

Literaturas del margen / literaturas al margen

Luchas y legitimaciones en el campo literario
brasileño a partir de un estudio de las
manifestaciones literarias de la periferia de Sao
Paulo desde fines de los años noventas hasta la
actualidad

Autor:

Tennina, Lucía

Tutor:

Aguilar, Gonzalo

2015

Tesis presentada con el fin de cumplimentar con los requisitos finales para la
obtención del título Doctor de la Facultad de Filosofía y Letras de la
Universidad de Buenos Aires en Letras

Posgrado



UNIVERSIDAD DE BUENOS AIRES

FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS

Buenos Aires, setiembre de 2015

Tesis de Doctorado en Literatura

Literaturas del margen/literaturas al margen. Luchas y legitimaciones en el campo literario brasileño a partir de un estudio de las manifestaciones literarias de la periferia de São Paulo desde fines de los años noventa hasta la actualidad

Doctoranda: Lucía Tennina

Director y Consejero de Estudios: Gonzalo Aguilar

Co-directora: Florencia Garramuño

Para mi hija Juana y mi compañero Emiliano
Y para mis padres, Lucio y Catalina, y mi hermana Cecilia
Con amor y gratitud

También, para los poetas de la periferia de São Paulo

AGRADECIMIENTOS

En primer lugar, gracias a mi director, Gonzalo Aguilar, por la inmensa ayuda a lo largo de la investigación y de la escritura de esta tesis, por su generosidad, cuidado y confianza en todo momento y por haberme abierto las puertas a la literatura brasileña. Gracias por acompañarme en este camino desde siempre.

A Florencia Garramuño, mi codirectora, por su buena disposición y estímulo desde el comienzo.

A Érica Peçanha do Nascimento, por su lectura brillante y generosa del borrador de esta tesis que aportó informaciones y reflexiones claves.

A Juana y Emiliano, mis amores, por estar a mi lado en este desafío.

A mi padre y a Felicia, por haberme ayudado de todas las maneras posibles para llevar adelante esta investigación y la escritura de esta tesis. Gracias, también, por sus lecturas y aportes.

A mi madre, por todo el aliento y apoyo que me dio confianza en cada paso que me trajo hasta acá, y también por la enorme ayuda para poder conseguirlo.

A mi hermana, Cecilia, por su aliento en todo momento y por sus dos cachorritos, Theo y Elena, que me ayudaron desde el amor.

A mi prima, Clarisa, por su amor hacia Juana que hizo que la continuidad de esta investigación fuera posible.

A mis abuelos, Edith, Emilio y Manuel, ejemplos de vida que tengo en mi memoria, y a mi abuela Sofía, que por suerte está para poder agradecerle en persona.

A mis compañeros de la Cátedra de Literatura Brasileña y Portuguesa, Mario Cámara, Laura Cabezas, Adriana Kogan, Viviana Hemsí, Verónica Lombardo y Constanza Penacini, que me cubrieron en tantas y de quienes aprendo muchísimo día a día.

A los riquísimos diálogos con la gente que admiro: Heloísa Buarque de Hollanda, Regina Dalcastagnè, João Camillo Penna, Alexandre Faria, Paulo Tonani do Patrocínio, Leila Lehnen, Sophia Beal, Simone Silva, Diana Klinger, Luciana di Leone, Paloma Vidal, Ingrid Hapke, Mário Medeiros da Silva, Laetícia Jensen Eble, Gabriel Giorgi, Fernando Villarraga Eslava, Bruno Zeni, Nicolás Viotti, Pablo Semán, Fermín Rodríguez, Juan Pablo Parchuc, Facundo Ruiz, Gustavo Pacheco, Edgardo Dieleke, Felipe Carvalho, Paola Gheti, Juca Lima. También a todos los colegas del Grupo de Pesquisa em Literatura Brasileira Contemporânea y del Programa Avançado em Cultura Contemporânea.

A todos mis amigos de la periferia que hicieron posible esta investigación: Daniela Embon, Alisson da Paz, David Alves da Silva, Peu Pereira, Helena Silvestre, Suzi Soares, Binho, Serginho, Ferréz, Fernando Ferrari, Michel Yakini, Allan da Rosa, Raquel Almeida, Elizandra Souza, Luan Luando, Sonia Regina Bischain, Vagner Souza, Alessandro Buzo, Guma, Zinho Trindade, Augusto Cerqueira, Gunnar Vargas, Henrique Barros, Rodrigo Ciríaco, João Cláudio de Sena, Gil Marçal. Gracias, también, por los puentes a Marcelino Freire y Arnaldo Antunes.

Gracias a mis amigos, que supieron comprender las ausencias y estar cuando los necesitaba: Julieta Lerman, Verónica Aquistapace, Maru Mónaco, Maru Millán, Noelia Pique, Jordana Blejmar, Analía Rosenberg, Julia Martínez Heimann, Lucas Delgado, Natalia Castelnuovo, Santiago Sburlatti, Raquel Nunes y Felipe Pontes, y particularmente a Silvina Smietniansky, por su guía académica.

Gracias a mis alumnos, de los que aprendo muchísimo siempre.

Gracias a Conicet, por las becas que permitieron esta investigación.

Gracias a la Facultad de Filosofía y Letras y al Departamento de Posgrado que me otorgaron el espacio para que esta tesis fuera posible.

RESUMEN

La propuesta de esta tesis es relocalizar la pregunta alrededor del campo literario a partir de las producciones de la literatura marginal de la periferia de la ciudad de São Paulo. Sin intenciones de cerrarse en una mirada panorámica, ni de absolutizar la pertenencia de estos escritores a la literatura marginal de la periferia, se tratará de dar cuenta de cómo estas producciones cuestionan o legitiman las fronteras del orden establecido en el campo a través de sus textos, de sus prácticas y del posicionamiento de sus agentes. Las hipótesis que guían este análisis suponen que la literatura marginal de la periferia no se vincula con el campo literario tratando de disolver sus fronteras, sino que nos lleva a repensar los modos de funcionamiento y de legitimación del campo. A partir de la exhibición del potencial crítico de la literatura marginal de la periferia de São Paulo, lo que se demuestra en esta tesis, a fin de cuentas, es que estas producciones constituyen el motor de una transformación en relación con la oferta de productos simbólicos que nos lleva a revisar las reglas del campo de la literatura brasileña. La metodología de análisis que guió esta investigación combinó teoría literaria y sociológica, con una investigación de campo, entrevistas y análisis de los textos impresos y declamados. En este sentido, el corpus que la compone considera textos publicados y material recogido en campo.

Palabras clave: campo literario, literatura brasileña contemporánea, periferia, margen

RESUMO

A proposta desta tese é realocar a pergunta ao redor do campo literário a partir das produções da literatura marginal da periferia de São Paulo. Sem intenções de uma visão panorâmica, nem de absolutizar a pertença destes escritores à literatura marginal da periferia, observa-se como estas produções questionam ou legitimam as fronteiras da ordem estabelecida no campo a traves de seus textos, de suas práticas e do posicionamento de seus agentes. As hipóteses que guiam este análise supõem que a literatura marginal da periferia não se associa com o campo literário tentando dissolver as fronteiras, mas abrindo uma reflexão sobre os modos de funcionamento e legitimação do campo. A partir da exibição do potencial crítico da literatura marginal da periferia de São Paulo, esta tese demonstra, no final de contas, que estas produções constituem o motor de uma transformação em relação com a oferta de produtos simbólicos, o que leva-nos a revisar as regras do campo da literatura brasileira. A metodologia de análise que guiou esta pesquisa combinou teoria literária e sociológica, com uma pesquisa de campo, entrevistas e análise dos textos impressos e declamados. Neste sentido, o corpus trabalhado considera material publicado e material inédito, recolhido em campo.

Palavras chave: campo literário, literatura brasileira contemporânea, periferia, margem

ABSTRACT

The proposal of this thesis is to relocate the question about literary field based on marginal literature from São Paulo's periphery. Without intentions of closing a panoramic view or absolutize these writers belonging to the marginal literature from the periphery, this thesis try to give account of how these productions question or legitimate the established order in the field through their texts, their practices and the positioning of its agents. The hypothesis that guide this analysis is the assume that the marginal literature from the periphery is not linked to the literary field trying to dissolve its borders, but that leads us to rethink the modes of operation and legitimating of the field. From display the critical potential of marginal literature from São Paulo's periphery, which is demonstrated in this thesis, after all, it is that these productions are the engine of transformation in connection with the offer of symbolic products which brings us to revise the rules of the field of Brazilian literature. The analysis methodology that guided this research combined literary and sociological theory, field research, interviews and analysis of printed and recited texts. In this sense, the corpus considers the published texts and material collected in field.

