centro de educação infantil da rede pública de ensino de Corumbá, a arte é um instrumento para manter a esperança:

Eu costumo dizer que a literatura é o que mantém a esperança em tempos tão difíceis, e tenho certeza que assim como a literatura, toda e qualquer forma de manifestação artística são os alimentos necessários para a nossa alma. Sejam resistentes e perseverantes. Vamos continuar defendendo a democratização da leitura através do fácil acesso aos livros. Vamos continuar defendendo artistas projetos e movimentos culturais (*In: Lima, 2022, p. 69-70*).

A distância dos grandes centros culturais do país e os tempos de distanciamento social não são empecilhos para continuar acreditando que as manifestações artísticas se constituem como elementos vitais para a alma. A produção literária da Alec se mostra bastante diversificada, expondo as influências da região pantaneira, ao tempo em que trazem questões universais referentes aos sentimentos humanos como incerteza, saudade, solidão, amor. Assim, percebe-se que essa produção está além de uma identificação com temáticas regionais, ultrapassando as fronteiras corumbaenses.

No poema intitulado “Corumbá deste meu sonho”, do poeta Benedito C. G. Lima, presente na coletânea *Passa na praça que a arte te abraça*, a cidade é comparada a uma melodia por conta de sua harmonia e a uma pedra preciosa, por sua beleza. O poeta faz referência à praça no centro da cidade, ao rio sinuoso, ao Cristo, aos edifícios, e ao porto, espaços identitários, marcas corumbaen-

ses, resgatadas pela memória do poeta, e que continuam presentes, apontando o passado saudoso, os tempos áureos em que o porto trouxe a arte e o progresso para a cidade (Halbwachs, 1990).

Corumbá, poema idolatrado
que se transformou nas quatro estátuas
primavera, verão, outono e inverno
em mármore de Carrara
enquanto o tempo não passa
nos quatro cantos da praça.
(Lima, 2020, p.36)

A praça, a qual o poeta se refere, conhecida como Jardim da Independência, foi construída há mais de 100 anos (iniciada em 1915 e inaugurada em 1917), no centro da cidade corumbaense, e foi concebida a partir de inspirações em projetos do paisagista francês Auguste François Marie Glaziou, importante naturalista que viveu no Brasil, nas últimas décadas do século XIX. As estátuas, esculpidas em mármore Carrara, trazidas da cidade italiana de Pisa, representam as quatro estações, característica importante do paisagista Glaziou e que, além da cidade de Corumbá, também estão presentes na cidade do Rio de Janeiro, na atual praça da República.

As estátuas testemunham os acontecimentos naquele espaço “enquanto o tempo não passa”. O poeta alia em seu tributo à cidade memória e identidade, ou seja, ele confirma sua identidade de expectador do tempo e recorre a esses espaços para narrar as suas memórias. O coreto, Cristo Redentor, o porto, a barranca do rio, são espaços que conferem uma identidade singular à cidade, e as memórias representadas pelo poeta também lhe dão unicidade. Dessa forma, elas resistem, tal qual as esculturas italianas. Pollak reflete que “a memória é um elemento constituinte do sentimento de identidade[...] é um fator extremamente importante do sentimento de continuidade e de coerência de uma pessoa ou de um

grupo em sua reconstrução de si” (Pollak, 1992, p. 204). Nesse sentido, a revisitação das memórias contribui para o fortalecimento identitário do poeta e do espaço que ele ocupa:

Cada memória individual é um ponto de vista sobre a memória coletiva, que este ponto de vista muda conforme o lugar que ali eu ocupo, e que este lugar mesmo muda segundo as relações que mantenho com outros meios. [...] Todavia quando tentamos explicar essa diversidade, voltamos sempre a uma combinação de influências que são, todas, de natureza social. Dessas combinações, algumas são extremamente complexas. É por isso que não depende de nós fazê-las reaparecer. (Halbwachs, 1990, p. 77).

As quatro estações representadas pelas estátuas presentes na praça apontam para a impermanência das coisas e da vida. Primavera, verão, outono e inverno mostram os ciclos vitais. A vida que termina e renasce, e que se repete todos os anos. A impermanência cíclica e vital em que se nasce, cresce, produz flores e frutos, caem as folhas e chega o inverno, no entardecer da vida. Pronta para renascer. As memórias do poeta fazem um contraponto entre o que resiste ao tempo, enquanto apontam para a efemeridade da vida, do seu ciclo de recomeço e renascimento. O mármore que resiste à passagem do tempo também sinaliza eternos recomeços.

Ao final do poema, ao se referir ao Rio Paraguai, o poeta fala dos camalotes “pegando carona”, que são efêmeros, assim como o próprio rio, que os carrega. Os camalotes passam, o rio permanece, embora, com outras águas e configurações. Os “caroneiros”, assim como as coisas fugazes, estão presentes no agora e no amanhã não existem mais. Os “caroneiros” passam a existir em outras águas, contrapõem o que é imutável, eterno no humano e as estações da natureza, que retornam todos os anos, com outras flores e outros

frutos. Os camalotes, mesmo de passagem, conferem a aparência de eterno de imutável, permanecem na memória, constituindo a identidade do lugar, e também, a do poeta. A vida e os camalotes deslizam a cada momento, formando um mar verde, seguindo vagarosamente sob a contemplação do Cristo Redentor, do alto do morro.

No poema “Não pensei que fosse assim”, a poeta Alice Ferreira de Lima afirma: “Sou mulher”. A identidade feminina é apresentada sem hesitar. Embora “simples”, contudo, por ser uma criação Divina, ela se declara “majestosa”. A majestade que lhe confere altivez não lhe tira a singeleza. A sua simplicidade não é motivo para que fique numa condição inferior. Ao declarar que se tornou majestosa por meio dos feitos de seu Criador, nota-se que a ação do Criador está ligada à construção de si, em relação de dependência com o divino.

Nasci, sou mulher, embora simples, mas com grandes feitos da mão do Criador, me tornei majestosa. Criada na bondade e no amor do meu Salvador. Minha casa é o tempo, Ele me leva e me faz voltar, me ensina que em momentos de penúria devo orar, que a solidão são demonstrações da paz interior, a aflição é inspiração para uma nova canção que meus caminhos me levam a crescer e a caminhar e meu viver é que meus passos eu possa me ver. (Ferreira de Lima, 2020, p.16)

O título do poema “Não pensei que fosse assim” contém uma afirmação e uma negativa. A afirmação é o reconhecimento das certezas da vida, e embora haja a negação por meio da palavra “não”, as questões pessoais e íntimas das vivências da poeta são reveladas nas entrelinhas do texto. Na expressão “Nasci, sou mulher” e depois “me tornei majestosa” nos lembra da afirmação de Simone de Beauvoir (1980) sobre “tornar-se mulher”. A poeta declara: “Nasci”, “sou mulher”, “me tornei majestosa”, a construção de sua identidade se estabelece passo a passo, no decorrer das experiências, que surgem com o tempo.

A relação com o tempo é evidenciada na frase: “Minha casa é o tempo, ele me leva e me faz voltar”. Ou seja, ela está à mercê do tempo; que vai e que volta, que é mutante, e que é apresentado como um professor que ensina como ela deve agir em cada momento da sua vida. Nos momentos de penúria e aprovação, deve recorrer à oração; nos momentos de solidão, deve-se buscar paz interior. Os momentos difíceis e aflitivos a inspiram novas canções e a trilhar novos caminhos que levam ao crescimento. A resiliência presente nas linhas aponta para uma característica fundamental nos tempos atuais em que a inconstância prevalece, e que não deve ser confundida com submissão ou mera aceitação dos fatos.

No segundo trecho do poema: “Minha casa é o tempo, que me ampara das grandes tempestades”, o tempo também se apresenta como espaço para morada, remetendo à proteção, à segurança, ao lar, lugar do aconchego e da estabilidade. O tempo é visto como amparo para grandes tempestades, que são superadas e levadas para longe, pelo vento. As lembranças do passado são revisitadas em um presente alegre e sinalizam um “futuro melhor”, ainda que haja “grades” e sofrimentos que aprisionem, a poeta acredita num futuro melhor. O tempo, lar que a protege, possibilita que ela cultive sonhos e esperanças. No poema intitulado “Sem terra Sem ninho”, escrito pela poeta Matilde Mônaco, o eu lírico compartilha a sua angústia à procura de um porto onde possa repousar:

Ando vagando, à deriva.
Busco um porto, uma âncora...
Só vejo correnteza dizendo...
Segue em frente, em frente, segue...

Busco uma praia,
procuro terra firme,
não consigo só navegar.
A correnteza me leva...
(Mônaco, 2020, p.119)

Assim, o texto compara a vida a uma embarcação que flutua sem uma rota, revelando a necessidade e o desejo de se estabilizar e de manter-se em segurança diante das tribulações. À sua frente, o que se vê são correntezas, e uma ordem para seguir em frente. A urgência por sossego se contrapõe às correntezas que a impelem para frente. A busca por praia e terra firme onde possa repousar é reforçada pela confissão: “não consigo só navegar, a correnteza me leva...”. É também a inabilidade frente às rápidas mudanças que tornam tudo e a todos obsoletos, ultrapassados (Bauman, 2007). A correnteza, cita a poeta, “como a vida, não perdoa”, não ouve os protestos, não considera os quereres. A ausência do ninho, que nos remete ao lugar da proteção, da alimentação e do afeto, é também a ausência das suas raízes, da ideia de aconchego, do retorno às origens, e que na carência desses elementos, navega à deriva, nutrindo o desejo de encontrar um porto. Em sintonia com estes sentimentos estão os versos de “Tenho medo de nada mudar”, de Marcela Farias:

Há tanto em mim que diz
que há receios de tudo permanecer como está
porque eu almejo desbravar o mundo,
e escalar montanhas.
Tenho medo de continuar observando o mesmo
telhado,
a mesma janela, o mesmo ventilador,
e perceber que já não sou tão jovem,
a vida mudou,
porém, a minha vida continua estagnada.
(Farias, 2020, p.123)

Dentro de si, algo lhe fala do medo de que nada mude na sua vida, de que não realize o desejo de desbravar o mundo e escalar montanhas. Procurar novos horizontes é a sua meta. Alcançar o topo de uma montanha remete à superação de obstáculos e de

sucesso no percurso, porém, a paralisação é a sua realidade, não existem percursos. A angústia, o medo de permanecer parada, estática, contemplando os mesmos objetos: o telhado, a janela, o ventilador, se associam ao medo de perceber que a juventude passou e nada se realizou. Ainda que ela constate que a realidade ao seu redor mudou, a sua vida continua inerte. É possível verificar que o valor dado à juventude é ressaltado, como se apenas nesse período da vida pudesse realizar sonhos ou escalar montanhas. Por outro lado, a poeta percorre o caminho inverso do que Bauman (2007) afirma sobre as identidades em tempos de modernidade líquida, em que as mudanças são constantes. Aqui, a vida permanece estagnada, enquanto as coisas à sua volta estão em constante transição.

Olhar para as mesmas paredes é a metáfora para expressar a ausência de aprendizagem, para dizer que não mudar é recusar o crescimento, e que permanecer com as mesmas ideias é não evoluir. Em seguida, confessa que está “tentando e tentando ser alguém”, buscando responder à cobrança que o mundo lhe faz “todos os dias”. Só pode lhe cobrar, aquele que lhe deu algo. A reivindicação do mundo para que ela se expanda, se torne “alguém”, para que saia porta afora, para que realize coisas, pode ser compreendida a partir da ideia de “vendabilidade”, alguém que para existir precisa consumir, e, para isso, também se torna uma espécie de mercadoria (Bauman, 2008). Não corresponder às expectativas que a sociedade do consumo tem para si revela o sentimento de fracasso ou como uma “cidadã falha” (Bauman, 2008, p. 85).

Em seguida, a poeta fala da insensatez que é ter “medo que tudo se transforme”. O medo da transformação e da mudança que traz consigo instabilidades e incertezas é o que a paralisa e faz com que ela continue contemplando o mesmo telhado e a mesma janela. No primeiro momento do poema, as referências são externas, e a poeta anseia por ver o mundo fora de sua habitação.

Num segundo momento, as referências são internas: solidão, frustração, insensatez, insegurança e hesitação para dar os primeiros passos. “Ser Porto seguro também é necessário” é a conclusão do eu lírico. Assim, ela permanece onde está, longe da mudança e da instabilidade, optando pelo porto seguro.

Já o poema intitulado “Cai a chuva em Corumbá”, escrito pela poeta e professora Rosa Maria do Nascimento Silva, embora curto, com apenas quatro pequenas estrofes, traduz um dos momentos mais esperados na cidade: a chuva que refresca e anima a todos:

Cai a chuva em Corumbá,
chuá chuá!
passarinhos mudam seu cantar,
bem-te-vis, pardais e sabiás.

Cai a chuva em Corumbá,
é nítido o sorriso da natureza
refletindo no verdejante
das nossas plantas
que esbanjam muita beleza.
(Silva, 2020, p.133)

Por ser edificada sobre rochas e com temperaturas que já ultrapassaram os 43 graus, a chegada da chuva em Corumbá é momento de celebração. A chuva, que não é tão frequente na cidade, além de amenizar o calor, traz renovação para natureza e alegria para os moradores. Fauna e flora festejam juntas. A poeta narra a reação dos pássaros, que até mudam a forma de cantar, as plantas sorriem esbanjando beleza. As pessoas também agradecem a Deus, expressando alegria. A simbologia da chuva é bastante expressiva e evidencia o quanto a convivência harmônica dos elementos da natureza é relevante para a manutenção de relações em equilíbrio no ambiente. Além de ser fonte de vida, a água também nos remete ao sentido de purificação e regeneração, sinalizando que as

novas formas de vida, na natureza e na cidade, irão surgir. Após a chuva, é momento de gratidão, seja por meio de cantos, sorrisos e especialmente, poesia.

É possível perceber, no decorrer das análises, que a produção literária presente nas coletâneas *Florilégio da esperança* e *Passa na praça que a arte te abraça* não é composta apenas por temas regionais e questões referentes ao universo pantaneiro, mas também se cerca de temas universais, com questões voltadas à metalinguagem, religiosidade, memórias, questões climáticas, culturais e sociais. Enfim, a pluralidade cultural presente na cidade e na vida dos escritores e escritoras corumbaenses está refletida nas coletâneas, como uma pequena mostra identitária.

PARA CONCLUIR: PASSA NA PRAÇA QUE A ARTE TE ABRAÇA

Concluir a análise do que foi vivido durante a entrevista com os acadêmicos e da análise dos livros disponibilizados por eles seria algo limitador. A Academia Corumbaense segue ativa, com menos membros, já que a maioria deles se aposentou, mas aqueles que ainda permanecem movimentam-se em busca dos novos escritores/as. Benedito C G Lima, Elaine Gomes de Castro Menezes e Rosa Maria do Nascimento sabem que, para resistir, a academia precisa estar em constante revitalização, aberta a receber a nova geração e, só assim, neste ininterrupto movimento de pessoas que chegam e que vão, é que a resistência pode ser concretizada.

A extensão da produção literária publicada pela Alec nos obrigou a fazer uma seleção que fosse representativa da relação entre a arte e a cidade de Corumbá. A despeito de incentivos governamentais, há uma consciência política e identitária nestas produções. Elas falam da subjetividade de cada escritor e escritora, mas também acenam para a cidade e a região que abrigam a sua escrita. A produção artística coletiva do grupo de escritores e escritoras de Corumbá demonstra o quão importante é unirem-se para concretizar desejos

e projetos. Para a pesquisadora Claudia Teixeira Paim, “as práticas coletivas são, por sua própria constituição de multiplicidade de singularidades, uma forma de resistência” (Paim, 2009, p. 34). A multiplicidade de estilos e temas abordados nos textos garante a riqueza e a representatividade plural no coletivo.

A Alec, por meio de suas publicações e de suas ações na praça corumbaense, é um instrumento de resistência àqueles que não valorizam a arte e a poesia, e também coloca em evidência aqueles que gostam e param para ler os poemas e incentivar a academia. Essa característica dos coletivos demonstra que a atuação compartilhada e o compromisso do grupo proporcionam visibilidade para suas obras, com determinação e criatividade, ainda que diante da escassez de recursos (Paim, 2009). A persistência em produzir literatura, em meio às adversidades, é fundamental para alimentar a resistência, que torna a ALEC ativa e fértil no calor literário de Corumbá.

REFERÊNCIAS

- ALENCAR, José de. Prólogo de Iracema [1865], In: COUTINHO, Afrânio (org.). *Caminhos do pensamento crítico*. vol.1, Rio de Janeiro: Ed. Americana/Prolivro, 1974.
- AREDNT, João Claudio. Notas sobre regionalismo e literatura regional: perspectivas conceituais. *Revista Todas as Letras*. São Paulo, v. 17, n. 2, p. 110-126, maio/ago. 2015.
- BAUMAN, Zygmunt. *Tempos Líquidos*. Rio de Janeiro: Editora Zahar, 2007.
- BAUMAN, Zygmunt. *Vida para consumo: A transformação das pessoas em mercadoria*. Rio de Janeiro: Editora Zahar, 2008.
- BEAUVOIR, Simone. *O Segundo sexo – fatos e mitos*; tradução de Sérgio Milliet. 4. ed. São Paulo: Difusão Europeia do Livro, 1980.
- BHABHA, Homi K. *O local da cultura*. trad. Myriam Ávila et alii. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2003.
- BOURDIEU, Pierre. A Identidade e a Representação; elementos para uma reflexão crítica sobre a ideia de região. In: BOURDIEU, Pierre. *O Poder Simbólico*. Trad. Fernando Tomaz. Lisboa: Difel, 1989.

- CANAVARROS, Jamil. Passa na praça que a arte te abraça. In: LIMA, Benedito C. G. *Passa na Praça que a Arte te Abraça*. Campo Grande, MS: Life Editora, 2019.
- CORDEIRO, Verbana M. Escritores e Leitores. In: CARVALHO, Maria A.; MENDONÇA, Rosa H. *Práticas de leitura e escrita*. Brasília: MEC/SEB, 2006, p. 93-96.
- FARIAS, Marcela. Tenho medo de nada mudar. In: LIMA, Benedito C. G. *Passa na Praça que a Arte te Abraça*. São José dos Campos, SP: Netebooks, 2020.
- FERREIRA DE LIMA, Alice. Não pensei que fosse assim. In: LIMA, Benedito C. G. *Passa na Praça que a Arte te Abraça*. São José dos Campos, SP: Netebooks, 2020.
- HALBWACHS, Maurice. *A Memória coletiva*. Trad. de Laurent Léon Schaffter. São Paulo: Vértice/Revista dos Tribunais, 1990. Tradução de: *La mémoire collective*.
- LEONE, Luciana di *Poesia e escolhas afetivas* [recurso eletrônico]: edição e escrita na poesia contemporânea / Luciana di Leone. 1. ed. Rio de Janeiro: Rocco Digital, 2014.
- LIMA, Bendito C.G. Corumbá deste meu sonho. In: LIMA, Benedito C. G. *Passa na Praça que a Arte te Abraça*. São José dos Campos, SP: Netebooks, 2020.
- LIMA, Bendito C.G.. *Entrevistas e Reportagens: 50 anos do grupo Alec*. v. III. Elmo Negro Livros Artesanais. 2022.
- LIMA, Bendito C.G.. *Passa na Praça que a Arte te Abraça*. Campo Grande, MS: Life Editora, 2019.
- LIMA, Bendito C.G.. *Florilégio da esperança*. São José dos Campos: Jac gráfica e editora, 2017.
- MÔNACO, Matilde. Sem terra Sem ninho. In: LIMA, Benedito C. G. *Passa na Praça que a Arte te Abraça*. São José dos Campos, SP: Netebooks, 2020.
- OLIVEIRA, Cleber José de Periferia é periferia em qualquer lugar: da favela à aldeia, o rap como elo poético de resistência. In.: DALCASTAGNÊ, Regina & TENNINA, Lucia (org.). *Literatura e periferias - Literatura e periferia*. Porto Alegre, RS: Zouk, 2019.
- PAIM, Cláudia Teixeira. *Coletivos e iniciativas coletivas: modos de fazer na América Latina contemporânea*. 2009, p. 294. Tese (Doutorado em Artes Visuais), Programa de Pós-graduação em Artes Visuais, Universidade Federal do Rio Grande do Sul: Porto Alegre, 2009.
- POLLAK, Michael. Memória e Identidade Social. In: *Estudos Históricos*. v. 5, n. 10. Rio de Janeiro, 1992, p. 200-212.
- SILVA, Rosa Maria do Nascimento Silva. Cai a chuva em Corumbá. In: LIMA, Bendito C.G.. *Passa na Praça que a Arte te Abraça*. São José dos Campos, SP: Netebooks, 2020.



2

CLUBES DE LEITURA E A TRANSFORMAÇÃO DA GRAMÁTICA SOCIAL NO CONTEXTO DA ARTE RELACIONAL

Gisele Gemmi Chiari

Este capítulo apresenta algumas reflexões sobre a experiência de coordenar um clube de leitura, de fevereiro de 2020 a julho de 2021, e configura-se como um desdobramento da pesquisa que vem sendo desenvolvida durante estágio pós-doutoral no Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Estadual de Londrina, sob a supervisão do Professor Doutor Frederico Garcia Fernandes. O escopo do projeto é analisar práticas de leitura literária performativas e interativas em contextos de formação não institucionalizados, como coletivos poéticos, eventos de literatura e clubes de leitura, considerando o sistema literário no âmbito das artes relacionais com o propósito de (re)pensar os conceitos, metodologias e práticas do ensino de literatura na educação básica.

No caso do ensino da leitura literária, é profícuo sopesar quais funções sociais a literatura abarca hoje, e como ela circula em contextos não educacionais para, a partir dessas reflexões, tentar aproximar ensino e prática social à fruição do texto literário. Mas como promover a leitura literária em sua perspectiva desestabi-

lizadora e propositora de reconfigurações do sensível nas instituições escolares ainda pautadas por uma postura funcionalista e autoritária? Note-se que “(...) o direito de decidir sobre a validade da interpretação é privativo do professor, que a autoridade institucional de qual está investido o exime de apresentar argumentos e assinalar dados no texto que avalizem sua interpretação.” (Lerner, 2002, p. 37). Como as práticas de leitura promovidas em clubes de leitura podem oferecer subsídios para uma visão crítica sobre as políticas públicas do ensino de literatura na educação básica?

Durante a experiência de coordenação e mediação do Clube de Leitura Vagamundo, pude perceber que a prática apresentava algumas especificidades que a diferenciava das propostas de ensino e aprendizagem da leitura literária veiculadas, por exemplo, nos livros didáticos, cujas abordagens caracterizam-se ora pelo imanentismo, biografismo e utilitarismo do texto, no caso do ensino fundamental, ora pela abordagem historiográfica, no nível do ensino médio. Em ambos os casos, privilegia-se a compreensão do contexto de produção da obra e a apreensão do vocabulário para instrumentalização da metaleitura em detrimento da experiência de leitura literária, por isso, infere-se, que há ainda a predominância de exercícios interpretativos a partir de excertos de obras.

No caso das partilhas de leitura promovidas pelo clube de leitura em questão, num primeiro momento, observei a importância que as materialidades das leituras coletivas (espaço, corpos, vozes) desempenhavam para a formação do leitor. A escolha das obras literárias e a dinâmica da mediação são cruciais para garantir o interesse pela leitura, aliadas à curadoria das obras, a qual precisa coadunar bibliodiversidade e qualidade estética. A leitura conjunta propiciou o diálogo e a reflexão sobre temas e questões presentes nas narrativas escolhidas, bem como a troca de experiências pessoais e profissionais, o que estimulou a escuta, a troca de afetos e afetividades, e o respeito às alteridades. Os encontros performavam uma ritualística própria com uma experiência peculiar da

temporalidade, constituindo interstícios em relação ao tempo do trabalho e do tempo regido pelo entretenimento mercantil. Houve uma amplificação do repertório de leitura e, consequentemente, do arcabouço simbólico e representacional, bem como da capacidade crítica dos leitores pelo acréscimo, complementação e modificação da recepção individual do texto literário. Como mediadora e leitora especializada, observei que a recepção coletiva das obras promove a renovação da perspectiva crítica do texto literário. Houve significativa apropriação da capacidade de analisar os elementos principais de um texto literário e de como eles colaboram para construir o sentido e a literariedade da obra. Os encontros tiveram um cunho antiautoritário, horizontalizado e colaborativo. Alguns participantes desenvolveram a capacidade de expressão oral e da habilidade de argumentação durante o percurso.

O propósito desse artigo é, a partir dessas primeiras impressões, aprofundar a análise da experiência de leitura coletiva no Clube de Leitura Vagamundo, compreendendo porque os encontros puderam suscitar o prazer da leitura e o debate literário, assim como pensar em possibilidades de propor mudanças nas práticas de leitura na educação básica e políticas públicas para a formação de leitores. Para tanto, valho-me do diálogo com a filosofia política, especificamente as proposições de Vladimir Safatle e Filipe Campello. Em *O Circuito dos Afetos*, Safatle (2019) discute como os afetos determinam formas de ser e de interagir, sendo necessário deixar-se ser afetado de outras formas para promover transformações individuais, coletivas e políticas. Por sua vez, Filipe Campello (2022), em *Crítica dos Afetos*, debruça-se sobre como as condições de existência são pautadas por uma gestão política dos afetos que, por sua vez, funda-se numa determinada gramática, portanto, para que haja possibilidade de transformação social é preciso ampliar e buscar novos vocabulários, outras maneiras de ser afetado. Para compreender o papel e a dinâmica de circulação da arte literária contemporaneamente, pautamo-nos em *A Estética Relacional*, de Nicolas Bourriaud (2009), e em *Poesia e Escolhas*

Afetivas, de Luciana di Leone (2014); por fim, acatamos o sentido de literatura como um rol de atividades que abarcam a produção, a distribuição, a repetição e a valorização do texto literário aventada por Even-Zohar (2015). Nesse sentido, busco repensar a leitura literária coletiva como possibilidade do engendramento de afetos e novos vocabulários, do desenvolvimento de convivências democráticas e criativas que podem potencializar transformações necessárias nas relações sociais, políticas e ambientais.

O CLUBE DE LEITURA VAGAMUNDO

O Clube de Leitura Vagamundo agregou servidores, principalmente professores especialistas do ensino básico e pedagogos, que exerciam a função de coordenadores intermediários na Regional de Ensino do Paranoá e Itapoã, da Secretaria de Estado de Educação do Distrito Federal (SEEDF), entre fevereiro de 2020 a julho de 2021, incluindo o período da pandemia por Covid-19, o que determinou que a maioria dos encontros ocorresse por meio virtual. O projeto de formação leitora para os servidores foi proposto por mim à chefia e coordenação da Regional, em janeiro de 2020.

A função dos coordenadores intermediários é dar apoio pedagógico às escolas pertencentes a regiões administrativas do Distrito Federal, neste caso, o Paranoá e Itapoã, divulgando e discutindo políticas públicas e documentos norteadores da educação básica, assim como oferecer formação aos docentes e coordenadores das unidades de ensino. Nesse sentido, a minha intenção era que os coordenadores da Regional levassem a proposta de formação leitora por meio de clubes de leitura para as escolas pelas quais eles estavam responsáveis, além de promover e disseminar possibilidades de mudanças conceituais e pragmáticas sobre a aprendizagem de leitura.

No entanto, em diálogo com a equipe, chefia e coordenação geral da Regional de Ensino, o objetivo do projeto foi acatado e veiculado nos relatórios da SEEDF com a seguinte redação:

O Projeto Clube de Leitura da Unieb do Paranoá e Itapoã tem como escopo promover qualidade de vida no trabalho por meio do incentivo à leitura, da fruição estética, do debate e da socialização de leituras, construindo, dessa maneira, vínculos e afetos. É um momento em que há a possibilidade de expor opiniões, ouvir outras proposições e repensar pontos de vista. A participação dos servidores é facultativa e não exige nenhum pré-requisito. Atualmente, contamos com 21 participantes que se reúnem uma vez por semana para debater um texto literário escolhido previamente pelo mediador. A curadoria baseia-se na qualidade literária das obras e na variedade de temas e gêneros. Nesse sentido, inclui autores brasileiros e internacionais, bem como produções antigas e contemporâneas.

Os encontros ocorriam uma vez por semana e tinham duração de cerca de 2 horas. O grupo de leitores optou por nos atermos à leitura de contos. A dinâmica da atividade começava com a divulgação de qual texto literário seria lido e comentado na semana seguinte, ou seja, os participantes geralmente tinham uma semana para ler o conto proposto. A chamada era feita via aplicativo de mensagens (WhatsApp), no grupo do Clube de Leitura e no grupo geral dos coordenadores intermediários da Regional de Ensino. A coordenadora do Clube elaborava um folder incluindo o título do conto, a autoria, a data e o horário, bem como o *link* para a sala virtual do encontro, além de uma imagem que suscitasse o interesse pela leitura. A partilha começava com a leitura em voz alta do conto escolhido por algum dos participantes ou pela mediadora. Depois de realizada a leitura, caso os integrantes não iniciassem

a conversa de forma espontânea, a mediação se valia de comentários ou perguntas para estimular a troca das experiências leitoras e chamar a atenção para os temas e a estrutura da narrativa. A escolha dos contos foi, mormente, realizada pela mediadora, que levou em conta três critérios para a curadoria: bibliodiversidade, “literariedade” e a especificidade do coletivo.

Dessa maneira, foram lidos contos de autoras e autores brasileiros contemporâneos, como Marina Colasanti, Marcelino Freire, Conceição Evaristo, Jarid Arraes e Geovani Martins; de escritores de língua espanhola, como Gabriel García Márquez, Julio Cortázar e Silvina Ocampo; de contistas africanos, tais como Luís Bernardo Honwana, Paulina Chiziane, Mia Couto e Ondjaki; bem como de ficcionistas clássicos do Brasil, por exemplo, Machado de Assis, Guimarães Rosa e Lygia Fagundes Telles; dos Estados Unidos, cito Edgar Allan Poe, O. Henry e Charlotte Perkins Gilman; da Europa, como W.W. Jacobs, Alphonse Daudet e Giovanni Boccaccio. Também foram incluídos contos da tradição oral recolhidos pelos irmãos Grimm, Perrault e Clarissa Pinkola Estés. Ao todo foram realizados 46 encontros e lidos 44 contos com os integrantes do Clube de Leitura Vagamundo.

Embora durante as conversas a mediadora tenha tentado apresentar o contexto de produção do conto e do livro no que tange ao tempo e espaço, bem como sua articulação com a obra em que foi publicado e em relação ao conjunto da obra do (a) autor(a), a opção de leitura de um único gênero, o conto, limitou a experiência estética dos leitores. A curadoria dos contos também poderia ter sido mais abrangente e diversificada.

Vale observar que a experiência com o grupo de servidores serviu de inspiração para a criação de dois novos clubes de leitura lotados em escolas da rede de ensino público do Distrito Federal.

A LITERATURA NO ÂMBITO DA ARTE RELACIONAL

A arte contemporânea, além de propor, a partir de suas experimentações, outras formas de pensar e viver o mundo, minando o “arcabouço mental dominante” (Rosas, 2006, n.p.), também tem se empenhado em problematizar as relações, dissolvendo as fronteiras entre arte e política. Para Bourriaud (2009), a urbanização permitiu e generalizou a experiência da proximidade que, por sua vez, propiciou a arte cujo propósito é o “estar-juntos”, o “encontro”, a “elaboração coletiva do sentido”. Dessa maneira,, ouve uma mudança conceitual importante no campo das artes, a substituição do empenho na produção de objetos para o da criação como forma relacional dando origem à situações inusitadas de interação entre materialidades e entre os próprios partícipes, “[...]a prática artística aparece como um campo fértil de experimentações sociais, como um espaço parcialmente poupado à uniformização dos comportamentos” e articulam utopias de proximidade (Bourriaud, 2009, p.13). Dito de outra maneira, os artistas têm produzido espaços-tempos relacionais, experiências intersubjetivas que tentam nos libertar da comunicação de massa, propondo modelos críticos e alternativos de convivência. Para o crítico e curador francês, as exposições de arte visuais são propícias a gerar espaços de proximidade e de relações, contrariamente à televisão e à literatura, que se destinam ao consumo privado (Bourriaud, 2009, p. 22).

Nessa assertiva, Nicolas Bourriaud se atém a uma noção de leitura historicamente situada, pois conforme nos adverte Chartier (2001, p. 233), nem sempre o ato de ler foi predominantemente individual e privativo. Nos centros urbanos, entre os séculos XVII e XVIII, por exemplo, existiam outras formas de se relacionar com os textos, por meio de leituras coletivas, em que os textos podiam ser manipulados e decifrados conjuntamente, e seus sentidos elaborados em grupo.

Via de regra, a literatura tende a ser vista como uma relação da ordem predominantemente do privado, da subjetividade, do particular, do espírito individual. Poucas vezes pensamos a literatura como um elemento atuante no espaço público e um ator de organização da vida social, capaz de estabelecer formas de convívio, laços comunitários, aproximação entre as pessoas que, pela literatura, instituem modos de estar e ser no mundo com os outros, com os iguais, com os comuns. (Pivetta, 2016, p. 90)

Percebe-se certo ranço, provavelmente proveniente da escolarização da leitura no século XIX, para com a leitura coletiva e oralizada, vista por vezes como ultrapassada e retrógrada. Ainda mais na era da velocidade, da otimização de tempo, do trabalho incessante, do ritmo pautado pela lógica da produtividade e da individualização. Soares (2018, p. 40) afirma que a criação de espaços de partilha e trocas provindas de leituras literárias teria um cunho subversivo, pois além de viabilizar o acesso ao campo literário, proporciona compartilhamento de impressões a partir do contato com as subjetividades inerentes às obras lidas e as dos leitores envolvidos, rompendo, assim, com a tendência ao individualismo generalizado da atualidade. Leone (2014, *passim*), por sua vez, ao investigar sobre a escrita e edição de poesia argentina e brasileira contemporânea, assevera que a prática coletiva no modo de editar, escrever e ler poesia tem ganhado força, deslocando a autoridade da autoria como fonte de sentido do texto. Concomitantemente à crise do lugar da enunciação teria se desenvolvido o topos do “fazer junto”, cuja tematização centra-se na (im)possibilidade do comum, ou seja, da utopia da comunidade. Nesse sentido, a autora chama atenção sobre a importância das formas de agrupamento que se inserem no interior e fora dos poemas. A produção e circulação da poesia coletiva não se apoiariam em projetos preconcebidos, mas na vontade de se agrupar, estabelecer

contato, afetar e ser afetado (Leone, 2014, p. 25-26). Nesse sentido, a confecção da obra não se dissocia de uma forma de estar com e no mundo, num entrelaçamento entre arte e vida, como se o processo de criação fosse uma tentativa de (re)criar o modo de se relacionar entre as pessoas.