Keywords: literary field , Contemporary Brazilian literature, periphery, margin

ÍNDICE

Introducción	p. 9
Literatura marginal de la periferia de San Pablo	p.17
¿Literatura marginal? ¿literatura periférica?	p.24
Corpus y metodología	p. 27
La organización de la tesis	p. 32
Criterios de edición	p.35
Apartado de imágenes Introducción	p.36
Capítulo 1: Los saraus de poesía de la periferia de São Paulo: legitimación de posicionamientos de sujeto a través de la literatura	p.45
1.1. La <i>persona</i> literaria	p.50
Posibilidad de construcción de un relato	p.61
El rumbo de la rima	p.63
El milagro de la poesía	p.66
Los saraus y el hip hop	p.69
Entonces, ¿eso es poesía?	p. 72
Fútbol y poesía	p.75
Literatura y <i>confort</i>	p.77
1. 2. Mecanismos colectivos de legitimación de la palabra	p.79
1.3. El poder del lenguaje	p.86
Semana de Arte Moderna de la Periferia: apropiaciones, vaciamientos y actualizaciones	p.89
Apartado de imágenes capítulo 1	p.99
Capítulo 2. Saraus de poesía en plural: desplazamientos y negociaciones	p. 113
2.1. Escena literaria marginal de la periferia	p. 114
2.2. Circuito literario marginal de la periferia	p. 121
Bares	p. 123
Micrófono	p. 126
Bibliotecas	p. 129
Libros y antologías	p. 131
Agencias financiadoras	p. 139
Frecuentadores	p. 142
2.3. Movimiento literario	p. 143
2.4. “Cada tribu rige de acuerdo con su cacique”: las particularidades de cada sarau	p. 147
2.5. Los saraus más allá de los barrios	p. 155
2.6. Cultura periférica y políticas públicas	p. 163
Apartado de imágenes capítulo 2	p. 169

Capítulo 3. Las poetas de la periferia: imaginarios, colectivos, producciones y escenificaciones	p. 180
3.1 Las mujeres en la literatura marginal de la periferia	p. 180
3.2. Antecedentes	p. 184
Mujeres, literatura y hip hop	p. 184
Carolina Maria de Jesus	p.190
3.3. La llegada de las mujeres a los bares de las periferias	p. 195
3.4. Estrategias y modos de producción femeninas	p. 200
Colectivos femeninos	p. 201
La composición textual de la diferencia: reconfigurando mitos	p. 205
Figuraciones del yo	p. 215
Punga: una comunidad en movimiento	p. 222
Apartado de imágenes capítulo 3	p. 226
Capítulo 4. Formas de construcción y legitimación de los escritores marginales	p. 234
4.1. Ferréz: entre el territorio y la biblioteca	p. 236
De la pluralidad de voces al destaque de la firma	p. 236
Las puestas en escena de un escritor ambiguo	p.242
4.2. Alessandro Buzo: la resolución de una vida	p. 252
Yendo y viniendo por los libros	p.252
¿Por qué tantas veces?	p. 258
4.3. El campo de estudios literarios frente a estos escritores	p. 264
4.4. Más allá del documentalismo: el caso Ferréz	p. 268
Apartado de imágenes capítulo 4	p. 280
Consideraciones finales: repasando el conjunto y las partes	p. 291
Anexos	
Biografía de los escritores, poetas y dueños de los bares donde ocurren los saraus	p. 295
Bibliografía consultada y corpus de análisis de la tesis	p. 307

Introducción

Existe un extendido consenso entre los críticos y los estudiosos de la teoría literaria según el cual la literatura contemporánea pone en cuestión los límites o fronteras del campo a partir de una serie de prácticas de escritura que experimentan con otros lenguajes y que ponen en jaque la idea de autonomía, básicamente. La literatura como institución moderna, según la inventó la imaginación humanista burguesa, como lo estudió Pierre Bourdieu, ya no se puede sostener más frente a las prácticas literarias del presente. Reinaldo Laddaga (2007) es bien preciso al respecto: “Nos encontramos en el trance de formación de un imaginario de las artes verbales tan complejo como el que tenía lugar hace dos siglos, cuando cristalizaba la idea de literatura moderna” (21). Los escritores contemporáneos, de acuerdo con la hipótesis de Laddaga, “han publicado libros en los cuales se imaginan – como se imagina un objeto de deseo– figuras de aristas que son menos los artífices de construcciones densas del lenguaje o los creadores de historias extraordinarias, que productores de “espectáculos de realidad”, empleados a montar escenas en las cuales se exhiben, en condiciones estilizadas, objetos y procesos de los cuales es difícil decir si son naturales o artificiales, simulados o reales (14). Estos libros, según Laddaga, son más que representaciones, dispositivos de exhibición de fragmentos de mundo, por lo que no los toman como un objeto concluido sino como un estatuto inestable, parte de un proceso que se encuentra en curso y que tiene como corpus (que el autor llama “confluencia”) las obras-prácticas de Aira, Mario Bellatin y João Gilberto Noll (15).

El artículo que más repercusión tuvo sobre dicho proceso de la literatura contemporánea y que más apunta al nudo de la cuestión es “Literaturas postautónomas 2.0”, de Josefina Ludmer (2008). Los postulados de este ya célebre texto son contundentes: las publicaciones actuales representarían a la literatura en el fin del ciclo de la autonomía literaria y se podrían llamar “escrituras” o “literaturas postautónomas”.

Muchas escrituras del presente atraviesan la frontera de la literatura [los parámetros que definen qué es literatura] y quedan afuera y adentro, como en una posición diaspórica: afuera pero atrapadas en su interior. Como si estuvieran ‘en éxodo’. Siguen apareciendo como literatura y tienen el formato libro (se venden en librerías

y por internet y en ferias internacionales del libro) y conservan el nombre del autor (se los ve en televisión y en periódicos y revistas de actualidad y reciben premios en fiestas literarias), se incluyen en algún género literario como ‘novela’, y se reconocen y definen a sí mismas como literatura. Aparecen como literatura pero no se las puede leer con criterios o categorías literarias, como autor, obra, estilo, escritura, texto y sentido. No se las puede leer como literatura porque aplican a ‘la literatura’ una drástica operación de vaciamiento: el sentido (o el autor, o la escritura) queda sin densidad, sin paradoja, sin indecibilidad, “sin metáfora”, y es ocupado totalmente por la ambivalencia: son y no son literatura al mismo tiempo, son ficción y realidad (párr. 2)

El lenguaje literario para Ludmer está dado actualmente por el mercado y el formato libro, pero los materiales literarios no pueden leerse literariamente, dado que forman parte de la fábrica del presente que es la imaginación pública, esto es “todo lo que se produce y circula y nos penetra y es social y privado y público y ‘real’”. La marca del régimen de las escrituras del presente es, así, la “ambivalencia”, no solo en las mismas literaturas postautónomas, sino en el registro de que junto a dicha tendencia siguen apareciendo escrituras que se resisten a esta condición acentuando las marcas de pertenencia a la literatura autónoma.

Entre las voces de la crítica brasileña propiamente dicha, una de las hipótesis que más repercusión vienen teniendo es la sostenida por Flora Sussekind (2013a) quien llama la atención sobre la necesidad de la crítica de salirse del lugar “anacrónico” que piensa a la literatura como un saber segmentado de otras artes y de discutir aquellos textos del presente que van más allá del horizonte del campo literario, que apuestan a la superación de sus propios márgenes o, en algunos casos, de su destrucción, valiéndose principalmente del aspecto visual. Se trata de, en palabras de la autora,

um conjunto significativo de textos parece ter posto em primeiro plano uma série de experiências corais, marcadas por operações de escuta, e pela constituição de uma espécie de câmara de ecos na qual ressoa o rumor (à primeira vista inclassificável, simultâneo) de uma multiplicidade de vozes, elementos não verbais, e de uma sobreposição de registros e de modos expressivos diversos. Coralidades

nas quais se observa, igualmente, um tensionamento propositado de gêneros, repertório e categorias basilares à inclusão textual em terreno reconhecidamente literário, fazendo dessas encruzilhadas meio desfocadas de falas e ruídos uma forma de interrogação simultânea tanto da hora histórica, quanto do campo mesmo da literatura (párr.1)

El trabajo de la crítica, de acuerdo con Flora Sussekind, tiene que centrarse en encarar esos desafíos y esos impasses epistemológicos a los que este tipo de textos obliga, saliendo del lugar “anacrónico” que responde a una “voluntad” de retorno a algo cercano a las “Bellas Letras” y un “apagamento de novos espaços de legibilidade”. Sussekind propone un corpus para comenzar a pensar en ese tipo de experiencias en el que aparecen los nombres de Nuno Ramos, Carlito Azevedo, Augusto de Campos, Lourenço Mutarelli, de André Sant’Anna, Veronica Stigger, Antonio Geraldo Figueredo Ferreira, Marília Garcia, Beatriz Bracher, principalmente. La producción de estos autores cuestionaría el campo literario en la medida en que sus textos apuestan a la ampliación o destrucción de sus supuestos márgenes a partir de la resistencia que imponen a su definición, de ahí que la autora los denomine “objetos verbais não identificados”. Frente a estos escritores, según la autora, existe otro grupo de producciones del presente que, por el contrario, refuerzan poéticas tradicionales al tiempo que responden a lo que está de moda en el mercado y cita como ejemplos a Paulo Lins, Luiz Ruffato o Ferréz, cuyas obras “acabam ancoradas numa semântica pre-dada” (2013b: 8).

Más allá de las diferencias de cada uno de estos enfoques, parece haber un consenso: los límites del campo literario vienen a ser cuestionados por la literatura actual/del presente/contemporánea una vez que estas nuevas producciones desbordan sus lenguajes hacia otro tipo de discursos y otro tipo de recursos, como la fotografía o las performances, por ejemplo, y en este sentido los conceptos para dar cuenta de ella entran en crisis.

Los estudios arriba citados que piensan su corpus desde la literatura brasileña del presente, de todos modos, problematizan la cuestión del fin del campo literario sin tomar en cuenta una serie de producciones que vienen manifestándose con cada vez mayor visibilidad como “literatura” desde hace más de una década desde los suburbios de la

ciudad de São Paulo y cuyas producciones también son un entramado de discursos y recursos de diferente naturaleza artística. Cuando les dedican algunas líneas, de todos modos, se menciona siempre al mismo autor, Ferréz, sin tomar en cuenta la multiplicidad y variedad del grupo, y los análisis sobre su obra no profundizan en su producción más allá de los elementos paratextuales, reduciéndola a un producto que responde a las necesidades del mercado y no a una interpelación literaria.

Existe un límite, creemos, para pensar la ausencia de límite en el campo literario y es el de no ir más allá de un corpus homogéneo de escritores y de artistas. Basta observar quiénes son los autores mencionados por cada uno de los críticos que trabajan sobre literatura brasileña contemporánea para concluir que hay una similitud enorme en términos de trayectorias, clase social, ciudad de pertenencia, color e incluso sexo. Efectivamente, como señala Chartier, “os bens simbólicos assim como as práticas culturais são sempre o objeto de lutas sociais que têm por risco sua classificação, sua hierarquização, sua consagração (ou, ao contrário, sua desqualificação)” (Chartier, 1998: 153). El corpus seleccionado por los críticos como privilegiado para pensar las producciones literarias contemporáneas, en este sentido, excluye de antemano las manifestaciones de determinados grupos en función de un criterio dominante de valoración.