Ainda sobre as mudanças que vêm se operando coetaneamente, Zumthor (2018, p. 16) assevera que há, a partir da metade do século XX, uma “ressurgência das energias vocais da humanidade, energias que foram reprimidas durante séculos no discurso social das sociedades ocidentais pelo curso hegemônico da escrita” e que parece estar recrudescendo nos *slams*, *saraus*, festivais literários e clubes de leitura.

Assim, propomos pensar a literatura em sua perspectiva de produção e recepção dando origem a novas situações de interação como uma arte relacional, “[...] uma arte que toma como horizonte teórico a esfera das interações humanas e seu contexto social mais do que a afirmação de um espaço simbólico autônomo e privado” (Bourriaud, 2009, p. 19). Outrossim, conforme dispõe Leone (2014, p. 56): “a especificidade da arte não se encontra já no trabalho peculiar com a linguagem e os materiais, mas nas relações que ela pode estabelecer com aquilo que está fora do seu ‘campo’”, naquilo que está na e para a vida. Considerando ainda a libertação da literatura como somente uma coleção de textos, pensando-a como uma rede, um complexo de atividades. (Even-Zohar, 2015, p. 266).

Toda obra de arte pode ser definida como um objeto relacional, como o lugar geométrico de uma negociação com inúmeros correspondentes e destinatários. Cremos ser possível explicar a especificidade da arte atual com o auxílio da ideia de produção de relações externas ao campo da arte [...]: relações entre indivíduos ou grupos, entre o artista e o mundo e por transitividade, relações entre o espectador e o mundo. (Bourriaud, 2009, p. 38.)

O Clube de Leitura Vagamundo criou um tempo-espaço aberto e harmonioso possibilitando trocas de ideias e afetos livres do sistema mercantil de comunicação. Os textos eram compartilhados pela mediadora sem nenhum custo e não houve qualquer estímulo à compra de mercadorias ou vantagem relacionada ao trabalho ou em âmbito pessoal mediante participação no coletivo. Houve a oportunidade de, a partir das materialidades dos textos e vozes, focar-se nas intersubjetividades. Com o propósito de criar experiências de leituras compartilhadas e ampliar as formas de afetar e ser afetado, o clube buscou, assim, exceder os limites individuais de sensibilidade e percepção por meio do exercício coletivo da imaginação e da criação de sentidos.

ARTE LITERÁRIA, GRAMÁTICA SOCIAL E TRANSFORMAÇÃO POLÍTICA

Innenarity (2002, p. 17-18) pondera sobre a capacidade que as obras de arte têm de nos dar liberdade para lidar com nossas vivências de forma experimental, de maneira que nos sentimos, ao mesmo tempo, fora e dentro da experiência. Segundo ele, Jauss, ao falar sobre essa particularidade da experiência estética, assevera que neste jogo não acontece um desvencilhamento dos vínculos com a práxis da vida, mas uma liberação para um comportamento transformado em e com respeito a essa práxis.

Para Campello (2022, p. 40), a ampliação da esfera semântica da liberdade é possível se reinventarmos as formas de sentir e estar juntos. Os relatos de experiências e as teorias têm a capacidade de engendrar novas formas e imagens para dizer o mundo, transcendendo assim o que é dado empiricamente, ou seja, permitem a criação (ou o uso) de outro vocabulário e a partilha de outros afetos.

[...] o afeto se dá como resultado de uma relação onde a fronteira entre interior e exterior já não é determinável. Resultado dos efeitos da passagem de um corpo — que bem pode ser uma voz, um texto, um fantasma — sobre outro, de uma mútua modificação, e não da expressão unidirecional de um sentimento mais ou menos puro. (Leone, 2014, p. 32).

Conforme nos adverte Safatle (2022, *passim*), considerar os afetos como modos de relação social permite-nos (re)descobrir que sempre somos afetados pelo outro, mesmo quando não compreendemos a experiência desse outro, ou seja, quando as narrativas e afetos excedem nossa gramática. Nesse sentido, para que possamos realizar “o exercício real de descolonização do pensamento” precisamos divisar essas outras gramáticas, sendo a arte a atividade que permite o salto, a passagem da impotência ao impossível (Safatle, 2019, p. 35). As políticas estão atreladas às formas como os afetos circulam na sociedade, e as transformações dependem do exercício de sermos afetados de outra maneira, da incorporação de outras gramáticas, pois, [...] o poder se funda na definição gramatical das possibilidades de experiência” (Safatle, 2022, p. 10), cuja perpetuação depende da regulação e controle das relações humanas. Essa mecanização generalizada das funções sociais ocasiona a diminuição progressiva do espaço relacional (Bourriaud, 2009).

Assim, se desejamos transformações político-sociais, é necessário buscarmos outras formas de afetar e sermos afetados, ampliando nossas experiências intersubjetivas a partir das interações com o outro. No caso da experiência do Clube de Leitura, cremos que a partir do diálogo com os contos e entre os partícipes foi possível criar um pequeno interstício para o exercício de outros afetos e outras maneiras de ver e pensar as relações no mundo.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Os coletivos poéticos e clubes de leitura podem ser entendidos como polos indutores de circuitos de afetos, na medida em que promovem o debate e o fortalecimento da democracia a partir das afecções compartilhadas e pela inclusão de diferentes vozes. O estar junto mediado pelas leituras literárias é uma forma de (re)inventar as relações, uma micro utopia em que formas de se afetar são concebidas. Assim, coletivos de partilha de leitura literária podem ser uma alternativa ao ensino de literatura institucionalizado no âmbito educacional.

Parece-nos urgente pensar a literatura para além de um subterfúgio para exercícios de interpretação desligados da necessidade de (re)inventarmos as comunidades e o planeta; assim, proponho considerar a leitura literária coletiva como uma dinâmica de convívio e de florescimento da imaginação criadora para gestarmos novas possibilidades de viver.

REFERÊNCIAS

- BOURRIAUD, Nicolas. *Estética relacional*. Trad. Denise Bottmann. São Paulo: Martins Fontes, 2009.
- CAMPELLO, Filipe. *Crítica dos afetos*. Belo Horizonte: Autêntica, 2022.
- CHARTIER, Roger (org.). *Práticas da leitura*. Trad. Cristiane Nascimento. 2. ed. São Paulo: Estação Liberdade, 2001.
- EVEN-ZOHAR, Itamar. A literatura como bens e como ferramentas. Trad. Daiane Padula Paz et al. *Revista Colineares* 1 (2), p. 264-275.
- INNERARITY, Daniel. La experiencia estética según Jauss. In: JAUSS, Hans Robert. *Pequeña apología de la experiencia estética*. Barcelona: Paidós, 2002.
- LEONE, Luciana di. *Poesia e escolhas afetivas*: edição e escrita na poesia contemporânea. Rio de Janeiro: Rocco, 2014.
- LERNER, Delia. *Ler e escrever na escola*: o real, o possível e o necessário. Trad. Ernani Rosa. Porto Alegre: Artmed, 2002.

PIVETTA, Rejane de Oliveira. A literatura e o comum: elementos para uma crítica política. *Nonada: Letras em Revista*, v. 1, n. 26, 2016, p. 86-93.

ROSAS, Ricardo. Notas sobre o coletivismo artístico no Brasil. *Rua*, Campinas, 12: 27-35, 2006. Disponível em: https://desarquivo.org/sites/default/files/rosas_ricardo_notas.pdf Acesso em: 11/05/2023.

SAFATLE, Vladimir. Uma gramática só não basta (prefácio). In: CAMPELLO, Filipe. *Crítica dos afetos*. Belo Horizonte: Autêntica, 2022.

SAFATLE, Vladimir. *O circuito dos afetos: corpos políticos, desamparo e o fim do indivíduo*. 2. ed. rev., Belo Horizonte: Autêntica, 2019.

SOARES, Mei Hua. Literatura em alto e bom som: experiência e materialidade em leituras literárias coletivas. *Veredas: Revista da Associação de Lusitanistas*, n. 30, jul./dez. 2018, p. 27-42.



3

A PERFORMANCE DOS MEDIADORES NOS CLUBES
DE LEITURA: REFLEXOS ATRAVÉS DA LEITURA
COMPARTILHADA

Raphaela Tasmo Rodrigues
Frederico Garcia Fernandes

INTRODUÇÃO

Esta pesquisa está vinculada ao Projeto “Festivais Literários Brasileiros: Redes afetivas e Sistema Literário”, cujo objetivo é compreender mecanismos de criação de eventos literários, seus agentes e de promoção e visibilização de autores. Como desdobramento deste projeto, nossa investigação focou nos grupos de leitura da cidade de Londrina/PR, principalmente, numa reflexão sobre o papel de seus mediadores. Nesse sentido, mediadores de clubes de leitura são um tema amplamente investigado nos últimos anos e, por conseguinte, o elemento mediador tem se destacado frente às inúmeras responsabilidades e promoção da leitura desenvolvidos no exercício da sua função.

Dessa forma, a pergunta de pesquisa questiona sobre a importância social do mediador de clubes de leitura, e como as suas atividades contribuem para significativas trocas literárias entre

os coletivos. A hipótese reside na função social desempenhada pelos mediadores, de maneira que se pretende investigar quais as práticas experimentadas nos encontros com o grupo. Serão apresentadas algumas *performances* identificadas, como comportamentos, atividades, maneiras de condução entre os mediadores. Em todo caso, acredita-se que a figura do mediador contribui, consideravelmente, para o incentivo à leitura, sendo indubitável a função social desempenhada.

Para tanto, a metodologia utilizada é a pesquisa de campo com aplicação de dois questionários distintos e ambos de caráter qualitativo, com perguntas previamente formuladas, para dois públicos diferentes: os mediadores e os leitores dos clubes investigados. A justificativa para esta pesquisa reside na importância de compreender melhor a figura do mediador de clubes de leitura que desenvolve diversas tarefas, tendo em vista uma comunidade de leitores que será afetada pela sua mediação e a leitura compartilhada. A fundamentação teórica é imprescindível para compor a análise dos resultados dos questionários, sendo amparada por teóricos como Bortolin (2001), Cosson (2022), Petit (2009), entre outros.

Parte-se, portanto, dos conceitos de “mediador” e “mediação”, ressaltando as diferenças nos significados das nomenclaturas. Em seguida, aborda sobre algumas das qualidades essenciais dos mediadores de clubes de leitura e, após, trata sobre as *performances* dos mediadores que foram identificadas. Em ambos os tópicos são demonstradas partes relevantes do resultado das pesquisas, além de fundamentadas teoricamente.

O MEDIADOR DE LEITURA E O EXERCÍCIO DA MEDIAÇÃO

Mediador de leitura é um conceito amplo e muito explorado nos últimos anos e que tem produzido, por meio de pesquisas, diversos conhecimentos em vista da abrangência de áreas atuantes,

posto que o mediador de leitura além de eventualmente ser um familiar “[...] é com frequência um professor, um bibliotecário ou, às vezes, um livreiro, um assistente social ou um animador voluntário de alguma associação, um militante sindical ou político, até um amigo ou alguém com quem cruzamos” (Petit, 2013, p. 149). A autora também elenca como fomentadores de leitura os psicanalistas, os poetas, os ilustradores (Petit, 2010), e em todos estes casos, quando a função é exercida de forma legítima, o exercício da sua mediação resulta na promoção e incentivo à leitura, ainda que de maneiras e intensidades diferentes. Neste aspecto, Bortolin (2001) considera a responsabilidade dos mediadores como um desafio constante na motivação da leitura, uma vez que exerce a capacidade de interceder com maior ou menor profundidade na formação dos leitores inseridos em um coletivo.

À vista disso, em consideração a esta figura importante que pode estar representada em diferentes áreas, contextos e locais – como a instituição de ensino ou em ambientes privados sem vínculos com a educação – é fundamental definir a origem das nomenclaturas “mediador” e “mediação” para melhor entendimento. Para Bortolin (2001):

A palavra mediador deriva do latim *mediatore*, e significa aquele que medeia ou intervém. Em se tratando de leitura, podemos considerar que o mediador do ato de ler é o indivíduo que aproxima o leitor do texto. Em outras palavras, o mediador é o facilitador desta relação (Bortolin, 2001, p. 31).

Dessa forma, o mediador é a figura que aproxima o leitor do texto, facilitando uma relação entre ambos, de modo que se entende por “facilitar” as ações de incentivo à leitura em várias formas e experiências. Assim, o mediador intervém nesta relação sempre que possível a fim de impulsionar o leitor com a produção de sentidos oriundos do texto.

A mediação é, para Martins (2010, p. 45), a intervenção humana realizada pelo elemento mediador que atua como elo nas relações ao provocar diferentes perspectivas aos leitores através da interveniência:

Do latim *mediatione* que designa originalmente intervenção humana entre duas partes, ação de dividir em dois ou estar no meio, o conceito mediação foi tomado por diferentes perspectivas, indicando ideias de interveniência, relação, conjugação, religação, ponte ou elo estabelecido nas relações humanas, por meio de um elemento mediador. (Martins, 2010, p. 45).

Se na definição de mediador a ação afeta o leitor e o texto, no exercício da mediação vislumbra-se as relações humanas representadas entre mediador e leitores, sendo aquele a ponte entre os indivíduos que se sujeitam às intervenções. A mediação, enquanto exercício desenvolvido pelo mediador, desempenha a tarefa de convidar o leitor a fim de legitimá-lo a manifestar além da sua compreensão, isto é, fazer com que ele apresente suas interpretações que, provavelmente, estarão carregadas de suas vivências. Nesse sentido, Borges e Messias (2017) consideram essencial a presença da mediação de leitura em virtude de possibilitar ao sujeito apropriar-se do texto além do escrito e, por conseguinte, oportunizar o seu desenvolvimento crítico e reflexivo. Dessa forma, entende-se que a mediação é dotada de humanização e cumpre uma função social imprescindível para um coletivo que se permite ler, sentir o texto e expressá-lo por meio de suas impressões.

Por esse viés, Gomes (2014) caracteriza o protagonismo do agente mediador na responsabilidade de realizar uma mediação bem-sucedida, pois os sujeitos envolvidos nesta ação terão a oportunidade de alcançar novas possibilidades e potencialidades. Segundo o autor, há uma complexidade e, ao mesmo tempo,

humanidade no processo de mediação, haja vista que “[...] demandam que se alcance maior clareza quanto à importância da posição, disposição, responsabilidades e cuidados que precisam ser conscientemente assumidos pelo agente mediador” (Gomes, 2014, p. 49). Para além dos conceitos das palavras “mediador” e “mediação”, o ato de mediar é complexo, humano e, sobretudo, responsável. Assim, deve ser encarado pelo mediador, independente da área atuante, com a devida seriedade, pois envolve pessoas que serão afetadas, em maior ou menor grau, pela ação que estimula e forma leitores. As definições e características apresentadas visam o mediador de leitura em diferentes posições sociais, embora com comportamentos semelhantes quanto ao exercício do ato de mediar, pois se ressalta que nas diversas situações são requeridas a promoção e o incentivo à leitura.

Expostas estas considerações, observa-se que os conhecimentos e pesquisas realizadas sobre o elemento mediador não se limitam a prévios conceitos e características próximas, fato que necessita de uma investigação específica em determinadas áreas em que atua. Isto porque a natureza das ações do mediador, as quais compreendem o exercício da sua mediação, é complexa e possui uma abrangência social. E sendo este agente da leitura, fator que intervém nas relações humanas sob diferentes perspectivas, torna-se essencial conhecê-lo, considerando elementos particulares das práticas desenvolvidas.

QUALIDADES DO MEDIADOR DE CLUBE DE LEITURA

Inicialmente, pondera-se que o termo “mediador” é reconhecido pela maioria das mediadoras¹ dos clubes de leitura da cidade de Londrina/PR, que contribuíram para a presente pesquisa, conforme coleta de informações registradas no questionário aplicado.

1 “Mediadora”, gênero feminino, uma vez que todas que participaram desta pesquisa são mulheres.

Cerca de 75%² assinalaram utilizar o termo “mediadora” nos clubes de leitura, e 25% informaram utilizar “organizadora”, “Nenhum outro termo” e “facilitador”. Assim, seja mediadora, organizadora ou facilitadora há, indubitavelmente, uma relação de semelhança entre os lexemas. Destaca-se, entretanto, que “organizar” não alcança o sentido de mediar; bem como “facilitar” não se presume a parcela de responsabilidade social embutida na mediação. Desse modo, reconhece-se o termo “mediador”, pois se trata de uma nomenclatura abrangente para as várias atividades envolvidas e que, inclusive, engloba as ações de facilitar e organizar, dentre outras condutas possíveis de serem identificadas no sujeito mediador.

Muito embora esses clubes estejam em crescimento e em diversos espaços, sejam presenciais ou *on-line*, trata-se de um campo de pesquisa pouco explorado no que tange à figura do mediador. É relevante, então, identificar a sua contribuição nestes espaços coletivos, além das condutas utilizadas para fomentar a leitura. Nesse sentido, Souza (2018) adverte para a falta de bibliografia sobre o papel dos mediadores de clube de leitura, ao mesmo tempo em que considera e apoia a sua importância:

Praticamente não há bibliografia sobre o papel do mediador em um clube de leitura, mas sua figura parece relevante quando alguém precisa ordenar as falas, estimular interações ou fazer os integrantes respeitarem um roteiro [...] apoiamos a sua existência por acreditar que a diversidade de leituras possíveis de serem realizadas e os anseios pessoais de cada participante exigem a presença de um indivíduo que coordene a dinâmica das intervenções. (Souza, 2018, p. 691).

2 Questionário aplicado às mediadoras dos clubes de leitura de Londrina/PR e vinculado ao Projeto de Pesquisa Festivais Literários Brasileiros: Redes afetivas e Sistema Literário, cadastrado junto à PROPPG - Pró-reitoria de Pesquisa e Pós-graduação – sob o n.º 12.379, coordenado pelo Professor Doutor Frederico Augusto Garcia Fernandes.

A relevância do elemento mediador nos encontros literários é ponto crucial. É notável que cumpra diversas tarefas, como coordenar a dinâmica das intervenções, estabelecer e estimular as trocas literárias, organizar os momentos de fala dos membros, escolher e organizar os espaços dos encontros que são presenciais, entre outros. Nesse sentido, com base na coleta de informações por meio do questionário aplicado aos leitores³, ao serem questionados sobre a importância da mediadora nos encontros do clube, 84,2% selecionaram a alternativa:

Além de organizar os encontros, a mediadora é a ponte entre os leitores e o debate; por isso, a sua atuação é importante.

Mais do que significar “ponte entre leitores e o debate”, o exercício da mediação transcende o conhecimento literário. Isto é, não basta gostar de ler ou ser um leitor assíduo para se tornar mediador, sobretudo porque cumpre incumbências que vão além do livro e do encontro, por exemplo, estar disposto a organizar os espaços para reuniões presenciais, criar roteiros para interações dinâmicas etc. Dessa forma, há determinadas características que são consideradas indispensáveis para um mediador, principalmente se atuante em clubes de leitura. Cosson (2022) identifica alguns “ingredientes básicos” para o mediador, como a “[...] capacidade de *liderança* e *comunicação*. Também deve dispor de *tempo* para a organização das atividades [...]” (Cosson, 2022, p. 153, grifo nosso). Trata-se de atribuições que se estendem durante e após os encontros literários e, para tanto, demandam características imprescindíveis da personalidade do mediador.

3 Questionário aplicado aos leitores dos clubes de leitura de Londrina/PR e vinculado ao Projeto de Pesquisa Festivais Literários Brasileiros: Redes afetivas e Sistema Literário, cadastrado junto à PROPPG - Pró-reitoria de Pesquisa e Pós-graduação - sob o n.º 12379, coordenado pelo Professor Doutor Frederico Augusto Garcia Fernandes.

Por esse viés, ao responder uma das perguntas do questionário sobre o que gostaria de destacar a respeito da função do mediador no clube de leitura, uma das mediadoras respondeu:

Mediadora 1: Acho que a mediação vai além do encontro. Está em acolher os participantes fora dele também, fornecendo informações sobre a obra, sobre a autora, sobre livros semelhantes, manter as informações acessíveis aos participantes, e algumas dessas funções são desempenhadas por mim.

O acolhimento ao leitor e o fornecimento de informações fazem parte da comunicação entre os requisitos essenciais que o mediador deve manter com os seus leitores e que, como relatado pela mediadora, configuram atividades que acontecem também fora do momento do encontro. Assim, quando se vislumbra a comunicação fora dos espaços de reuniões, é uma forma do assunto leitura se manter ativo entre pessoas que desejam exercitar o hábito de leitura ou adquiri-lo. Uma leitora, ao responder o que mais chama sua atenção como ponto positivo na atividade da mediadora, identifica entre alguns exemplos, “interações sociais fora do clube” como conduta assertiva da mediadora:

Leitora 1: Além de organizar e mediar, a mediadora é um ponto central da interação com os leitores do grupo. No geral, recorremos a ela para indicações de obras, interações sociais fora do clube da leitura etc.

A comunicação do mediador, portanto, é característica fundamental e aparece como uma das práticas a ser desenvolvida dentro e fora das reuniões sobre a discussão da obra. Trata-se de uma interação estimuladora de leitura a todos os envolvidos e que pode ser executada por diferentes meios, por exemplo, diretamente pelo sujeito mediador ou através de tecnologias.

Na perspectiva de se comunicar através da tecnologia, uma leitora, ao responder a mesma pergunta, expõe algumas condutas comunicativas das mediadoras do clube que frequenta e que alcançam leitores fora dos círculos literários:

Leitora 2: [...] sempre presentes no WhatsApp, no Instagram, atualizando sobre a obra que estamos lendo para o encontro. Atiçam as redes sociais. Dão o movimento durante o ano todo, sempre mantendo a conectividade de todos os participantes.

Redes sociais e aplicativos como WhatsApp podem funcionar como ferramentas estratégicas para impulsionar a comunicação do mediador de leitura com os membros fora dos encontros. Assim, na pesquisa aplicada, cerca de 75% das mediadoras responderam que utilizam as redes sociais para disseminação do grupo, sendo uma maneira de conectar a literatura no cotidiano dessas pessoas.

Trata-se de um recurso que mantém a interação da mediadora com os membros e possibilita divulgar o grupo para o alcance de novos leitores. Também pode influenciar os que não praticam leitura e se sintam curiosos com as postagens. Em todos esses casos, é uma forma de motivar a leitura na vida dessas pessoas.

Nos casos da comunicação exercida diretamente pelo sujeito mediador, a mesma mediadora, ao responder se havia algo que gostaria de melhorar no seu desempenho no clube, manifestou:

Mediadora 1: [...] tenho um forte traço de timidez na minha personalidade que gostaria de melhorar, muitas vezes, durante os encontros, mesmo no papel de mediadora, me sinto um pouco intimidada.

Percebe-se que a mediadora reconhece que a timidez de alguma forma dificulta o seu desempenho na mediação à medida que

se sente intimidada no exercício. Isso não quer dizer que pessoas tímidas não possam exercer a mediação, ou que a timidez seja um traço negativo da personalidade. Como em muitos outros pontos que o mediador pode desenvolver habilidades para a qualidade da sua mediação, a comunicação é ponto fundamental para quem deseja ser mediador. Naturalmente, a mediadora entrevistada foi capaz de compreender a importância desta característica na prática de mediar, de modo que pôde fortalecê-la em prol da relação com os membros do seu clube.

Assim, é indispensável o engajamento do mediador que impulsiona a comunicação entre os envolvidos, pois se trata de uma “figura ponte”, que facilita as discussões pertinentes. Desse modo, sua interação com os leitores será um espelho para os diálogos compartilhados nos questionamentos e reflexões realizadas, e no ato de estimular a manifestação dos leitores que desejam se expressar. À vista disso, as autoras consideram que:

É essencial que o mediador de leitura tenha em mente, de forma muito clara, a importância de seu papel durante esses encontros. Ele deve estimular o diálogo, a troca e o compartilhar entre os participantes, pois são elementos vitais para o sucesso das reuniões (Vieira; Accorsi, 2018, p. 91).

Aliada à comunicação, manifesta-se a liderança como característica do mediador, uma vez que são intrínsecas e executadas simultaneamente. Nesse sentido, reconhece-se que o líder necessita do diálogo para desempenhar sua influência. E considerando o mediador de leitura, sua liderança concentra-se, sobretudo, no ato de orientar os seus leitores com atividades. Dessa maneira, ressalta-se o protagonismo do mediador, pois, conforme Gomes (2014, p. 49), trata-se de “[...] um sujeito implicado no processo, que se responsabiliza por ele, aperfeiçoando seu próprio perfil protagonista”. Isto é, o mediador de leitura nos grupos literários

deve ser dotado de comunicação, liderança, responsabilidade pelo estímulo à leitura e, por conseguinte, exercer fatalmente o protagonismo.

Trata-se, entretanto, de ser protagonista à luz das funções exercidas como mediador do coletivo, não devendo ser considerado mais importante que o grupo, haja vista serem indevidas tais comparações porque possuem naturezas distintas. O grupo é um corpo vivo de compartilhamentos e que se molda à sua maneira, enquanto que o mediador é uma figura dotada de atuações estimuladoras em prol do desenvolvimento desse grupo. Nesse sentido, ambos necessitam um do outro para a subsistência do clube de leitura.

A disposição do tempo também demonstra ser crucial para aqueles que exercem a mediação de leitura nos clubes do livro. Um leitor de clube de leitura não tem a obrigação de ler o livro da vez, tão menos frequentar assiduamente as reuniões. Contudo, o mediador possui essas tarefas como requisito para manutenção da existência do clube, uma vez que faz frequentemente as leituras eleitas a fim de capacitá-lo a exercer a mediação. Assim, manter o hábito de leitura para encontros que são realizados, em geral, mensalmente, requer uma rotina de organização do mediador, incluindo sua agenda privada. Neste aspecto, uma mediadora, ao responder se havia algo que gostaria de melhorar no seu desempenho no clube, manifestou:

Mediadora 2: Gostaria de ter tempo para me dedicar mais ao clube de leitura, com atualizações e informações sobre autores/obras.

Observa-se novamente entre os depoimentos expostos, a preocupação e interesse sobre informações a respeito dos autores e das obras. Inclusive, foi a opção mais selecionada entre as mediadoras ao serem questionadas sobre as etapas de abertura

dos encontros, já que 75% assinalaram a opção “*Na abertura, abordo sobre a leitura e o(a) autor(a) da vez*”. Contextualizar a obra, apresentar curiosidades sobre o autor e a produção do livro, entre outros, são desdobramentos contidos na disposição de tempo dos mediadores, uma vez que envolve a tarefa de pesquisa. Para Vieira e Accorsi (2018), entre as atividades rotineiras do mediador de leitura, ele deve estar atento aos lançamentos do mercado editorial, às premiações e aos eventos literários, bem como compartilhar os conhecimentos adquiridos. Assim, é imprescindível o tempo para se dedicar a estes eventos culturais, além de transmiti-los aos leitores sempre que possível.

A PERFORMANCE DOS MEDIADORES

Ao se pesquisar a palavra “*performance*” no dicionário, provavelmente serão encontradas, entre as definições, as palavras “*atuação*” e “*desempenho*”. Contudo, ainda que de forma breve, torna-se interessante aprofundar os conhecimentos sobre o significado de *performance* para o propósito de melhor vislumbrar o mediador de leitura nos clubes literários. De acordo com Paul Zumthor (2018, p. 27), a *performance* corresponde a: “Um certo número de realidades e de valores, assim revelados, aparecem identicamente envolvidos na prática da leitura literária. Daí o lugar central que dou à ideia de ‘*performance*’”. Realidades e valores na prática de leitura literária requerem ler para além do livro, isto é, a interpretação é dotada de experiências que formam o leitor e o direcionam para a autonomia reflexiva e crítica. À vista disso, o exercício da mediação que se revela na prática da *performance* engloba justamente a bagagem de valores do sujeito mediador que orienta o coletivo a explorar os significados do texto de diferentes formas.

O autor ainda discorre que *performance* será sempre parte constitutiva de uma forma. Assim, Zumthor (2018) apresenta uma

lembrança de sua vida sobre um homem, camelô, que vendia as suas canções, apregoava e passava o chapéu. Identifica, pois, que o grupo existente ao redor, o riso das meninas, o céu de Paris, que tudo isso não somente fazia parte da canção, como também era a canção. E que ao tentar ler o texto ou cantar a melodia, percebeu que não bastava para ressuscitar a sensação experimentada na presença do camelô. Dessa forma, Zumthor (2018) analisa que a “forma” seria: “Uma regra a todo instante recriada, existindo apenas na paixão do homem que, a todo instante, adere a ela, num encontro luminoso” (Zumthor, 2018, p. 28-29). Com base na lembrança do autor, a forma é a canção com todas as sensações apaixonantes envolvidas, logo, não era apenas o texto com a melodia.

Tendo em vista estas considerações, conforme os depoimentos dos leitores na pesquisa, observa-se um forte traço de acolhimento e empatia nas condutas de mediação:

Leitora 3: Empatia. A moderadora deve demonstrar interesse e respeito. Nesses anos todos como participante, [...] todos que chegaram foram sempre muito bem recebidos e ficam impressionados com a acolhida.

Leitora 4: O entusiasmo no processo de mediação.

Leitora 5: O que chama minha atenção em relação à mediadora é o acolhimento e a educação com que ela recebe as pessoas no clube. [...] Outro ponto positivo é a deferência que ela demonstra em relação à fala de cada participante. Muito gentil.

Criar e manter coletivos em que os participantes se sintam à vontade para exporem suas opiniões é o ponto chave da *performance* do mediador de clubes de leitura, de acordo com a pesquisa

aplicada. A “forma” ensinada por Zumthor (2018), e, à vista dos relatos dos participantes dos clubes, identifica-se no comportamento das mediadoras, como o acolhimento, a empatia, a escuta e a gentileza. A harmonia gerada nos ambientes que recebem estes coletivos está relacionada com o elemento mediador que é comunicativo, desenvolve a liderança de modo que o evento possa ocorrer, dispõe de tempo para se dedicar ao grupo e é responsável no exercício de sua mediação. Não obstante, também recepciona os membros para que se sintam confortáveis durante os momentos de compartilhamentos.

A *performance*, de forma geral, corresponde ao perfil, comportamento e maneiras de interagir que o mediador apresenta em cada reunião. Isto porque cada encontro do clube é único, com suas próprias indagações e levantamentos, uma vez que, geralmente, a lista de livros a serem discutidos não se repete e, portanto, desenvolvem ambientes de trocas e aprendizagens singulares. Nesse sentido, Gonzalo Aguilar e Mario Cámara (2017) compreendem que “A arte performática foi definida por ser não repetível, por ser situada e por ter o corpo como protagonista.” (Aguilar; Cámara, 2017, p.7). Embora certas características sejam constantes entre mediadores, a *performance*, entretanto, é o ato de considerar o mediador como sujeito único, dotado de habilidades e, principalmente, que utiliza o corpo e a voz nas práticas com o coletivo, ressaltando o seu protagonismo responsável. Nesse sentido, cada mediador desenvolve a sua *performance*, considerando o perfil do clube, de modo que o sujeito mediador, transformado por suas experiências, se emerge de afeto e se permite afetar outras pessoas.

A arte da escuta e a pluralidade de interpretações são particularidades que se unem para o direcionamento de uma mediação bem-sucedida e que está intrínseca à *performance*. O elemento mediador estabelece ideias, perspectivas outras e diferentes que trabalham, principalmente, com a reflexão da leitura, de modo

que o grupo – corpo vivo que se molda à sua maneira – também desperta suas próprias reflexões. Todavia, é necessária a mediação para impulsionar o compartilhamento através de indagações levantadas para o coletivo. Ao propor maneiras diversas de se analisar e comentar os textos, o mediador representa a ponte para um caminho em que os diversos possam relacionar-se através do diálogo compartilhado e, não necessariamente, acordarem-se sobre os seus conteúdos.

Os leitores dos clubes de leitura, ao serem indagados na pesquisa, consideram que os encontros os auxiliam a se tornarem leitores mais reflexivos, algumas respostas se destacam como ponto positivo no que tange às diferenças de interpretação do texto:

Leitor 6: Sim, porque possibilita observar outros olhares sobre o livro compartilhado, como uma tertúlia.

Leitor 7: Sim. Acredito que o clube não apenas traga novas perspectivas da mesma história, mas, muitas vezes, traz debates opostos importantes pra gente tentar ver como uma única história pode impactar pessoas de forma diferente.

Leitor 8: Sim, com certeza. Desde que comecei a participar [...] comecei a ter contato com as opiniões de outras pessoas, o que me fez abrir a minha mente e me tornar mais atenta aos detalhes e propostas dos livros. Ajudou-me a refletir mais sobre todas as leituras e a abraçar outras reflexões, abrindo o leque de possibilidades.

Cecilia Bajour (2021), ao comentar sobre a importância da escuta, abrange não qualquer escuta, e sim aquela que é oposta às nossas visões de mundo e que requer disposição para apreciar sua complexidade:

Escutar, assim como ler, tem que ver, porém, com a vontade e disposição para aceitar e apreciar a palavra dos outros em toda sua complexidade, isto é, não aquilo que esperamos, que nos tranquiliza ou coincide com nossos sentidos, mas também o que diverge de nossas interpretações ou visões de mundo. (Bajour, 2021, p. 24)

Nesse sentido, a tarefa do mediador, na perspectiva de análise da leitura, tem uma importante abrangência com as relações humanas, pois direciona a atenção dos sujeitos para com o próximo, por vezes detentores de experiências de vida completamente diferentes. Isso envolve o acolhimento e demais dinâmicas presentes na mediação com os leitores que contribuem para o afeto, escuta e transmissão de conhecimento através das trocas por meio da literatura.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Tendo em vista o resultado da coleta de informações dos questionários aplicados, bem como a fundamentação teórica, compreende-se a importância social dos mediadores de clubes de leitura ao executarem a atividade da mediação que engloba características importantes, como liderança, comunicação e disposição de tempo. Além disso, a presença da *performance* que tem como centro o corpo e a voz do mediador, é dotada de mecanismos e estratégias que impulsionam a dinâmica do coletivo. O acolhimento e a escuta das mediadoras, conforme relatado por unanimidade pelos leitores, são componentes presentes nas suas *performances* e que fazem a diferença na presença frequente de leitores e a continuidade deste evento literário.

A função social desenvolvida encontra-se no incentivo à leitura que decorre das práticas de mediação que estimulam reflexões e a criticidade frente ao texto literário. Não obstante, permite ao

grupo a abrangência de trocas em que as interpretações opostas funcionam na produção de afeto, posto que o coletivo direciona a atenção para uma escuta acolhedora. Os apontamentos teóricos estão de acordo com os resultados da pesquisa de campo, de tal forma que a hipótese se confirma diante dos resultados alcançados.

Assim, a importância do elemento mediador e a mediação executada nos encontros literários de clubes de leitura são pertinentes e relevantes, uma vez que estes coletivos têm crescido no Brasil e, por conseguinte, precisam ser coordenados por um sujeito disposto a realizar diversas funções dentro e fora dos encontros. Trata-se de uma atividade complexa, acima de tudo responsável, e imprescindível na formação de leitores, sendo executada por diferentes *performances* que contribuem, de acordo com o perfil de cada clube, na evolução do grupo de leitores, além da promoção e incentivo à leitura no contexto social.

Mediador de clube de leitura, portanto, é o sujeito que desenvolve diversas habilidades em prol do coletivo. Ao executar a mediação, promove a escuta atenta e estimula o diálogo para além do texto literário, de tal forma que o leitor se torna também protagonista ao compartilhar suas impressões. Somente um sujeito dotado de sentidos e afeto desempenha esta função, pois, o seu exercício inicia a partir da presença do outro. Isto é, as relações humanas e toda sua complexidade estão concentradas na arte de mediar que considera a importância do sujeito crítico que não se encontra no texto, pois se emerge deste para atribuir sentidos e compartilhá-lo através do exercício da mediação.

REFERÊNCIAS

ACCORSI, Ana Maria Bueno; VIEIRA, Júnia Cristina Vaz. *O papel do mediador na formação literária dos participantes de clubes de leitura*. Letras & Ideias, João Pessoa/PB, v. 2 n. 1, p. 81-96, jan./jun. 2018.

AGUILAR, Gonzalo; CÁMARA, Mario. *Máquina Performática: a literatura no campo experimental*. Trad. Gênese de Andrade. Rio de Janeiro: Rocco, 2017.

BAJOUR, Cecilia. *Ouvir nas entrelinhas: o valor da escuta nas práticas de leitura*. Trad. Alexandre Morales. São Paulo: Editora Pulo do Gato, 2021.

BORGES, Ellen Valotta Elias; MESSIAS, Lucilene Cordeiro da Silva. *A mediação da leitura literária: uma proposta de apropriação que transforma conhecimentos e relações sociais*. VII SECIN, PDE da UEL, 2017, p. 63-75.

BORTOLIN, Sueli. *A leitura literária nas bibliotecas Monteiro Lobato de São Paulo e Salvador*. Dissertação (Mestrado) – Faculdade de Filosofia e Ciências da Universidade Estadual Paulista. Departamento de Ciências da Informação. Marília-SP, p. 225. 2001.

COSSON, Rildo. *Círculos de leitura e letramento literário*. São Paulo: Editora Contexto, 2022.

GOMES, Henriette Ferreira. *A dimensão dialógica, estética, formativa e ética da mediação da informação*. <http://www.uel.br/revistas/informacao/>, Londrina/PR, v. 19, n. 2, mai./ago. 2014, p. 46-59.

MARTINS, Ana Amélia Lage. *Mediação: reflexões no campo da Ciência da Informação*. Dissertação (Mestrado) – Universidade Federal de Minas Gerais – UFMG, Escola de Ciência da Informação. Belo Horizonte-MG. 2010, p. 253.

PETIT, Michèle. *Os jovens e a leitura: uma nova perspectiva*. Trad. Celina Olga de Souza. São Paulo: 2009, 34.

SOUZA, Willian Eduardo Righini de. *Clubes de leitura: Entre sociabilidade e crítica literária*. <http://www.uel.br/revistas/informacao/>, Londrina/PR, v. 23, n. 3, set./dez. 2018, p. 673- 695.

ZUMTHOR, Paul. *Performance, recepção, leitura*. Trad. Jerusa Pires Ferreira; Suely Fenerich. São Paulo: Ubu Editora, 2018.



4

LITERATURA COM O CORPO TODO: POLÍTICA,
AFETO E CUIDADO NAS COLETIVAS DE POETAS
PERIFÉRICAS

Claudiana Nogueira de Alencar

INTRODUÇÃO: ENTRE VESTÍGIOS

o esquecimento
vestígio
que fica
(Bruna Sonast)¹

As mulheres das coletivas poéticas da periferia pisam leve por entre os vestígios de “suas poemas”, onde cuidam uma das outras, onde com elas me abrigo². “As poemas”, textos índices de

1 Bruna Sonast, no seu livro *Vestígios* (2020, p. 8).

2 Sobre o uso dos sintagmas “a poema” e “as coletivas”, devo dizer que escolhi as formas linguísticas utilizadas pelas poetisas da periferia que, em sua prática linguística, modificam as categorias morfológicas intrínsecas ao substantivo, as desinências de gênero morfológico masculino e feminino, com ou sem associação com a referência “gênero social”. Em trabalho anterior, analiso como parte da “escritura” dessas poetisas a mobilização das formas linguísticas (Alencar, 2021a). Assim, a vogal temática nominal “o”, que marca o gênero morfológico masculino, é substituída pela vogal temática nominal “a”, em “coletivo” modificada a lexia para “coletiva”. No caso da lexia “poema”, a mudança nas categorias morfológicas se dá pela utilização do artigo feminino “a” ao invés de “o” masculino para definir “poema”.

formas de vida das poetisas, mulheres que poematizam corpos e lutas, contra o silenciamento, o esquecimento, contra a morte, são também *corpora* de proposições para outras formas de vida, em que não impere a violência das formas de colonialidade e a devastação da vida, políticas de morte, agruras do modo de viver capitalista. A existência das coletivas de mulheres periféricas que se reúnem para viver a poesia é uma afirmação.

Bruna Sonast, autora da obra *Vestígios* (2020), de onde colhemos os versos-poemas introdutórios deste capítulo, uma das organizadoras da coletiva de poetisas BaRRosas, traz-nos essa afirmação do existir poeta quando nos narra sobre essa sua primeira obra, *Vestígios*:

Foi um livro que nasceu com apenas um propósito, e de forma muito desprezível, que foi o de existir. Embora, eu goste de pensar também que ele foi um tipo de resistência, considerando que me veio como um salto no escuro no mundo da publicação, tomando a via independente, quando eu nem mesmo era (re)conhecida como escritora (Sonast, B., 2021, *on-line*)

Este trabalho, fruto de uma pesquisa participante com três coletivas de poetisas na periferia de Fortaleza (BaRRosas; Pretarau: sarau das pretas; e Elaspoeiras: escritas periféricas), procura reafirmar não apenas a existência dessas mulheres e de sua produção literária, que deve ser pensada a partir do projeto político-literário dos coletivos poéticos a que se vinculam, mas quer lançar um convite ao olhar para a literatura a partir da sua corporalidade em formas de vida que se materializam como práticas literárias e políticas. Pensar o texto literário não como um produto, mas como processo. Pensar a linguagem literária como evento, como prática, são desafios semeados por essas poetisas que nos mostram que o que tradicionalmente se considera como texto literário seria

apenas o vestígio de um corpo, de uma vida, de uma coletiva, de um território. Se considerarmos que o que designamos como o poema é um indicial desse esquecimento da vida [esquecimento/ vestígio /que fica], entenderemos a proposta das poetas em subverter a forma, adotando o termo “a poema” como uma palavra-semente.

A poema para além do texto literário são os afetos, os “corres” pela sobrevivência como artista, como mulher, como pessoa. A poema é o sarau, é o território, é o corpo, é a mulher. O verso da Nina Rizzi, da coletiva Pretarau, no prólogo do seu livro *Sereia no copo d’água* (Rizzi, 2017) já nos orienta: [toda mulher é uma poema].

Teorizando sobre o seu pensar fazer viver poético, Nina Rizzi elege a poema como uma chave para entendermos a literatura na contemporaneidade. Segundo a autora, a poema é “uma arma, uma bomba” (Rizzi, 2020). A poema seria uma máquina performática, conceito elaborado por Aguilar *et ali* (2017) por meio do qual propõem uma expansão na concepção sobre o literário, que passa a ser visto como um campo em que se incluem corpos, espaços, vozes, *performances*. A poema é, pois, a literatura com o corpo todo.

COLETIVAS DE POETAS PERIFÉRICAS: NEM UMA A MENOS!

gritar e expor nossas escolhas
é uma questão de urgência
se apoderar do nosso corpo
erguer a nossa voz
por todas nós
nem uma a menos.
(Mika Andrade)³

Em meio aos movimentos fluídos de nomadismo de artistas que atravessam os bairros periféricos de Fortaleza para participar dos diversos saraus, as mulheres integram ativamente o movimen-

3 Mika Andrade em seu livro *Não somos colecionáveis* (2022, p.7)

to de saraus e rolezinhos da cidade. Espaços de arte e resistência os saraus modificam as paisagens urbanas e a infraestrutura social de Fortaleza ao promoverem o acesso à arte, à cultura, ao livro e à literatura⁴ em territórios antes marcados como territórios de violência (Alencar, 2019). No entanto, como Aguilar *et ali* (2017, p. 20) nos adverte “enquanto espaços materiais e simbólicos, objetivos e subjetivos, cognoscíveis e inimagináveis, os espaços sempre são um lugar de disputa que possui regimes e dispositivos de visibilidade, dizibilidade e ocupação.” Como já tenho analisado anteriormente, muitas poetisas que frequentavam os saraus perceberam que ainda havia um número pequeno de mulheres naqueles eventos artísticos e sentiam na pele os efeitos das muitas assimetrias provocadas pelo capitalismo colonial, racista e patriarcal (Alencar, 2021a).

Movidas por muitas escolhas afetivas (Leones, 2014) e na busca por uma política de dignidade e de cuidados umas com as outras, as poetisas, participantes dos saraus periféricos de Fortaleza, passam a se organizar em coletivos poéticos, ou melhor, as coletivas, como elas têm chamado, subvertendo a marcação morfológica das palavras, “ao transformar sintagmas considerados masculinos em língua portuguesa, tais como ‘o coletivo cultural’ e ‘o poema’, em sintagmas femininos. Daí, teremos o uso dos sintagmas ‘a coletiva’ e ‘a poema’ (Alencar, 2021a, p. 617).

A partir da amizade entre as poetisas, do apoio mútuo para suas produções literárias, das lutas mais amplas contra diversas formas de exclusão social e violências várias, as coletivas nascem como um espaço em que literário e o político se encontram e se articulam em práticas de amorosidade, como nos dizem os versos de Mika Andrade (2022), da coletiva Pretarau, com os quais

4 Grande parte dos saraus da cidade de Fortaleza está articulado com uma biblioteca de iniciativa popular dos bairros periféricos. Como exemplo, temos o Sarau Okupação, vinculado à Biblioteca Comunitária Okupação no Bairro Antônio Bezerra, o Sarau Viva a Palavra, vinculado à Biblioteca Viva a Palavra na Serrinha, o Sarau BaRRosas ligado à Biblioteca Viva no Barroso, dentre outros.

abrimos essa seção, é preciso [erguer a nossa voz/ por todas nós/ nem uma a menos].

Sobre o surgimento e o propósito das coletivas, encontro no site da coletiva Pretarau:

A Pretarau – Sarau das Pretas é uma iniciativa inédita e independente de mulheres negras poetisas e *slammers* da cidade de Fortaleza e região metropolitana, que surge no ano de 2019 por meio da necessidade de um espaço voltado para a celebração de nossas poemas, fortalecimento da nossa arte e contribuição para sua divulgação na cena artística brasileira. Elaborado como uma das atividades que compõem o projeto de mapeamento de poetisas negras da cidade de Fortaleza, ação realizada recentemente e em curso, também de forma independente, que consiste em ações formativas, rodas de conversas, oficinas e debates para jovens mulheres escritoras, a Pretarau tem como principal valor e missão protagonizar mulheres poetisas negras, especialmente as pretas que vivem e resistem na periferia (Pretarau, 2020, *on-line*).

Já as coletivas BaRRosas e Elaspoeimas: escritas periféricas não têm site próprio, mas é possível encontrar uma descrição sobre as duas coletivas, que surgem em 2020, tanto nos perfis nas redes sociais das coletivas, quanto no Mapa Cultural do Ceará ou e, outros sites. Sobre a BaRRosas, cito a apresentação:

A coletiva é composta, atualmente, por onze (11) mulheres, artistas independentes diversas, que buscam se fortalecer e resistir coletivamente, na e pela arte. A BaRRosas tem como objetivo principal trazer visibilidade para a(s) literatura(s) e demais práticas artísticas realizadas por mulheres. Assim,

busca, em suas ações, o enfrentamento de problemáticas estruturais, como o machismo, o racismo, a transfobia, entre outras; que também acabam por agregar maiores dificuldades no que diz respeito ao processo de publicação, divulgação e sobrevivência de mulheres artistas. Principalmente, para as que produzem uma arte que também parte de um lugar social marginalizado, ou seja, a arte de mulheres que residem em bairros considerados periferias da cidade (Fortaleza-CE). (BaRRosas, 2021, *on-line*)

Essa descrição encontra-se na página de financiamento coletivo, publicada durante o lançamento do primeiro livro da coletiva *Barrosas: memória e poesia* (2021). Sobre a *ElasPoemas* segue a descrição retirada do Mapa Cultural do Ceará:

Elaspoemas: escritas periféricas é uma coletiva de mulheres que se afirmam como poetas e que se movem para fortalecer a potente arte das palavras das mulheres, por meio dos cuidados e das práticas culturais colaborativas, unindo umas às outras na luta por nosso direito de existência e dignidade. Queremos incentivar as mulheres da periferia a ler e escrever poesia e outros gêneros literários e a colocar a sua arte para o mundo! Também refletir sobre o papel das mulheres nos saraus, na literatura periférica, na cena artística da periferia, discutindo as questões de gênero, de raça e de classe social. (...) Primeiro o estar juntas seria mais para agregar, somar, fortalecer as mulheres em torno da arte da palavra e dar visibilidade a essa arte! E pensarmos em conseguir financiamento, por meio de editais ou práticas de economia solidária para essa coletiva de mulheres se tornar autossustentável (Elaspoemas, 2021, *on-line*)

Percebe-se que as três coletivas alinham objetivos na luta específica para fortalecer a produção literária e artística das mulheres da periferia: – protagonizar mulheres poetisas negras, especialmente as pretas que vivem e resistem na periferia (Pretarau); – fortalecer e resistir coletivamente (essas mulheres), na e pela arte (BaRRosas); – fortalecer a potente arte das palavras das mulheres, por meio dos cuidados e das práticas culturais colaborativas (Elaspoemas). Mas também incluem em suas pautas, lutas mais amplas, como lemos nos trechos “valorizar o território em que vivem e resistem na periferia” (Pretarau); “buscar, em suas ações, o enfrentamento de problemáticas estruturais, como o machismo, o racismo, a transfobia, entre outras” (BaRRosas); “unindo umas às outras na luta por nosso direito de existência e dignidade colaborativas” (Elaspoemas).

Como pesquisadora e, ao mesmo tempo, integrante de coletiva Elaspoemas, utilizei a pesquisa participante em pragmática cultural para estudar as práticas literárias das três coletivas de mulheres na periferia de Fortaleza. A pragmática cultural procura investigar práticas literárias, artísticas e culturais em uma abordagem que articula uma vivência cartográfica do agir na pesquisa, seguindo o fluxo dos processos e elaborando um plano em comum entre todos os participantes e um procedimento de leitura que se inspira no círculo de cultura freiriano (1967, 1987) para considerar a “palavramundo” (Freire, 1982). Denomino a “palavramundo” como “palavra semente”, uma vez que, além de indexicalizar o contexto e gerar temas de investigação, como pensada por Paulo Freire, as palavras sementes podem ser consideradas como propositivas de novas formas de vida, geradoras de afetividade e cura (Alencar, 2021a, 2021b).

BENQUERENÇA ENTRE ESCOMBROS: AS PALAVRAS SEMENTES

*assim prossegue o mistério sob as mãos
da poeta. uma corpa se desprende y caminha entre os
escombros, as letras confusas não negam a revolta y
daqui lhe observo com inteira benquerença.*
(Ma Njanu)⁵

Ao cartografar as coletivas e participar de diversas ações e eventos, acompanhando os seus circuitos e os de suas integrantes, desde 2019, em saraus, oficinas, rodas de conversa, círculos de leitura, feira, bienal do livro, ou simplesmente em encontros para conversar sobre nós, nossas vidas, utopias, amores e outros afetos, percebi que a lexia “corpo” tornou-se uma palavra semente na poesia, nas amizades e nas lutas. Na força poética da idealizadora da coletiva Pretarau, Ma Njanu, essa palavra se desprende e caminha entre escombros. Corpo é a palavra semente que apresenta mais confluências em saraus, círculos de leitura, eventos e encontros das mulheres, nas poemas, na ocupação dos espaços, na incidência política. “Corpo” conflui os diversos temas e significados na poética dessas mulheres. Nos versos de Bruna Sonast, essa confluência é sintetizada:

*mulher: corpo de
importâncias*

A poeta Sonast (2020, p. 11) nos faz desatar os nós para entender a mulher-poema como esse corpo da literatura que se expande como uma máquina performática. Esse corpo mulher poema que sofre as marcas das opressões é também matéria, espaço, território de libertação a ser ocupado.

5 Ma Njanu no posfácio da Plaquete “O que acontece com esse corpo?”, de Mika Andrade (2021, p. 18).

MULHER-CORPO-COMUNIDADE-POEMA

*Esse teu corpo é festa, é folia.
 bandeirinhas empenduradas,
 é a bebida comprada com antecedência.
 Cuidados e reparos que fazemos por puro zelo e não
 pensando nos convidados.
 Teu corpo adornado com flores e poemas.
 Teu corpo inspirado nas festas feitas nas montanhas,
 nos becos e nas avenidas.
 Teu corpo noite fria, aniversário na rua.
 Cadeiras de plástico, balão estourado, gente falando
 alto.
 Teu corpo lance de escada iluminado, teu corpo pulsei-
 rinha de entrada, teu corpo chão coberto de serpentina.
 Ainda não entendeu por que um corpo representa festa?
 Ora, porque um corpo é vida, bagunça, barulho, vela
 soprada
 (Jéssica Lourença)⁶*

Jéssica Lourença é uma das criadoras da Coletiva ElasPoemas: escritas periféricas. Sua poesia, apresentada no projeto Periféricas nas redes sociais da coletiva, traz o corpo como evento, espaço, tempo; corpo que se expande como território e como vida. A poesia faz pensar na categoria “território-corpo-terra”, elaborada pela xinka guatemalteca Lorena Cabnal como forma de pensar o enfrentamento à exploração do território indígena e o extrativismo mineiro pelo capitalismo atual e sua política neoliberal (Barbosa, 2019).

Retomando a nossa reflexão inicial sobre a mulher como um poema, com a sua corporalidade multiplicada em uma máquina performática que expande a literatura para a compreensão dos

6 Jéssica Lourença (2020, on-line). Periféricas ElasPoemas – *Escritas Periféricas*, no Instagram. Fonte: Instagram @escritasperifericas. Elas Poemas: escritas periféricas. Disponível em: <<https://www.facebook.com/escritasperifericas/>>. Acesso em: 10 de janeiro de 2024.

elementos de várias semioses pertencentes ao jogo de linguagem e que transcendem a delimitação de um texto escrito, pode-se entender a palavra semente “corpo” como uma síntese criativa. Essa palavra semente poematizada pela poeta Bruna Sonast tematiza a mulher como um “corpo de múltiplas importâncias” e nos permite transmutar a categoria “território-corpo-terra e a de “corpo-comunidade”, proposta pelas organizações de mulheres indígenas na elaboração do feminismo comunitário (Paredes, 2010), para a síntese criativa “mulher: poema-corpo-comunidade”.

Por essa síntese, podemos questionar a dicotomia entre, de um lado, “um corpo da literatura e a história desse corpo”, que por muito tempo foi considerado o elemento acessório do conhecimento e da análise literária, e de outro lado, a “sua alma”, que seria a sua “realidade íntima e finalidade verdadeira: natureza, significado, alcance artístico e humano”, tida como elemento essencial da literatura (Candido, 2005, p. 13). Com as palavras sementes “mulher: poema-corpo-comunidade”, temos esses elementos integrados, sem hierarquização, uma vez que o ético e o estético se articulam em uma política de afetos, que faz da literatura uma práxis.

Por essa perspectiva, podemos perceber como a poética das mulheres das coletivas está intimamente ligada ao seu território, às suas lutas e às suas comunidades. O espaço político, o espaço literário e o espaço cultural se fundem como o corpo que é tempo, espaço, movimento e vida. Sobre tudo alegria e afeto: [Teu corpo noite fria, aniversário na rua/Cadeiras de plástico, balão estourado, gente falando alto].

A categoria “poema-corpo-comunidade”, inspirada no feminismo indígena comunitário, permite entender a poesia como corpo político que luta contra a opressão capitalista neoliberal colonial racista e patriarcal, causadora de violências e desigualdades. Essa é a mesma luta do feminismo comunitário que, segundo Julieta Paredes, uma das pensadoras indígenas desse movimento,

surge na Bolívia, em 2003, e é protagonizado por mulheres indígenas e outras organizações de mulheres na América Latina. Para Paredes (2010), a revolução contra o sistema é definida sobre o corpo das mulheres.

Como as feministas comunitárias, as poetisas das coletivas passam a olhar o seu próprio corpo-poema-comunidade como, ao mesmo tempo, estético e político. Fazer política desde o nosso corpo é um revide anticolonial e anticapitalista. E sendo o poema o corpo-mulher que se olha e que vai à luta, reconhecendo os seus direitos, a prática literária passa a ser um revide.

A esse respeito, podemos ler a poeta Laís Eutália, no prefácio da primeira coletânea da coletiva BaRRosas:

Uma ruma de mulher se juntar e botar a cara no mundo sem um tostão no bolso é revide nesse mundo bosta. E toda mulher que ajuda a outra no corre da publicação é revolucionária também, num país em que metade das publicações são realizadas por homens (brancos e do eixo sul/sudeste). Laís Eutália (BaRRosas, 2021, p.6)

A poeta se refere ao fato constatado em pesquisa pela crítica literária Regina Dalcastagnè (2005) de que quase três quartos dos autores publicados no Brasil são homens. A pesquisa indica ainda quem é esse autor legitimado pelas grandes editoras: “Os números indicam, com clareza, o perfil do escritor brasileiro. Ele é homem, branco, aproximando-se ou já entrando na meia idade, com diploma superior e morando no eixo Rio-São Paulo” (Dalcastagnè, 2005, p. 33)⁷.

⁷ De acordo com a autora DALCASTAGNÈ (2005, p. 33), “Não é possível dizer se as mulheres escrevem menos ou se têm menos facilidade para publicar nas editoras mais prestigiosas (ou ambos). Há um indício que sugere que a proporção entre escritores homens e mulheres não é exclusividade das maiores editoras”.

Por publicar mulheres da periferia, totalmente fora do padrão de autores legitimados, utilizando produção independente, artesanal ou outros modos solidários, como o financiamento coletivo, como o fizeram a BaRRosas e a Pretarau, as práticas literárias das coletivas das poetisas da periferia contestam as práticas excludentes na literatura ou na política, como nos mostra a poeta Sablina Cavalcante, da coletiva BaRRosas:

Se reconhecer como escritora, quando se nasce na favela, é difícil. Quando entrei para a BaRRosas, percebi que esse reconhecimento se torna mais fácil ao lado de quem tem sangue de luta. A coletânea foi minha experiência materializada, estar com textos meus no livro, se isso não for ressignificar a literatura, não seria outra coisa.” Sablina Cavalcante. (BaRRosas, 2021, p.6)

Sablina afirma a importância de se estar “ao lado de quem tem sangue na luta”, bem como Laís que exalta a mulher que luta ao lado da outra como revolucionária. De fato, as coletivas têm se mobilizado para apoiarem-se mutuamente em uma luta por política de dignidade e cuidados a partir da feminização da resistência (Motta, 2013). Essa política de cuidados tem sido feita com muita colaboração e amorosidade por parte das poetisas⁸. Apoio com amor, cuidados e suporte emocional e financeiro para a superação de problemas ou para a sustentabilidade por meio da produção, edição e divulgação de livros, bem como a venda e a compra de livros e de outros produtos artísticos têm sido viabilizados pelas poetisas. Em trabalho anterior, considero essas vivências colaborativas, solidárias e amorosas entre as poetisas como a busca por uma sociedade matrística. A poeta Ana Malba (2022), da Coletiva

8 Como exemplo disso, podemos citar o apoio da escritora Argentina Castro, da coletiva Elaspoeamas, que se empenhou para que a coletiva BaRRosas conseguisse o apoio da “Mirada”, na edição de seu livro, por meio de financiamento coletivo. Argentina fez o prefácio da obra.

Elaspoemas, analisa diversas interações entre as poetisas da coletiva e designa essas interações como *conversas matrísticas*. Sobre essa vivência colaborativa entre as poetisas, a escritora Bruna Sonast (2020, *on-line*) descreve o apoio recebido quando da publicação de sua primeira obra, editada de modo independente, com o apoio de um financiamento coletivo:

vestígios foi um processo de uma pessoa que se percebeu cercada de muita gente querida, e de muita gente que acreditava na ousadia que criar um livro era. Uma pessoa que depois se viu cercada de muita gente que leu e, de alguma forma, se viu ali também... mostrando que, bem, até que servia... e como, para mim, os processos só valem realmente a pena se nos impulsionam a ser mais, “vestígios”, que me impulsiona a querer escrever mais, e a querer publicar mais, apesar de todas as dificuldades, e de todos os jogos que eu não vou jogar nesse mundo, por vezes, mais que dificultoso da publicação.

Como afirma Leone (2014), nas últimas décadas, uma preocupação que acompanha a estética é “a preocupação com o relacional, que se evidencia na centralidade que adquirem as noções de comunidade e amizade e, de forma contundente, a de afetividade” (Leone, 2014, p. 30). Assim, podemos dizer que para além das lutas por reconhecimento e emancipação, as coletivas periféricas constituem suas práticas literárias por meio da amorosidade, da solidariedade e da amizade em que contrapõe à individualização e a fragmentação impostas pelo modo de vida da neoliberalização egoica do capitalismo atual. Mais do que isso, pode-se entender que a afetividade que marca a estética da literatura periférica por mulheres é também política, na medida em que ela constitui uma gramática de resistência (Alencar, 2021b).

Por isso, considero que as práticas literárias das coletivas trazem o indício de que as vivências de solidariedade, de apoio mútuo, de fortalecimento, de que os “corres” de cada uma das poetisas da periferia é um movimento de subversão diante das políticas de morte, de silenciamento das mulheres em nossa sociedade estruturada em torno do lucro, da exploração humana. Na arte do encontro entre as poetisas das coletivas da periferia de Fortaleza, as vivências amorosas nos reequilibram e potencializam a nossa força e habilidade de agir. Como nos mostrou a ética de Spinoza (2007), os afetos de alegria nos conduzem para melhores e maiores formas de ser mais, de agir mais. Pisemos leve por entre as potencialidades da alegria, finalizando nossa conversa com a poesia de *Vestígios* (2020), amiga da poetisa Bruna Sonast:

*(um lençol que te cobre, o mar...)
hoje, a transgressão é saber sorrir*

REFERÊNCIAS

AGUILAR, G. *A Máquina Performática: a literatura no campo experimental*. Trad. de Gênese Andrade. Rio de Janeiro: Rocco, 2017.

ALENCAR, C. N. A Escrita a Escrivência a Invenção a Poema: *performances* e decolonialidades nas gramáticas culturais das poetisas das coletivas periféricas. *Trabalhos em Linguística Aplicada*, Campinas, v. 60, n. 3, p. 612-625, set./dez., 2021a.

ALENCAR, C. N. O amor de todo mundo, palavras-sementes para mudar o mundo: gramáticas de resistência e práticas terapêuticas de uso social da linguagem por coletivos culturais da periferia em tempos de crise sanitária. *DELTA: Documentação de Estudos em Linguística Teórica e Aplicada*, São Paulo, v. 37, n. 4, p. 1-26, 2021b.

ALENCAR, C. N. “Tudo aqui é poesia”: a pragmática cultural como pesquisa participante com movimentos sociais e coletivos juvenis em territórios de violência urbana. *Interdisciplinar*, São Cristóvão, v. 31, p. 237-256, 2019.

ALENCAR, C. N. Pragmática Cultural: uma proposta de pesquisa-intervenção nos estudos críticos da linguagem. In: RODRIGUES, M. G. *et al.* (orgs.). *Discurso: sentidos e ação*. Franca, São Paulo: Universidade de Franca, 2015. p. 141-162.

ANDRADE, Mika. *Não somos colecionáveis*. Fortaleza, Independente, 2022. p. 26.

ANDRADE, Mika. *O que acontece com esse corpo?* Fortaleza, Independente, 2021, p. 24.

BARBOSA, L.P. Florescer dos feminismos na luta das mulheres indígenas e camponesas da América Latina. *Revista Norus*, 7(11), p. 197-231, 2019.

CANDIDO, Antonio. *Noções de análise histórica-literária*. São Paulo: Associação Editorial Humanitas, 2005, p. 112.

DALCASTAGNÊ, R. “A personagem do romance brasileiro contemporâneo: 1990-2004”. *Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea*, nº 26. Brasília, julho/dezembro de 2005, p. 13-71.

Elas Poemas: escritas periféricas. Disponível em: <<https://www.facebook.com/escritasperifericas/>>. Acesso em: 10 de janeiro de 2024.

Freire, P. *Educação como Prática da Liberdade*. 1. ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1967.

FREIRE, P. *A Importância do Ato de Ler* – em três artigos que se completam. São Paulo: Cortez Editora, 1982.

FREIRE, P. *Pedagogia do Oprimido*. 17. ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra 1987.

LEONE, L, D. *Poesias e escolhas afetivas*: edição e escrita na poesia contemporânea. Rio de Janeiro: Rocco, 2014.

Ma Njanu. Mapa Cultural do Ceará, 2020. Disponível em: <https://mapacultural.secult.ce.gov.br/historico/966081/> Acesso em: 5 de janeiro de 2024.

MOTTA, S. “We are the ones we have been waiting for”: the feminization of resistance in Venezuela. *Latin American Perspectives*, v. 40, n. 4, p. 35-54, 2013.

PAREDES, Julieta. *Hilando Fino*. Desde el Feminismo Comunitario. La Paz: Comunidad Mujeres Creando Comunidad, 2010. 66 p. Disponível em: <https://sjlatinoamerica.files.wordpress.com/2013/06/paredes-julieta-hilando-fino-desde-el-feminismo-comunitario.pdf> . Acesso em 15 de dezembro de 2023.

QUEIROZ, Ana Malba Araujo de. *Linguajando na coletiva elas poemas*: entre cuidados, poemas e devir na busca de nós. Dissertação (Mestrado Acadêmico) – Universidade Estadual do Ceará, Centro de Humanidades, Curso de Programa de Pós-graduação em Linguística Aplicada Fortaleza, 2023.

RIZZI, Nina. *Sereia no copo d’água*. São Paulo: Edições Jabuticaba, 2017.

RIZZI, Nina. A poema, caminho para alcançar a própria voz e tantas outras. *Suplemento Pernambuco*, nov. 2020. Disponível em: <https://www.suplementopernambuco.com.br/edi%C3%A7%C3%B5es-anteriores/71->

ensaio/2579-nina-rizzi-a-poema,-caminho-para-alcan%C3%A7ar-a-pr%C3%B3pria-voz-e-tantas-outras.html. Acesso em: 10 de dezembro de 2020.

Sobre a PRETARAU. Pretarau – Sarau das Pretas, 2020. Disponível em: <<https://pretarau.wordpress.com/about/>>. Acesso em: 10 de janeiro de 2024.

SONAST, Bruna. *Vestígios*. Independente, Fortaleza, 2020.

SONAST, Bruna. *Mal dito coração: poesia*. capa e ilustrações: Jéssica Lourença; 1. ed. Recife: Selo Mirada, 2022.

SONAST, Bruna; Teixeira, Fernanda (orgs.). *BaRRosas: memória e poesia*. 1. ed. Recife: Selo Mirada, 2021.

SPINOZA, B. *Ética*. Trad. Tomaz Tadeu. Belo Horizonte: Autêntica, 2007.



5

O (DES)AMPARO NO PROCESSO DE PRODUÇÃO LITERÁRIA: POSSIBILIDADES VIA PROMIC

Amanda Maria Damasio Teixeira

INTRODUÇÃO

Atualmente, os impactos das políticas públicas de cultura são constantemente questionados. Isso faz com que a criação e profusão de discussões, cuja finalidade é detalhar e entender de forma mais completa os seus efeitos, aumentem. É importante, então, fazer uma análise dos desdobramentos das políticas públicas de cultura a fim de tentar traçar linhas em torno dos resultados e possibilidades desse tipo de proposta. Este trabalho pretende direcionar um olhar para os projetos literários que são financiados pelo Programa Municipal de Incentivo à Cultura – PROMIC, que atua na cidade de Londrina, no Paraná. Este artigo é derivado de uma iniciação científica e uma dissertação de mestrado que buscaram estudar (de forma mais quantitativa, digamos) os desdobramentos dos projetos literários financiados pelo Programa. Desta vez, o trabalho tomará um rumo mais subjetivo: o foco estará sobre o processo criativo dos autores no momento de desenvolver um projeto literário, especialmente no que chamaremos de desam-

paro. O conceito de desamparo, discutido amplamente pelos teóricos utilizados neste trabalho, em especial Vladimir Safatle, será utilizado para que seja possível entender o momento de criação de uma obra. O autor Pierre Bourdieu também é indispensável, já que verifica cuidadosamente as configurações do poder que se presentificam nos campos de produção literária. Para isso, serão analisadas algumas entrevistas feitas com sujeitos que tentaram fazer ou fizeram uso do PROMIC, ou outros tipos de política pública para desenvolver seus objetos literários. O estudo dos efeitos causados por *performances* literárias pode explicitar de forma um pouco mais clara a dimensão da política pública de cultura e de como isso ressoa no discurso dos sujeitos afetados por ela. Em um momento de desvalorização do trabalho artístico, é preciso tornar ainda mais visível com quais modos a literatura nos atravessa e como tais relações a tornam cada vez mais relevantes.