Na narrativa brasileira contemporânea é marcante a ausência quase absoluta de representantes das classes populares. Estou falando aqui de produtores literários, mas a falta se estende também às personagens. De maneira um tanto simplista e cometendo alguma (mas não muita) injustiça, é possível descrever nossa literatura como sendo a classe média olhando para a classe média. O que não significa que não possa haver aí boa literatura, como de fato há – mas com uma notável limitação de perspectiva. (Dalcastagnè, 2012: 18)

Este escenario homogéneo que describe la cita de Dalcastagnè se puso en evidencia en uno de los eventos editoriales más importantes del mundo: la Feria del Libro de Frankfurt en octubre de 2013. En dicha oportunidad, la literatura homenajeadada fue la brasileña, por lo que fueron seleccionados como representantes un total de 70 escritores elegidos por un comité curatorial conformado por Antonieta Cunha, directora de Livro,

Leitura e Literatura de la Fundación Biblioteca Nacional; el periodista y crítico literario Manuel da Costa Pinto y Antonio Martinelli, de Sesc-SP. De acuerdo con este último, la selección de los autores respondió al siguiente criterio: “Buscamos mostrar um Brasil sem exotismos, mais contemporâneo, um Brasil mais moderno e arrojado; tanto na literatura, quanto nos trabalhos artísticos da programação paralela”¹. Pero en el medio de la celebración, surgió un debate. A la semana de inaugurada la Feria, el diario alemán *Süddeutsche Zeitung* publicó una nota² en la que destacaba la hegemonía de escritores blancos, jóvenes y de clase media entre los 70 seleccionados para representar a Brasil, con la excepción de un solo negro, Paulo Lins, y un solo descendiente indígena, Daniel Munduruku. Tres días después, el diario alemán *Tagesspiegel* publicó una entrevista a Paulo Lins donde, haciendo referencia a aquel artículo, afirmaba: “Eu sou o único autor negro dessa lista. Em que caso isso não é racismo?”³.

De acuerdo con Regina Dalcastagnè, este panorama se reproduce a nivel de los personajes de las novelas brasileñas contemporáneas, como se puede percibir en los resultados de la investigación “Personajes de la novela brasileña contemporánea” realizada por el Grupo de Estudos em Literatura Brasileira Contemporânea (Dalcastagnè, 2012), que consistió en hacer un mapeo de los personajes de un *corpus* de 258 novelas, que corresponde a la totalidad de las primeras ediciones de novelas de autores brasileños publicadas entre 1990 y 2004 por las tres editoriales más prestigiosas del país (Companhia das Letras, Record y Rocco. De acuerdo con tal registro, los blancos suman casi cuatro quintas de los personajes, con una frecuencia diez veces mayor que la categoría siguiente (negros), como se puede percibir en el siguiente cuadro:

¹ “O critério é literário e a literatura inclui questões sociais e não a questão da origem do autor”

<http://revistacult.uol.com.br/home/2013/10/%E2%80%9Cco-criterio-e-literario-e-a-literatura-inclui-questoes-sociais-e-nao-a-questao-da-origem-do-autor%E2%80%9D/>

² “Die Farbe der Katzen” <http://www.sueddeutsche.de/kultur/rassismus-in-brasilien-schattierungen-von-braun-1.1737750-2>

³ “Rio ist ein Sehnsuchtsort für hüftsteife Europäer” <http://www.tagesspiegel.de/weltspiegel/sonntag/paulo-lins-ueber-seinen-neuen-roman-lins-ueber-samba-und-rhythmus-/8888592-2.html>

Tabela 1: Cor das personagens (1990-2004)

Blanco	994	79,8%
negro	98	7,9%
mestizo	76	6,1%
indígena	15	1,2%
oriental	8	0,6%
sin indicios	44	3,5%
no pertinente	10	0,8%
total	1245	100%

Fuente: investigación "Personajes de la novela brasileña contemporánea"

En un Brasil en el que más de la mitad de la población es de raza negra, el personaje de la novela brasileña contemporánea es blanco. Este silenciamiento reflejado en la literatura revela, al igual que el ejemplo de la Feria del Libro de Frankfurt, los contornos del campo literario brasileño establecido.

En el marco de ese escenario homogéneo que se están planteando hipótesis respecto del fin del campo literario, pero que no se trasladan los cuestionamientos a otro tipo de producciones más heterogéneas y, cuando se trasladan, se hacen de manera generalizada y superficial. De esta forma, retorna con fuerza la idea de campo literario, en la medida en que, como la plantea Pierre Bourdieu (2005), un campo es un espacio de luchas entre los diferentes agentes que ocupan diversas posiciones. "El campo de producción cultural es sede de luchas que, a través de la imposición de la definición dominante de escritor, tratan de delimitar la población de aquellos que tienen derecho a participar en la lucha por la definición del escritor" (332). La invisibilidad de una serie de producciones literarias y el reconocimiento de otra serie por parte de la crítica literaria habla de un *habitus* que gobierna la lógica de un campo determinado, que es producto de un sistema de esquemas de percepción y de apreciación asociados a las prácticas de lectura y escritura y no a las del mundo de la oralidad (Rocha, 2003).

La propuesta de esta tesis es relocalizar la pregunta alrededor del campo literario a partir de las producciones de la literatura marginal de la periferia. ¿Qué alteraciones produce la literatura marginal de la periferia en el campo literario y en la idea que la crítica de las producciones contemporáneas tiene de él? ¿Puede subsumirse toda su producción a una práctica neutra o convencional o supone, más bien, una literatura que exige nuevos conceptos y modos de pensar la literatura? ¿Cuáles son los aspectos intrínsecos de estas producciones que la ponen en tensión con el estado de fuerzas existente? ¿Por qué cuando se piensa lo contemporáneo no se considera el tipo de operación y de prácticas que suponen estos escritores que, quiérase o no, modificaron la escena literaria brasileña?

Sin intenciones de cerrarse en una mirada panorámica, ni de absolutizar la pertenencia de estos escritores a la literatura marginal de la periferia, trataremos de dar cuenta de cómo estas producciones cuestionan o legitiman las fronteras del orden establecido en el campo a través de sus textos, de sus prácticas y del posicionamiento de sus agentes. Las hipótesis que guían este análisis suponen que la literatura marginal de la periferia no se vincula con el campo literario tratando de disolver sus fronteras, sino que nos lleva a repensar los modos de funcionamiento y de legitimación del campo. En otras palabras, lo que trataremos de demostrar, a fin de cuentas, es que estas producciones constituyen el motor de una transformación en relación con la oferta de productos simbólicos que nos lleva a revisar las reglas del campo de la literatura.

Un texto fundamental en la organización de las reflexiones de esta tesis fue el libro *Literatura Brasileira Contemporânea. Um território contestado*, de Regina Dalcastagnè (2012), donde la autora se propone una operación inédita que consiste en pensar las producciones actuales a partir de un corpus en el que no solamente considera autores que responden a lo que ella llama “norma culta” sino también autores “disonantes”:

Ler Carolina Maria de Jesus como literatura, colocá-la ao lado de nomes consagrados, como Guimarães Rosa e Clarice Lispector, em vez de relegá-la ao limbo do “testemunho” e do “documento”, significa aceitar como legítima sua dicção, que é capaz de criar envolvimento e beleza, por mais que se afaste do padrão estabelecido pelos escritores da elite” (21)

Esta maniobra que estructura el libro parte de una constatación de la existencia de un campo literario brasileño establecido en el que se evidencian, en base a la investigación ya mencionada, la ausencia casi absoluta de representantes de las clases populares. Esto tiene que ver, según la autora, con una definición dominante de literatura ligada al dominio de determinadas formas de expresión en detrimento de otras que no responden a dichas reglas. “A valorização sistematicamete positiva de uma forma de expressão, em detrimento de outras, faz da manifestação literaria o privilégio de um grupo social” (20). La autora da cuenta en su libro de la entrada al escenario literario brasileño de textos firmados por escritores de trayectorias no letradas y subraya la importancia de este momento para reflexionar sobre nuestro entendimiento de lo que es y no es literario:

É preciso aproveitar esse momento para refletir sobre nossos critérios de valorização, entender de onde eles vêm, por que se mantêm de pé, a que e a quem servem... Afinal, o significado do texto literário – bem como da própria crítica que a ele fazemos – se estabelece num fluxo em que tradições são seguidas, quebradas ou reconquistadas e as formas de interpretação e apropriação do que se fala permanecem em aberto. Ignorar essa abertura é reforçar o papel da literatura como mecanismo de distinção e da hierarquização social, deixando de lado suas potencialidades como discurso desestabilizador e contraditório. (47)

Dalcastagnè insiste en que el trabajo de los investigadores de literatura en este sentido es fundamental, dado que son, como afirma Bourdieu, agentes fundamentales en la legitimación y valorización de los textos literarios. Y reconoce, muy acertadamente, que este trabajo tiene sus costos:

outros pesquisadores, que podem discordar radicalmente de nossa valorização dessa obra, e por isso nos enquadrar em nichos menos valorizados dentro da academia (em vez de estudiosos literários, passamos a ser vistos como “aquelas feministas”, “aquele pessoal dos estudos culturais”, “aquele grupo que faz sociologia da literatura”). E isso se repete, sem parar, em outros espaços, ou entre outros agentes do campo literário: em meio a uma reunião de pauta na editoria de um jornal; ao lado de outros jurados em um concurso literário; junto a colegas que selecionam livros para o vestibular, para constar da bibliografia de um concurso, para serem

comprados pelo Ministério da Educação, para serem lidos pela turma do terceiro ano de alguma escola. (9)

Efectivamente hay desde la crítica literaria ciertos prejuicios frente a este tipo de escrituras que se traducen en preguntas respecto de la “calidad”, “densidad”, “complejidad” de los escritos firmados por los “periféricos”, preguntas que no son fáciles de responder y que, en definitiva, no resultan extrañas para quienes estamos formados en el marco de una cierta idea de literatura. Por eso, la inclusión de este tipo de producciones en la agenda crítica implica en primer y último lugar el cuestionamiento del concepto de literatura que manejamos como estudiosos de dicha área.

Literatura marginal de la periferia de São Paulo

Desde fines de los años 80, pero principalmente durante los años 90 se puede comenzar a identificar una coincidente articulación de prácticas vinculadas a la cultura escrita por parte de una serie de jóvenes de trayectoria no letrada habitantes todos de diversas regiones de la llamada “periferia” de São Paulo⁴. En ese período empiezan a aparecer, a circular y a ser auto-divulgadas una importante cantidad de publicaciones firmadas por escritores que se presentaban, tanto por sus biografías, como por el formato y

⁴ En términos cartográficos, se entiende por “periferia” a las regiones que están por fuera de la región “central” circundada por los ríos Tietê y Pinheiros, y por las avenidas Salim Farah Maluf, Afonso d’Escragnoille Taunay, Bandeirantes, Juntas Provisórias, Presidente Tancredo Neves, Luís Inácio de Anahia Melo y el Complejo Viário Maria Maluf (Imagen 1, p. 37). En términos institucionales, la “periferia” se entiende desde la “falta”: Los indicadores geográficos, demográficos y socioeconómicos de los barrios periféricos evidencian una periferia asociada a bajos salarios y a la distancia respecto del centro (Imagen 2, p. 38). Teresa Pires do Rio Caldeira aclara en su libro *Cidade de Muros. Crime, segregação e cidadania em São Paulo* (2008), que durante los años ‘90, las regiones pobres de la ciudad de São Paulo mejoraron su nivel estructural y muchos residentes ricos de áreas centrales se mudaron a barrios cerrados en regiones precarias y distantes. A pesar de este desplazamiento de la población, la oposición centro-periferia siguió con el mismo peso que los años anteriores: si bien las distancias en kilómetros se redujeron en estos casos, las propiedades se construyeron separadas del entorno por altos muros y ostentosos sistemas de vigilancia (Caldeira, 2008: 255). La “distancia estructural” en términos de Evans Pritchard, esto es, la distancia medida en términos de valores (Evans-Pritchard, 2977: 127), mantiene aún esa división.

los temas de su escritura, a partir de su barrio de origen localizado en regiones pobres de la Ciudad de São Paulo.

En 1988, Sérgio Váz, un escritor del barrio de Pirapóirinha, región de Santo Amaro, zona sur de São Paulo, publica en coautoría con Adriane Mucciolo, *Subindo a ladeira mora a noite*, en una edición pequeña y autosustentada. En 1991, con el apoyo económico de la empresa para la cual trabajaba, lanza su segundo libro, *A margem do vento*, en una edición con una tirada un poco mayor, cuya difusión estuvo a su cargo y no alcanzó grandes ventas. Haciendo referencia al día del lanzamiento de dicho libro, Váz comenta:

No dia do lançamento o bar ficou lotado. Amigos do bairro, família e muita gente da empresa em que trabalhava. Para se ter uma idéia, naquele dia eu vendi mais de 150 livros, que é o meu recorde até hoje. O duro foi vender os 850 livros restantes, e mais quinhentos com que o presidente [da empresa] me apresentou. (Váz, 2008: 45).

En 1994 Váz publica *Pensamentos Vadios*, libro patrocinado esta vez por el jefe de la empresa para la cual un amigo suyo trabajaba. Ese mismo año, editó una serie de postales con sus poesías para divulgar los libros: “saía pela noite distribuindo em porta de teatro, shows de rap, barzinhos, e nas palestras nas escolas públicas de São Paulo e Grande São Paulo” (Váz, 2008: 58).

Hacia mediados de la década del 90, otro escritor llamado Binho Padial también había empezado a hacer pública su propia poesía por las calles de la zona sur de São Paulo, esta vez del barrio de Campo Limpo, usando como papel de escritura el revés de los carteles de los políticos, que una vez firmados volvía a colgar en su lugar con las poesías mirando hacia el frente. A esta publicación colectiva en su montaje pero individual en la firma, le puso el título de “Postesía” (Imagen 3, p. 39). Dice el autor al respecto:

Aí 97, 96, a gente tirava as placas dos políticos das ruas, e devolvia com poesia nos postes, era esse nosso movimento. Naquela época ainda eram só poesias minhas, porque não tinha contato com poetas, não conhecia aos poetas. Então foi uma coisa muito minha as poesias, mas envolvia todo mundo, para ir, colocar, para fazer. Isso foi em 97, e essa foi uma fase muito importante, porque de aí me deu a chance de

conhecer outros poetas, a partir de aí, porque se espalhou, ne? “Ah, é o Binho que esta fazendo isso em Campo Limpo”. E os poetas começaram a aparecer. (Entrevista 2010⁵)

Al igual que en el caso de Váz, la publicación de Binho requirió para llevarse a cabo del apoyo y la ayuda de familiares y amigos. Asimismo, en ambas experiencias, fue necesario poner el cuerpo y salir a la calle para que los textos circularan.

También en el año 1997 Ferréz (Reginaldo Ferreira da Silva), joven escritor del entonces definido por la prensa “peligroso y violento” barrio de Capão Redondo, extremo Sur de São Paulo, lanza de manera independiente su libro *Fortaleza da Desilusão*, una recopilación de poesías concretas firmadas por él (Imagen 4, p.39). Esta publicación también requirió del cuerpo del autor para su circulación, pero el impacto de que un habitante de la periferia lanzara un libro no fue muy bien recibido en los barrios, según cuenta el mismo autor:

em 97 quando eu fiz o primeiro livro, quando eu saía na rua, ninguém respeitava literatura. Os caras diziam: meu, você está fazendo livro, negócio de bicha, negócio de padre, negocio de professor, não tem nada a ver isso aí. (Entrevista 2010).

A pesar del potencial de escritores aislados, Ferréz da a entender que era impensable para un habitante de la periferia creer que su vecino era escritor.

Justamente pensando en una mayor distribución⁶, en el año 2000 Ferréz publica por la editorial Labortexto, *Capão Pecado*, un libro basado en un personaje del barrio Capão Redondo, intercalado por manifiestos y letras de rappers de la región. Fue a partir de la notoriedad alcanzada por esta publicación, que le valió una nota en el periódico Folha de São Paulo⁷, que Ferréz, en tanto “excepción cultural”, según apunta la antropóloga Érica

⁵ Salvo indicación contraria, la mención ‘entrevista’ refiere a las que he realizado especialmente en el marco de mi investigación.

⁶ Dice Ferréz durante la misma entrevista citada: “não tinha estrutura, não tinha dinheiro, precisava fazer numa editora grande para ver si conseguia uma distribuidora boa”

⁷ El diario Folha de São Paulo publicó el 22 de junio de 2000 una entrevista a Ferréz en la que se presentaba su primera novela.

Peçanha do Nascimento, comienza a colaborar como cronista al año siguiente en la revista *Caros Amigos*, revista “de izquierda” que comenzó en 1997 editada por Editorial Casa Amarela, bajo la idea de presentar entrevistas y artículos con un punto de vista crítico, en repudio al neoliberalismo dominante en Brasil y en el mundo (Peçanha do Nascimento, 2009: 53)).

Esta escena dispersa y muy ligada a los barrios de cada uno de los escritores logra cristalizarse en el año 2001, cuando el mismo Ferréz idea y se encarga de organizar una edición especial de la revista *Caros Amigos*, con publicaciones de textos de escritores provenientes principalmente de las regiones suburbanas de São Paulo (con la excepción de dos cariocas, Paulo Lins y Edson Veóca, oriundos ambos de Cidade de Deus, una gran favela localizada en la zona oeste de dicha ciudad⁸). El nombre que Ferréz eligió para tal edición especial, que tendría dos números más (2002 y 2004), fue “Literatura Marginal. A cultura da periferia” (Imagen 5, p.40). Tanto los críticos literarios como los mismos escritores concuerdan en señalar a estos números especiales como el inicio de una fase nueva en relación con la literatura de los sectores de trayectoria no letrada⁹. Con la aparición de esos números especiales, los escritores de los barrios periféricos se encontraron con una distribución que superaba el límite de sus barrios y el círculo de conocidos y se encontraron formando parte de un grupo que empezaba a tomar forma:

A literatura marginal ou periférica antigamente não tinha um nome, a gente fazia literatura e não era enquadrado nem como contemporâneo, nem como de elite. A gente não é de elite, então a gente ficava meio jogada, não tinha um nome. Aí quando eu pus o nome, eu trouxe esse nome de volta, que é um nome antigo que as pessoas chamavam alguns escritores como preconceito “é literatura marginal, é da margem”. Aí eu falei, “tá, vou por no meus escritos “literatura marginal”, quem quiser vir comigo, os novos autores, vou por também “literatura marginal””. E aí muita gente falou assim, “ah, mas o cara deu o nome que depois estigmatiza, acaba

⁸ El nombre de Paulo Lins arrastraba ya el éxito de su libro *Cidade de Deus*, publicado por la editorial Companhia das Letras en 1997 y proclamado *best seller* luego de las grandes ventas en el mercado.

⁹ Opto por definir a los escritores a partir de una carencia a fin de dar cuenta de su posicionamiento respecto del campo literario establecido. A lo largo de la tesis iré complejizando esta idea mostrando aspectos que definen de manera afirmativa la trayectoria de este grupo de escritores.

ficando marcado”. Mas a gente não era conhecida como nada! Então pelo menos que seja marcado por alguma coisa, que o moleque que hoje começa a escrever possa falar, “ô eu sou isso, eu tenho um nome, um movimento para seguir, eu tenho uma coisa para ir junto (Entrevista 2010).