As entrevistas foram realizadas a partir de encontros que aconteceram remotamente, sendo gravadas e transcritas. O arcabouço teórico pensado para este trabalho contará com os autores Vladimir Safatle (2020), Marta Porto (2019) e Pierre Bourdieu (1996). Primeiramente, Safatle sublinha a coexistência entre os afetos e a política em seus livros *O Circuito Dos Afetos: Corpos Políticos, Desamparo e o Fim do Indivíduo* (2020) e *Maneiras de Transformar o Mundo: Lacan, política e emancipação* (2020). Para o autor, apenas aqueles que passaram pelo desamparo conseguem agir politicamente. É a partir dessa experiência que eles se emancipam e podem se sentir mais seguros de si ao criar um objeto artístico e a ocupar um lugar tão atravessado por discursos múltiplos, discutidos, por exemplo, por Pierre Bourdieu, no livro *As Regras da Arte* (1996). Bourdieu colaborou muito para este tipo de reflexão ao estrategizar os campos de produção literária e definir capitais e poderes dentro do tema da literatura: capital simbólico, econômico, social, e seus devidos desdobramentos. Tais autores foram escolhidos a partir de discussões organizadas pelo projeto de pesquisa “Coletivos poéticos e políticas públicas

de inclusão: inovação social na cena literária”, cujo objetivo é disseminar e divulgar estudos sobre o tema abordado, como este artigo. Assim, espera-se esboçar um trabalho que explicita a importância de repensar como registrar e interpretar os processos criativos, indo além de enxergar nas políticas públicas um mero sistema de financiamento, dando apoio também ao escritor no momento em que este se lança ao mundo. Deve-se discutir, então, a partir de entrevistas contrapostas à teoria, o processo criativo do escritor diante das possibilidades oferecidas pelo PROMIC, averiguando em quais medidas elas amparam ou não seus proponentes. Ao falarmos das suas possibilidades, é importante dizer que o PROMIC tem vários tipos de categorias de financiamento diferentes: projetos independentes, destinados à pessoa física, e projetos estratégicos, pensados para pessoa jurídica. Além disso, há também uma parte dos editais pensada para manter as vilas culturais da cidade. Assim, pode-se vislumbrar um horizonte de vários possíveis que se abre a partir dos editais dispostos e dos coletivos que se formam entre os sujeitos que fazem uso deles.

FUNDAMENTAÇÃO TEÓRICA

A linha teórica proposta para este trabalho sugere a hipótese de que as possibilidades oferecidas pelas políticas públicas e pelo simples ato de produzir literatura em grupo podem amparar os sujeitos não apenas a partir do financiamento ou pela presença do texto no espaço público, mas também com os espaços conjuntos e discussões promovidas entre leitores, os artistas e os produtores culturais. Essas possibilidades, por vezes, são resultados indiretos do trabalho do PROMIC. Safatle (2020a) inicia seu texto em *Maneiras de Mudar o Mundo* citando Lacan, que coloca que o dever da psicanálise seria algo em torno de “tornar os dramas menos confusos”. Apesar de parecer uma frase simples, pode-se pensar que tal defesa valoriza a linguagem, a subversão, o diálogo, a discussão, a fala, a elaboração – ações indispensáveis tanto em

relação à psicanálise quanto em eventos literários, coletivos e *performances*. O desamparo diante do momento da escrita é citado por diversos autores, em entrevistas ou por meio de personagens, como Clarice Lispector faz:

Mas escrever o que se tornará depois um livro exige às vezes mais força do que aparentemente se tem. Sobretudo quando se teve que inventar o próprio método de trabalho, como eu e muitos outros. Quando, conscientemente, aos 13 anos de idade, tomei posse da vontade de escrever – eu escrevia quando era criança, mas não tomara posse de um destino – *quando tomei posse da vontade de escrever, vi-me de repente num vácuo. E nesse vácuo não havia quem pudesse me ajudar. Eu tinha eu mesma que me erguer de um nada, tinha eu mesma que me entender, eu mesma inventar por assim dizer a minha verdade. Comecei, e nem sequer era pelo começo. Os papéis se juntavam um ao outro – o sentido se contradizia, o desespero de não poder era um obstáculo a mais para realmente não poder. (...) Eu não contava a ninguém, vivia aquela dor sozinha. Uma coisa eu já adivinhava: era preciso tentar escrever sempre, não esperar por um momento melhor porque este simplesmente não vinha. Escrever sempre me foi difícil, embora tivesse partido do que se chama vocação. Vocação é diferente de talento. Pode-se ter vocação e não ter talento, isto é, pode-se ser chamado e não saber como ir.* (Lispector, 1984, p. 439, grifo nosso)

Neste trecho, Lispector descreve o que em breve será possível de entender como desamparo: esse vácuo sem ajuda, em que ela deveria se “erguer de um nada” (1984). Além disso, ao diferenciar vocação e talento, Clarice demonstra o esforço que o sujeito tem de fazer para aprender quais decisões e caminhos ele tem que

tomar. Assim, é possível pensar em escritores que conseguem se entender como produtores de literatura, mas que não sabem como se colocar nesse campo de produção literária, de forma mais pronunciada. Para seguir com a discussão, é interessante trazer os apontamentos feitos por Vladimir Safatle, filósofo, psicanalista e teórico chileno, em seus livros *Maneiras de Mudar o Mundo* (2020) e *Circuito dos Afetos*. De início, as obras tentam desmontar o pensamento de que os afetos são sempre irracionais, e, por isso, não se encaixam na esfera política. Já que é possível desvincular um corpo de seus afetos, é impossível desencaixar ambos, política e afeto; esse espaço é direito do corpo. Esta direção não é nova, sendo perpassada por inúmeros outros autores, especialmente no que diz respeito à simbiose corpo e política: Deleuze, Rousseau, Spinoza, Foucault, Derrida. Mas com o corpo se percebe uma pluralidade; os afetos dependem dele, muitas vezes, para existirem. É impossível apagar o corpo de qualquer espaço; é nele que há uma espécie de compreensão e individualização que faz o mundo ser interpretável.

Desamparo é um termo que está presente em inúmeros textos de ordem psicanalítica. De fato, Safatle (2020) trabalha com esta perspectiva ao focar de modo especial em três afetos: medo, esperança e desamparo. Estar desamparado, para ele, é estar sem ajuda, é um salto no vazio. A partir disso, o sujeito pode ter o medo de nunca ter alguém para tirá-lo desse salto perigoso ou a esperança de que sim, alguma figura de autoridade virá buscá-la. Assim, segundo o autor (2020), se emancipa apenas o sujeito que atravessa os dois e segue sozinho a fim de criar suas próprias maneiras de amparar-se. Tais reflexões se encontram com uma máxima de Lacan citada pelo autor (2020): “Viver sem esperança também é viver sem medo”. Para Safatle, apenas esse sujeito (sem medo nem esperança) é capaz de viver politicamente. O seguinte trecho resume esta questão:

O desamparo não é algo contra o qual se luta, mas algo que se afirma. Pois, ao menos para Freud, podemos fazer com o desamparo coisas bastante diferentes, como transformá-lo em medo, em angústia social ou partir dele para produzir um gesto de forte potencial liberador (...) a lição política de Freud consiste em dizer que há uma espécie de aprisionamento do desamparo na lógica neurótica das narrativas das reparações, esperadas por aqueles contra os quais me bato, narrativas de demandas de cuidado (...) Retirar o desamparo dessa prisão é a primeira condição para nossa emancipação. (Safatle, 2020a, p. 18-19)

Toda ação política é uma ação de desabamento e só pessoas desamparadas podem agir politicamente. (Safatle, 2020a, p. 50)

Ainda assim, é possível ver um movimento que tenta amparar os produtores culturais por meio de um refinamento das reflexões sobre as políticas públicas existentes. O questionamento em torno da visão da arte com foco no processo e não no produto iniciou-se durante o trabalho de mestrado, com a leitura do livro *Imaginação: reinventando a cultura*. Este livro, da produtora cultural Marta Porto, comenta uma valorização exacerbada do produto final, e tenta rascunhar para o público a necessidade das políticas públicas de cultura serem atualizadas diante da contemporaneidade:

Arte, qualquer que seja ela, é algo a ser feito livre das amarras institucionais e dos interesses privados daqueles que são alheios à obra do artista. Qualquer mecanismo de apoio, de fomento, deve se ocupar em preservar essa ideia. E hoje tudo é tão cansativo, uma verdadeira corrida de obstáculos que envolve burocracia, negociações, censuras prévias, aprovações, diligências, que o processo se torna desnecessário. Especialmente para os jovens, cuja natureza para

empreender tem outra lógica, mais rápida, dinâmica, sem intermediações. (Porto, 2019, p. 80)

O trabalho do artista lembra o do cientista: anos de investimento em pesquisa, linguagem, experimentação, para se chegar a uma obra, um documento artístico que leva formas distintas a depender da linguagem e do suporte imaginado. Algo a ser feito com a maior liberdade possível, sem amarras e concessões. E isso é praticamente ignorado pelos programas e editais de apoio em vigor no Brasil. Os formulários são padrão, as exigências, as mesmas, a obediência é a marca. (Porto, 2019, p. 80)

Pensar espaços culturais na atualidade é ter em mente que, quanto mais complexas e difusas se tornam as questões culturais, mais limitados são os instrumentos de que dispomos hoje para fazer frente a elas. Além das questões trazidas pelos gestores culturais, como a gestão dos espaços, os repertórios culturais, o acesso e as linguagens, a formação de pessoas, a sustentabilidade das ações e os modelos administrativo-financeiros, há dilemas, desafios, riscos, oportunidades para se reorganizar o discurso e, com ele, o pensamento e a práxis sobre espaços culturais. (Porto, 2019, p. 30)

Segundo a autora, pode-se ver que, muitas vezes, as políticas públicas de cultura acabam burocratizando processos artísticos que poderiam ser encarados de forma completa, paradoxais e cheios de detalhes como são, ainda mais na contemporaneidade. As questões culturais devem ser abarcadas por políticas públicas que acompanhem seus detalhes. Dito isso, é sempre importante lembrar como os escritores costumam definir o processo de elaboração e publicação de um livro. Em geral, a linguagem gira em torno da angústia, do desamparo e da tristeza, como foi visto no texto de Clarice Lispector citado anteriormente. Às vezes, esse

autor engaveta sua obra e ela nem chega a ter a possibilidade de ser lida, compreendida ou consumida.

Durante a dissertação de mestrado, foi possível observar, a partir de leituras dos critérios de avaliação dos projetos citados, que existe certo dirigismo cultural presente nesse processo de inscrição, especialmente porque, no PROMIC, as obras viabilizadas têm de ter a ver, às vezes, com a história da cidade. Mesmo assim, nada se compara ao dirigismo ferrenho do mercado editorial, que focará em um maior número de vendas, prejudicando a autonomia criativa do autor. Publicando por meio da política pública de cultura, o autor tem maior autonomia, pode, por exemplo, usar materiais mais caros e, por conta disso, produzir menos exemplares, ou explorar gêneros e temas que não são muito vistos no espaço dedicado ao mercado e às grandes editoras.

Outro teórico que trabalha muito essa questão é o sociólogo francês Pierre Bourdieu. Em *As Regras da Arte* (1996), Bourdieu afirma que o campo da literatura é um campo de lutas, competição e poderes. Assim, o desamparo do escritor pode ser maior e menor dependendo da sua relação com os capitais: se esse autor tem dinheiro (capital econômico) ou contatos (capital social), por exemplo, pode-se dizer que seu amparo é maior. Para ele, o lugar do escritor é um “lugar incerto”, de fato desprendido de muitas amarras institucionais, como pontuaram alguns entrevistados que serão apresentados a seguir. É possível pensar, por meio deste livro, que inclusive o lugar do artista desamparo significa. Já que Bourdieu faz um mapa da cidade levando em conta que a vida e o estilo de escrita sempre se entrelaçam, é possível traçar em Londrina uma linha daqueles que se envolvem com o PROMIC (mesmo que seja para tentar e não conseguir) e acabam criando comunidades leitoras e criadoras, como acontece com o Slonski. Isso também é criação, e significa um espaço circunscrito no campo àqueles que não necessariamente querem fazer uso da política pública de cultura, e preferem outros meios de se tornar visíveis, lidos, outros contextos, como demonstrarão as entrevistas a seguir.

ANÁLISE

O Programa Municipal de Incentivo à Cultura (PROMIC) age na cidade de Londrina por meio de editais que financiam projetos pensados por agentes culturais locais. Contempla diversas áreas culturais, inclusive a literatura, e também tem diferentes categorias, como configurações que financiam bolsas de estudos, festivais literários e outras dedicadas a manter Vilas Culturais. Para discutir tal tema, contamos com dois entrevistados: Isabela Cunha, jornalista e escritora que trabalha há anos como proponente de projetos viabilizados pelo PROMIC, e Frederico Slonski, poeta de rua que já havia tentado fazer partes de editais, sem sucesso.

Sobre sua experiência com editais de incentivo à cultura, Slonski comenta:

Cara, acho que eu até ganhei uma menção honrosa de um, eu participei de editais bem abrangentes de contos, crônicas, poesia... enfim, de vários gêneros e às vezes escrevia para eles, às vezes pegava coisa pronta, mas foi um processo ao longo de muitos anos. O que eu sempre senti falta, na verdade, foi de um *feedback*. Acho que ao longo desses anos todos, se eu tivesse tido um *feedback* de pelo menos 25% dos editais que eu participei, teria sido muito interessante. Pro bem e para o mal, teria sido muito interessante, é uma coisa que eu já conversei com muita galera que escreve, que disse a mesma coisa, que sentia falta de um *feedback*. (Slonski, 2023, p.7-8)

Depois de tentar participar de alguns editais, Slonski cria um grupo no Facebook intitulado “Eu, Lírico”, que acaba contando com mais de mil participantes e sendo uma maneira de amparo entre muitos escritores de Londrina e Região. Escritores, provavelmente,

cuja poesia não seria selecionada para ser publicada por políticas públicas por não apresentar um livro pronto ou por não “abarcara a cidade”, como pedem os critérios do PROMIC, morrendo na praia se Slonski não desistisse de ter esperanças ou medo e fosse atrás de sua própria emancipação.

Tais declarações fazem com que nós questionemos Safatle: “como medir o que é o desamparo que pode ser enfrentado e aquele que é intransponível?” Os elogios que Safatle tece ao desamparo podem levantar a seguinte questão: como tratar do desamparo sem falar das condições de trabalho dos autores brasileiros? Às vezes, um escritor precisa de algo além do mero financiamento do seu projeto: ele precisa que seu projeto seja revisto, lido, comentado, ele precisa se sentir visto. Sobre essa experiência, Frederico Slonski comenta:

Queria ter de fato esse contato cotidiano, não só de leitura, *mas ter de fato um contexto*. Acho que a parte da troca: se eu voltasse a ter essa troca, talvez eu me incentivasse a escrever mais. Hoje, acho que talvez até por conta dessa falta de contato que eu tinha, em que eu estava vendendo zine, também com essa falta de contato direto com a galera que produz eu acabei ficando menos inspirado para escrever de fato. (Slonski, 2023, p. 2, grifo nosso.)

Acho que nos meios consolidados do *status*, do lugar literário que a gente pertence socialmente, eu sempre também me senti deslocado, acho que o amparo nunca foi uma coisa que eu senti diretamente. Acho que o amparo que eu tive foi dos meios que eu criei com outras pessoas que tinham a ideia parecida com a minha do que se entende por arte, por literatura, do que é produzido, do que é viver isso. Acho que esse foi o nosso espaço de sentir um sentimento de coletivo, do “Eu, Lírico”, acho que a gente criava a nossa

própria validação. A gente se valorizava e a gente ter isso conta muito para eu continuar escrevendo ao longo desses anos todos. (Slonski, 2023, p. 10)

Sentindo falta de um contexto entre artistas que talvez só pudesse ser criado por alguém desamparado como si mesmo, Frederico Slonski parte em busca da sensação de pertencimento, que faz com que ele produza e escreva: ele sabe, então, que será lido e terá, finalmente, seu *feedback*. Sem apoio do estado ou interesses do mercado aplicados sobre o seu projeto, apenas com a ideia de criar um coletivo. Talvez isso seja mais uma possibilidade além do PROMIC e de outros programas citados aqui. Mas nesse processo de emancipação, distancia-se qualquer possibilidade de estrutura que poderia proteger o sujeito artista de más condições de trabalho.

Sobre esse tema, a produtora cultural Isabela Cunha, de Londrina, explicita as suas ideias sobre este assunto:

A gente chama de independente, muitas vezes, a condição precarizada que a gente vive. Você é independente porque você não tem nada “formal”, no sentido do trabalho ao qual você se associa, você não se associa a nada, nenhum sindicato ou cooperativa. Acho que isso também tem a ver com o fato de que a gente vive, sobretudo quando se fala de PROMIC, uma precarização da política pública. [...] Passamos por uma ocupação na Prefeitura de Londrina para receber verba de um edital que havia sido publicado há mais de seis meses. Você tem um cenário em que o quadro de funcionários é muito menor do que o quadro de necessidades da Secretaria como um todo. A verba está lá, congelada, há algum tempo, com tentativas periódicas da verba da Cultura, sempre tentam tirar, cortar pela metade... Em última instância, eu penso também que a gente executa um

trabalho – parece chavão – que a Prefeitura não faz. A Prefeitura não programa cultura em Londrina, ela gera um sistema de financiamento. E eu acho que ela deveria também programar, poder ser trabalhador – em Londrina tem muita gente com experiência para isso – de um setor municipal que fosse executar o que a política pública espera, o que se propõe [...] *Esse independente está sempre associado a um desprendimento de qualquer estrutura. Você está solto [...]* (Cunha, 2022, s/p. Grifo nosso.)

Cunha explicita quais são as condições de trabalho dos artistas locais, mesmo com a presença do PROMIC: por mais que pelo Programa essa verba passe a existir, o que provavelmente não aconteceria quando este autor dependesse apenas do mercado, às vezes ela acaba desamparando o autor por eventuais atrasos, por sempre estar no limiar de um corte possível e justamente por essa “liberdade” que produz trabalhadores sem vínculos efetivos ao sistema de produção cultural. Uma organização possível desse trabalho é, então, a formação de grupos e coletivos que se juntem para discutir o próprio processo criativo e as maneiras de se fazer e de se tornar visível no campo da produção literária. Tal possibilidade não é abarcada diretamente por projetos viabilizados pelo PROMIC, mas podem achar um lugar indireto de realização por meio das Vilas Culturais. Tais instituições, se aprovadas nos editais, recebem do PROMIC uma verba que mantém suas contas básicas em dia e assim se cria um espaço seguro para artistas variados poderem utilizar materiais, criar discussões e afins. Se observarmos, por exemplo, quais são as características dos projetos literários publicados via PROMIC, temos o seguinte gráfico, produzido durante a dissertação de mestrado:

Detalhamento dos projetos do PROMIC de 2015 a 2019 – 27 projetos das categorias Estratégicos e Bolsas/Independentes

Detalhamento	Quantidade de projetos entre 2015 e 2019
Publicação de livros	9
Contação de histórias e <i>performances</i>	6
Festas, festivais, saraus e eventos	5
Livros infantis	3
Didáticos ou escolares	3
<i>Podcasts</i> e outros meios digitais	1

Mais uma vez, explicitam-se possibilidades que os projetos podem tomar, além das Vilas Culturais e outros tipos mais específicos. Pode-se ver que muitos necessitam do projeto pronto para serem feitos: festivais dependem de *performances*, a publicação de livros depende de que alguma parte do manuscrito esteja pronta também. Ao falarmos do PROMIC, é preciso citar que pouquíssimos desses projetos veriam a luz do dia caso dependessem somente das amarras do mercado para existir, especialmente quando falamos sobre a verba aplicada a cada objetivo e aos salários destinados aosicineiros e proponentes. Isso é uma forma direta de amparo. Apesar disso, é preciso lembrar de que também há uma parcela grande de proponentes sendo desamparada pelo próprio programa, que implica um sutil dirigismo cultural, sofre com atrasos e ameaças de corte e, no fim, representa talvez esse grande medo ou esperança para o artista que seguirá longe da emancipação por esperar seu projeto tomar espaço apenas por meio de uma política pública de cultura brasileira. É preciso cuidar dos artistas também; não só ampará-los financeiramente ou viabilizar seus projetos. Neste caso, o PROMIC desampara. E, se sujeito perder o medo e as esperanças, talvez ele crie uma subversão do próprio PROMIC ou sem apoio algum para seguir em frente com suas vivências artísticas.

CONCLUSÃO

A partir da discussão apresentada, pode-se concluir que o PROMIC constitui um dispositivo de amparo e desamparo no processo criativo dos escritores, porque ele, muitas vezes, foca no produto final (o que é válido, já que implica em uso de dinheiro público e prestação de contas) e não em apoiar o escritor no seu processo criativo. Para ser avaliado e encaixar-se nos critérios exigidos pelos editais, o objeto deve estar praticamente pronto e representar a população da cidade. Pode-se notar que alguns escritores tentam buscar outros caminhos que não a política pública para se sentirem desamparados, como acontece com Frederico Slonski, que monta seu próprio coletivo. Ainda assim, é preciso que os serviços destinados à cultura também abarque aqueles que, como disse Lispector, têm a vocação, mas não o talento, ou seja, não sabem como ir. É dever da política pública criar maneiras de apoiar esse tipo de processo – e pode ser que as Vilas Culturais estejam desempenhando um papel importante nessa seara.

REFERÊNCIAS

- BOURDIEU, Pierre. *As Regras da Arte: gênese e estrutura do campo literário*. Trad.: Maria Lucia Machado. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.
- CUNHA, Isabela de Faria. *Entrevista (transcrição de áudio)*. Concedida a: Amanda Maria Damasio Teixeira. 08 de fevereiro de 2022.
- LISPECTOR, Clarice. *A Descoberta do Mundo*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.
- PORTO, Marta. *Imaginação: reinventando a cultura*. São Paulo: Polen, 2019. p. 128.
- TEIXEIRA, Amanda Maria Damasio. *Promic: o Impacto de Políticas Públicas de Cultura nos Campos de Produção Literária*. Dissertação de mestrado – Universidade Estadual de Londrina. Paraná, p. 222.
- SAFATLE, Vladimir. *O Circuito dos Afetos: corpos políticos, desamparo e o fim do indivíduo*. Belo Horizonte: Autêntica, 2020a.
- SAFATLE, Vladimir. *Maneiras de Transformar Mundos: Lacan, política e emancipação*. Belo Horizonte: Autêntica, 2020b.
- SLONSKI, Frederico. *Entrevista (transcrição de áudio)*. Concedida a: Amanda Maria Damasio Teixeira. 29 de junho de 2023.



6

COLETIVO NUVEM CIGANA: AFETOS E
REVOLUÇÕES NAS ARTIMANHAS POÉTICAS

Patrícia Marcondes de Barros

INTRODUÇÃO

Este trabalho tem o objetivo de analisar o coletivo poético carioca Nuvem Cigana, surgido em 1972, pioneiro da poesia moderna falada no Brasil. Utilizando pesquisa qualitativa com análise de fontes de época, como entrevistas, jornais, panfletos e livros sobre o coletivo, exploramos as possibilidades da poesia em diálogo com linguagens artísticas diversas. Os membros do coletivo experimentaram estilos e temas variados, rompendo com limites convencionais e trazendo uma perspectiva provocativa e contemporânea. Além disso, o coletivo foi uma rede colaborativa de afeto em meio à repressão da ditadura militar.

Para analisar o coletivo, é fundamental situá-lo no contexto histórico em que as manifestações de resistência ao sistema e a proposta de reinvenção da existência, relacionadas à contracultura, ganharam destaque. Assim, investigamos como o coletivo desafiou as convenções e valores estabelecidos, buscando novas

formas de expressão em meio a um período caracterizado por repressão política e pelo movimento juvenil de caráter internacionalista denominado de contracultura.

O movimento social dos jovens se manifestou de diversas maneiras, tendo como mote o processo de descondicionalismo do indivíduo ao sistema capitalista e tecnocrático, levando a novas e diversas experiências no campo do político e do estético.

Como fenômeno datado, o termo contracultura foi inventado pela imprensa norte-americana no início dos anos 60, para designar um conjunto de manifestações culturais e políticas (a exemplo do movimento *hippie*, do *rock*, da busca por filosofias orientais, da negação da lógica industrial, entre outras) que floresceram não só nos Estados Unidos, mas em diversos países europeus (Messeder Pereira, 1983, p. 13) e na América Latina. No Brasil, as reverberações do movimento contracultural se deram inicialmente através do Tropicalismo em fins da década de 1960, marcado pela significativa renovação comportamental e depois com a imersão no desbunde da década de 1970. Uma pequena fração da juventude brasileira foi envolvida nas ideias de vida alternativa, em busca de uma conexão mais profunda com a natureza, desafiando abertamente as convenções sociais e políticas da época, explorando novas formas de expressão artística e sexual, e adotando um estilo de vida marcado pela vida comunitária. A ousadia e a experimentação dessa juventude coincidiram com um período sombrio na história do Brasil, quando o regime militar estava se tornando mais repressivo, especialmente após a implantação do AI-5, em 1968. O AI-5 concedeu ao governo poderes excepcionais para reprimir a oposição política e censurar os meios comunicacionais, o que tornou ainda mais desafiadora a busca pela liberdade de expressão.

Assim, o “desbunde”, versão brasileira da contracultura, representou um momento de contradição e desafio, em que a liberdade e a criatividade esbarravam diretamente com a repressão

política, resultando em uma intensa e complexa interação entre a contracultura e o contexto de polarização política da época.

Para Gonçalves (2008, p. 30):

Parte dos integrantes da geração anos 70 – o que não exclui integrantes de outras gerações –, não reconhecia mais na militância política um ideal de vida a ser seguido e, em convergências com a liberalidade proposta pelos movimentos de contracultura, adotaram o desbunde como signo da rebeldia e descrença em relação aos movimentos revolucionários e, de certo modo, também à ordem vigente.

Segundo Oliveira (2016, p.5605): “o desbundado faz do desbunde a crítica: a crítica como resistência, à resistência como desvio, o desvio como enfrentamento”. O entendimento deste desvio é fundamental para compreendermos o movimento marginal nas artes durante toda a década de 1970 e o surgimento do coletivo Nuvem Cigana dentro desta contingência histórica brasileira, e especificamente, carioca, efervescente e antagonicamente desoladora.

A literatura marginal carioca que emerge, chamada de independente, poesia jovem, geração mimeógrafo, entre outros estereótipos, bebeu a poção antropofágica de Oswald de Andrade na composição de uma arte que se mistura à vida cotidiana, com influências da cultura de massa, da poesia oral e performática dos *beats*, da vida nas comunidades, do samba e do carnaval carioca, entre miríades de possibilidades daquele contexto.

O experimentalismo advindo da contracultura representou a época de efervescência cultural, que deixou um legado duradouro em termos de arte, filosofia e ativismo social e cultural. O coletivo “Nuvem Cigana” foi uma experiência contracultural e seu significado transcende a ideia comum de ser apenas “um grupo de

poetas”, muitos inclusive, nem se consideravam poetas. Contudo, o coletivo é a própria poesia em movimento traduzida em suas artimanhas e indo além: foi uma rede importante de afeto em meio às sombras da ditadura militar.

Atravessando várias possibilidades artísticas, renovou a cena cultural, reinventando a existência, “com uma incerta dor na ansiedade de ocupar com a palavra certa os espaços que vão aparecendo” (Mandaro, 1976, p. 5) como afirma poeticamente Guilherme Mandaro, um dos principais poetas da geração mimeógrafo.

COMUNIDADES E COLETIVOS NA PERSPECTIVA DA CONTRACULTURA

Para tratar a respeito do coletivo “Nuvem Cigana”, faz-se necessário também compreender o sentido de comunidade e dos coletivos na perspectiva da contracultura que propiciou muito das experiências artísticas produzidas no período.

A ideia de comunidade, muitas vezes referida como uma “nova família”, estava alinhada com a proposta de Wilhelm Reich em sua obra *A Função do Orgasmo* (1994). Nesse trabalho, Reich explora a necessidade de descondicionar o indivíduo das amarras sociais e de construir um novo tipo de indivíduo, livre das compulsões neuróticas, como um meio de estabelecer uma nova sociedade. Um dos primeiros grupos contraculturais a adotar essa visão e incorporá-la em sua filosofia de vida foi liderado por Ken Kesey, conhecido como The Merry Pranksters. Kesey e seus seguidores abraçaram a ideia de que a construção de comunidades baseadas na liberdade, na autenticidade e na busca por uma nova consciência era essencial para a transformação da sociedade.

No início da década de 1960, Kesey, então romancista de 30 anos com uma vida aparentemente convencional, tomou uma decisão radical, abandonando tudo. Reuniu sua família, e embarcou em uma jornada itinerante. A partir da experiência dos *Pranksters*,

outros grupos se formaram, todos vivendo como nômades, percorrendo as cidades dos Estados Unidos em um ônibus alugado, onde realizavam os chamados *Acid Tests* proporcionando experiências com ácido (LSD), gratuitamente. Para chamar a atenção do público para os efeitos da droga, eles organizavam *happenings* que incluíam shows com luzes psicodélicas vibrantes, música, projeção de filmes e uma busca por recriar a intensidade e a riqueza sensorial associada à droga. A história desse grupo foi posteriormente imortalizada pelo jornalista Tom Wolfe em seu livro *The Electric Kool-Aid Acid Test* (1993)¹.

A vida em comunidade como contracultura ao sistema foi também anunciada no teatro pelo estilo de vida do grupo teatral *Living Theater*. O trabalho e a vida pessoal ficavam no mesmo nível, abastecendo-se reciprocamente e a criação era algo do coletivo.

No Brasil, a vida em comunidade ganhou também visibilidade de norte a sul do país. De Arembepe à comunidade urbana carioca dos “Novos Baianos”, foram inúmeras experiências desencadeadoras de processos internos e artísticos diferenciados. A questão das comunidades refletia a ideia de interações não neurotizantes propiciadas pela família tradicional e a possibilidade de uma identidade compartilhada, ou seja, a reunião de pessoas com interesses comuns, valores, objetivos ou laços culturais. Há uma sensação de pertencimento e conexão entre os membros da comunidade. No caso da contracultura, as comunidades não autoritárias tinham uma identidade regional e ao mesmo tempo, global, jovens que praticavam esta forma de *drop out* da sociedade estabelecida ao redor do mundo, atingindo até mesmo a juventude de alguns países socialistas. Acreditava-se que nessas comunidades os laços sociais seriam mais fortes e duradouros.

1 A tradução do livro de 1967 foi realizada por Rubens Figueiredo, publicado pela editora Rocco, em 1993, com o título *O Teste do Ácido do Refresco Elétrico*.

Na cidade do Rio de Janeiro, algumas comunidades serviram como locais de vivência para os membros do coletivo “Nuvem Cigana”. Embora não se identificassem estritamente como *hippies*, estavam abertos a experiências proporcionadas por viagens de mochila ou experimentos com ácido, buscando uma forma de vida mais próxima da natureza. É impossível abordar a poesia marginal em sua forma e conteúdo, bem como o coletivo em questão, sem levar em consideração a importância dessas experiências. Em Copacabana, os membros da Nuvem Cigana e de outros grupos frequentemente se reuniam em um edifício localizado na Ladeira Santa Leocádia, composto por 12 apartamentos, que muitos consideravam como uma comunidade urbana. O poeta Ronaldo Santos afirma que a intenção era, de fato, “tomar” o prédio, uma estratégia para viver sem preocupações relacionadas aos vizinhos, especialmente em uma época marcada pela ditadura. “Todo mundo ali se drogava e pensava muito, o que não era bem visto na época” (Cohn, 2007, p. 57). A ideia do coletivo poético foi pensada justamente nesta comunidade e o termo surgiu de uma experiência psicodélica de Ronaldo Bastos, que nas andanças pela zona sul carioca faz uma pergunta a Cafê: “Você está vendo uma nuvem cigana?” (Cohn, 2007, p. 67).

De “viagem psicodélica”, a Nuvem Cigana rapidamente abraçou diversas formas de expressão. Tornou-se um selo independente, uma empresa de múltiplas artes, um bloco de carnaval, uma editora que deixou sua marca na produção independente da época, um time de futebol, e um lugar de encontro que rapidamente se transformava em *happenings*, vivências em *performances* e poesia. O próprio mentor do coletivo, Ronaldo Bastos, juntamente com Lô Borges, uma figura icônica da canção, membros do “Clube da Esquina”, criaram a letra e música Nuvem Cigana: “Meu nome é nuvem, pó, poeira e movimento”.

NUVEM CIGANA: AFETOS E REVOLUÇÕES

A produção das poesias foi um processo impulsionado pela espontaneidade do coletivo, que explorou e transcendeu as fronteiras da vida cotidiana e das identidades individuais de cada membro. Nesse cenário efervescente, as viagens de ácido desempenharam um papel peculiar, fornecendo um portal para novas dimensões da mente e da imaginação que inspiravam a criatividade e a percepção dos poetas, resultando em palavras que dançavam em cores e formas no papel, *flashes* instantâneos do cotidiano. A produção poética era mais do que um ato individual; era uma manifestação conjunta de liberdade, desejo, experimentação e expressão. A poesia marginal brasileira nos anos 70 assumiu com a “Nuvem Cigana” um modo de existência performático (“corpo na ação”), indo além da palavra escrita e do livro. Este aspecto, ao contrário do que alguns pensam, não a torna menos “literária”, apenas amplia a noção mesma de literatura, exercendo, em última análise, uma função heurística:

Foi só a partir dos anos 60 do século XX, graças a essa adoção da poesia como instrumento de militância contracultural por meio de sua encarnação em voz e corpo, que alguns projetos poéticos anteriores de vulto, como os dos modernistas Ezra Pound, William Carlos Williams e Basil Bunting, puderam ser melhor recebidos pelo público em geral e pela própria academia – para não mencionar o caso de um William Blake, considerado maldito até esse momento e só então resgatado e valorizado criticamente. (Medeiros, 2004, p. 14)

O grupo de fundação do coletivo poético “Nuvem Cigana” era composto por Café, Lúcia Lobo, Pedro Cascardo, Dionísio e Ronaldo Santos. Posteriormente, outros participantes abraçaram a ideia,

inclusive os “poetas de Copacabana”, a exemplo de Chacal, Charles Peixoto e Guilherme Mandaro. Desenvolveram várias atividades editoriais, de eventos, cenografia, entre outras. Dionísio fala sobre as motivações que impulsionaram a *Nuvem* neste momento:

A Nuvem Cigana surgiu da vontade que a gente tinha de participar, de mudar as coisas. Não dava para deixar daquele jeito, mas também não queríamos ir para a luta armada, ou coisa do tipo. Várias vezes fui convidado, mas não era a nossa. Então começamos a tentar fazer alguma coisa mais ligada à arte. (Cohn, 2007, p. 70)

O Selo “Nuvem Cigana” desempenhou um papel crucial na democratização da publicação literária, especialmente para aqueles que estavam à margem do circuito comercial. Quando o coletivo iniciou a publicação de livros de seus próprios membros, representou uma ruptura significativa com a estrutura tradicional de publicação em um contexto em que o mercado editorial privilegiava apenas escritores estabelecidos ou trabalhos que atendiam a critérios comerciais específicos. Os críticos literários nem consideravam a poesia marginal como poesia, uma sensibilidade que começou a mudar (mesmo que vagarosamente) com a publicação de *26 Poetas* (1976) de Heloísa Buarque de Hollanda; antes disso, os mercadores de livros nem consideravam em apostar neste tipo de produção. A ideia dos poetas marginais, neste contexto, era o de não participar do esquema, mantendo a autonomia das atividades propostas. Essa liberdade permitiu que os autores explorassem temas ousados, linguagem inovadora e experimentassem novas formas de expressão literária.

A distribuição do material também não seguia padrões tradicionais e eram frequentemente vendidos em locais alternativos: praia, *shows* e encontros contraculturais, entre outros, tornando os livros mais acessíveis a um público interessado. Isso ajudou a

promover uma literatura mais diversificada e a incentivar a experimentação literária, fortalecendo a conexão entre a literatura e a contracultura da época.

O fato de se estar material e institucionalmente fora do âmbito da produção e comercialização do sistema editorial dominante, permite, simultaneamente, que se fuja às regras deste mesmo universo. Deste modo, surge a possibilidade de um rompimento mais ou menos profundo e sistemático com as formas de produção estabelecidas por aquele mesmo universo, bem como com as relações sociais que este processo pressupõe e engendra. (Messeder Pereira, 1980, p. 56-57)

A ideia da marginalidade da “Nuvem” estava então atrelada aos meios de produção e distribuição de livros, panfletos e almanaques, indo na contramão, com um esquema artesanal. Ninguém ali almejava entrar para a Academia Brasileira de Letras, ser poeta reconhecido pela crítica literária (“um imortal”). A ideia era essencialmente “ocupar o espaço”, uma concepção da literatura que tem como mote a expressão do instante intensamente vivido.

O primeiro livro publicado pelo selo Nuvem Cigana foi *Cre-me de Lua* (1975), de Charles Peixoto, marcando o início de uma jornada literária que ecoaria com força na contracultura da época. A obra de Peixoto, permeada por um estilo de escrita inovador e ideias que desafiavam as normas convencionais, serviu como um manifesto literário para a geração que buscava novas formas de expressão.

Contendo 26 poemas, quase o triplo de *Travessa Bertalha 11*, e com uma tiragem cinco vezes maior, *Cre-me de Lua* traz versos que exploram o instantâneo e o sensorial, além de composições metalinguística que corroboram para a maturação de uma “arte po-

ética”. Numa forte referência às tendências literárias vigentes na época, evidenciando “uma tentativa de se diferenciar da poesia canônica marcada pelo emprego abundante de metáforas e por se configurar dentro dos moldes do ‘lirismo’”. (Brito, 2013, p. 77)

Posteriormente, outros títulos foram publicados, formando um corpo de trabalho diversificado e impactante. *O Vau e Talvegue*, de Ronaldo Santos, contribuiu para a expansão do repertório poético, explorando temas que escapavam das abordagens tradicionais. Essas obras, juntamente com a de Charles Peixoto, criaram um espaço literário onde a experimentação e a liberdade artística foram balizadoras de uma nova sensibilidade poética.

O Rapto da Vida, de Bernardo Vilhena, mais uma publicação de cunho marginal, acrescentou profundidade à exploração poética do selo. Através de sua obra, Vilhena abordou questões existenciais e filosóficas partindo da experiência com as drogas.

Essas são algumas publicações que, ao desafiar as convenções literárias e explorarem novas formas de expressão, desempenharam um papel importante em dar voz às inquietações e às aspirações da geração setentista. O selo Nuvem Cigana tornou-se um catalisador para a literatura marginal no Brasil e suas contribuições literárias ajudaram a solidificar o movimento como um elemento essencial da cultura e da contracultura brasileira da época.

AS MANHAS E AS ARTIMANHAS POÉTICAS

A marginalidade do coletivo “Nuvem Cigana” propiciou inovações literárias ao liberar a poesia dos cânones literários e soturnos da academia, ganhando as ruas, os bares, as festas, as praias e lugares inusitados. Uma poesia não apenas lida, mas disseminada de várias formas atingindo o corpo, nas artimanhas

das *performances*, expressando a linguagem jovem, das gírias, da cultura de massa, do mundo das grandes cidades, como o Rio de Janeiro, cenário da curtição setentista, e também um personagem presente em vários poemas.

Chacal explica as artimanhas, termo inspirado nos escritos de Torquato Neto:

A artimanha se faz na rua, precisamente no meio dela. Artimanha nasceu para dar nome ao que não era poesia, música, teatro, cinema, apenasmente. Era tudo e mais – mais que tudo – tudo aquilo. QUAL o nome da criança – mustafá ou salomé, homem ou mulher – cocaína ou rapé – qual o nome, qual o nome, qual o nome? Nenhum outro senão Artimanhas. [...] Artimanha é denúncia é discurso é infâmia, é o produto de quem até agora não soube o que é interferir o que votar o que liberdade o que é democracia o que é o que é Artimanha sem malandragem não é possível sabe que é preciso ocupar o espaço sabe que é preciso gastar munição sabe que torquatro é oito como biscoito torto ai meus dentes não aceite imitações, exija ARTIMANHAS. (Chacal, 1976, p. 32)

As artimanhas foram encontros que viraram *happenings* festivos literários, que sempre terminavam com um rito do bloco de carnaval denominado *Charme da Simpatia*. Paulinho dá o tom da Simpatia em *Cheiro Estranho*:

Havia um cheiro estranho no ar
alguma coisa ia acontecer
Não era velório nem procissão
Mas uma batucada começou
O charme custou mais saiu
e esse samba ninguém mais segura
são muitos tambores brilhando na chuva

e pingos de lama manchando o cetim
 O rei da tristeza não quer
 Mas eu faço a poesia
 Um dia eu invento a piada
 E o rei vai morrer de alegria. (COHN, 2007, 54)

Vale ressaltar que uma das produções que recuperaram a ideia do coletivo foi o *Almanaque Biotônico Vitalidade* idealizado, segundo Cláudio Lobato² como uma paródia aos almanaques medicinais do século passado, publicações anuais com propaganda de produtos farmacêuticos contendo informações sobre saúde, calendários, receitas e dicas caseiras. Foi publicado pela editora Nuvem Cigana nos anos 76 e 77, reunindo o trabalho de poetas, artistas gráficos, fotógrafos e se apresentando como uma “panaceia” contra a repressão cultural na fase da ditadura. “Contra o irremediável”; “Contra aqueles que propõem a morte como única forma de vida” foram lemas e indicações da “Bula” do Almanaque. A publicação foi idealizada por Claudio Lobato, que foi um dos seus editores, capista e ilustrador:

APRESENTAÇÃO

essência de energia pura, este livro é composto de raízes, folhas e frutos plenos. Sucesso comprovado através dos séculos. Profilaxia da cegueira noturna. É muito eficaz nos casos de desânimo geral.

INDICAÇÃO

contra a inércia
 contra a lei da gravidade
 contra a contrariedade
 contra marcar bobeira
 contra a cultura oficial
 contra a cópia
 a favor da liberdade

2 Conferir seu trabalho em <https://claudiolobato.com/Almanaque-Biotonico-Vitalidade>.

contra o irremediável
CONTRAINDICAÇÃO
não deve ser ministrado àqueles que propõem a
morte como única forma de vida

A panaceia contra os tempos difíceis da ditadura foi marcada por uma “Nuvem Cigana”, coletivo de poetas, introdutores da poesia moderna falada no Brasil, com “a palavra”, Chacal:

uma
palavra
escrita é uma
palavra não dita é uma
palavra maldita é uma palavra
gravada como gravata que é uma palavra
gaiata como goiaba que é uma palavra gostosa

CONSIDERAÇÕES QUE NÃO SÃO FINAIS

A presença da “Nuvem Cigana”, em tempos difíceis da ditadura militar no Brasil, não pode ser subestimada. Em um período em que a repressão política, a censura e a perseguição eram predominantes, a contracultura e a expressão artística se tornaram formas vitais de resistência. O coletivo emergiu como um farol de criatividade, contestação e autenticidade literária, proporcionando um refúgio artístico onde a liberdade de expressão não era apenas encorajada, mas celebrada.

Através da publicação de obras que desafiavam as normas convencionais e promoviam uma diversidade de vozes e experiências, desempenharam um papel central na renovação da literatura brasileira. Seus autores estavam à margem do circuito comercial, mas suas palavras ressoavam profundamente em uma geração que ansiava por uma voz contraposta à narrativa oficial.

O legado da Nuvem Cigana vai além de suas publicações. A

influência desse coletivo de poetas se estendeu para além das páginas de seus livros, afetando a maneira como a sociedade entendia a literatura e a cultura. Ao desafiar as restrições impostas pela ditadura e pelo mercado editorial, eles abriram caminho para futuros escritores, criando um espaço para a liberdade artística e uma valorização do pensamento crítico e da diversidade de perspectivas. Em tempos sombrios, houve uma “Nuvem Cigana” que trouxe um caminho para a autenticidade e a inovação, deixando um impacto duradouro na história cultural e literária do Brasil.

REFERÊNCIAS

BRITO, Jefferson Angellis de Godoy e. *Do ordinário ao extraordinário: arte e poesia marginal*. 2013. 141 f. Dissertação (Mestre em Letras e Linguística) – Universidade Federal de Goiás, Faculdade de Letras, Goiás, 2013.

CHACAL, Ricardo. *Artimanha: ardil, artifício, astúcia*. nº 03. Rio de Janeiro: Malasartes, 1976.

COHN, Sérgio. *Nuvem Cigana: poesia & delírio no Rio dos anos 70*. Rio de Janeiro: Azougue Editorial, 2007.

GONÇALVES, Daniel José. *O desbunde como manifestação política: a identidade de gênero na obra de Ana Cristina César*. Curitiba, 2008. 126p. Dissertação (Mestrado em Estudos Literários). Universidade Federal do Paraná, Curitiba, 2008.

HOLLANDA, Heloísa Buarque. *26 poetas hoje*. Rio de Janeiro: Editora Labor, 1975.

LOBATO, Cláudio. Nuvem Cigana (site), disponível em: <https://claudiolobato.com/Nuvem-Cigana> . Acesso em 08/01/2024.

MANDARO, Guilherme. *Hotel de Deus*. Editora Nuvem Cigana, 1976.

MEDEIROS, Fernanda Teixeira de. *Artimanhas e poesia: o alegre saber da Nuvem Cigana*. Niterói: Gragoatá, n. 12, p. 113-128, 1. sem., 2002.

MEDEIROS, Fernanda Teixeira de. Afinal, o que foram as artimanhas da década de 70? A Nuvem Cigana em nossa História Cultural. *Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea*, nº 23. Brasília, p. 11-36, janeiro/junho de 2004.

MESSEDER PEREIRA, Carlos Alberto. *Retrato de Época*. Rio de Janeiro: Funarte, 1981.

MESSEDER PEREIRA, Carlos Alberto. *O que é contracultura*. 6. ed. São Paulo: Brasiliense, 1983.

OLIVEIRA, Leonardo Davino de. Jeito de corpo: desbunde como resistência político-poético. *Anais do XV Encontro ABRALIC*. Rio de Janeiro, 19 a 23 de set. de 2016, UERJ, Rio de Janeiro.

PEIXOTO, Charles. *Creme de Lua*. Rio de Janeiro: Nuvem Cigana, 1975.

REICH, Wilhelm. *A Função do Orgasmo*. 18. ed. São Paulo: Brasiliense, 1994.

SANTOS, Ronaldo. *Vau e Talvegue*. Rio de Janeiro: Nuvem Cigana, 1975.

Vilhena, Bernardo. *O rapto da vida*. Rio de Janeiro: Edições Mirabolantes, 1975.

WOLFE, Tom. *O Teste do Ácido do Refresco Elétrico*. Trad. Rubens Figueiredo. Rio de Janeiro: Rocco, 1993.



7

VOZES E TEXTOS DAS POETAS DO *SLAM*

Ana Lúcia Trevisan

Os estudos literários podem apoiar-se em diferentes abordagens críticas, ora privilegiando a interpretação das muitas camadas latentes nos textos literários, ora examinando os espaços de circulação e recepção das obras, por meio da análise dos contextos socioeconômicos que autorizam, legitimam ou silenciam suas diferentes formas de produção. Conforme discutido por Gisele Sapiro (2016), a literatura estabelece conexões com várias esferas de poder, incluindo a política, a econômica ou a religiosa, revelando, assim, posições hierárquicas complexas inerentes a essas esferas de influência, as quais impactam na produção e na disseminação do objeto literário. Reconhecendo que o ofício do escritor se manifesta nas condições propícias para o exercício de suas atividades, compreende-se que as formas de organização de seu papel social e profissional configuram uma via para o desvendamento do universo das Letras e de suas instituições validadoras. Dessa forma, tal consideração implica no exame dos espaços de recepção crítica, propostos ou não pela academia, dos prêmios e festivais literários, das redes sociais e, no âmbito desse estudo, na reflexão sobre a cena do

*Slam*¹, entendido como território alternativo da produção e circulação da poesia contemporânea.

Quando refletimos sobre os distintos contextos de produção das obras literárias, é possível constatar que tanto a censura, como as políticas de apoio à criação literária, ou à publicação de livros e gêneros literários específicos, revelam as relações que a esfera do poder político pode exercer na literatura. Os regimes políticos e seus enquadramentos ideológicos podem atuar no controle das publicações ou na sua ampla circulação e, conseqüentemente, na atuação profissional do escritor. Cabe destacar que as ações das esferas extraliterárias, como no caso de espaços políticos regidos pela censura, podem fomentar o surgimento das publicações clandestinas e, também, incidir na própria produção literária, marcada por construções estéticas mais cifradas, que exigem a leitura das entrelinhas, ou pela escolha de certos gêneros literários, como a poesia, que tantas vezes na história literária acompanhou os processos revolucionários ou ações de protesto.

Partindo dessa compreensão da literatura como um fato social, o presente trabalho examina a trajetória literária das poetisas Midria Pereira da Silva, Tawane Theodoro e Luiza Romão a fim de compreender a dinâmica da produção e circulação de uma produção poética que nasce no âmbito dos *Slams* e já ocupa diferentes territórios editoriais e circuitos de leitura. Compreende-se, tam-

1 Segundo Gabriel T. Ramos em seu artigo “Narrações de experiências urbanas por meio de *slams* de poesia de São Paulo” destacamos que: “observados em diferentes cidades brasileiras, os *slams* de poesia se configuram como movimentos presentes em circuitos locais, nacionais e internacionais, em que poetisas se reúnem para declamar poesias, nos formatos de “batalhas”, versadas em tempo cronometrado (três minutos) e com júri escolhido ou do público. No contexto da cidade de São Paulo, por seu porte e alcance, observamos a insurgência de significativos grupos, em diferentes pontos da cidade, dos quais podemos destacar: *Slam* da Resistência, *Slam* da Guilhermina, *Slam* das Minas, *Slam* da Ponta, *Slam* Função, *Slam* do Grito, *Slam* 13, ZAP *Slam*. Muitos desses *Slam* se articulam a outras instituições públicas – como museus de arte e locais universitários –; locais privados, como bares, restaurantes e, principalmente, os Sesc’s, que têm exercido relevante papel na difusão e promoção dessas práticas; e, de nosso interesse específico, em espaços públicos como praças, terminais e estações (ativas e inativas) de ônibus e metrô, em bairros como Guilhermina, Centro, Vila Mara e Santo Amaro”. (Ramos, 2017)

bém, que o estudo dos papéis sociais dessas escritoras explicita o reconhecimento de um lugar e de uma especificidade da literatura de autoria feminina, permitindo a sedimentação dos olhares críticos a respeito da poesia brasileira produzida em espaços periféricos. O exame da singularidade de seus lugares de escrita, das suas ações como criadoras da arte e, como tal, propositoras de uma reflexão crítica a respeito de sua temporalidade, conduz a um questionamento sobre o fazer literário, sobre a visibilidade, a materialidade e a legibilidade crítica que sedimentam as tradições literárias e estabelecem os limites das leituras assinaladas como canônicas. Se partimos de certa perspectiva materialista, entendemos que a circulação dos textos literários se vincula a ação de diferentes mediadores (editoriais, festivais, revistas e outros “agentes de la fuerza del mercado” independentes), logo, acompanhando as trajetórias dessas poetisas, é possível observar as novas formas de atribuição de valor simbólico à produção literária e, assim, refletir sobre a necessidade de uma crítica contemporânea que se ressignifique e discuta as reformulações presentes nos cânones locais e globais (Cuiñas, 2020).

A partir dos conceitos de *visibilidad*, *legibilidad* y *materialidad* (Cuiñas, 2014), é possível compreender como a esfera da visibilidade, ou seja, a camada efetivamente visível do texto literário, sua temática e sua forma, enlaça as esferas da legibilidade e da materialidade. Logo, certos temas, certas escolhas estéticas podem alcançar maior ou menor nível de inserção nos territórios da leitura, seja ela acadêmica ou não. Da mesma forma, a materialidade dos textos, as publicações e reedições em diversos selos editoriais, incidem na circulação e leitura das obras e logo nas possíveis traduções e premiações. Esse ciclo dinâmico repercute nos distintos espaços de leitura, que se redefinem de maneira contínua, articulados pelos novos mediadores de leitura, ampliando os territórios de circulação da literatura.

A inserção dessas poetisas no cenário literário do século XXI revela um movimento transformador, ainda que lento e gradual, mas que incita um questionamento sobre quais vozes poéticas podem ocupar, efetivamente, a cena da poesia brasileira. Assim, nesse estudo, busca-se pensar a criação poética que nasce como *performance* em meio ao espaço urbano e se materializa em publicações de diferentes formatos, circulando em festivais, concorrendo prêmios literários e favorecendo, ainda, ações interativas e educacionais. Dessa forma, as trajetórias literárias de Midria Pereira da Silva, Tawane Theodoro e Luiza Romão permitem uma reflexão a respeito das diferentes esferas da literatura, entendida aqui como fato social, estético e material. Revelam a sedimentação de um patrimônio cultural marcado pelo protagonismo de mulheres que surgem em territórios literários alternativos, articulando em seus percursos as muitas faces do literário.

Nesse breve estudo, não se propõe um olhar pautado somente no formato *close-reading*, centrado apenas nas análises dos aspectos temáticos e estéticos da escrita dessas autoras. É sabido que obras como *A menina que nasceu sem cor* (2020), de Midria Pereira da Silva, publicado pela editora Jandaíra, e *Afrofênix: a fúria negra ressurgiu* (2019), de Tawane Theodoro, publicado pela editora Quirino, estabelecem um diálogo vivo e crítico com a *performance* de suas apresentações orais, originadas nas batalhas poéticas do *Slam* e podem ser estudadas à luz de perspectivas feministas, sociocríticas, multiculturais ou memorialistas.² A obra *Sangria* (2017), de Luiza Romão, publicada pelo selo do Burro, mantém aguda sintonia com a expressividade temática imanente as manifestações do *Slam*, ampliando os sentidos da *performance* para o espaço da proposta estética da obra que revisita a história do

2 Destacamos as *performances* dos poemas:

“A menina que nasceu sem cor”, de Midria: <https://www.youtube.com/watch?v=o-6zEzP7pudQ> ;

“Eu não queria ser feminista”, de Tawane Theodoro: <https://www.youtube.com/watch?v=PQlbbDKzehl&t=45s> e

“A colonização foi um estupro”, de Luiza Romão: <https://www.youtube.com/watch?v=rFrGrzsxY-8> .

Brasil em 28 poemas, a partir de uma perspectiva uterina, como se fosse o ciclo menstrual. O livro traz ainda 28 fotografias do corpo da poeta, costuradas com linha vermelha e material metálico, tentando expressar o corpo feminino violentado e silenciado ao longo da história do Brasil.

Destaque-se que o *Slam*, por sua vez, está marcado por produções poéticas que tematizam as experiências de vida do poeta, traço que Roberta Estrela D’Alva (2011) chama de “autorrepresentação” e que se manifesta pela moldura da liberdade de expressão, transformando o *Slam* “além de um acontecimento poético, um movimento social, cultural, artístico [...]”. (D’Alva, 2011, p. 120). Ao relatar casos por elas vivenciados, as poetisas expõem a lógica operacional dos mecanismos de controle biopolítico e colocam os limites da democracia na sociedade brasileira, tratando de temas como desigualdade, exclusão, machismo, racismo e homofobia, no limite de três minutos. A poesia produzida no âmbito do *Slam*, por sua vez, também pode ser compreendida a partir da noção de afeto, entendido como elemento que se manifesta na dinâmica da Arte que se faz em cenas abertas, buscando a sintonia com o público. Segundo Luciana di Leone, na sua obra *Poesias e Escolhas Afetivas*, essas cenas não são “baseadas em uma lógica contemplativa, onde justamente se coloca em dúvida a pertinência destes termos” (Leone, 2013, p. 45). Logo, as poesias que surgem no espaço aberto das ruas da cidade configuram “propostas em que obra e público se afetam mutuamente, mutuamente se constituem e se mostram como corpos abertos, em formação, aquilo que – em linhas gerais – Nicolas Bourriaud definira como práticas que apresentam uma estética relacional” (Leone, 2013, p. 45).

As poetisas do *Slam* conjugam, no ato da enunciação de seus poemas, as suas vozes e os seus corpos, compondo *performances* impactantes. Esse espaço-tempo poético, marcado pelo instante e pela vibração do espaço urbano, transforma-se, por sua vez, no grande desafio para a construção dos textos escritos para sua

publicação na forma de livro de poemas. Cabe pensar que muitos poemas nascem primeiramente na escrita, logo ganham uma tonalidade renovada quando são declamados, nos instantes em que comungam a palavra lida, a gestualidade do corpo em movimento e a dinâmica da cena em espaço aberto. Depois, no caso das publicações desses textos, as poetas enfrentam um novo embate, agora com o espaço de uma página em branco, que deve possibilitar o alinhamento do texto e do espaço afetivo das *performances*. A dinâmica da poesia falada traz consigo a potência da interação, expressa na fala da poeta e na escuta do público, que ouve e vibra no instante da imposição das vozes poéticas. Esse espaço de interação é sempre único e efêmero, propiciando, justamente nessa comunhão efêmera entre sujeitos diversos, uma força vital da circulação da palavra poética que articula e desarticula o senso comum. Segundo Franciele Machado dos Santos, em sua tese de doutorado intitulada *Arte e luta de classes: o slam e as batalhas de resistência da periferia* (2023):

O *Slam* pela sua forma de construção e apresentação poética se configura enquanto uma unidade, um entrelaçamento entre corpo, estética e ética. Porque as(os) poetas *slammers* produzem suas escritas a partir da própria vida, das experiências vivenciadas por eles ou por alguém próximo. Depois desse momento de construção, as palavras passam para o plano da declamação. Percorrem o caminho da palavra escrita para a palavra falada. Nesse percurso, o corpo entra em cena nos movimentos, na entonação da voz, nas expressões faciais, nos gestos sutis e naqueles que nascem do ódio. Desse conjunto de interações, pode derivar um “afetamento” no outro. (Santos, 2023: p. 45)

Cabe pensar que as ruas, como cenário privilegiado do *Slam*, possuem também a força da transitoriedade, do fluxo, da rapidez e,

assim, quando se tornam um palco da arte, são capazes de evocar o lugar da poesia como um contraponto, uma resistência frente a violência e a indiferença da cidade.

[...] podemos pensar a arte urbana como prática crítica capaz de propor resistência a modelos funcionalistas de uso da cidade, já que evidencia uma construção do território urbano por parte daqueles que dele fazem uso, ao mesmo tempo em que questiona o limite das práticas institucionalizadas das artes. Tais práticas, ao deslocarem sua atuação das instituições de produção, distribuição e exposição tradicionais (museu, galeria, academia, mídia), e ao adentrarem no território citadino provocariam novos usos desses espaços e fissuras nos sistemas institucionalizados das artes. (Freitas, 2014, p. 56)

Acompanhando a trajetória dessas três poetisas, observamos o “vir a ser” da escritura que nasce marcada pela *performance* e, por isso, é capaz de articular o “vir a ser” de um sujeito que se descobre e se reconhece na sua voz de poeta. Se compreendemos o escritor como um sujeito imbuído de certo papel social, que se define de diferentes maneiras, é possível observar “a atuação dos fatores sociais” presentes nas suas produções poéticas e, também, no conjunto de suas reflexões críticas sobre seu contexto sócio-histórico. Como afirma Candido, “o artista recorre ao arsenal comum da civilização para os temas e formas da obra”, que sendo uma forma de comunicação expressiva, “pressupõe algo diferente e mais amplo do que as vivências do artista”, logo a forma e os temas da obra “se moldam sempre ao público, atual ou prefigurado” (Candido, 2010, p. 85). Dessa forma, esse papel social delinea-se, seja pela exposição de seus posicionamentos políticos e ideológicos, na interpretação do contexto social e cultural do Brasil, seja pelas escolhas que definem suas *performances*, seja por seus diálogos com outras poetisas e sua inserção nos contextos de re-

cepção. Dessa forma, para pensar as vozes e os textos das poetisas do *Slam*, cabe refletir sobre seus posicionamentos nas esferas sociais, acadêmicas ou nos debates e lutas políticas, anunciando como compreendem os espaços ocupados que podem ou não ser ocupados pelas poetisas no século XXI. Da mesma maneira, suas percepções da criação poética são valiosas para a reflexão a respeito de um fazer literário que se transforma em uma estética de congregação, na qual diferentes sujeitos experimentam o movimento da oralidade e da escritura.

As trajetórias literárias das poetisas Midria Pereira da Silva e Tawane Theodoro possuem traços comuns com a trajetória de muitas outras jovens poetisas do *Slam* – trata-se da vida de jovens da periferia da cidade de São Paulo e do encontro, quase sempre epifânico, com a sua voz poética e com a revelação imanente desse encontro com sua voz de poeta, passando a articular os temas marcantes da sua própria trajetória de vida, agora transfigurados em rimas e ritmos na *performance* incontornável dos saraus e espaços públicos da cidade.

Midria, na sua experiência de estudante de Ciências Sociais da USP, na vivência das batalhas poéticas, na construção de uma trajetória de escritora, reflete um movimento pelo qual se redefine a literatura brasileira contemporânea, na sua abertura aos novos modos de fazer literatura, nos novos modelos que orientam a circulação dos textos, na sedimentação dos espaços alternativos e independentes de publicações literárias. Pensando na publicação de suas produções, entendemos que desde a coleção *Empoderamento Feminino*, da série *Slam de Autonomia Literária*, da Fanzine *Preta Galactica* ou da obra *A Menina que Nasceu sem Cor* (2020), que ganhou uma versão voltada para o público infantil (2021) ou na mais recente *Cartas de amor para mulheres negras* (2023), é possível compreender a dimensão do fazer literário, da trajetória de vida e dos sentidos pulsantes de uma contemporaneidade na qual autor e público dialogam nos afetos da *performance* e nas páginas das

redes sociais, compondo uma dimensão da potência que certos temas e sujeitos protagonizam na cena literária brasileira atual.

Em entrevista, Thalita Peres, em março de 2023, faz considerações sobre o impacto da literatura em sua vida e, também, sobre a descoberta da palavra como caminho reflexivo sobre sua realidade social e cultural:

Anos depois, passei a ler clássicos da literatura mundial. Porém, participar do sarau do bairro onde eu morava, o Recanto Verde do Sol, mudou como eu via a vida e a minha região também. Para mim, antes, meu bairro significava falta. Falta de lazer, de transporte, de educação. Foi aí que fui apresentada às pessoas da comunidade que cantavam, escreviam, cozinhavam... Tinham uma relação mais atual com as palavras porque eu só lia obras escritas por homens brancos, ricos e, na maioria das vezes, que já estavam mortos. Nada a ver com a minha realidade. (Midria, 2023)

A poeta também destaca que foi devido aos seus deslocamentos pela cidade de São Paulo que conheceu o *Slam*, o que corrobora a ideia de que a presença da poesia em meio aos distintos territórios da cidade pode marcar as trajetórias dos sujeitos, revelando a dinâmica da arte e dos afetos. O espaço da rua e do evento poético permite os encontros e amplia uma percepção de que a arte deve pertencer a todos os cidadãos.

Demorava duas horas para chegar à USP e mais duas para voltar de transporte público. Via a cidade enriquecer durante a jornada até o Butantã e depois empobrecer rumo à periferia. Conheci o *Slam Resistência*, *Slam SP*, *Slam USPerifa*, *Slam BR*, *Slam* das Minas, que me fez entrar de cabeça nas batalhas, um

ano depois. Cada semana um lugar diferente. O *Slam* das Minas era algo muito intenso. O público do *Slam*, majoritariamente feminino, trouxe uma qualidade de escuta. Não me sentia sendo julgade. (Midria, 2023)

Tawuane Theodoro descobriu sua vocação poética em 2016, no Cursinho Popular Carolina de Jesus, experiência que a insere no cenário cultural por meio da sua atuação como *slammer*, sendo, também, uma das organizadoras do Sarau do Capão em 2017 e, ao lado da poeta Jéssica Campos, foi uma das fundadoras do *Slam* do Bronx, em 2019. Foi campeã do *Slam* SP, em 2018 e conquistou o 3º lugar, em 2019, garantindo uma vaga no *Slam* Brasil, nestes dois anos consecutivos. Em agosto de 2019, em colaboração com a Editora Quirino, lançou o livro *Afrofênix: a fúria negra ressurge*, uma coletânea de poesias que aborda a experiência de ser uma mulher negra e oriunda da periferia, além de evocar temas que aprofundam e debatem sobre a centralização cultural. Em 2022, lança *A Pluralidade da Poeta*, pela editora Quirino. Em suas palavras

O meu primeiro livro tinha o recorte de ser apenas poesias sobre militância, então reuni as que eu tinha até o momento, e escolhi uma ordem que fazia sentido pra mim. Já no segundo livro, a temática era livre, então tiveram todas as poesias escritas de 2019 a 2022, mais as que tinham outras temáticas antes de 2019. (Tawane Theodoro, 2023)

Tawane Theodoro apresentou duas temporadas do Reload, no canal Futura e é uma das formadoras do *Slam* Interescolar, projeto contemplado pelo Fomento à Cultura da Periferia, da Secretaria Municipal de Cultura de São Paulo e que nasceu dentro do *Slam* da Guilhermina. Cabe assinalar que o primeiro *Slam* Interescolar é uma proposta idealizada por Cristina Assunção e Emerson Alcalde,

responsáveis pelo *Slam* da Guilhermina e nasce sob o refrão “das ruas para as escolas, das escolas para as ruas”. Emerson Alcalde, educador e poeta, chegando ao vice-campeonato do Mundial de *Slam*, em 2013, se interessou muito pela disputa que viu em colégios de Paris e decidiu reproduzir a ideia nas escolas da capital paulista. Inicialmente, a ideia do projeto era propiciar o acesso à leitura e literatura, além de incentivar a produção de escrita. Na primeira edição, somente quatro escolas participaram; na segunda, mais de 20. Hoje, o projeto alcança mais de 330 escolas. O *Slam* Interescolar é um projeto consolidado e deu origem a um livro, que venceu o Prêmio Jabuti, em 2021, na categoria “Fomento à Leitura”.

Com relação ao *Slam* Interescolar, destacamos algumas opiniões de Tawane Theodoro concedidas numa entrevista à pesquisadora Nayane Oliveira Ferreira, que forma parte de sua tese de doutorado. A poeta explicita que o papel do poeta formador, no âmbito do *Slam* Interescolar, é “levar a poesia marginal e a literatura de forma leve pras crianças pra elas entenderem que a poesia marginal é uma opção pra eles, tanto como escritor como consumidor desse conteúdo” (Ferreira, 2022, p. 212). Também destaca que “não só o *slam*, mas toda a cultura periférica deveria andar junto com a escola, porque é muito fácil o aluno aprender quando ele se vê no que tá aprendendo.” (Ferreira, 2022, p. 212). A comunhão do ato de ouvir e o de produzir poemas, que tratam de uma realidade próxima aos ambientes escolares, configura a moldura do projeto do *Slam* Interescolar, e revela os sentidos do afeto provocado pela poesia. Nessa dinâmica, a expressividade dos sujeitos se eleva para o patamar da vivência efetiva dos aprendizados escolares, compondo os sentidos da educação libertária e sem preconceitos. Nessa entrevista, Tawane Theodoro tece suas considerações sobre a escola como um espaço que pode ou não autorizar experiências com diferentes formas de expressão literária:

o *slam* é um movimento político e o sistema das escolas não quer criar seres pensantes, porque como diz aquela frase famosa: seres pensantes derrubam o Estado (e não é isso que o governo quer). Então, em muitas escolas, têm essa resistência em abrir as portas para o *Slam*, mas aos poucos a gente vai quebrando as barreiras. (Ferreira, 2022, p. 212)

Luiza Romão, por sua vez, é poeta, atriz, *slammer* e autora dos livros *Sangria* (Selo do Burro), *Também Guardamos Pedras Aqui* (Editora Nós) vencedor do Prêmio Jabuti de Melhor Livro de Poesia e Melhor Livro do Ano; e semifinalista do Prêmio Oceanos) e *Nadine* (Editora Quêlônio), formou-se em Artes Cênicas, concluiu seu mestrado em Teoria Literária e Literatura Comparada, na USP, e atualmente cursa o doutorado, também na USP. A poeta começou a declamar versos na praça ao lado da Estação Guilhermina, do Metrô, onde acontece toda última sexta-feira do mês, desde 2012, a batalha poética conhecida como *Slam* da Guilhermina. Em suas palavras, o *Slam* e a *performance* marcam expressivamente sua produção poética:

Minha trajetória é completamente atravessada pelo *slam*. Eu vim do teatro, sou das artes cênicas. Não estava no meu horizonte de vida virar poeta. Foi através do encontro com as batalhas de *slam*, com os microfones abertos, com o movimento saraus, que eu começo a escrever. Principalmente, por ser uma poesia muito engajada. Uma poesia que pensa o seu tempo histórico, que é fundamentada na dimensão coletiva da palavra. Toda essa partilha da *performance* é uma forma poética também de encarar esses temas. (Romão, 2023)

A importância do *Slam* na trajetória da poeta é vital, e tornou-se objeto de pesquisa em sua dissertação de mestrado, em

que trata da historiografia do *slam* nos Estados Unidos e analisa também quatro poemas da Luz Ribeiro, de Pieta Poeta, do Beto Bellinati e da Ana Roxo, buscando compreender o *Slam* para além da abordagem antropológica ou socializante, como linguagem que questiona a tradição literária brasileira.