La idea de “marginal” que se considera aquí no tiene que ver con las connotaciones literarias del término marginal que se manejan desde los orígenes de la modernidad que la vinculan a un carácter prestigioso y hasta legitimador. La idea de “marginal” en estos casos tampoco proviene de la idea de prácticas literarias no institucionalizadas, como sucedió con los “poetas marginales” de los años ’70. Tiene que ver más bien con el origen social de los que firman los cuentos y poemas y con la idea de “marginal” aplicada desde el sentido común que refiere negativamente a los habitantes de zonas pobres de las ciudades y es utilizada también como sinónimo de “criminal” o “delincuente”: esta idea es desplazada por estos escritores del campo de lo social al literario al identificar a sus propias producciones escritas como “literatura marginal”. Como explica Alejandro Reyes (2013): “(...) o termo faz um comentário crítico e irônico sobre o olhar do *mainstream* sobre a periferia como o território do crime e da violência. Somos marginais, sim, diriam os escritores periféricos, e representamos um perigo para o *statu quo*, não pela violência das balas, mas pelo olhar crítico” (33).

Las ediciones especiales *Caros Amigos/Literatura Marginal* –pensadas desde estrategias de lectura que atrajeran no solamente a los lectores de trayectoria letrada que solían comprar esa revista, sino también a los trabajadores y chicos de la periferia del país– visibilizaron en aquel momento una escena literaria dispersa y desconocida incluso por los mismos colaboradores y le dieron un nombre para identificarla.

Cada uno de estos números abría con un manifiesto donde se fue dando forma y consistencia a la idea de “literatura marginal” bajo la explícita intención de hacerle un lugar en el campo literario brasileño. Dice al comienzo del “Manifiesto de abertura: Literatura Marginal”:

(...) a Caros Amigos/Literatura Marginal vem para representar a cultura autêntica de um povo composto de minorias, mas em seu todo maioria. E temos muito a proteger e amostrar, temos nosso próprio vocabulário que é muito precioso

(...)Como João Antônio andou pelas ruas de São Paulo e Rio de Janeiro sem ser valorizado, hoje ele se faz presente aqui e temos a honra de citá-lo como a mídia o eternizou, um autor da literatura marginal (...) Mas não podemos esquecer de Plínio Marcos, que vendía seus libros no centro da cidade e que também levou o título de autor marginal e acabou escrevendo dezenas de obras (...) (Caros Amigos- Literatura Marginal. A cultura da periferia: Ato I, 2001: 3)

Como se puede notar a través de esta cita, la “literatura marginal” consiste en una producción escrita que se legitima como tal afirmando su originalidad (se insiste en que son relatos imposibles de ser contados por quien no acarrea vivencias periféricas) y afirmando al mismo tiempo un pasado (se puede trazar una genealogía de “literatura marginal” dentro de la literatura brasileña, con nombres como Plínio Marcos, João Antônio). La propuesta de este grupo de escritores pasa por proponer una estética sobre las favelas diferente a la montada por los discursos del consenso (Rancière, 2008) que presentan a dichos espacios como territorios indomables y sin cultura, estableciendo una mirada negativa sobre ellos.

La idea de “literatura marginal” ganó fuerza a partir de la publicación de las antologías en la *Revista Caros Amigos*, pero un paso fundamental para su afianzamiento fue la publicación del libro *Literatura Marginal: talentos da escrita periférica*, organizado también por Ferréz en el año 2005 por la editorial Agir (Imagen 6, p.41), donde se compilan una selección de veinticinco textos originalmente publicados en los números especiales. La literatura marginal pasa así a tomar fuerza a través de un instrumento letrado por excelencia, el libro, involucrándose, de esta forma, en el mercado editorial.

El mismo año en que salió el Ato I de *Caros Amigos/Literatura Marginal*, en el 2001, se gestó el Sarau da Cooperifa, una especie de peña poética que se arma todos los miércoles del año desde entonces en un humilde bar localizado en el extremo sur de São Paulo, donde los vecinos se reúnen a declamar o leer textos propios o ajenos frente a un micrófono, durante aproximadamente dos horas. A partir de ese evento, el Sarau¹⁰ se volvió

¹⁰ La palabra Sarau tiene su equivalente en castellano como “sarao”, de hecho aparece en la RAE: 1. Fiesta o reunión nocturna con baile y música. 2. Embrollo, lío, situación confusa. Pero en esta tesis decidimos mantenerla en portugués en función de mantener el término nativo y de desligarlo de las significaciones que acarrea la palabra en castellano.

una práctica repetida en muchos otros bares de muchos otros barrios de la periferia de São Paulo, respondiendo al esquema propuesto por Cooperifa ligado a una serie de fórmulas y *modus operandi* que se volvieron reglas incorporadas por todos los frequentadores¹¹ y poetas de todos los saraus que se fueron organizando. Desde el 2001, año a año el número de saraus se multiplica, llenando el calendario y salpicando el mapa al punto tal de que es posible pensar a la periferia ya no como un espacio delimitado a partir de valores económicos y socioestructurales sino como un mapa afectivo trazado a partir del circuito de saraus y frequentadores (Imagen 7, p.42).

Los saraus son centrales en la profundización de la producción de la literatura marginal de la periferia. Son, en palabras de Allan da Rosa, “el alma creativa del movimiento”, es decir que funcionan como una especie de taller literario informal de declamación de textos donde conviven todos los lectores, los poetas y escritores de las regiones alejadas del centro. En ellos, además de la declamación, circulan publicaciones en formato libro de los autores presentes. Muchos de los saraus tienen hoy en día sus propias editoriales, sus propias estéticas, sus propios poetas. Y todos ellos son puntales fundamentales para la difusión de las producciones de estos escritores ya sea por medio de la divulgación de los libros autorales como por medio de Antologías de los saraus que cada uno viene organizando.

La producción de estos escritores no se redujo a las publicaciones. En estos poco más de diez años de actuación, el grupo de escritores marginales de la periferia fue ampliando sus prácticas de acción a partir de la creación de sellos editoriales, producciones audiovisuales, registros fotográficos, encuentros literarios, mesas debate, organización de seminarios y cursos, producción de *merchandasing* de cultura periférica, administración de *blogspot* y de páginas de internet, y participación en espacios propios del campo literario brasileño establecido.

¹¹ La palabra “frequentadores” es un término nativo que utilizaremos a lo largo de la tesis para referir a los participantes del sarau, sean poetas o asistentes. Optamos por no utilizar el término “público” debido a que puede llevar a inferir cierta pasividad, mientras que el papel de los que no declaman influye activamente en las declamaciones y el propio funcionamiento del sarau.

¿Literatura marginal? ¿literatura periférica?

“-Qual é a diferença entre “marginal” e “periferico”?”
-Puxa vida! Sabia que um dia ia ter que chegar nessas perguntas!”
Entrevista realizada a Binho Padial, 15-03-2010, Campo Limpo, S.P.

No todos los escritores asociados a la categoría “literatura marginal” aceptaron esa denominación sin más, muchos de ellos se desentienden de ella y otros prefieren llamar a sus producciones de otro modo. De todos los términos aplicados (literatura suburbana, literatura divergente, litera-rua, etc) el que más impacto tuvo junto con el de “marginal” fue “periférica”, inaugurado por Allan da Rosa en el año 2005 durante el lanzamiento de su primer libro de poesías, *Vão* (Ed. Toró, 2005), que se hizo en el marco del Primer Encuentro de Literatura Periférica, organizado por el mismo escritor.

O Marginal, ele surge, principalmente por causa de aquela coletânea das Caros Amigos/Literatura Marginal. Quando eu lancei o *Vão*, o meu primeiro livro, eu fiz um Primeiro Encontro de Literatura Periférica. Sem negar o marginal, que para mim é importante, porque eu faço literatura marginal (...) o periférico traz a gente para essa segunda metade do século XX, migrações, alta demografia urbana, explosão suburbana, problemas de política e saúde, de escola, de transporte, periferia já tem outro tom que o marginal esta junto, mas ao mesmo tempo é diferente, por isso literatura periférica é mais apropriada. E também periférica é uma questão de São Paulo: periferia é periferia em qualquer lugar, mas também é diferente do Rio, Salvador é diferente de Porto Alegre, periferia e favela é muito parecido, mas é muito diferente também.

La idea de literatura periférica, en base a lo afirmado por Da Rosa, al tiempo que contiene la idea de marginal en el sentido propuesto por Ferréz en las ediciones especiales de la Revista *Caros Amigos*, ligado a la resignificación de un prejuicio, parece estar asociado también a un espacio determinado, ligado a la periferia de fin de siglo de las grandes ciudades tomando en cuenta que cada una tiene su particularidad.

El término “periférico” fue el elegido, también, por la editorial Global que en el año 2007 se decide a lanzar la colección “Literatura Periférica”, bajo la curaduría de Eleilson Leite, que se ocupó de la reedición de obras ya publicadas de manera independiente por los autores (*Da Cabula*, de Allan da Rosa, *Colecionador de Pedras*, de Sérgio Vaz, *De passagem mas não de passeio*, de Dinha, *A rima denuncia*, de GOG, *85 letras e um disparo*, de Sacolinha, *Guerreira*, de Alessandro Buzo).