A reflexão de Luiza Romão sobre a questão editorial é significativa para compor a reflexão a respeito dos espaços que autorizam e legitimam o literário. É interessante observar a percepção dos meandros editoriais que compõem a dinâmica de circulação das leituras:

Sinceramente, nunca pensei muito nessa dimensão do “mercado editorial”. A poesia me aconteceu na borda, fora do *mainstream*, em espaços de resistência. E com ela também o processo de publicação. Cada vez mais, se tem selos, pequenas editoras e até edições totalmente independentes surgindo. São propostas, tiragens, projetos gráficos fora do padrão, que não dependem mais do aval das graúdas pra existir. E estamos conseguindo formar um público, criar redes de troca e circulação. No meu caso, meus dois livros saíram pela Selo do Burro, que tem um editor super parceiro que é o Daniel Minchoni. Fizemos na guerrilha, com financiamento coletivo pela internet, e hoje, já consegui lançar por boa parte do Brasil – até por países vizinhos (Uruguai e Argentina). Se quero reconhecimento, sustentabilidade etc? Claro! Mas não dá pra ficar na dependência do mercado, não. É criar os meios de produzir e circular seu trabalho: autonomia poética! (Romão, 2023)

Essas jovens poetas exercitam seu papel social e, nesse sentido, suas declarações em entrevistas ou postagens em redes sociais, no que tange a sua produção literária ou a sua compreensão da realidade, merecem destaque, pois oferecem um caminho para

pensar os espaços onde a literatura se materializa, definindo os eixos nos quais comungam a relação dinâmica entre o escritor, a obra e o público. (Candido, 2010)

Hoje, as três escritoras já estão inseridas em mercados editoriais, ocupam um cenário no qual se destacam as premiações, as edições e reedições, os estudos acadêmicos e, em menor número, as traduções. São autoras que circulam em diferentes territórios da literatura, participando de feiras literárias nacionais e internacionais, compondo, assim, uma atuação em diferentes espaços contemporâneos que definem as esferas literárias. Em plena sintonia com os espaços nos quais a literatura se legitima, se autoriza e se mantém, vislumbra-se nessas trajetórias literárias a proposta reflexiva de Ana Gallego Cuiñas, quando destaca a importância das condições materiais para a compreensão do valor dos fenômenos literários.

Si el sentido de la obra no reside solo en su construcción textual sino en las condiciones materiales de producción y circulación que delimitan un sensorium, es tarea del crítico literario la reflexión sobre los modos en que estas instancias generan los valores estéticos y económicos que conforman el producto literario como hecho social y material. (Cuiñas, 2022, p. 16)³

Logo, a transição dos textos poéticos, lidos no calor dos espaços urbanos, materializam-se em produções textuais, configurando a dinâmica de circulação na qual os valores intrínsecos aos textos se modulam no espaço da recepção, que deseja ler aquele texto que foi ouvido na cena do *Slam*. Constrói-se o sentido da comunhão de formas de memória individual, que adquire

3 Se o sentido da obra não reside apenas na sua construção textual, mas nas condições materiais de produção e circulação que delimitam um sensorium, cabe ao crítico literário refletir sobre os modos como essas instâncias geram os aspectos estéticos e econômicos. valores que compõem o produto literário como fato social e material. (Tradução nossa)

os sentidos coletivos para além do espaço-tempo dos poemas declamados. Novos públicos, leitores, entram na cena poética, por meio da circulação dessas obras.

As formas de inserção da literatura na sociedade e as suas relações com distintas esferas de poder se redefinem ao longo dos anos, o que antes poderia ser determinado pelas relações religiosas ou de mecenato, dão lugar, mais recentemente aos meandros que regem o mercado editorial, das redes sociais e dos agentes que propiciam a circulação das obras em distintos espaços, como bibliotecas ou escolar. A atual transformação das práticas editoriais (Sapiro, 2016, p. 50), no âmbito da edição comercial, está vinculada a alguns fatores, como, por exemplo, a proliferação de cadeia de livrarias, o lugar destacado dos selos independentes e a formação de confrarias de escritoras, que se observa nas redes sociais, a exemplo das páginas do Instagram da *Baderna literária* e do próprio *Slam* das Minas.

Quando pensamos na trajetória literária dessas poetisas, entendemos que o lugar para pensar o feminino e o cotidiano de jovens poetisas se redefine, ganha variados contornos nos vários circuitos de recepção e impulsiona um campo imenso de leituras críticas que passam, então, a incrementar um debate social urgente e necessário. A voz das poetisas, expressa em cenários e territórios literários, bem como na recepção crítica de suas produções, possibilita uma dinâmica de interações legitimadoras da visibilidade de outras vozes, outros sujeitos afetados nas cenas abertas do *Slam*. Dessa forma, a Literatura anuncia sua essência como fato social e, acima de tudo, como forma de resistência em espaços marcados por intolerâncias. O exercício de escrever e ler literatura problematiza a sociedade e instaura uma reflexão sobre a importância dos territórios literários permeáveis e solidários, marcados pela tolerância e pelo desejo de compreender o outro em sua dinâmica imaginativa e social. No século XXI, a produção e a circulação da obra dessas poetisas transgridem reiterados si-

lenciamentos manifestos em contextos literários locais e globais e, seja por meio da análise de suas obras ou da compreensão dos meandros da circulação das obras e das inserções em diferentes mercados editoriais, é possível refletir sobre os caminhos da literatura brasileira contemporânea, que têm ampliado as construções narrativas legitimadoras de múltiplas vozes femininas.

REFERÊNCIAS

BOURDIEU, Pierre. *Campo de poder, campo intelectual*. Buenos Aires: Editorial Quadrata, 2003.

CANDIDO, Antonio. *Vários escritos*. São Paulo: Ouro sobre Azul, 2008.

CANDIDO, Antonio. *Literatura e sociedade*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2004.

COMPAGNON, Antoine. *O demônio da teoria: literatura e senso comum*. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 1999.

CUIÑAS, Ana Gallego (ed.). *Entre la Argentina y España. El espacio transatlántico de la narrativa actual*. Madrid/Frankfurt: Iberoamericana/Vervuert, 2012.

CUIÑAS, Ana Gallego. *El valor del objeto literario*. Ínsula 814: 2-5, 2014.

CUIÑAS, Ana Gallego. *Cultura literaria y políticas de mercado*. Berlin/Boston: Walter de Gruyter GmbH, 2022.

CROS, Edmond. *La sociocrítica*. Madrid: Arco Libros, 2009.

D'ALVA, R. E. *Slam: voz de levante. Rebento*, São Paulo, n.º 10, p. 268-286, 2019.

D'ALVA, R. E. Um microfone na mão e uma ideia na cabeça. In: *Synergies Brésil*, n.º 9, p. 119-126, 2011.

FERREIRA, N.O. Cultura de rua e o “*Slam* interescolar”: a literatura periférica na escola. Tese. Uninove, 2022. Disponível em: <https://bibliotecatede.uninove.br/bitstream/tede/3087/2/Nayane%20Oliveira%20Ferreira.pdf>

FREITAS, Daniela Silva. *Slam Resistência: poesia, cidadania e insurgência. Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea*, n.º 59, p. e5915, 2020.

RAMOS, G. T. *Narrações de experiências urbanas por meio de slams de poesia de São Paulo. Anais XVII Enanpur*, 2017.

ROMÃO, L. Poeta vencedora do Prêmio Jabuti transita do *slam* à literatura grega. Daniel Mello. Agência Brasil, São Paulo, 2023. Disponível em: <https://agenciabrasil.ebc.com.br/geral/noticia/2023-09/poeta-vencedora-do-premio-jabuti-transita-do-slam-literatura-grega>

SANTOS, F.M. *Arte e luta de classes: o slam e as batalhas de resistência da periferia*. Tese de doutorado, Programa de Pós-graduação em Serviço Social, PUCRS, 2023. Disponível em: <https://tede2.pucrs.br/tede2/bitstream/tede/10877/2/Tese%20-%20Franciele%20Machado%20dos%20Santos.pdf>

SAPIRO, Gisèle. *La sociología de la literatura*. Buenos Aires: FCE, 2016.

SCHOLLHAMMER, Karl Erik. *Ficção brasileira contemporânea*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2011.

SILVA, Midria P. Midria é capa da Glamour. Thalita Peres. Glamour, São Paulo: 2023. Disponível em: <https://glamour.globo.com/lifestyle/capas/noticia/2023/03/midria-e-capa-da-glamour-de-marco.ghtml>

SILVA, Caio Ruano da. Posicionando o *slam poetry* no debate da teoria política. *Anais do Seminário de Ciências Sociais*. PGCS-UFES. Vol. 3, 2018.

THEODORO, T. Jovem em Destaque | Tawane Theodoro. Eliaquim Batista. Blog vida de escritor, 2023. Disponível em: <https://www.blogvidadeescritor.com.br/post/jovem-em-destaque-tawane-theodoro>
TREVISAN, A.L; CHACÓN, A. “O realismo sujo em *El rey de La Habana* (1999) de Pedro Juan Gutiérrez: do local ao global latino-americano”. In: *Linguagens, Sociedade e culturas: interfaces*. São Paulo: Liber Ars, 2022.

ZUMTHOR, P. *Performance, recepção, leitura*. 2. ed. São Paulo: Cosac & Naify, 2014.



8

POÉTICAS DA SOBREVIVÊNCIA: RAP
INDÍGENA, AFETOS E RESISTÊNCIAS NO BRASIL
CONTEMPORÂNEO

Cleber José de Oliveira

Somos o futuro que o passado tentou apagar...
Nosso luto vira nossa luta porque somos sementes.
Brô mcs, Oz guarani, kunumi mc

A cabeça pensa onde nossos pés pisam, afirma Frei Betto (1944). Ao repisar mazelas e utopias sociais coletivas e individuais, a literatura - de todos os povos e em todas as suas formas de expressão - tem auxiliado o homem a questionar e suportar a realidade que o cerca. Quanto mais social e popular for sua natureza, mais politizada e afetiva será sua mensagem. Nesse sentido, é possível afirmar que toda expressão artística de origem periférica está carregada de afetos e resistências. Afetos insurgentes e resistências coletivas.

Na esteira do pensamento de Deleuze e Guattari (1995), afeto não é sentimento, aquilo que a gente sente. É aquilo que é capaz de dispor nosso corpo e nossa mente de determinado modo, aumentando nossa potência de agir sobre a realidade factual.

Uma espécie de efeito colateral de sistemas sociais excludentes e repressivos. Estes afirmam ainda que os afetos atravessam o corpo feito flechas, são armas de guerra. Isso, porque podem nos estimular a se organizar e resistir às violências promovidas, seja pelo Estado, seja por grupos sociais hegemônicos.

Assim sendo, ao fim e ao cabo, é também um ato político e uma postura de resistência daqueles que a produzem. O *rap* não foge à regra, sobretudo, o produzido por sujeitos e sujeitas que trazem consigo, desde o nascimento, os traços étnicos, a cosmovisão e as tradições culturais originárias. É sabido que as populações indígenas e negras são vítimas históricas de violências física e simbólica. Violências essas que não raro foram e ainda são promovidas pelo Estado e por grupos de poder ligados ao agronegócio destrutivo (Gomes, 2019; Faoro, 2001). Em meio a uma sociedade que lhes é hostil, essas populações desenvolveram instrumentos de revide para sobreviverem. O *rap* é um deles.

Nesse sentido, é possível entrever que nas últimas três décadas ocorreu uma escalada no combate aos “dispositivos de impedimento” (Foucault, 2010) ao direito pleno à vida e ao bem-estar social, promovida por coletivos artísticos e ativistas culturais periféricos. Com efeito, esse embate vem sendo travado na arena pública em várias frentes e com instrumentos diversos.

A contestação do cânone cultural e o enfrentamento da exclusão étnico-racial e econômica se dão via expressões artísticas que apresentam forte teor crítico e confrontativo, como é o caso da literatura periférica e do *rap*.

Nessas expressões, produzidas quase que exclusivamente nas periferias/aldeias, as mazelas que afligem as camadas populares são re-apresentadas e criticadas de forma contundente e confrontativa. Ao fazerem isso, seus autores, entre outras coisas, direcionam nosso olhar para o aumento desenfreado da violência física e simbólica em desfavor dos despossuídos e subalternizados

(em sua maioria negros e indígenas, registre-se); e para o aprofundamento da desigualdade socio-racial no tecido social brasileiro. Com efeito, o *rap* negro e indígena tem tido forte protagonismo como forma de resistência a tais mazelas na atualidade.

Resumidamente, o que pretendo neste texto é, *a priori*, explicitar que o *rap* indígena pode ser compreendido como uma poética da sobrevivência, ao passo que descortino os modos de organização coletiva e de reivindicação ao direito à voz artístico-política e ao acesso pleno à cidadania por seus produtores. *A posteriori*, entrever de que forma as violências factuais empregadas sobre as populações indígenas são configuradas em elementos estéticos nas letras dos raps selecionados, ademais, em que medida elas afetam o cotidiano de seus produtores. Em última análise, como se dá a representação das mazelas sociais, agora, pela ótica daqueles que historicamente são excluídos e como esses próprios excluídos organizam sua autorrepresentação na esfera sociocultural.

Para tanto, ancoro-me nas correntes teóricas vigentes sobre literatura e cultura, na interface com as da sociologia. As letras de raps selecionadas foram produzidas por coletivos e MCs indígenas oriundos das periferias-aldeias da cidade de Dourados e Corumbá, no estado Mato Grosso do Sul, e da cidade de São Paulo, no estado de São Paulo. Os coletivos e MCs selecionados são: MC Anarandá¹, Brô MCs², Oz Guarani³, Kunumi MC⁴ e Atentado Suburbano⁵. Isso posto, avancemos.

1 MC Anarandá é Ana Lúcia Rossate ou Randa Kunã Poty Ror, 26 anos. Mulher indígena da etnia Guarani-Kaiowá, mãe, professora, ativista cultural. Atualmente, reside na cidade de Dourados-MS.

2 Primeiro grupo indígena de *rap* nativo do Brasil. Formado em 2008, por jovens Guarani Kaiowá, oriundos das reservas Jaguapiru e Bororó, de Dourados-MS. É o primeiro grupo indígena de *rap* nativo do Brasil.

3 Grupo formado em 2018, por jovens Guarani M'byá, da reserva Jaraguá, de São Paulo-SP.

4 Werá Jeguaka Mirim, jovem guarani oriundo da aldeia Krukutu, de São Paulo-SP. É filho do reconhecido escritor indígena Olívio Jekupé.

5 Coletivo de *rappers* formado em 2016, por jovens MCs da cidade fronteiriça de Corumbá-MS. Big Jhow, Carlitos Marola e MC Revolta são alguns dos membros.

POÉTICAS DA SOBREVIVÊNCIA

Para avançar nessa discussão, se faz necessário responder: o que é uma poética da sobrevivência? Quais suas principais características? Em que medida ela afeta e interfere na realidade sociopolítica-cultural contemporânea?

Castro Rocha (2007), ao discutir o viés mais social da literatura brasileira contemporânea, constata que, no decorrer do processo de construção do Estado brasileiro, os herdeiros do poder colono-imperial impuseram o elitismo econômico-cultural como mecanismo de seleção e estratificação social. Tal mecanismo era parte do “Projeto Nacional Republicano”, instituído na vida brasileira a partir da fundação da Primeira República (1889-1930), o principal instrumento de controle e organização social deste projeto permaneceu à herança colonial da violência contra os despossuídos. A violência utilizada assegurou a manutenção dos privilégios aos grupos de poder (brancos e ricos) e a segregação das populações indígena e negra. Com efeito, provocou traumas profundos e confrontos físicos e simbólicos no corpo social brasileiro, o qual se reflete nas produções literárias dos grupos excluídos, como assevera Castro Rocha:

Os confrontos, ainda que simbólicos, têm profundas consequências, visto que o conflito aberto não pode mais ser escondido sob o disfarce do acordo carnalizador. O surgimento de uma “dialética da marginalidade” ajuda a explicar o tópico comum de um vasto número de produções recentes que traçam uma nova imagem do país – uma imagem que é definida pela violência. De fato, vale repetir que a violência tem sido transformada na protagonista de romances, textos confessionais, letras de música, filmes de sucesso, programas populares e até mesmo de séries de TV. A violência é o denominador comum, mas a

maneira como ela é abordada define movimentos contraditórios, determinando a batalha simbólica na/da contemporaneidade. O revidar a isso, por parte dos excluídos, estruturou-se numa *poética da sobrevivência*. Evidenciando o próprio sistema social brasileiro que funciona como uma perversa máquina de exclusão, sob a aparência da falsa promessa de harmonia. Seguido por *uma radiografia da desigualdade* nos centros urbanos. (Castro Rocha, 2004, p. 36)

O autor pondera que os atores populares, primeiramente, buscam compreender a natureza conflitiva da vida social brasileira e os motivos de sua exclusão dos bens da nação. Uma formação social que foi capaz de ser inclusiva para alguns, e extremamente excludente para a maioria da população. Excluídos dos seus direitos sociais mais básicos, os estratos populares procuram se organizar numa cultura contemporânea que se tornou palco de uma disputa pelos espaços de voz, logo de poder, nem sempre sutil.

Do ponto de vista social, o que se constata, sobretudo, é a exclusão vivenciada cotidianamente pelos estratos populares. Explícita ainda que o atual espaço cultural brasileiro é o palco central das disputas de poder, sobretudo, as simbólicas. O autor evidencia a escalada de crescimento do universo dos excluídos. Agora, para além do social, projeta também uma nova perspectiva estética do fazer literário das classes populares – a poética da sobrevivência.

Uma poética da sobrevivência pode ser identificada a partir das características a saber: 1. desenvolve-se na tensão entre o estético e o estatístico, entre o relato e o inventivo; 2. está substanciada na(s) vivência(s) dos seus produtores; 3. a violência é ressignificada e transformada em elemento estético; 4. apresenta um híbrido de elementos da oralidade e do registro escrito em língua guarani e em língua portuguesa (especificamente no caso do *rap* indígena); 5. pretende a conscientização da sociedade sobre a importância de valorizar suas raízes ancestrais; 6. a luta pelo

território está na centralidade do discurso poético, configurando-se assim como ato político; 7. a descatequização das mentes e a reorientação do olhar social sobre os povos indígenas é a tônica do *rap* indígena; 8. reconfigura e atualiza a genuína cultura popular; 9. propõe-se como espaço de acolhimento coletivo; 10. crença no poder de transformação contida na palavra.

Ainda na esteira do pensamento de Castro Rocha (2004), as poéticas da sobrevivência são esteticamente posturas de confronto discursivo, político e cultural adotadas pelos sujeitos periféricos na arena pública contemporânea. Tal postura afronta diretamente o *status quo*, e questiona e tenta subverter a ordem vigente de organização social. Este autor considera que essa atitude de confronto se manifesta sob a égide da “dialética da marginalidade”, sobre isso explica:

A “dialética da marginalidade” tem como alvo o dilema coletivo e se caracteriza por um esforço sério de interpretação dos mecanismos de exclusão social, pela primeira vez realizado pelos próprios excluídos. Vale dizer, a “dialética da marginalidade” significa mais do que “literatura da favela, escrita pelo próprio favelado”, seu alcance ultrapassa o simples valor de testemunho: “voz da periferia se fazendo ouvir”. Assim, ela permite ao marginalizado projetar a sua voz, a fim de articular uma crítica inovadora das raízes da desigualdade social. Pretende superar tal desigualdade mediante o confronto, em lugar da conciliação; através da exposição da violência, em lugar de seu ocultamento. Portanto, a dialética da marginalidade impõe-se mediante a exploração e mesmo a exposição metódica da violência, a fim de explicitar os dilemas e mazelas da sociedade brasileira. (Castro Rocha, 2004, p. 40)

De fato, é preciso considerar a existência de uma tradição litero-cancional composta por vozes genuinamente periféricas. A atuação política efetiva na esfera sociocultural, por certo, cria a possibilidade de uma compreensão muito mais ampla da realidade brasileira atual. De modo geral, as obras produzidas por essa tradição popular brasileira são profundamente marcadas pelo posicionamento crítico de seus produtores, no tocante à condição de vulnerabilidade e exclusão a qual os estratos populares são condicionados. Ressalte-se que os relatos que caracterizam essa produção artística “são e estão consubstanciados em suas experiências particulares e coletivas”, como já asseverou Oliveira (2012).

Ao cunharem o termo “literatura menor”, Deleuze e Guattari (2003) nos ajudam a pensar sobre a tentativa de caracterização que estou me esforçando para fazer do que seja uma poética da sobrevivência. Nessa perspectiva, os autores apresentam três características específicas do que seria uma literatura menos: 1. é constituída numa língua desterritorializada; 2. de natureza coletiva; 3. é um ato político. Guardadas as devidas singularidades entre as expressões literárias que manifestam estritamente sob o signo do registro escrito e as que se manifestam em formato híbrido, é possível conceber as poéticas da sobrevivência também como sendo uma espécie de literatura menor.

Não obstante, entendo ser possível alocá-las como um desdobramento do conceito de literatura menor. Pois, no que se refere às características que os autores utilizam para defini-la: desterritorialização, coletividade e ato político, estão fortemente presentes no rap, sobretudo, no produzido pelos indígenas. Assim, o MC ao versar em guarani, sua língua nativa e que não é reconhecida como oficial pelo Estado brasileiro, rompe com as convenções oficiais vigentes, o que é, no limite, um ato notadamente político e de insurgência; isso na medida em que busca despertar a consciência coletiva e o sentimento de pertença em seus pares.

RESISTÊNCIAS COLETIVAS E RESSIGNIFICAÇÕES CULTURAIS

Nos versos dos Racionais MCs: “luto pela raça, / luto pela cor, / o que quer que faça/ é por nós, por amor” (2002), está a tônica das poéticas da sobrevivência, a saber: a ideia de luta pela coletividade. A luta pelo bem comum está cristalizada no âmago das culturas populares.

As manifestações artísticas de cunho popular têm, historicamente, as periferias como seu reduto orgânico e, também, a ideia de (re)organização coletiva como elemento central. É no espaço periférico que ocorre, em grande índice, a produção e circulação das histórias orais, as quais carregam consigo as tradições do folclore, dos ritos, dos saberes e das visões de mundo dos que nela e dela são oriundos. Assim, a periferia pode ser lida como o ambiente natural e histórico da oralidade, ainda que na atualidade configure-se também enquanto espaço de troca e de intersecção com a cultura letrada.

A apropriação do *rap* por jovens indígenas, a meu ver, se dá porque assim como a população negra, a indígena foi, e ainda é, alvo dos mesmos dispositivos de segregação e eliminação. Não obstante, sobre isso, vejamos o que diz Kelvin (jovem que integra, juntamente com Bruno, Charles e Clemerson, o pioneiro grupo de *rap* indígena Brô MCs) em entrevista à CUFA, no ano de 2010:

A cultura *hip-hop* vem dos negros. Começaram nas periferias. Ao usarmos o *rap* como instrumento para nossas lutas não é por isso que estamos deixando a nossa cultura. Como somos indígenas, nós não deixamos nossa cultura de lado, como a língua, por exemplo, que é o mais importante nas nossas vidas. [...] só que nós não misturamos isso daí, nós colocamos os dois juntos. Tanto a cultura dos brancos, como a cultura dos indígenas. Tanto o guaxiré, a língua guarani e mais o *rap* né. (Cufa, 2010, s.p)

Nesse sentido, guardadas as devidas nuances, o que o *rap* faz, no tocante à inclusão e representação dos extratos populares na esfera sociocultural e política do país, é colocar em xeque as ideologias dominantes que por séculos construíram um estereótipo negativo dos grupos periféricos. Isso na medida em que se caracteriza também por ser um reflexo da origem étnico-social de seus autores.

O *rap*, entendido aqui como uma “poética da sobrevivência”, está carregado de contestação, denúncia e informação. Através de uma linguagem própria, que se configura na tensão entre o estético e o estatístico, visa notadamente conscientizar os jovens periféricos sobre os dispositivos de violência – estatal e social – utilizados historicamente para conter os estratos populares. Entre elas, estão as questões étnico-raciais, de subalternização, espoliação e segregação. Não obstante, trata também da potência artística das culturas negra e indígena. Com efeito, traz para o presente, atualiza e revitaliza ritos, saberes e valores tradicionais contidos nessas culturas; ademais, visa à criação e consolidação de uma imagem positiva dessas populações.

Com efeito, buscam estabelecer um diálogo direto com seus pares. Não raro, esse diálogo é dialético, quase sempre permeado por um tom aconselhador, igualitário, incentivador: “Levante sua cabeça/ Se você chorar não é uma vergonha / Venha com nós”, Brô MCs (2009); “Salve, salve, somos todos da mesma nação/ nação guarani/ sem discriminação aos povos indígenas/ somos todos uma mesma nação (Oz Guarani, 2018); “Lutar pelo povo e ser o que é/ Sempre com humildade,/ Raciocínio consciente/ Grave isso em sua mente” (Kunumi MC, 2016). Como se vê, a pauta é coletiva, e se sobrepõe à individual; o “nós” está sempre em prioridade na relação com o “eu”.

A utilização dos pronomes de tratamento “irmão” e/ou “parente” busca provocar nele uma conscientização étnico-comunitária e cultural. Busca amenizar as suas diferenças individuais.

Sabe-se que o campo semântico, que gira em torno desses termos, apresenta um significativo simbolismo de união, paridade, empatia e alteridade. Esse é o canal pelo qual o sujeito periférico – o MC – fala diretamente para outros sujeitos periféricos. Legitimado e autorizado por seus pares. O *rap* “Feminicídio”⁶ (2022), de MC Anarandá⁷, é um exemplo emblemático de como uma poética da sobrevivência atua na explicitação da violência. Vejamos:

O homem mais amado se transformou em morte
/ Quebrando torturando no silêncio a sua amada /
Mesmo no silêncio é grito de madrugada / Quando eu
partir não chore, não tenta trazer as flores / Você não
tem sentimento, seu mundo é um tormento / Hoje é
mais um dia de tristeza lembrado / Colega e amiga
que partiu para outro lado / Deixando só lembrança
do sorriso encantado / Que por feminicídio sua vida
é apagada / Já chega de tortura de corpo perfurado /
Já chega de mulher com o rosto ensanguentado / Já
chega de mulher vivendo humilhado / Já chega de
mulher com o coração rasgado / ‘No MS, 40 mulheres
foram vítimas de feminicídio, só em 2022’.

Neste *rap*, a MC direciona o nosso olhar para a questão da violência contra a mulher no Brasil. Nele, Anarandá explicita o tipo de violência sofrida por parte das mulheres: o feminicídio. Descortina que tal violência é promovida na grande maioria dos casos pelos próprios parceiros/cônjuges das vítimas: “O homem mais amado se transformou em morte/ Quebrando torturando no silêncio a sua amada/ Mesmo no silêncio é grito de madrugada”. Observe que a crítica se volta para a tradição patriarcal, para o sistema que protege tornam algozes de suas parceiras. O discurso

6 Link para acesso ao videoclipe <https://www.youtube.com/watch?app=desktop&v=-ZPND6plG4Zo>

7 MC Anarandá é Ana Lúcia Rossate ou Randa Kunã Poty Ror, 26 anos. Mulher indígena da etnia Guarani-Kaiowá, mãe, professora, ativista cultural. Atualmente reside na cidade de Dourados-MS.

embora lírico é construído na tensão entre o estético e o estatístico, na letra de seu *rap* Anarandá utiliza notícias de telejornais e dados estatísticos da violência contra as mulheres no Brasil e no Mato Grosso do Sul: “No MS, 40 mulheres foram vítimas de feminicídio, só em 2022”.

Registre-se que dados divulgados pelo Instituto Monitor da Violência (2023) dão conta de que o Brasil ocupa o 5º lugar no *ranking* mundial. Sendo que o estado de Mato Grosso do Sul (MS) apresenta a maior taxa de feminicídio do Brasil: 3,5 a cada 100 mil mulheres. Além disso, o Estado lidera o *ranking* nacional com a maior taxa de assassinatos: 8,3 a cada 100 mil mulheres. É nessa perspectiva que ocorre a tensão entre o estético e o estatístico, o que é uma das características que singulariza uma poética da sobrevivência.

Com efeito, configura, em seu *rap*, como um espaço híbrido em que permeia as ideias de acolhimento, denúncia e revide em relação à realidade factual. A MC deseja que a sua música se conecte a mais mulheres, sejam elas da aldeia ou da cidade, e afirmou em entrevista recente⁸: “para que elas possam ter forças para enfrentar o opressor, aqueles que intimidam elas, para que tenham força para poder continuar, mesmo que esteja escuro, quero que a minha música seja luz”.

Resistência, crítica social, rasura do discurso oficial são elementos que no *rap* nativo passam por um processo de reconfiguração estética, o que no limite potencializa essa expressão poética. Ressalte-se que o acesso a esse lugar de fala – a esfera literária – historicamente foi negado a essas minorias. É possível entrever que, ao longo de grande parte da história literária brasileira (tanto na prosa, quanto na poesia), as minorias (estratos subalternizados) foram representadas de forma caricatural, exótica, excêntrica e pejorativa. Quase sempre figuraram como meros coadjuvantes da cultura nacional, quando na verdade fo-

8 Entrevista concedida ao jornal *Dourados News*, em 19 de abril de 2023.

ram e ainda são contribuintes diretos da constituição dos pilares identitários que fundaram a identidade nacional. Indígenas, negros e o caboclo nordestino estão no centro dessa identidade. Sobre isso, Dalcastagné (2012) informa que o espaço de poder literário (pode-se ampliar para isso para o artístico) está em plena disputa, pois “o que está em jogo, na esfera literária contemporânea, é a possibilidade dos excluídos dizer sobre si e sobre o mundo, e de se fazer visível dentro dele” (p. 8). A autora assevera ainda que: “é daí que surgem ruídos e desconfortos na arena cultural causados pelas novas vozes, vozes desautorizadas que emergem das periferias urbanas brasileiras” (p. 9-10).

Todas essas tensões e ruídos se fazem presentes nas relações sociopolíticas e culturais na atualidade brasileira na medida em que os excluídos reivindicam para si um capital cultural (Bourdieu, 1988) que historicamente foi destinado quase que exclusivamente aos estratos abastados. Assim, ao se tecer reflexões sobre as expressões artísticas, sobretudo as literárias, produzida por sujeitos oriundos das periferias brasileiras, é preciso considerar os espaços sociais, culturais e simbólicos que essas expressões ocupam na sociedade.

É na periferia que grande parte da produção artística popular contemporânea tem sido criada. Dessa forma, ao tocar de modo profundo e consciente sobre questões socioculturais de exclusão, violência e ausência do Estado, o *rap* se configura como uma poesia de cunho coletivo que visa se oferecer como elo e diálogo entre as periferias. Ressalta-se que tudo no *rap* é consciente, é contextualizado. O MC do *rap* (seja o negro(a), o(a) indígena, o(a) caboclo(a)) apresenta uma consciência de pertencimento crítico a suas origens étnica, política e histórica, e talvez por isso consegue analisar e promover reflexões extremamente relevantes sobre como se dão as relações entre o estrato social em que está inserido e outros que compõem a sociedade atual.

Destaque-se que, no tocante aos povos indígenas, o *rap* está paulatinamente sendo incorporado pelas gerações mais jovens como instrumento estético de denúncia do genocídio indígena, de reivindicação por direitos básicos e de contestação dos estereótipos negativos a eles atribuídos historicamente. Não raro, os jovens indígenas MCs são os que estão em maior contato com as culturas externas. Em seus *raps*, é possível entrever simultaneamente a ideia de proteção, preservação e valorização das suas culturas tradicionais, ao passo em que revitalizam e atualizam essas mesmas culturas e tradições a partir das intersecções, trocas e apropriações de alguns elementos oriundos das culturas não indígenas. Esse contato gera tensões que marcam a arte produzida na atualidade. Sobre isso, Canclini (2019) nos informa que na atualidade o movimento de (entre)cruzamento cultural é imperioso e, por isso, inevitável. Estes contatos geram uma mescla de memórias heterogêneas e inovações truncadas, fronteiras culturais cada vez menos sólidas e mais deslizantes, isso é o que este autor denominou de “hibridismo cultural”.

A meu ver, o diálogo de apropriação de elementos de uma cultura por outra, deve ser entendido como algo natural. O que de fato deve importar nisso é a intenção e o objetivo das apropriações. Em certa medida, tal movimento é inevitável nas sociedades humanas. As origens do *rap*, por exemplo, estão vinculadas às tradições de cunho oral, as quais eram transmitidas ao longo do tempo pelos *griots* (anciãos africanos símbolos da sabedoria negra, encarregados de transmitir a cultura da África para as novas gerações). As culturas indígenas também são constituídas e transmitidas basicamente via manifestações oralizadas de suas tradições; o papel de guardião e transmissor é desempenhado pelo chefe indígena. Além disso, no Brasil, desde o período colonial a violência da exclusão socioeconômica é promovida sobre esses dois grupos étnicos. O que acaba por reforçar que a utilização do *rap* se dá como elo de resistência entre ambos.

Os grupos de *rap* indígena Brô MCs e o Oz Guarani são os precursores na utilização desse elo estético. Retomam as tradições, saberes, modos de vida de seu(s) povo(s) e os atualizam por meio da linguagem estética do *rap*. De modo particular, buscam conscientizar os jovens indígenas da importância de sua cultura e da condição de ter que lutar para mantê-la viva. Fazem isso por meio de um hibridismo linguístico-cultural, como se pode constatar nos trechos a seguir de “O índio é forte”,⁹ do Oz Guarani (2018):

Xondaros, guerreiros, herdeiros da aldeia, sou índio
Guarani/ Eu rimo e vou mandando em Guarani,
escuta aí:/ Kunimin Gué Kunha Taingué kyri guei/
Py tu nhavó jerekoike (os jovens e as crianças toda
noite entram na casa de reza)/ Opy ojerojy mborai
omonhendu tataxinare ko haxy'i Pavé hapotei o
mombey (Fazem sua dança e pedem força para todos
os parentes) Os mano e as mina no campo jogando
bola/ A criançada brincando, com o sorriso no rosto/
Sendo feliz, assim que é, no meu olhar,/ é bom lugar/
Xerexá'py aexá tekoá (No meu olhar eu vejo)/ Mas
então por que não demarcar?

A utilização da língua guarani é, sobretudo, um ato de resistência. Seus elementos semânticos, fonéticos são, na contemporaneidade, formas de exaltação da tradição oral milenar dos povos Guarani. O hibridismo linguístico e cultural, que salta aos olhos e ressoa aos ouvidos nesse *rap*, torna-se a matéria prima das poéticas da sobrevivência produzidas pelos jovens indígenas MCs.

Tal matéria se manifesta no tempo e no espaço contemporâneo como uma espécie de eco das vozes do passado que se colocam a refletir sobre o presente. Com efeito, muito mais do que denunciar as injustiças e violências sofridas, a exclusão e o preconceito social, o *rap* guarani traz consigo toda a espiritua-

9 Link para acessar o videoclipe <https://www.youtube.com/watch?v=iXIpDa28HQU>

lidade que é característica dos povos indígenas. No sistema de crenças da cultura indígena a palavra é alma, é a fundação do ser, da vida e do indivíduo; ao fim e ao cabo, é afeto, e sendo afeto (Deleuze e Guattari, 1995) é um ato político e coletivo. Destarte, uma forma de manter ativos corpo e espírito por meio de seus *raps*, uma alma-palavra.

Agora, vejamos outros versos de “Eju ore ndive”(2009)¹⁰ (Venha com nós) do Brô MCs:

Ape Che rap ndopai (Aqui meu rap não acabou)/ *Ape Che rap oñembyrũ* (Aqui meu rap está apenas começando)/ *Che ro henoi e ju ore ndive* (Nós te chamamos para revolucionar) / *Che ro henoi eju ore ndive Jaha ñande Kuera jaguata* / Vamos todos juntos no rolê *Jaha ñande jarya* / Vamos todos nós ser felizes / *Jaha já chuka, karaipe ke Che há hae ome`é jaiko porá.* / Vamos mostrar para o branco que eu e você vivemos em paz.

Aqui, uma vez mais, o que salta aos olhos são os versos em Língua Guarani. Por si só a utilização dessa língua já acentua o caráter de coletividade, de resistência e atuação intelectual de seus produtores, e ainda marca o seu lugar de fala. A organicidade da poesia do *rap* indígena também é marcada pela inerente elaboração de um discurso lírico-coletivo, desde o título escolhido “Eju ere ndeve”, em português: “Venha com nós”. Além disso, há um empenho em conscientizar seus pares, sobretudo os jovens, e resistir às formas de exclusões sociopolítica-religiosa-cultural historicamente sofridas pelos povos indígenas em decorrência dos processos de invasão e colonização de seus territórios, por países europeus, e a implantação da escravidão.

Notadamente, há um lirismo compassivo para com os seus iguais e um sentimento de indignação e revide frente às mazelas

10 Link para acessar o videoclipe <https://www.youtube.com/watch?v=oLbhGYfDmQg>

sociais e seus promotores: “E o homem branco traz doença, / dizimou o nosso povo causou a nossa miséria / e agora me olha com nojo / sou um índio sim, vou até falar de novo Guarani Kaiowá / E me orgulho do meu povo (Brô MCs, 2009).

Ademais, existe, explicitamente, a intenção de manter a sua identificação com aquilo que é popular e com o povo ao passo que promove a transmissão dos valores e técnicas constituídas ao longo da história da cultura popular no Brasil. Ressalte-se que esse viés de cultura é por essência fruto da resistência das tradições populares, como informa Câmara Cascudo:

A cultura popular é o último índice de resistência e de conservação do *nacional* ante o *universal* que lhe é, entretanto, participante e perturbador resultado da sabedoria oral, memória coletiva anteposta aos conhecimentos transmitidos pela ciência. O saber-fazer do povo que atribuem à cultura popular seu caráter de continuidade, funcionalidade e utilidade, que, por sua vez, a torna mantenedora do estado normal do seu povo quando sentida viva. (Cascudo, 1983, p. 688-9)

As poéticas da sobrevivência apresentam elementos orais populares, os quais são encontrados em abundância nas culturas tradicionais indígenas e africanas. Em última análise, é o índice de resistência e conservação da sabedoria oral e da memória coletiva das gerações anteriores. Nesse sentido, pode-se pensar o *rap* indígena como sendo um traço de continuidade dessa tradição popular explicitada acima por Cascudo.

Ainda nesse sentido, é possível observar no *rap* nativo um diálogo temático e estrutural comum. Assim, os guaranis vestem sua roupagem cultural em seus *raps*. Da cidade fronteira e ribeirinha de Corumbá, localizada no oeste sul-mato-grossense, vem uma poética da sobrevivência com traços da vida fronteira e pantaneira intrinsecamente entrelaçados com o bioma Pantanal. Observemos

isso nos versos do *rap* “Pratique a Preservação” (2020)¹¹, de Big Jhow (Atentado Suburbano), e do “*Rap* de fundo de quintal” (2021)¹², de Atentado urbano e MC Revolta. Segue o trecho:

“Tudo por ambição, gente sem compaixão / Quantos animais morreram, faz a conta, faz a soma / O pantaneiro chora agora, triste desolado. / Cidade é só fumaça, onça com a pata queimada, / Hoje, o Paraguai sofre com o assoreamento / A seca nos ensina, se não cuida fica nada / E nada dura para sempre, se não mudar os pensamento / Faz a reflexão, salve o Pantanal, pratique a preservação”.

No trecho, o MC direciona nosso olhar para tragédia recente ocorrida no bioma pantaneiro, devido a incêndios criminosos; não raro, provocados a mando de grandes pecuaristas da região, registre-se. Ademais, reaviva em nossa memória coletiva as imagens dos milhares de animais que morreram queimados nesses incêndios, das onças pintadas com as patas queimadas. Criticamente aponta que toda essa tragédia deriva da ambição humana, é fruto “da força da grana que destrói coisas belas, da fumaça que sobe apagando as estrelas”, como registrou Caetano Veloso em outra canção. Não obstante, faz alusão também ao pantaneiro-ribeirinho que sofre e se vê desolado com tanta destruição naquele que é o seu, e de milhares outros seres vivos, *habitat* natural. Há referência também ao assoreamento do Rio Paraguai, o qual banha e abastece as cidades de Corumbá e sua vizinha Ladário. Além disso, este *rap* de Big Jhow está repleto de referências que orbitam o universo do popular e da oralidade, como é o caso das intertextualidades sonoras tanto no início com Almir Sater¹³, quanto no fim quando se

11 Link de acesso ao videoclipe <https://www.youtube.com/watch?v=-1zGffy-FpI>

12 Link de acesso ao videoclipe <https://www.youtube.com/watch?v=ESlv3Z6mvt4&t=2s>

13 É um reconhecido músico e compositor brasileiro. Mestre na arte de tocar viola caipira, escolheu o pantanal sul-mato-grossense como morada e temática de suas canções.

tem o som da viola de cocho de seu Agripino Soares¹⁴. Nos versos finais do *rap*, há um apelo à reflexão sobre essa destruição e pela preservação da maior planície alagável do mundo – o Pantanal. Agora, vejamos um trecho de “*Rap de fundo de quintal*”:

“*Rap de fundo de quintal / Revolta e Atentado /
Atentando os manos pra ficarem mais revoltados /
Não é pra tocar na sua rádio de Marília Mendonça /
é rap selvagem, escrevi do lado de uma onça / Meu
quintal não é de boy, não tem chafariz, nem grama /
é chão de terra, e quando chove é lama / Nós somos
favelados elegantemente / Somos talentos do mato
Pantanal / quebrada rajadas de rima, se liga/ num
parque power é rap do pantanal / vamos entrar 2018
combatendo o racismo, se preciso, no soco / apesar
dos nomes Atentado e Revolta, esse rap foi escrito
com várias crianças em volta/ meu quintal é maior
que o mundo/ Corumbá, MS profundo*”.

O DNA do *rap* corumbaense parece se alocar na capacidade de seus poetas/MCs em mesclar as realidades vividas nas periferias de uma cidade fronteiriça e o seu “quintal” que é um dos maiores santuários ecológicos do planeta. Entre o protesto político e a reivindicação pelo direito de permanecerem vivos, buscam também imprimir neles a exaltação das belezas do Pantanal e da cultura pantaneira.

Outra questão relevante é a intertextualidade com a obra de Manoel de Barros. O verso “meu quintal é maior do que o mundo” é parte integrante da obra *Memórias Inventadas – as infâncias*, o qual faz referência ao bioma consagrado e imortalizado pelo maior expoente da poesia sul-mato-grossense. O elemento criança é retomado como símbolo de poesia genuína em Barros, a linguagem

14 Referência cultural e pioneiro na introdução da viola de cocho na cultura Corumbaense. Faleceu em 2020, após completar 101 anos.

da criança é a mais pura poesia, dizia ele. No *rap* do Coletivo, o signo criança é apresentado como elemento de paz e esperança de/ no futuro, contrastando assim com os nomes artísticos (Atentado e Revolta) escolhidos pelo MCs.

Aproximando-me do fim dessas reflexões, faço uma última provocação a saber: no Brasil, o que há em comum entre um jovem indígena oriundo de uma das reservas do MS, um jovem negro nascido numa das favelas paulistanas ou cariocas e um jovem nordestino do semiárido? Respondo: todos eles são historicamente marcados pela mesma violência instituída via discriminação, preconceito e exclusão social. Herdeiros são de uma estrutura social que lhes é hostil a ponto de promover a naturalização de seu extermínio. As forças que os oprime estão concentradas nas mãos de um mesmo opressor. No limite, o Estado que tem o dever constitucional de protegê-los e prestar-lhes auxílio faz exatamente o oposto; via seu braço armado, promove, por meio de uma violência étnico-econômica direcionada, uma espécie de *apartheid* à brasileira, como já constatado por pelos principais pensadores da sociologia como Faoro ([1958]2001), Ribeiro ([1995]2015) e Souza (2017).

Diante de tal realidade, ao produzirem seus *raps*, esses jovens acabam por explicitar e questionar essas mazelas. Fazem isso munidos das cosmovisões socioculturais ancestrais das quais são representantes na realidade contemporânea. Os versos de “A vida que eu levo” (2009)¹⁵, do Bro MCs, resume bem o exposto:

Mais de quinhentos anos uma ferida que não cicatriza/
Quinhentos e dez anos de abandono/ Confinados
em reserva que mal cabe em nossos sonhos/ Pra nós
o que *kit* índio é o papel e a caneta / Rimando na
batida eu vou levando a minha letra/ E não aquele
kit que você pensa babaca/ Uma corda e uma baca/

15 Link para acessar o videoclipe <https://www.youtube.com/watch?v=GSqNWd4bSfI>

Terra sagrada pra nós é tekohá/ Fazendeiro ocupa,
 não tenho medo de falar/ De lá pra cá terras e conflitos/
 Chegou a hora de lutar pelos direitos dos índios
 e contra tanta miséria,/ Ao lado da cidade reserva,
 favela, sequela que fica/ Desnutrição infantil, índio
 suicida/ Sendo alvo do desprezo da sociedade/ Mãe
 índia invisível perambula pelas ruas da cidade/ sen-
 tindo preconceito e a maldade na carne.

Assim, por meio de sua poética da sobrevivência as novas gerações indígenas manifestam seus posicionamentos étnicos e políticos (como se pode constatar nos versos acima). Ressalte-se que a consciência coletiva e a valorização de suas tradições na tônica do seu lugar de fala, de seu *lôcus* de enunciação que é a aldeia/reserva (a periferia).

É claro que tal influência se refletiria e seria reivindicada na esfera cultural brasileira, mais cedo ou mais tarde, agora, porém, buscando desconstruir as representações de cunho pejorativo: “eu era a carne agora, eu sou a própria navalha” (Racionais MCs, 2002). Desse modo, articula o discurso artístico com função primordial de potencializar e consolidar o sentimento de (com)unidade entre as diversas periferias, ao passo que também estimula o rompimento de preconceitos que habitam o imaginário coletivo nacional, tais como: o mito da democracia racial e de cordialidade.

Darcy Ribeiro, em *o Povo Brasileiro* (2015), explicitou a potente contribuição dos povos originários – de suas manifestações estéticas e culturais – para nossa formação como sociedade, povo e cultura. Analisando atentamente a organização social e hierárquica dessas populações observou a capacidade que o ser humano tem de conviver de maneira equilibrada e sustentável com a natureza e todas as formas de vida nela existentes.

Diante do exemplo indígena, é possível pensar na configuração de um homem novo, uma sociedade nova cujos afetos líricos e

políticos sejam engendrados na vida social brasileira de maneira que visem instigar as utopias coletivas em detrimento das individuais e a socialização dos bens e dos recursos naturais do país. Esse parece ser o legado que os sujeitos e sujeitas nativos(as), ao produzirem e se expressarem por meio de suas poéticas da sobrevivência, pretendem deixar para as gerações que estão por vir.

PALAVRAS FINAIS

As poéticas da sobrevivência – representadas aqui por uma de suas vertentes, o *rap* nativo/indígena –, dada sua constituição e postura *anti establishment*, possibilita às populações indígenas, assim como às negras, uma mediação social via autorrepresentação, a autoexpressão de sua resistência cultural e luta política históricas.

Os produtores dessas poéticas, os indígenas MCs, comungam da tradição poética de cunho popular, a qual contesta e se insurge à ordem vigente ao longo da vida brasileira. Nesse sentido, seus *raps* se estabelecem como uma voz legitimada e autorizada pelas comunidades das quais são oriundos. Mantendo-se em rota de colisão com os dispositivos de impedimento.

Destarte, as poéticas da sobrevivência não advêm e nem são produtos do mundo letrado/acadêmico. Pelo contrário, o sistema de crenças que lhe caracteriza é aquele que está ao rés do chão. Ou seja, é fruto do universo popular e, por isso, está inundada de oralidade, sátira, crítica social, cosmovisões e tradições que singularizam tal universo. Portanto, manifesta-se como expressão popular de natureza mestiça e diaspórica; fruto genuíno da inteligência periférica.

As diversas realidades vividas pelos Guarani e Kaiowá, nos estados de Mato Grosso do Sul e São Paulo, tornam-se a matéria-prima utilizada na confecção do tecido poético dos já mencionados grupos e MCs de *rap* nativo. O fazer artístico desses sujeitos

e sujeitas está consubstanciado em suas experiências com a realidade factual, criando assim uma espécie de organicidade das sobrevivências. Essa organicidade é marcada pela elaboração de um discurso que, embora lírico, se quer coletivo.

Essa trama permite ao sujeito periférico indígena projetar sua voz, a fim de articular uma crítica inovadora das raízes da desigualdade social no contexto brasileiro. No limite, com uma ideia de liberdade na cabeça, com o microfone nas mãos e um brado de esperança na voz, convocam as massas populares para se mobilizarem na configuração de uma nova organização social mais justa e igualitária. E, assim, transbordando e transbordados de afetos, buscam concretizar a realidade social (utópica?) desejada por Nego Bispo: “no dia em que os quilombos perderem o medo das favelas, que as favelas confiarem nos quilombos e se juntarem às aldeias, todos em confluência, o asfalto vai derreter”. Nesse sentido, portanto, o que as poéticas da sobrevivência produzidas pelos sujeitos indígenas oferecem à cultura nacional contemporânea são seus afetos e o seu caráter coletivo da experiência literária, cancional, artística e política.

REFERÊNCIAS

- ATENTADO SUBURBANO. Rap *de quintal*. Independente. 2021
- BOURDIEU, P. *Escritos de educação*. Trad. M. A. N. Nogueira e A. Catani. Petrópolis: Vozes, 1998.
- BRÔ MCs, OZ GUARANI, KUNUMI MC. Rap *nativo*. Independente, 2021.
- BRÔ MCs. Rap *Indígena*. Independente 2009.CD.
- CANCLINI, N. G. *Culturas Híbridas*. Trad. 4. ed. A. Lessa, H. Cintrão e G. Andrade. São Paulo; Edusp, 2019.
- CASCUDO, L. C. *Civilização e Cultura*. 2. ed. Belo Horizonte: Itatiaia, 1983.
- CASTRO ROCHA, João Cezar de. *A guerra de relatos no Brasil contemporâneo; ou “A dialética da marginalidade”*. Revista Letras. UFSM. v. 28-29, jan./dez., p. 153-184, 2004.

DALCASTEGNÉ, R.. *Literatura brasileira contemporânea*. Vinhedo: Horizonte, 2012.

DELEUZE, G., GUATTARI, F. *Kafka: por uma literatura menor*. Tradução e prefácio de Rafael Godinho. 3. ed. São Paulo: Assírio e Alvin, 2003.

DELEUZE, G., GUATTARI, F. *Mil platôs - capitalismo e esquizofrenia*. Tradução de A. G. Neto e C. P. Costa. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1995.

DORRICO, J. *Literatura indígena como descatequização da mente, crítica da cultura e reorientação do olhar: sobre a voz-práxis estético-política das minorias*. Porto Alegre: Editora Fi, 2018.

FAORO, R. *Os donos do poder*. 3. ed. São Paulo: Globo, 2001.

FOUCAULT, M. *A ordem do discurso*. Trad. L. F. A. Sampaio. São Paulo: Loyola, 2010.

HALL, S. *A identidade cultural na pós-modernidade*. Trad. Tomaz Tadeu da Silva, Guaracira. Lopes Louro - 11. ed. Rio de Janeiro: DP&A, 2006.

KUNUMI MC. *Meu sangue é vermelho*. Independente, 2016. CD.

KUNUMI MC. *Todo dia é dia de índio*. Matilha, 2018. CD.

OLIVEIRA, C. J. de. A poesia contemporânea do rap: entre o eu (individual) e o nós (coletivo). In: *Terra roxa e outras terras*. Revista de Estudos Literários - UEL, v. 23, 2012.

OZ GUARANI. *O índio é forte*. Independente, 2018.

RACIONAIS MC'S. *Nada como um dia após o outro dia*. Cosa Nostra, 2002.

RIBEIRO, D. *O Povo Brasileiro: a formação e o sentido do Brasil*. 3. ed. São Paulo: Global, 2015.

SOUZA, J. *A elite do atraso: da escravidão à lava-jato*. Rio de Janeiro: Leya, 2017.

ZUMTHOR, P. *Introdução à poesia oral*. Trad. J. P. Ferreira. São Paulo: Hucitec: Educ, 1997.



9

DE NÓS, PARA NÓS E POR NÓS MESMOS: O SARAU
DA ONÇA COMO ESPAÇO DE (RE)EXISTÊNCIA

Andréa Betânia da Silva

[...] A periferia nunca esteve tão violenta: pelas manhãs, é comum ver, nos ônibus, homens e mulheres segurando armas de até quatrocentas páginas. Jovens traficando contos, adultos, romances. Os mais desesperados, cheirando crônicas sem parar. Outro dia um cara enrolou um soneto bem na frente da minha filha. Dei-lhe um acróstico bem forte na cara. Ficou com a rima quebrada por uma semana [...].
(Sérgio Vaz, 2020)

PARA INÍCIO DE CONVERSA

Corpos em *performance* costumam ativar memórias e dar acesso a sentidos e emoções que nem sempre conseguem ser nomeados. Mas que *performances* costumam ser notadas quando se trata de corpos negros? Os contextos nos quais tais ações se desenvolvem influenciam nas leituras e interpretações feitas? E como isso se dá em se tratando da poesia performatizada nos saraus?

Aguilar e Câmara (2017, p. 9-10 *apud* Silva, 2023, p. 22) apresentam o conceito de máquina performática e indicam que:

A dimensão performática da literatura possui uma série de efeitos que nos interessa explicitar. Os textos, romances, contos, poemas não serão considerados isoladamente, farão parte de uma máquina, a *máquina performática*, na qual irão adquirindo novas significações. [...] Na máquina performática, qualquer coisa pode se transformar em signo. Um gesto, um tom de voz, um corpo que se exhibe, até um perfume [...] (grifos no original).

Assim,

[...] a máquina performática possibilita não só a interação entre artista e público, como também a interação entre obra e público, de forma que o texto literário é materializado, possibilitando o encontro do que é comum. O comum se funda em uma partilha de espaços, tempo e tipos de atividades que determinam a forma de participação e como o sujeito toma parte nessa partilha [...]. (Pereira da Silva, 2023, p. 22)

É em torno dos acionamentos impulsionados pelas *performances* que se dão em saraus, mais notadamente no Sarau da Onça, que se realiza em Salvador/BA, que desenvolveremos a discussão ora apresentada.

QUEM DÁ VIDA AOS VERSOS ESCRITOS NA PERIFERIA DE SALVADOR?

Em um país racista como o Brasil, cujos números das práticas racistas e seus desdobramentos são subnotificados enquanto

corpos negros tombam um atrás do outro, manchando o mapa de sangue sem que sejam vistos ou lamentados, invisibilizados para além daqueles que enfrentam as mesmas mazelas e sofrem com o medo, a negligência e a violência impetrados por aparatos e instituições estatais e federais que atacam quando deveriam defender, a Bahia, Estado considerado o mais negro, conforme pesquisas realizadas por censos oficiais e não oficiais, tem se destacado.

Quisera poder falar apenas dos inúmeros e requintados bens materiais e imateriais baianos, da hospitalidade e da alegria de um povo que, sob o signo do que vem sendo denominado baianidade, abre os braços para quem chega de fora em busca de seus pontos turísticos, das festas populares, de suas praias com água cristalina, mas é preciso falar sobre o pacto genocida racista que repudia os corpos que mantêm tais espaços convidativos com sua força de trabalho na labuta cotidiana que expõe o centro enquanto esconde as bordas, seus feitos e seus rostos representativos da negritude que as constituem.

Aqui, enquanto o famigerado estigma da preguiça segue sendo fortalecido, a desigualdade social cresce em disparada, submetendo corpos cada vez mais jovens à exploração de toda ordem, obrigando-os a enfrentar o mercado de trabalho muito antes do previsto, colocando a infância, com seus fascínios, suas demandas e seus direitos, em um patamar cada vez menos importante, até que, embrutecidos e em busca de estratégias que garantam sua sobrevivência, tendem a não escutar os ecos de ludicidade e de inocência que os cercam.

Em meio ao caos, ao descaso e ao desalento, surgem, aqui e acolá, iniciativas voltadas para comunidades em contextos de vulnerabilidade social. Quando oferecidas pelo Estado, tendem a vir com ares de compaixão e salvação, como práticas geralmente isoladas que não dialogam com os anseios daqueles que se entendem como público-alvo. Entretanto, tal público, que nasce como vítima da exclusão e da negligência, já surge com(o) um

alvo, usando os giros do corpo e da mente como mecanismos de combate e (re)existência, desenvolvendo modos de enfrentar e subverter o sistema e suas práticas de extermínio.

A formação da juventude nos espaços periféricos costuma estar relacionada à necessidade de desenvolvimento de habilidades e ações que favoreçam sua entrada e manutenção do mercado de trabalho. Nesse sentido, o contato dos jovens com a arte e com a apreciação estética se dá por meios e modos geralmente desvalorizados e deslegitimados na mesma medida em que lhes é negado o acesso a um capital simbólico que os muniria com saberes e experiências que poderiam contribuir diretamente para uma formação política e cidadã que lhes aponte outras rotas, que lhes deem a possibilidade de ter outros desfechos se não aqueles circunscritos pela violência que ceifa vidas cada vez mais jovens como parte de um projeto da necropolítica.

Os corpos infantis e jovens que vivem nas bordas de uma metrópole como Salvador, na Bahia, no nordeste do Brasil, costumam ter a escola e as igrejas como principais instituições de formação cidadã. Mas a quem elas servem de fato e quais são os saberes que por elas circulam?

No contexto escolar, a literatura como expressão artística costuma estar presente, a partir de um viés canônico, como um atalho para o acesso a autores cujas obras não elegem representações que dialogam com os sujeitos que se farão leitores tendo em vista a recepção das obras. Entretanto, nas ruas, em espaços supostamente alternativos, embora sejam eles os oficiais, o contato com a arte se dá com a leitura que se faz dos muros estampados com grafites e também com as pichações, que disputam narrativas, com a escuta das notícias que correm de boca em boca e invadem os ouvidos mais e menos atentos, com as histórias familiares que se fazem presentes em contextos privados, mas também públicos, no compartilhamento de sons variados, que vão desde aqueles mais íntimos, passando pelas

músicas até os barulhos de tiros confundidos muitas vezes com fogos de artifício.

A poesia presente nas práticas cotidianas, por sua vez, tende a ser soterrada pelo apelo às notícias vendidas pela mídia, que destacam apenas o que pode confirmar o que se espera: na periferia só há espaço para a violência, que logo pela manhã já oferece pão com recheio de sangue.

A ONÇA NÃO DORME

O Sarau da Onça, coletivo surgido em 2011, no bairro Sussuarana, em Salvador/BA, surgiu, conforme Sandro Sussuarana, um dos seus idealizadores, como modo de resistir à crescente onda de violência e extermínio do povo negro no bairro localizado na periferia da cidade. Nesse sentido, Roberta Estrela D’Alva, 2022, p. 6-7) destaca que:

[...] a existência desses e dessas jovens é um sopro de renovação em nossas faces diante da tentativa de apagamento, é recusa à morte, e mais que resistência, o testemunho e o registro dessas existências e a poética produzida e partilhada por elas. Jovens poetas que deixam aqui registrados em suas palavras um retrato do que é o Brasil hoje, narrado em primeira pessoa por quem vive na pele a violência, cria estratégias de sobrevivência e faz da impossibilidade, a própria possibilidade de ser e de interagir vivamente com um mundo que os/as quer em silêncio.

Tal afirmação refere-se aos jovens poetas paulistanos que seguiram produzindo em plena pandemia, mas verifica-se a similitude entre a juventude periférica e seus anseios, que rasura as fronteiras geográficas criando laços cujas tramas se dão por fios fortes e coesos, que reafirmam sua capacidade de

metamorfosar-se para lidar tanto com as intempéries concretas quanto com as subjetivas, conforme o poema abaixo, de Daiane Oliveira (2019, p. 29):

Se essa rua fosse minha

Se essa rua fosse minha eu não mandava ela brilhar.
Do que me serve brilho? Eu mandava ela me proteger.
Mas não é qualquer proteção. Quero um dia sem balas
atravessando meu corpo, sem levar tapa no rosto,
sem ver a minha mãe chorar, sem sentir meu sangue
escorrer e sem ouvir que foi troca de tiros. Se a rua
fosse minha, queria ter chance de dizer quem sou, de
estudar em paz e brincar com meus amigos. Mas des-
de jovem ouço que essa rua tem dono. Assim, só me
resta sonhar que um dia eu possa mandar nessa rua.
Quem sou eu? Sou eu. Eu sou o menino negro. Qual
a rua? Todas as ruas, becos e vielas das periferias.
Pode escolher meu nome, pois a história é a mesma.

Grandes conhecedores do contexto no qual estão inseridos, Sandro Sussuarana e Evanilson Alves, à época jovens moradores da localidade, viram na poesia a oportunidade de reunir e partilhar saberes e reflexões sobre a situação da juventude negra com aqueles que sofriam e sofrem cotidianamente com práticas relacionadas ao racismo estrutural, ao epistemicídio, à necropolítica, ao memoricídio, à pilhagem epistêmica e a tantos outros modos de exclusão, perseguição e negação de direitos que contribuem diretamente para que suas principais vítimas sigam sem acesso a políticas públicas que tenham a equidade como princípio. Nesse sentido, Sandro Sussuarana (2016, p. 3) afirma que:

O Sarau da Onça nasceu da necessidade de se fazer frente ao que vem ocorrendo em Salvador nestes últi-

mos anos: o aumento dos índices de violência contra os jovens negros do bairro de Sussuarana, muitas vezes dá-se a impressão de que parte da sociedade não está consciente desta realidade ou pela indiferença preferem guardar o silêncio. Por isso que o jovem se posiciona, pois não é possível calar-se ante os atos bárbaros de assassinatos. Teve a sua primeira edição em 7 de maio de 2011. Eu defino o Sarau como um lugar de libertação das pessoas que ali se encontram quinzenalmente para ouvir e recitar poesia, onde o respeito é mútuo para com todos de forma que faz com que quem vá sinta-se acolhido e tenha vontade de voltar outras vezes.

No último ano, 2023, vimos o alarmante crescimento da violência em Salvador e as denúncias quanto à letalidade da polícia militar na Bahia. Tais dados podem causar muito espanto àqueles que não vivem nas bordas e não convivem diariamente com preconceitos variados que se convertem em todo tipo de combate ao povo negro, em geral, mas à juventude negra de modo específico. Para quem nasce com um alvo na testa, manter-se invisível, em alguma medida, é um modo de proteção, mas não a invisibilidade promovida pelo Estado e seus meios de atuação.

Em contrapartida, vemos, em um crescendo, como modos de expressão performáticas e literárias vêm ganhando espaço, cada vez mais, preenchendo a cena periférica de modo organizado e potente, infiltrando-se no centro dos debates sobre empoderamento a partir de ações que escolhem a arte poética como seu espaço de atuação. Partindo dessa perspectiva, é preciso que pensemos no movimento inaugurado pelos saraus e como estes foram sendo ressignificados desde seu surgimento nos espaços nobres até que seu conceito e seus modos de expressão foram alargados, apresentando outras possibilidades de apreciação estética sem que para isso tenha rompido sua relação com a poesia e seus modos

de divulgação e recepção que se dão pela via da coletividade e da partilha (Pereira da Silva, 2023).

De acordo com Paz e Lima (2021, p. 2)

A cena cultural em Salvador ganha novos territórios a partir do crescente número de espaços culturais periféricos que surgem. Os espaços culturais sempre estiveram concentrados nos centros da cidade o que dificultava o deslocamento de quem morava distante, nas periferias, além dos preços altos de espetáculos teatrais e cinemas. O lugar que a literatura circulava era restrito às academias de letras, às faculdades e outros espaços consagrados. Com o crescente número de saraus, a literatura se desenvolve em territórios diferentes daqueles em que estava acostumada a circular. A periferia é o berço de uma face da literatura contemporânea, que, distanciando-se do sujeito periférico só como objeto de escrita, vê agora, nestes mesmos sujeitos, os responsáveis por esta nova escrita: são produtores, personagens e temas de suas escritas.

Uma vez que os papéis sociais e literários se alteram na medida em que se (re/con)formam outros *lôcus* de observação e ação, as repercussões que se dão em torno dessa iniciativa atingem aqueles e aquelas envolvidos(as) diretamente no estabelecimento de novos paradigmas e no questionamento do *status quo* vigente, reverberando em um movimento cuja cadência atinge todo o entorno, seguindo a síncope regida por outros personagens com batidas que sabem de cor, de coração, porque é sob sua égide que seus corpos se colocam no tempo e no espaço.

Leda Martins (2021a, p. 12) nos lembra que

Todas as manifestações culturais e artísticas exprimem, de algum modo, a visão de mundo que matiza as sociedades e, nestas, os sujeitos que ali se constituem. Nos conhecimentos culturais incorporados, saberes de várias ordens se manifestam, sejam eles de natureza filosófica, estética, técnica, entre outros.

Assim, compreende-se que as poéticas presentes nos saraus representam os sujeitos ali envolvidos e suas práticas, sua potência ancestral que se dá não apenas pela palavra, mas no modo como se organizam, como ocupam os espaços, como elegem os símbolos que lá marcarão presença, como dispõem seus corpos e como expõem suas dores, seus amores, sabores e dissabores.

É também Martins (2021b, p. 32) quem defende que

[...] A cultura negra é a cultura das encruzilhadas. Nas elaborações discursivas e filosóficas africanas e nos registros culturais delas também derivados, a noção de encruzilhada é um ponto nodal que encontra no sistema filosófico-religioso de origem iorubá uma complexa formulação. Lugar de interseções, ali reina o senhor das encruzilhadas, portas e fronteiras. Èsù Elegbára, princípio dinâmico que medeia todos os atos de criação e interpretação do conhecimento [...].

É na/da encruzilhada que se vê a onça mirando o horizonte e vislumbrando possibilidades. Quem vai ao Sarau da Onça e o vê acontecendo, nem sempre consegue alcançar como a sua realização se dá a partir da encruzilhada de desejos que apresenta, de um lado, o poder da igreja personificado em quem está à frente do local no qual se realizam os encontros, que permite ou não a entrada, dificultando como pode os trânsitos, e, do outro, aqueles que fazem efetivamente a roda continuar girando, desempenhando diversos papéis a fim de viabilizar mais uma

edição, apropriando-se de linguagens e aparatos que foram sendo apre(en)didos nos corres, nas trocas, nas partilhas, no cruzamento do que aciona desejo, necessidade e vontade de fazer acontecer.

Sussuarana (2016, p. 4) destaca:

Minha escrita fala mais precisamente do lugar de onde eu venho que é a periferia, o gueto, dos moradores deste local, de minha realidade diária na luta por melhores condições de vida, mais segurança, saúde, educação etc. Escrevo pra me libertar, se isso ajudar quem me escuta a se libertar também, a melhorar os argumentos críticos em suas leituras de vida me dá mais motivação ainda para continuar escrevendo.

Compreendendo que o cenário nacional nunca se mostra favorável para as artes, ainda mais quando os pretendentes não ocupam lugar de prestígio, manter-se em cena é resultado de um labor coletivo que une mãos historicamente atadas e corpos historicamente manipulados e segredados, que dispõem de recursos ínfimos no que tange ao financeiro, mas que parecem ter uma fonte inesgotável de criatividade e resistência. Mas por que são esses corpos que sempre precisam pautar suas conquistas a partir do sofrimento? Por que são esses corpos que precisam constantemente provar seu valor mesmo ante a comprovação explícita de sua competência? As respostas que podem ser dadas agora remontam a séculos de opressão que se atualiza em novos e perversos modelos de submissão e exploração, ainda que sob ares de escolhas pautadas numa suposta liberdade que se sabe desde sempre vigiada e questionada.

É nesse contexto que o coletivo poético Sarau da Onça imprime sua marca, se apresenta com a força de um felino que não se deixa docilizar e segue mirando o horizonte com os ecos de uma memória que não lhe deixa esquecer que o que se tem é fruto de

uma luta insana que não pode dar trégua, que não descansa porque o desejo pelo abate está sempre à espreita, pois “No jogo tático, o ganho, a posse, é instantânea e fugidia, portanto, depende de um “sempre alerta”, da sagacidade de mover-se na arena em que se luta com e pela linguagem [...]” (Souza, 2011, p. 131).

UM PONTO DE VISTA É SEMPRE A VISTA DE UM PONTO

Um viés do caráter político da atuação dos saraus é aquele que aponta para sua perspectiva educativa, pois este

[...] ocupa um lugar de importância ímpar, atraindo jovens e adolescentes para atividades culturais, o que lhes pode livrar de serem cooptados por atividades destrutivas à cidadania. O Sarau é mais uma ferramenta das muitas que a comunidade tem, que usa da arte para modificar o local, os moradores e a visão externa sobre este lugar onde tem muitos talentos e pouco (ou melhor, nenhum) investimento das esferas governamentais. (Sussuarana, 2016, p. 3)

Sérgio Silva (2023, p. 52) destaca que:

A partir de dinâmicas educativas alicerçadas na cultura de rua (no caso, da cultura *Hip-Hop*) e do verso de uma escrevivência (termo cunhado pela escritora e grande referência na formação literária dos jovens dos Saraus periféricos, Conceição Evaristo) esses coletivos desenvolvem sua forma peculiar de educação, de formação para a cidadania, tendo a poesia e o legado histórico da comunidade como fio condutor, como sustentação.