La posición de los estudiosos de estas producciones dentro del ámbito académico respecto del mote a utilizar también es variada. Una parte opta por mantener la idea de “Literatura Marginal”, como Paulo Tonani do Patrocínio (2013) quien justifica tal opción a partir de la hipótesis de que estos escritores “estão determinados em consolidar uma proposta discursiva específica sobre a margem” (36-37). Otros, como Alejandro Reyes (2013), optan por llamarla “literatura periférica”, dado que está “escrita por autores oriundos de populações urbanas marginalizadas” (43). Y otros tratan de proponer una terminología propia para definir este conjunto de producciones, como Benito Rodríguez Martínez, quien desarrolla el término “literatura de mutirão”, subrayando el aspecto comunitario de estas producciones, o Heloísa Buarque de Hollanda quien propone la idea de “literatura hip hop” a fin de enfatizar los lazos de estas producciones con los lenguajes del hip hop.

En los últimos años, la fórmula que más está siendo aceptada entre los académicos para dar cuenta de este fenómeno es “literatura marginal-periférica”, propuesto por Érica Peçanha do Nascimento quien afirma: “Literatura Marginal” foi a primeira categoria que os próprios escritores das regiões suburbanas da Cidade de São Paulo usaram para identificar seus textos. Posteriormente, alguns escritores começaram a optar pela categoria “literatura periférica” (...) Entendo que a junção dos termos “literatura” e “marginal” produziu uma expressão polissêmica e, portanto, falha como categoria explicativa se não estiver contextualizada” (Hapke, 2011: 222). En este sentido la antropóloga le adiciona a “marginal” el adjetivo “periférica” para identificar lo menos arbitrariamente posible a estos textos.

En esta tesis optaremos por mantener la inclusión de ambos adjetivos tal como lo hace Érica Peçanha do Nascimento, pero intentaremos hacer menos críptica esa fórmula a partir de la denominación “literatura marginal de la periferia” que, creemos, da cuenta de

marginalidad en el campo literario de estas producciones y de su relación con un territorio y un origen social determinado.

Esta denominación, de todos modos, será tomada de manera dinámica y muchas veces tensa. La literatura marginal de la periferia no es un conjunto homogéneo del que se puede desprender una representación unitaria, sino que se define desde su movilidad a partir de un proceso preformativo de posicionamiento del sujeto que escribe en relación con cierta idea de “marginalidad” desde la cual toma la palabra en determinado espacio, momento, serie literaria o circunstancia. Las prácticas literarias que consideramos en esta tesis no se piensan desde una identidad unificada, completa y estable, sino que preferimos pensarlas desde la idea de “posiciones de sujeto” que se articulan de manera estratégica en determinados momentos. Como dice Homi Bhabha (1994):

El distanciamiento de las singularidades de “clase” o “género” como categorías conceptuales y organizacionales primarias ha dado por resultado una conciencia de las posiciones de sujeto (posiciones de raza, género, generación, ubicación institucional, localización geopolítica, orientación sexual” que habitan todo reclamo a la identidad en el mundo moderno (18).

Las producciones literarias marginales de la periferia, como trataremos de demostrar en esta tesis, no afirman una identidad únicamente desde su posición de clases populares, sino que cada una de ellas sugiere siempre un proceso de transferencia de sentido en el que se inscribe de manera posicional y que depende de múltiples factores que tienen que ver con la interpelación del entorno. Además de Bhabha, quien nos permite comprender un poco más esta idea de identidad es Stuart Hall, citado por el mismo Bhabha, de hecho, quien afirma que la identidad de los seres en la posmodernidad está marcada por la sobreposición de variadas y distintas camadas creadas por las diásporas continuas producidas por los flujos migratorios actuales (Cuestiones de identidad cultural, Amorrortu, 2003). De esta manera, desde fines del siglo XX la idea de una identidad unificada es imposible de sostener, en el contexto de la globalización las identidades se pluralizan: “ela tem um efeito pluralizante sobre as identidades, produzindo uma variedade de possibilidades e novas posições de identificação, e tornando as identidades mais posicionais, mais políticas, mais plurais e diversas; menos fixas, unificadas ou trans-históricas” (Hall, 2011:

87). El concepto de “identidad” que se manejará en esta tesis será pensado desde ese dinamismo que explica Hall, por lo que la idea de “marginal” se posicionará como “habitante de la periferia”, “nordestino”, “negro”, “mujer”, “escritor de trayectoria no letrada”, dependiendo del punto de vista desde el cual abordemos los textos y manifestaciones literarias, hecho que impactará en la selección del corpus y la organización de capítulos.

Corpus y metodología

Esta tesis se propone hacer diferenciaciones sobre el conjunto de textos identificados como la literatura marginal de la periferia a fin de comprender la heterogeneidad de ese mundo y también las tensiones que lo componen. En primer lugar, tomamos aquí como frontera para definir el corpus llamado “literatura marginal de la periferia” al vasto y dinámico conjunto de producciones desarrolladas por los poetas frequentadores de los saraus de la periferia de São Paulo, algunas de ellas publicadas en las antologías de *Caros Amigos/Literatura Marginal* antes de la conformación de dicha escena (capítulo 1). Dentro de la producción de los saraus, hacemos la distinción (capítulo 2) entre aquellos textos publicados en un soporte escrito de aquellos inéditos declamados en esos espacios, dado que nos permitirá una reflexión alrededor de las categorías “oralidad” y “escritura”, por un lado, y una reflexión alrededor del cuerpo y el entorno como elementos constitutivos de los poemas, por otro. Asimismo, distinguimos especialmente (capítulo 3) un tipo de producción poco trabajada hasta el momento pero que, creemos, presenta características claves para comprender las tensiones dentro de la literatura marginal de la periferia: la producción femenina. Diferenciamos, finalmente (capítulo 4), las producciones y performances de los poetas del circuito de los saraus de la de una serie de escritores que, paralelamente a su participación en dichos colectivos, construyen su carrera como autores de textos narrativos en función de su proyección en el escenario de la literatura brasileña legitimada por las instancias de reconocimiento del campo (editoriales de prestigio y comerciales, ferias literarias y del libro reconocidas a nivel internacional, recepción crítica).

La organización del corpus está determinada, principalmente, por el particular trabajo metodológico de esta investigación, que la vuelve novedosa desde este punto de vista. La investigaciones literarias alrededor de la literatura marginal suelen presentar como

corpus textos publicados, hecho que hace que siempre aparezcan los mismos nombres que fueron publicados por las editoriales de mayor circulación, como Buzo, Ferréz y Sacolinha, editados por la ya mencionada editorial Global. Ninguna de ellas amplía su corpus a las producciones literarias de los saraus de poesías y, cuando estas aparecen, se trata ya no de una investigación en literatura sino en Antropología (Érica Peçanha), Sociología (Mário Augusto Medeiros da Silva) o Estudios Culturales (Eleilson Leite). La única producción académica en literatura que considera la escena de los saraus más allá de Cooperifa es la de Alejandro Reyes (2013) pero su mención es lateral dado que no los toma como eje de análisis porque el corpus analizado son una serie de novelas.

Esta investigación parte de un abordaje interdisciplinario, que combinó un extenso trabajo etnográfico con análisis literarios de los textos tanto publicados como recogidos en campo. Entre los años 2010 y 2011 llevé a cabo una intensa investigación etnográfica alrededor de siete saraus de la periferia de la ciudad de São Paulo que derivó en una Tesis de Maestría en Antropología Social (IDES-IDAES/UNSAM) llamada “Cuidado con los poetas! Una etnografía sobre el mundo de la literatura marginal de la ciudad de São Paulo” (Tennina, 2011). Los saraus analizados en dicho trabajo fueron los siguientes¹²: en la zona sur, el Sarau da Cooperifa, que sucedía hasta hace pocos meses todos los miércoles en el bar de Zé Batidão en el barrio de Piraporinha; el Sarau do Binho, que durante el período de la investigación sucedía todos los lunes en el Bar do Binho, barrio de Campo Limpo; el Sarau de Ademar, que sucedía un domingo por mes en el Bar do Carlinhos, primero, y después en una cancha de fútbol abandonada del barrio Cidade Ademar; el Sarau da Fundão que sucedía todos los jueves en la Sede da Vila Fundão, del barrio de Capão Redondo; en la zona norte, el Sarau da Brasa, que sucedía dos sábados por mes en el barrio de Brasilândia, en el Bar do Carlita; en la zona oeste, el Sarau Elo da Corrente, que sucedía todos los jueves en el Bar do Santista del bairro de Pirituba; y en el Centro, o Sarau Suburbano

¹² Los saraus analizados durante dicha investigación coinciden casi totalmente y no por casualidad con aquellos considerados en el documental *Curta Saraus*, realizado por el colectivo *Arte na Periferia*, dado que mi investigación y la investigación, filmación y edición de dicha realización coincidieron en tiempo y espacio y se retroalimentaron mutuamente. El documental *Curta Saraus* y sus creadores fueron una guía fundamental para esta investigación y un objeto de análisis clave (<http://curtasaraus.blogspot.com.ar/>).

Convicto, que comenzó a funcionar en julio de 2010, dos martes por mes en la Livraria Suburbano Convicto, del barrio de Bixiga (Imagen 8, p.43, y cuadro, p.44).

A partir de una investigación de campo fue posible zanjar una serie de dificultades que el estudio de la literatura marginal de la periferia desde una perspectiva únicamente crítica me imponía. La primera dificultad era el acceso a los libros: si bien algunos libros de Ferréz, de Alessandro Buzo y de Sérgio Váz se podían comprar por internet, la mayor parte no tenía una circulación extendida más allá de las regiones periféricas donde viven los escritores; la investigación de campo permitió crear un archivo de literatura marginal de la periferia conformado por publicaciones y por textos inéditos que solamente circulan por los saraus. La segunda dificultad estaba vinculada al idioma de estos textos repletos de jergas (“gírias”) de la periferia de São Paulo, que no se enseñan en los cursos de portugués y que solo viviendo ahí se pueden comprender en su totalidad. En tercer lugar, el trabajo de campo permitió darle consistencia a una evidencia que surge de la lectura de los textos de literatura marginal pero que no es posible comprender solamente desde ese soporte: este tipo de producciones superan en muchos casos la letra escrita y afirman una voz, un acento, una musicalidad y un cuerpo que las completan, complementan y tensionan y los saraus de la periferia son el espacio privilegiado para comprender esta particularidad.