Declaradamente inspirados e estimulados por iniciativas pioneiras como aquelas capitaneadas por Sérgio Vaz, com o Sarau da Cooperifa, em São Paulo, e por Nelson Maca, com o Sarau Bem Black, em Salvador, os idealizadores do Sarau da Onça apontam a importância de fomentar e tornar acessíveis tais práticas que surgem a partir de iniciativas coletivas locais que precisam da criação e da manutenção de políticas públicas que assegurem a permanência de tais ações de modo crescente e cada vez mais forte, incentivando aparatos que estejam fundamentados em políticas de Estado e não de governo.

FICA! VAI TER POESIA!

As mal traçadas linhas que aqui se apresentam indicam mais um desejo de continuar investigando tal temática a fim de compreender outros meandros dos saraus, mais especificamente do Sarau da Onça, do que propriamente propor respostas, tendo em vista que é a capacidade de seguir (se) questionando que viabiliza a manutenção de tais práticas.

Enquanto seguem sem respostas e encaminhamentos, os feitos e desfeitos que cercam as vidas nos espaços periféricos, os interlocutores envolvidos têm munição na palavra (mal) dita que não cabe nas bocas e reverbera nos lugares menos prováveis, descortinando não apenas suas mazelas, mas também suas conquistas.

Sigamos na luta enquanto os versos seguem seus fluxos de nós, para nós e por nós mesmos.

REFERÊNCIAS

- D'ALVA, Roberta Estrela. Prefácio. In: ALCADE, Emerson (org.). *Protagonismo juvenil*. Coleção *Slam*. São Paulo: Autonomia Literária, 2022.
- MARTINS, Leda Maria. *Afrografias da memória: o reinado do Rosário no Jatobá*. 2. ed. São Paulo: Perspectiva; Minas Gerais: Mazza Edições, 2021a.
- MARTINS, Leda Maria. *Performances do tempo espiralar: poéticas do corpo-tela*. Rio de Janeiro: Cobogó, 2021b.
- OLIVEIRA, Daiane. Se essa rua fosse minha. In: Sarau da Onça (org.). *O diferencial da favela: dos contos às poesias de quebrada*. Vitória da Conquista: Galinha Pulando, 2019.
- PAZ, Paulo Sérgio; LIMA, Ari. As (po)éticas negras: espaços e escritas que convergem nos saraus periféricos de salvador. *Linguagens – Revista de Letras, Artes e Comunicação*, Blumenau, v. 15, n. 2, p. 111-130, mai/ago., 2021.
- SILVA, Ana Cristina Pereira da Silva. *De afeto em afeto se faz pérola: o sarau e a performance como constituinte de redes afetivas e estratégia de inserção do texto literário na atualidade*. Dissertação (Mestrado em Letras) – Universidade Estadual de Londrina, Londrina/PR, 2023.
- SILVA, Sérgio Ricardo Santos da Silva. *Os coletivos culturais, seus saraus periféricos e suas pedagogias da quebrada nas comunidades Alto do Cabrito e Sussuarana, em Salvador/BA*. 2023. Tese (Doutorado em Educação e Contemporaneidade) – Departamento de Educação, Universidade do Estado da Bahia, Salvador, BA, 2023.
- SOUZA, Ana Lúcia Silva. *Letramentos de reexistência: poesia, grafite, música, dança, hip-hop*. São Paulo: Parábola Editorial, 2011.
- SUSSUARANA, Sandro. Entrevista mediada por Mauren Pavão Przybylski. A voz da poesia periférica por ela mesma: uma conversa com Sandro Sussuarana, do Sarau da Onça. *Boitatá*. Revista do GT de Literatura Oral e Popular da ANPOLL, Londrina, n. 21, jan./jun., 2016.
- VAZ, Sérgio. Literatura, pão e poesia. In: VAZ, Sérgio. *Literatura, pão e poesia*. 2. ed. São Paulo: Global Editora, 2020.



A INFLUÊNCIA DA GUERRA NAS PERFORMANCES POÉTICAS UCRANIANAS¹

Kateryna Hodik
Frederico Garcia Fernandes

As agitações sociais, as catástrofes e as guerras produzem, entre outras coisas, enormes camadas de patrimônio cultural específico, incluindo *performances* de rua, poesia coletiva, artes visuais – todos aqueles gêneros que podem, por um lado, compreender rapidamente o que está acontecendo e, por outro lado, dar uma reação emocional ao acontecimento. A literatura nesses períodos pode desempenhar diversas funções: registrar a experiência traumática para que haja possibilidade de processamento posterior, ajudar o destinatário a percebê-la e a aceitar que não é o único a vivenciar certas perdas etc. Esse processo é exatamente o que se observa hoje na esfera cultural da Ucrânia. A invasão em grande escala da Federação da Rússia em fevereiro de 2022 causou o aparecimento de muitas amostras culturais, incluindo *performances* poéticas e de artes cênicas. Já nos primeiros meses do início da invasão armada, registrou-se um aumento no número de projetos de arte; foram criadas plataformas que recolhiam poesia de

1 O texto foi escrito originalmente em inglês e contou com a tradução para o português de Gisele Gemmi Chiari.

guerra, dramas etc. Ao mesmo tempo, surgiram muitos exemplos de folclore em rede, incluindo *memes*, *fakenews* e fotomontagens. Houve um retorno aos gêneros clássicos do folclore, incluindo canções de ninar, cantigas (formas de canções rituais destinadas a destruir o inimigo ou proteger os membros da comunidade).

Como qualquer fenômeno que se desenvolve rapidamente, as práticas culturais da Ucrânia, em 2022-2023, ainda não puderam ser examinadas de forma abrangente nesse curto período. No entanto, a maior parte das antologias poéticas, assim como as obras em prosa, chamaram a atenção dos pesquisadores. Um exemplo disso é a revisão de literatura apresentada por N. Frieß, na qual importantes representantes culturais, como S. Zhadan e A. Kurkov, são apenas brevemente mencionados (FRIEß, 2022). Por sua vez, Baturevych fornece uma análise do mercado da indústria do livro em sua pesquisa. A pesquisadora observa que o crescimento explosivo da demanda por produtos culturais ucranianos, tanto no próprio país como fora de suas fronteiras, na primeira metade da invasão em grande escala, foi uma grande surpresa para todos os participantes do mercado (BATUREVYCH, 2022).

No que tange às *performances*, geralmente, elas não são um objeto popular nos estudos literários na Ucrânia. Embora nos últimos anos tenham surgido trabalhos dedicados a elas em âmbito acadêmico. Entre os jovens pesquisadores da *performance*, uma das mais importantes é Daryna Gladun, que é membro de coletivos de poesia, além de pesquisadora de *performances* ucranianas, inclusive aquelas criadas com auxílio de escrita computacional autorizada (Gladun, 2020). Maslov-Lysychkina analisa as especificidades da formação da *performance* ucraniana em sua obra. A investigadora observa que nos últimos anos esse fenômeno tem registrado um rápido desenvolvimento, apesar da falta de financiamento adequado, da censura e da ausência de apoio institucional aos projetos. Ela também observa que os artistas ucranianos modernos baseiam-se, em parte, nas práticas dos anos 20 do século XX. Os experimentos

teatrais de Les Kurbas, entre outros, são importantes para os artistas coetâneos (MASLOV-LYSYCHKINA, 2022). E isto indica um interesse à autêntica cultura ucraniana, que no início do período soviético ainda não tinha sofrido uma destruição significativa². Essas práticas artísticas, em particular o teatro de Les Kurbas, eram pouco comentadas no ambiente artístico ucraniano durante a época soviética. Porém, a partir de 1991, voltaram ao discurso e hoje estão entre os exemplos de *performances* teatrais nas quais figuras culturais modernas têm se orientado.

M. Tsybenko descreve o lugar das mulheres nas práticas artísticas nas condições de uma guerra genocida. A pesquisadora descreve diversos formatos de atuação, em especial aqueles que utilizam restos de cartuchos e projéteis (TSYBENKO, 2023). Observe que tais elementos são, atualmente, utilizados nas práticas artísticas de forma ativa. L. Sokolyuk, V. Naydenko, A. Khudiakova analisam detalhadamente as formas visuais de *performance* na Ucrânia, em particular, na escola de Kharkiv (Sokolyuk, Naydenko, Khudiakova, 2022).

Trabalhos individuais, em particular o artigo de S. Demedziuk, analisam o desenvolvimento do conflito militar da Ucrânia com a Rússia desde 2013 (ou seja, desde a Revolução da Dignidade), incluindo os antecedentes da década de 1990, bem como o desenvolvimento da esfera cultural durante este período (Demedziuk, 2017). R. Ivashkiv analisa em sua obra as peculiaridades da tradução da poesia ucraniana moderna sobre temas militares. Contudo, o pesquisador considera amostras de textos que foram publicados em 2016 (Ivashkiv, 2022). Estudos semelhantes mostram que o discurso da guerra na cultura ucraniana ocorreu ainda antes de 2022. No entanto, os estudos mencionados não permitem avaliar a dinâmica da influência da agressão militar na arte.

2 Na década de 1930, os artistas em questão foram fisicamente destruídos. Assim, por exemplo, Les Kurbas foi baleado na floresta de Sandarmokh. Aliás, ele foi morto pela mesma bala que seu amigo Mykola Kulish, outro importante ator de teatro da Ucrânia: <https://holodomormuseum.org.ua/news-museji/leskurbas-zhyttia-z-kuleiu-v-sertsji/>.

O objetivo desse trabalho é analisar o impacto da guerra da Rússia contra a Ucrânia nas atividades de coletivos de poesia e *performances* artísticas ucranianas. Para a sua elaboração, é necessário analisar o estado dos grupos performativos ucranianos antes do início da guerra em grande escala em 24 de fevereiro de 2022, para então investigar os fenômenos artísticos desse intervalo de tempo, desde o início de 2022 até meados de 2023 (no decurso de processamento do material), e destacar as características gerais do desenvolvimento das *performances* nesse período.

Antes de proceder a uma revisão detalhada dos padrões de transformação das *performances* artísticas ucranianas após a invasão armada em grande escala de 2022, é necessário descrever brevemente o estado dessa indústria desde 2014, uma vez que, de fato, os contextos de guerra na arte ucraniana começaram a ser transmitidos ativamente após a anexação da Crimeia e o início do conflito militar nas regiões de Donbass e Lugansk.

Durante esse período, a vida artística na Ucrânia intensificou-se. Isso aconteceu por vários motivos. Em primeiro lugar, de encontro ao contexto do início da guerra com a Federação da Rússia, a sociedade foi reorientada a partilhar o espaço cultural comum (que após o colapso da URSS não só continuou a existir, mas também produziu numerosas colaborações culturais e diferentes projetos³). Houve também uma situação específica na sociedade relativamente à utilização das línguas russa e ucraniana. Assim, até 2014 (antes do início da agressão armada da Rússia contra a Ucrânia), houve um debate sobre a necessidade de criar um ambiente bilíngue, para dar à língua russa o estatuto de segunda língua (isto foi feito, por exemplo, na República da Bielorrússia,

3 A presença de tal cooperação teve um impacto negativo no desenvolvimento do mercado cultural ucraniano. Isto se deveu ao fato de os centros de produção, canais de televisão e estações de rádio preferirem produtos, livros e filmes de língua russa que não levantassem a questão da identidade nacional, porque podiam ser vendidos fora da Ucrânia – para a Federação Russa, Cazaquistão, Moldávia etc. Os artistas que procuravam trabalhar exclusivamente no campo da cultura ucraniana foram recusados devido aos menores lucros previstos por esses produtos.

o que levou à substituição total da língua bielorrussa em 30 anos, mesmo no campo educacional). Depois de 2014, uma série de atos normativos propiciaram condições mais equitativas para a existência das línguas ucraniana e russa no espaço midiático que possibilitaram um de maior apoio institucional a iniciativas culturais⁴ etc.

É importante notar que as *performances* poéticas que se desenvolveram nesse período, bem como aquelas que hoje destacam a guerra da Rússia contra a Ucrânia, descrevendo-a diretamente ou através de outras imagens, não surgiram do nada. Há uma grande tradição dessa arte, enraizada no drama folclórico, bem como na peça de presépio (prática de encenação de peças de Natal por estudantes que viajavam pelo país durante as férias e ganhavam dinheiro com essas representações) popular na Ucrânia até 1917 (atualmente está sendo revivido)⁵.

O século XX é importante para a formação da cultura performática ucraniana, durante o qual se formaram e consolidaram as principais abordagens da poética dos coletivos, da organização das produções teatrais etc. Ainda na época da URSS, grupos culturais ucranianos trabalhavam com esse gênero. Um exemplo disso é a associação de Boo-Ba-Boo. Mais tarde, no final do século XX – início do XXI, deu-se a formação de uma nova geração de artistas ucranianos, que já tinha se afastado das práticas da época soviética. Durante esse período, os traumas nacionais são reatualizados na sociedade, incluindo os traumas do Holodomor de 1932-1933, que foram mantidos em silêncio até a década de 1990. Um exemplo do trabalho dos coletivos desse período é a exposição de poesia visual “Demonization”⁶, criada pelos poetas-intérpretes ucranianos – Daryna Gladun e Lesyk Panasyuk. O projeto, uma coleção de pinturas, foi apresentado em 2018.

4 [https://www.venice.coe.int/webforms/documents/default.aspx?pdffile=CDL-AD\(2023\)021-e](https://www.venice.coe.int/webforms/documents/default.aspx?pdffile=CDL-AD(2023)021-e)

5 <https://ethnography.org.ua/content/ukrayinsky-vertep>

6 <https://www.behance.net/gallery/72805999/Demonization>

Cada uma das pinturas apresentada é formada por duas letras espelhadas, a primeira e a última letra do nome dos líderes da URSS, cujas ações causaram o Holodomor de 1932-1933: Josef Stalin, Pavel Postyshev, Lazar Kaganovich, entre outros. As fontes e a inclinação da combinação dessas letras são escolhidas de maneira a formar o contorno de uma criatura demoníaca. No total, o projeto apresenta as iniciais de 25 pessoas cujo envolvimento no Holodomor foi fornecido pela SBU (Serviço de Segurança da Ucrânia). Os artistas notaram que a lista está incompleta, pois, na verdade, mais pessoas estiveram envolvidas neste crime.

É importante notar que a coleção de poesia visual apresentada se inscreve no contexto da cultura ucraniana em termos da percepção do Holodomor como uma tragédia causada por forças infernais (a demonização do governo da URSS na década de 1930 é frequentemente encontrada em obras literárias, incluindo a literatura da diáspora ucraniana, nomeadamente nos textos “O Príncipe Amarelo”, de Vasyl Barka, “Maria”, de Ulas Samchuk, e outros). Apesar da temática diferente, esta exposição não está desvinculada das práticas artísticas que vemos no período de 2022-2023. Com efeito, ela dá continuidade à tradição de compreender os crimes da URSS, que durante o período de invasão em grande escala são frequentemente comparados ou equiparados aos crimes da Rússia (queima de cereais, mineração de campos e outras práticas que levam à fome podem ser adicionadas a essa lista⁷).

Desde 24 de fevereiro de 2022, a arte na Ucrânia se tornou uma das mais populares no mundo devido a vários fatores. Em primeiro lugar, porque ela foi capaz de reagir rapidamente às novas agitações que a sociedade enfrentava. Em segundo lugar, as suas várias formas de expressão, incluindo *performances* de rua e poesia visual, proporcionaram uma compreensão mais ampla da guerra para residentes de países europeus, onde, aliás, muitos

7 Tais comparações são geralmente encontradas na imprensa: <https://tsn.ua/ato/predstavnicya-ssha-v-oon-porivnyala-putina-zi-stalinim-2455537.html>

refugiados ucranianos acabaram se asilando. Entre eles, pessoas que estavam familiarizadas com essas práticas culturais (sem falar no fato de um número significativo de artistas ter ido parar no estrangeiro), e que, portanto, por meio delas, poderiam ter algumas ideias de como agir e garantir a adequada implementação de atividades artísticas.

Em geral, a arte performativa do início da década de 2020 desempenhou duas funções importantes: atualizou traumas nacionais e elementos de identidade cultural já existentes, e estabeleceu comunicação com representantes de outras nações através de todo um sistema de imagens-símbolos universais. Assim, símbolos de uma casa destruída, atributos da infância – bonecos, carrinhos de bebê etc. – foram amplamente utilizados. Nas práticas artísticas, coisas atípicas eram utilizadas como adereços – cartuchos, garrafas para fazer coquetéis molotov, ouriços antitanque (ouriço checo) etc. Os contextos, símbolos e ícones da guerra em 2022 foram apresentados de forma bastante ampla e para além da literatura, do teatro e da pintura, aparecendo até mesmo na culinária no que diz respeito à escolha do formato para bolos e doces etc.

As *performances* que surgiram nesse período podem ser condicionalmente divididas em dois grupos. O primeiro grupo é formado por *performances* criadas por grupos artísticos. O segundo, por atividades criadas por refugiados ucranianos em diferentes países do mundo⁸. Essas produções não passaram por uma preparação a longo prazo, (embora pudessem ser incluídas no contexto artístico devido à grande procura dos ucranianos pela sua própria cultura na emigração), mas por meio de certas imagens, transmitiram o tema da guerra aos residentes de outros países. Por exemplo, em março de 2022, em Munique (Alemanha), foi realizada uma apresentação com berços, carrinhos e cadeirinhas vazios, que simbolizavam

8 Trata-se aqui da compreensão profunda da identidade cultural ao nível dos significados, dos códigos culturais gerais etc., e não de trajes tradicionais reproduzidos mecanicamente, feriados folclóricos etc., que muitas vezes são confundidos no senso comum como expressões reais de identidade.

crianças que morreram devido às hostilidades. Uma canção de ninar foi escolhida como acompanhamento musical desta ação. Eventos semelhantes foram realizados em outras cidades, mas em vez de carrinhos, foram usados pacotes manchados de sangue, bonecos, cemitérios infantis improvisados, simbolizando as crianças mortas⁹.

As *performances* que foram organizadas por grupos artísticos no formato de projetos culturais incluíam eventos de poesia, produções teatrais, projetos de arte, caracterizaram-se por uma estabilização consistente, ao contrário das atividades desenvolvidas pelo segundo grupo, o dos refugiados. Os temas centrais desenvolvidos por este primeiro grupo tem sido: resistência espiritual, revisão do passado com a busca de respostas para os acontecimentos traumáticos do presente, e, em alguns casos, eventos históricos contextualmente próximos à guerra atual vêm à tona. Exemplo disso foi o “Threatening Poetry”¹⁰, programado para 8 de maio – Dia da Memória e da Reconciliação, que incluiu leitura e discussão de poesia, pois, nesse dia, tradicionalmente se fala da vitória sobre o fascismo. O referido evento também teve como objetivo abordar o tema da guerra genocida e compará-la com a travada pela Rússia contra a Ucrânia. Todos os poemas lidos durante o programa foram dedicados apenas a este tema, mas foram interpretados de diferentes ângulos – da perspectiva de um refugiado, de uma pessoa que permanece em sua casa, de uma pessoa que perde sua casa e seu mundo habitual.

A sensação geral de perigo, a necessidade de falar sobre traumas são bem transmitidas, por exemplo, na poesia de Darina Gladun:

9 <https://doi.org/10.5281/zenodo.10547436>

10 Para descrição do evento e textos dos participantes, consultar: <https://lcb.de/programm/threatening-poetry/>.

estamos tentando dissuadir a guerra de nós mesmos,
 espremer a guerra, lavar a guerra de nós mesmos
 mas a guerra não deixa nenhum dos nossos corpos
 As profundezas de nossas bocas estão cheias de
 palavras¹¹ (Gladun, 2022).

Programa semelhante, voltado para a análise da nova arte ucraniana em 2022, foi o fórum do Instituto de Literatura que leva o nome de T.G. Shevchenko “The muses are not silent”¹². O evento ocorreu durante seis dias. Cada dia era dividido em duas partes: a científica, que apresentava informações acadêmicas sobre o impacto da guerra nos vários tipos de arte; e a casa do artista, onde foram apresentadas pinturas, peças teatrais e poesias – foi escolhido um tema geral para cada dia.

Um projeto heterogêneo interessante é “One more day: a war diary”¹³, criado com o apoio financeiro da União Europeia. A proposta apresenta uma exposição *on-line* de trinta e quatro diários, que descrevem diferentes contextos de guerra: político, doméstico, armado etc. O projeto contém fotografias, poesias, desenhos, além de imagens geradas por inteligência artificial. A ideia principal é mostrar em que consiste um dia de guerra para um ucraniano médio.

Os dois grupos de *performances* mencionados têm tarefas diferentes. Assim, os primeiros registram o impacto da guerra na sociedade, seus contextos e experiências traumáticas. O material cultural produzido por tais *performances* permanece para processamento posterior por coletivos de poesia ucranianos. O segundo grupo de *performances* registra o impacto da guerra na sociedade, aqui e agora, e chama a atenção da comunidade mundial para os problemas na Ucrânia provocados pela guerra russa. No entanto,

11 “namahaïemosia vyhovoryty viinu vychavyty viinu vymyty iz sebe viinu ta viina ne zalyshaie zhodnoho z nashykh tilu hlybynakh rotiv ne zakinchuiutsia slova” (Gladun, 2022, tradução nossa).

12 <https://chytomo.com/prokhodyt-naukovo-mystetskyj-forum-muzy-ne-movchat/>

13 <https://chytomo.com/shchodennyky-vijny/pro-proiekt/>

estas ações não são registradas sistematicamente; pelo contrário, elas são cobertas, ocasionalmente, pelos meios de comunicação social. Essa particularidade provavelmente levará à perda do material dessas *performances* e à impossibilidade de sua análise detalhada no futuro.

Para a compreensão das especificidades das *performances* literárias ucranianas em 2022-2023, é importante apontar a sua inclusão no contexto internacional de maneira mais ampla. Deve-se notar ainda que as colaborações internacionais de coletivos de poesia ucranianos com colegas da Inglaterra, Alemanha, França e Polônia ocorreram mesmo antes do início da invasão russa em grande escala na Ucrânia. Existiram e continuam a existir programas e quadros especializados de várias fundações da União Europeia. No entanto, desde 2022, as organizações internacionais começaram a trabalhar com artistas ucranianos de forma mais sistemática. Assim, no primeiro semestre de 2022, foi realizada uma série de eventos que se centraram especificamente no tema ucraniano e na posição do povo sobre a guerra. No mesmo ano, começaram a ser difundidos programas internacionais para o envolvimento de artistas ucranianos e se tornaram mais populares os portais em que os artistas podiam se expressar, como o Vataha¹⁴ – um portal para artistas ucranianos, na Holanda, que contém informações sobre *performances*, exposições, bem como eventos destinados a apoiar refugiados e artistas ucranianos. O portal continua atraindo novos participantes para colaborações.

De uma forma geral, a análise da atividade dos coletivos artísticos ucranianos no período que vai do início de 2022 a meados de 2023 permitiu chegar a várias conclusões. Em primeiro lugar, constatou-se que grande parte da arte performática deste período se baseia em práticas culturais do século XX e início do século XXI. Em segundo lugar, os artistas trabalham tanto com material cultu-

14 Palavra ucraniana que pode ser traduzida para o português como “banda”.

ral ucraniano atual como com amostras de literatura estrangeira. Em terceiro lugar, nesse período, os contextos da guerra ganham destaque, mas são apresentados de diversas formas. Nem sempre se trata diretamente do conflito armado (embora este tema seja o mais importante para os escritores ucranianos em 2022-2023). A questão também pode ser abordada através da seleção de cenários, adereços, música. Esse tipo de utilização de contextos de guerra é característico em reinterpretções de obras de escritores estrangeiros, por exemplo, de Gabriel García Márquez. Nas obras ucranianas de 2023, no contexto da guerra, traumas históricos relacionados com a política da URSS são frequentemente reinterpretados, pois, o discurso cultural da URSS e o da Federação da Rússia são parcialmente identificados.

A análise da transformação dos coletivos poéticos ucranianos e das práticas artísticas durante o período que vai do início ao fim da guerra da Rússia contra a Ucrânia é promissora para futuras pesquisas. Atenção especial deve ser dada à mudança ocorrida na poética ucraniana ao repensar os significados culturais, as questões de reflexão identitária na literatura e nas tentativas de preservar artefatos culturais.

REFERÊNCIAS

ANDRYCZYK M. Bu-Ba-Bu: Poetry and Performance. *Journal of Ukrainian Studies*. 27 (1/2): 257-272.

BATUREVYCH I. The Will to Rebuild: Why the Ukrainian Publishing Industry Keeps on Going. 2022. Disponível: <https://chytomo.com/en/the-will-to-rebuild-why-the-ukrainian-publishing-industry-keeps-on-going/> Acesso em 15 de set. 2023.

CAROLINE, E.M. Hodges; LEE-ANN Fenge; WENDY, Cutts. Challenging perceptions of disability through performance poetry methods: the “Seen but Seldom Heard” project, *Disability & Society*, 2014, 29:7, 1090-1103.

DEMEDZIUK, S. The new dimension of war – the Ukraine conflict. *Security and Defence Quarterly*, 14(1), 2017. pp. 91-109.

FRIEß, N. Literature in War. 2022. Disponível: <https://www.zois-berlin.de/en/publications/zois-spotlight/literature-in-war>. Acesso em 15 de set. 2023.

GLADUN D. Peculiarities of the text of poetic performance (on the material of the authorized computerscript of the text of poetry performance by art group "Aether: media collaboration in real time". Актуальні питання гуманітарних наук. n. 31, v. 1, 2020, p. 290-296.

GLADUN, D. Performans i poetychnyi performans u stattiakh ukrainskykh doslidnykiv. [Performance and poetic performance in the articles of Ukrainian researchers]. *Studia Ukrainica Posnaniensia*, v. IX/1: 2021, p. 145-155.

HODIK, K. Ukrainian rallies against Russian aggression. Zenodo. 2024ю Disponível: <https://doi.org/10.5281/zenodo.10547436>. Acesso em 20 de jan. 2024.

HUNDOROVA T. *The Post-Chornobyl Library*. Academic Studies Press. 2019.

IVASHKIV, R. Translating Ukrainian War Poetry into English: Why It Is Relevant. *East/West*, v. 9, n. 1, 2022, p. 37-65.

MASLOVA-LYSYCHKINA I. Performans u kulturno-mystetskomu prostori Ukrainy KhKh-KhKhI st. Visnyk Kyivskoho natsionalnoho universytetu kultury i mystetstv. Serii: Stsenichne mystetstvo. [Performance in the cultural and artistic space of Ukraine in the 20th-21st centuries. *Bulletin of the Kyiv National University of Culture and Arts*, Series: Stage art], 2022 5(2), p. 137-149.

NECHYTAILIUK I. Ukrainyskyi literaturnyi performans. Visnyk ONU. Ser.: Filolohiia. [Ukrainian literary performance. *ONU Bulletin. Ser.: Philology*, 2014, v. 19, n. 2(8), p. 49-57.

PESENTI M. Kulturne Vidrodzhennia TA Sotsialna Transformatsiia Urainy. Rol kultury ta mystetstva u zmitsnenni stiikosti postmaidannoi Ukrainy. [CULTURAL REVIVAL AND SOCIAL TRANSFORMATION OF UKRAINE. The role of culture and art in strengthening the stability of post-Maidan Ukraine]. 2020. URL: <https://www.chathamhouse.org/sites/default/files/2021-02/2020-11-16-cultural-policy-and-social-transformation-in-Ukraine-pesenti-ukrainian.pdf> . Acesso em 15 de set. de 2023.

PLATFORM for Ukrainian art and culture in the Netherlands. <https://www.vataha.nl/>. Acesso em 15 de set. de 2023.

PROJECT "Demonization". Disponível: <https://www.behance.net/gallery/72805999/Demonization>. Acesso em 15 de set. 2023.

SOKOLYUK, L.; NAYDENKO, V.; KHUDIAKOVA, A. Interplay Between the Arts in the Works of Ukrainian Artists. *Artistic Culture*. Topical issues, 2022, v. 18., n. 2, p. 36-44.

THE performance born in the bomb shelters of Kyiv marks one year since the Russian full-scale invasion of Ukraine. Disponível: <https://ui.org.ua/en/news-en/the-performance-born-in-the-bomb-shelters-of-kyiv-marks-one-year-since-the-russian-invasion-of-ukraine/>. Acesso em 15 de set. 2023.

TSYBENKO, M.O. Zhinky v mystetstvi ta novykh vyklykakh henotsydalnoi viiny. Vizualne mysttsetvo v konteksti suchasnykh kulturnykh praktyk. Zbirnyk materialiv VIII Vseukrainskoi naukovo-praktychnoi konferentsii. [Women in art and new challenges of genocidal war. Visual art in the context of modern cultural practices. *Collection of materials of the VIII All-Ukrainian scientific and practical conference*. Черкаси 2023. С. 27-29

U SSHA vidbuvsia mitynh na pidtrymku Ukrainy (foto). [A rally in support of Ukraine took place in the USA (photo)]. Disponível: <https://tsn.ua/ato/u-ssha-vidbuvsya-miting-na-pidtrimku-ukrayini-foto-2118421.html>

UKRAINE Opinion on the Law on National Minorities (Communities) (2023). Disponível: [https://www.venice.coe.int/webforms/documents/default.aspx?pdffile=CDL-AD\(2023\)021-e](https://www.venice.coe.int/webforms/documents/default.aspx?pdffile=CDL-AD(2023)021-e) . Acesso em 15 de set. 2023.

UKRAINIAN Activists Protest Outside the Russian Embassy | NBC4 Washington. Disponível: <https://www.youtube.com/watch?v=YzZWfdZ5uPo> . Acesso em 15 de set. 2023.

VYSTAVKA «Shche odyen den: shchodennyky viiny». [Exhibition “Another Day: War Diaries”] URL: <https://chytomo.com/shchodennyky-viiny/pro-proiekt/> . Acesso em 15 de set. 2023.

Walled City: The Art of the Mural (2017). Gingko Press.

SOBRE OS AUTORES

Ana Lúcia Trevisan: Doutora em Letras e docente do Programa de Pós-graduação em Letras da Universidade Presbiteriana Mackenzie.

E-mail: ana.trevisan@mackenzie.br

Andréa Betânia da Silva: Professora da Universidade do Estado da Bahia (UNEB), e do Programa de Pós-graduação em Crítica Cultural. Doutora em Cultura e Sociedade.

E-mail: andreabetania@gmail.com

Alexandra Santos Pinheiro: Doutora em Letras e Professora da Universidade Federal da Grande Dourados, bolsista produtividade do CNPq.

E-mail: alexandrapinheiro@ufgd.edu.br

Amanda Teixeira: Mestre em Letras e Doutorando em Estudos Literários do Programa de Pós-graduação em Letras da UEL, bolsista da CAPES.

E-mail: amanda.damasio@uel.br

Cesar Augusto Carvalho: Professor de Sociologia aposentado pela Universidade Estadual de Londrina, é escritor e poeta, organizador do Sarau Gente de Palavra e produtor do Canal Poetariado.

E-mail: cacarvalho49@gmail.com

Claudiana Nogueira de Alencar: Cenopoeta e integrante dos coletivos Cenopoético Viva a Palavra e da Elas Poemas, Professora do Curso de Letras da Universidade Estadual do Ceará (UECE) e Pesquisadora do CNPq.

E-mail: claudiana.alencar@uece.br

Cleber José de Oliveira: Professor de Literatura Brasileira no Programa de Pós-graduação em Letras da Universidade Federal da Grande Dourados (UFGD).

E-mail: cjoliveira@ufgd.edu.br

Emerson Alcalde: graduado em Teatro pela Universidade Anhembimorumbi e em dramaturgia pela SP Escola de Teatro. É *slammaster*, escritor, produtor artístico do *Slam* BR, membro-fundador da WPSO (Organização Mundial de *Slam* de Poesia, com sede em Bruxelas, na Bélgica).

E-mail: emersonalcalde@hotmail.com

Frederico Garcia Fernandes: Doutor em Letras, professor de Teoria Literária junto à Universidade Estadual de Londrina, coordenador do projeto “Coletivos Poéticos e Políticas Públicas de Inclusão: inovação na cena literária” e Pesquisador do CNPq.

E-mail: fredma@uel.br

Giuliano Tierno: Doutor e Mestre em Artes e sócio fundador da Casa Tombada – Lugar de Arte, Cultura, Educação na cidade de São Paulo. Coordenador Geral dos cursos de pós-graduação da Casa Tombada.

E-mail: giulianotierno@gmail.com

Gisele Gemmi Chiari: Doutora em Letras pela Universidade de São Paulo (USP). Atualmente realiza estágio pós-doutoral na Universidade Estadual de Londrina (UEL).

E-mail: giselegemmi@hotmail.com

Luiza Romão: Poeta, atriz e *slammer*. Graduada em Artes Cênicas e Mestre em Teoria Literária e Literatura Comparada (USP). Pesquisa poesia em *performance*.

E-mail: luizaromao8@gmail.com

Maria Aparecida de Barros: Doutora em Letras pela Universidade Estadual de Londrina, com tese sobre narrativa de mulheres encarceradas e agente penitenciária em Dourados-MS.

E-mail: mariabarros-uel@hotmail.com

Maycon Prates: *slammer*, poeta e graduado em Letras pela Universidade Presbiteriana Mackenzie e mestrando na mesma instituição.

E-mail: mayconprates@gmail.com

Kateryna Hodik: Professora (*junior researcher*) do T. H. Shevchenko Institute of Literature of NAS, Ucrânia, *Junior Researcher* da Universidade Estadual de Londrina (UEL). A pesquisa foi financiada pela Fundação Araucária de Apoio ao Desenvolvimento Científico e Tecnológico.

E-mail: hodik@uel.br

Patrícia Marcondes de Barros: Doutora em História (UNESP), Doutora em Estudos Literários (UEL), Pesquisadora dos grupos de pesquisa: *Coletivos Poéticos* (UEL) e *Memorial Poético dos Anos de Chumbo* (UFES, UFG, IFES). Professora do Departamento de História (UEL).

E-mail: patriciamarcondesdebarros@gmail.com

Raphaella Tasmo Rodrigues: Bacharel em Direito e estudante de graduação em Letras da UEL e Pesquisadora de Iniciação Científica com bolsa do CNPq.

E-mail: raphaella.tasmo@uel.br

Renato Forin Jr.: é escritor, ator e professor do Departamento de Letras Vernáculas e Clássicas da Universidade Estadual de Londrina (PR).

E-mail: renatoforin@gmail.com