El trabajo de campo, por otro lado, permitió recoger una gran cantidad de testimonios a partir de una serie de entrevistas semi-estructuradas, que fueron adaptándose en cada caso al fluir de la conversación y a los intereses de cada entrevistado. Muchos fragmentos de dichas entrevistas también componen el corpus de este trabajo, dado que dialogan con las producciones literarias analizadas y con las reflexiones que se van desarrollando. Algunas de ellas fueron realizadas durante el primer mes de trabajo de campo (febrero y marzo de 2010), otras durante la segunda fase de la investigación (julio de 2010 hasta febrero de 2011) y unas pocas durante el último período de la investigación (que llegó hasta julio de 2013). La selección de los entrevistados partió de una mirada externa que fue en busca de los grandes nombres del movimiento (Ferréz, Buzo, Sérgio Vaz, Binho, Allan da Rosa) y, poco a poco, fue respondiendo a la dinámica de los saraus por lo que se fue ampliando y se empezó a considerar a los organizadores de los saraus más recientes en la época (como Michel Yakini, del Sarau Elo da Corrente y Vagner Souza, del Sarau da Brasa), un grupo de poetas inéditos hasta ese momento (como Alisson da Paz, Luan

Luando, Zinho Trindade) y otros con obras ya publicadas pero con una circulación restringida a los saraus (como Raquel Almeida y Elizandra Souza), además de los dueños de los bares (Zé Batidão, Santista). En total se realizaron 24 entrevistas, pero en esta tesis se toman fragmentos de algunas de ellas solamente¹³.

El trabajo de campo y las entrevistas realizadas en ese marco impactan, como dijimos, en la conformación del corpus dado que permitió un conocimiento mayor del material en todos los niveles. El impulso interdisciplinario de esta tesis permite, además, demostrar una hermenéutica más consciente de la densidad cultural de los textos. Toda literatura, además de letra, se produce en un ambiente y en un tiempo específicos: está escrita por una mano que forma parte de un cuerpo con vida social y está publicada en un libro que es un objeto con características específicas y circula por determinados lugares. La literatura es estética y social, razón por la cual debe ser estudiada tanto literaria como antropológicamente, y la literatura marginal de las periferias de São Paulo se presenta como un objeto privilegiado para profundizar esta discusión.

Para pensar en la diferenciación del corpus fueron fundamentales, además del trabajo de campo, las hipótesis de la ya mencionada antropóloga Érica Peçanha do Nascimento, quien busca diferenciar las producciones de literatura marginal de la periferia a partir de dos conjuntos sostenidos desde la idea de “generación”, inspirado en el concepto de Pierre Bourdieu quien, de acuerdo con la interpretación de la autora, “assinala que as gerações intelectuais e culturais podem ser definidas a partir de questões comuns em torno das quais os protagonistas se organizam, mesmo que haja diferenças de outros tipos, como a idade ou grau de escolaridade, por exemplo” (Peçanha, 46). Habría, en este sentido, de acuerdo con la antropóloga, una primera generación de escritores conformada por aquellos que marcaron el camino con la publicación de sus textos, la mayoría de los cuales participó de la edición *Caros Amigos* (Ferréz, Buzo, Sacolinha, Sérgio Vaz, etc) y una segunda generación conformada por los discípulos de dichos escritores la mayoría de los cuales tuvo al espacio de los saraus como “escuela”.

¹³ El conjunto de todas las entrevistas editadas de este trabajo de campo serán publicadas en el libro *Polifonias Marginais* (Ed. Aeroplano, 2015) junto a las entrevistas realizadas durante los trabajos de campo de Érica Peçanha do Nascimento, Mário Medeiros da Silva e Ingrid Hapke.

La propuesta de Antonio Eleilson Leite (2014) nos permite completar un poco más la hipótesis de Érica Peçanha y también resultó orientadora a la hora de pensar en el corpus de esta tesis. En una línea parecida a la de la antropóloga pero identificada desde términos diferentes, Leite divide las producciones de estos escritores en dos conjuntos separados: “literatura hip hop” y “literatura periférica”. El primero de esos conjuntos se liga directamente a la propuesta de Érica Peçanha con el plus de una generalización respecto de su filiación y sus temáticas:

Denomino Literatura Hip Hop aquela escrita que recebe influência direta das expressões culturais do hip hop, sobretudo do RAP, muito presente na fase do movimento literário da periferia paulistana que vai de 2000 até 2005 e que tem o escritor Ferréz seu principal autor e fomentador. As obras e autores vinculados à Literatura Hip Hop cultivam uma prerrogativa de denúncia por meio da qual transmitem uma crítica social contundente, porém, difusa (o mal está em abstrato, por vezes denominado “sistema”) pregando assim menos um engajamento e mais uma reação (14)

Vale aclarar que el término “Literatura Hip Hop” fue acuñado en un primer momento, como señalamos, por Heloísa Buarque de Hollanda para referir a toda la producción de literatura marginal de la periferia de manera general (2011: 279). Leite parece retomar ese rótulo, aunque de manera más específica dado que lo completa con los elementos encontrados en los textos que analizó (de Ferréz, Alessandro Buzo, Sacolinha, Preto Ghóez, Dugueto Shabazz y Toni C.).

El segundo conjunto identificado por Leite diferencia las producciones ya a partir de la influencia de otros textos, sino del espacio del sarau como factor determinante:

a Literatura Periférica corresponde às obras surgidas no contexto dos saraus e por eles diretamente influenciadas (...) São autores que prezam pela performance oral, além da forma escrita. Não por acaso, todos os livros relacionados neste segmento são de poesia, inclusive de rappers. Aparecem aqui elementos de coletividade, festividades, culto às ancestralidades (negras, principalmente), orgulho de ser da periferia, muitos poemas de amor e sexo, superando o denunciismo e o ceticismo sombrio que caracteriza a Literatura Hip Hop (15)

Como podemos ver, Leite se desentiende del término “literatura marginal” para dar cuenta de estas producciones, rescatando, sí, el término nativo “periférica”, aunque también lo reformula en función de contrastarlo con el otro conjunto diferenciado. Estas dos conceptualizaciones presentan la particularidad de marcar una diferencia clave en el tono de una producción y de otra y la tomamos como una propuesta iluminadora de muchos aspectos de los textos referidos.

De todos modos, creemos que los planteos de Leite y Peçanha do Nascimento no han contemplado el aspecto performático de muchos de los textos marginales de la periferia que, ante cada declamación, producen nuevos significados y negocian sus límites. Además, creemos que la división tan tajante y dicotómica de estas operaciones críticas hace que se pierdan los matices y particularidades de esta producción. La literatura marginal de la periferia no consiste en un esquema predeterminado sino que es un conjunto dinámico que está en constante formación y reformulación, es así que centraremos este análisis más que en la mecánica del modelo, en la dialéctica de sus estrategias.

La organización de la tesis

El Capítulo 1 se centra en un análisis de los saraus de poesía de la periferia a partir de varios aspectos: el modelo de organización de los saraus, el tipo de textos que se acerca al público, los perfiles de los escritores y la extensión del proyecto literario más allá de los saraus. Se registran y analizan los conceptos claves que estructuran la idea de “poeta” en el marco de un sarau a partir de un eje estructural centrado en la preocupación por la construcción de la “persona” ligada a un “yo” que tiene una conciencia de sí mismo y una valoración específica entendida en términos de “autoestima”, “honor” y “respeto”. La afirmación de la persona se analiza en términos de posicionamientos ligados a cierta idea de marginalidad, de origen negro, de origen nordestino. En este capítulo analizamos, también, la producción de los saraus a partir del cuestionamiento hacia los códigos mismos del lenguaje, en tanto, dicho en términos foucaultianos, son percibidos como límites reales frente a los órdenes empíricos. Partiendo de esta percepción de los vínculos entre el lenguaje y el poder, los saraus presentan un trabajo alrededor de la idea de que el lenguaje también puede ser utilizado como un instrumento de intervención de la realidad y romper

con las desigualdades. Esta misma relación que se establece con las convenciones de la lengua escrita la analizamos en los diálogos que la literatura marginal de los sarau establece con la literatura canónica o establecida a partir del ejemplo de la Semana de Arte Moderna de la Periferia en el 2007.

El Capítulo 2 estudia la articulación que los sarau establecen entre sí en tanto “escena”, “circuito” y “movimiento”. Por otro lado, pretende demostrar la conformación de un sistema literario independiente y autónomo que desarrolló sus propios lectores, sus propios círculos de venta, su propio corpus, sus propias editoriales, sus propios *habitus*, sus propios tópicos y estilos, su propia genealogía y biblioteca, en síntesis, sus propios mecanismos de producción del valor literario, tanto técnicos como simbólicos. Este capítulo considera, asimismo, las diferencias que existen dentro de ese conjunto y los cambios que en estos últimos años fueron modificando la idea de “sarau de poesía de la periferia” al punto tal de internacionalizarse. Finalmente, se consideran los agenciamientos con ciertas organizaciones privadas o estatales que se muestran interesadas en el diálogo y la gestión con los agentes periféricos y el capital simbólico desde el cual se afirman.

Dentro de esta serie de literatura marginal, un grupo clave que viene abriéndose espacio es el de las mujeres mayormente negras: es alrededor de sus producciones que se centra el Capítulo 3. La particularidad de este conjunto se encuentra en que ellas no solamente sufren la exclusión de clase, sino también la de género, serían algo así como subalternas de los subalternos, dominadas de los dominados. El capítulo parte del análisis del lugar relegado de la mujer dentro de la producción de literatura marginal de la periferia. Luego, presenta los antecedentes del hip hop y de la escritora Carolina Maria de Jesus como reposicionamientos de mujeres marginales frente a su condición de doble exclusión. Se analiza, también, la producción femenina marginal actual a partir de tres nombres de poetisas periféricas, cuya condición de pioneras en diversas prácticas nos lleva a reunir las: Elizandra Souza con *Punga* (2007) y *Águas da cabaça* (2013), Raquel Almeida con *Duas gerações. Sobrevivendo no gueto* (2008) y Dinha con *De passagem e não de passeio* (2008). La propuesta de este capítulo es analizar el complejo entramado de formas de unión exclusivamente femeninas para discutir la problematización alrededor del lugar relegado a la mujer, sintetizando dichas formas en tres modalidades: conformación de colectivos

femeninos, trabajo alrededor de un “yo lírico” y el establecimiento de un “estar juntas” a partir de la puesta en escena de la lectura de sus poemas.

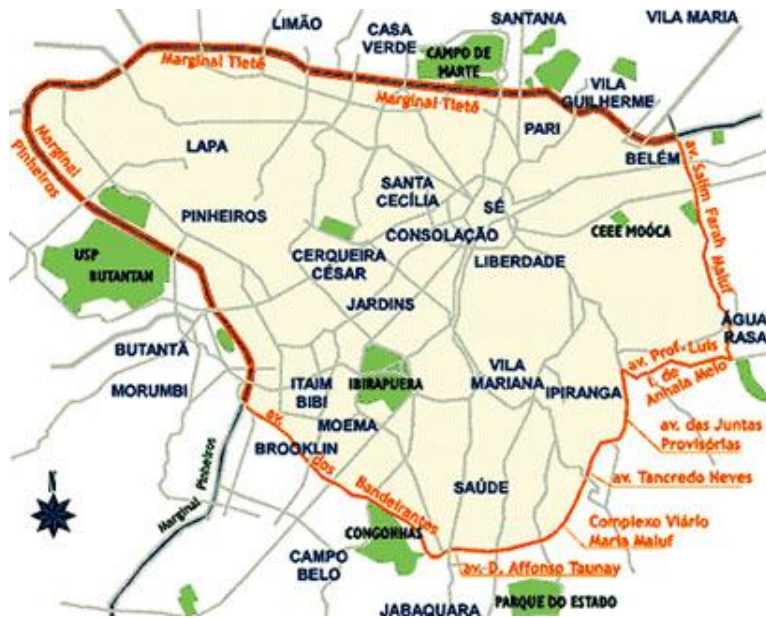
El Capítulo 4 parte de la afirmación de que la literatura marginal producida en la periferia paulistana, además de una vasta producción vinculada a los saraus de poesía como parte de una propuesta colectiva de autoafirmación, se compone de otra serie de producciones, que mayormente son novelas, ligadas además a la preocupación por la legitimación y posicionamiento dentro del campo literario establecido. Las producciones de los saraus parecen ironizar sobre dicha exclusión, evidenciando la existencia de una especie de sistema literario paralelo, independiente y autónomo al consagrado por la crítica y las grandes editoriales. Pero hay una serie de escritores que forman parte de este grupo de la periferia que evidencian una preocupación en relación con la construcción de una representación de sí mismos y de sus textos que se “dignifiquen” como literarios en el sentido en que es entendido en el campo ya consagrado de la literatura, es decir, que pretenden ser escuchados más allá de los oídos periféricos. En este capítulo analizamos las tácticas puestas en funcionamiento para la construcción de un perfil letrado paralelo al de escritor marginal de la periferia a partir de un análisis de los casos de Alessandro Buzo y Ferréz, pioneros dentro del grupo de escritores marginales de la periferia en insistir en una proyección más allá de los adjetivos. En segundo lugar, analizamos el impacto de sus producciones en instancias de reconocimiento ligadas al campo literario, tales como editoriales, eventos literarios y recepción crítica. Finalmente, en función de que Ferréz es el único que alcanzó efectivamente una legitimación literaria, nos proponemos analizar las dos primeras novelas de dicho escritor, la primera edición de *Capão Pecado* (2000) y *Manual Prático do Ódio* (2003), a fin de responder a la hipótesis de que la literatura de Ferréz ocupa un lugar central entre las producciones de la literatura brasileña contemporánea no solamente por su temática o la historia de vida de su escritor, sino por un trabajo dedicado que lleva a cabo en sus primeros textos en relación con la desestabilización y reactualización de la distinción entre ficción y no ficción, por un lado, y una propuesta singular del estatuto de lo real, por otro.

Criterios de edición

La cantidad de información y materiales relevados y producidos durante la investigación implicó enfrentar aspectos organizativos para la presentación de esta tesis que, en muchos casos, ofrecían diversas opciones formales. A continuación se explicitan los criterios adoptados.

- **Traducción:** las citas de las producciones analizadas se mantendrán en portugués, así como de los aportes teóricos y críticos relevados en ese idioma para esta investigación. Aquellas expresiones que no se encuentren en diccionarios o que puedan ofrecer dificultades de interpretación serán aclaradas en nota al pie.
- **Biografías:** se dispondrán alfabéticamente en un anexo los nombres de los autores y las autoras citados que forman parte de la literatura marginal de la periferia (40 en total), junto con una breve noticia biográfica. Dentro del texto principal de la tesis, en la primera mención de cada nombre un asterisco remitirá a ese apartado.
- **Imágenes:** un rico material visual (compuesto por mapas, cuadros, tablas y, principalmente, fotografías) forma parte del contenido de esta tesis y ha sido, junto con los textos, objeto del análisis. Por ello, al final de cada capítulo se ofrecerá una selección de imágenes que invitará, de algún modo, a visitar visualmente lo leído. También, cuando corresponda, se indicará en el texto principal la referencia a una imagen en caso de que el lector opte por leerlo acompañándose de ellas.

Apartado de imágenes Introducción



1. La división entre centro y periferia se puede notar claramente en el mapa que la Prefectura de San Pablo realizó en 1997 para marcar el “centro” con el fin de reglamentar la circulación de vehículos en función de las patentes. Fuente: CET - Companhia de Engenharia de Tráfego

Empregos formais, segundo setores de atividade econômica
Distritos do Município de São Paulo
 2004

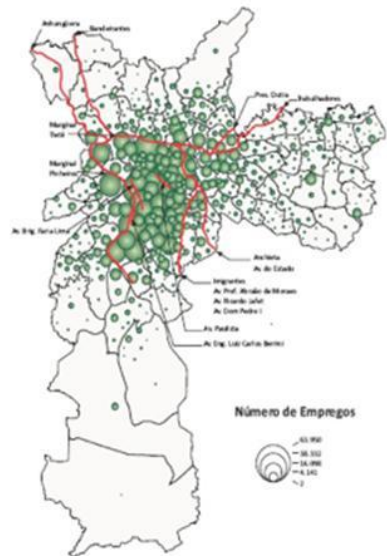
Indústria



Comércio



Serviços



Fonte: Ministério do Trabalho e Emprego. Relação Anual de Informações Sociais – Rais.
 Nota: Realizado com Philcarto - <http://perso.club-internet.fr/philgeo>



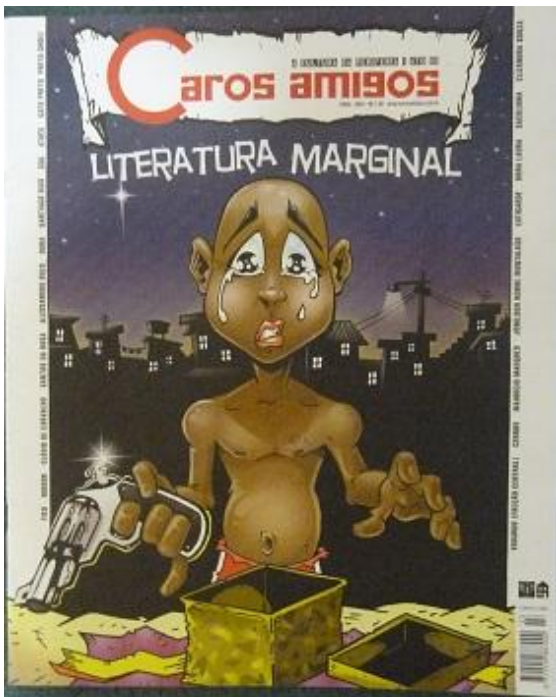
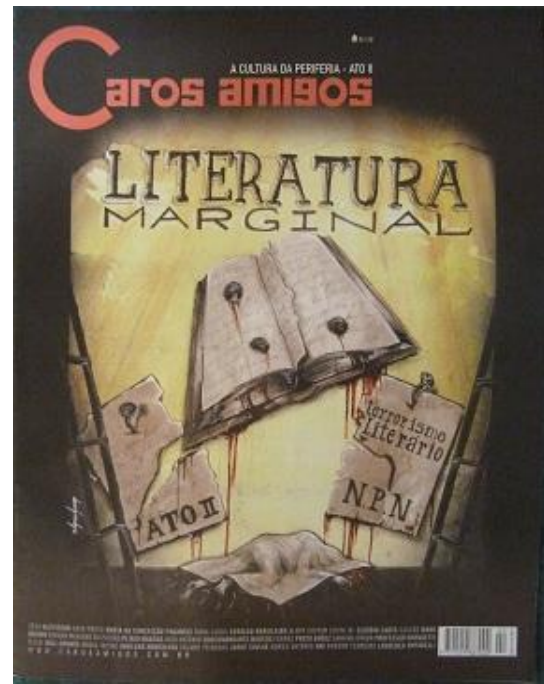
2. La división entre centro y periferia también se grafica en los mapas que dan cuenta de la distribución espacial de las actividades económicas, que permiten ver en la región central una mayor concentración de comercios y servicios.



3. Binho en su auto con una "postesia" en la mano, año 1996. (Foto de Suzi Soares)

4. Ferréz autografiando su primer libro de poemas *Fortaleza da desilusão* (1997) (Fuente: blogspot Ferréz)





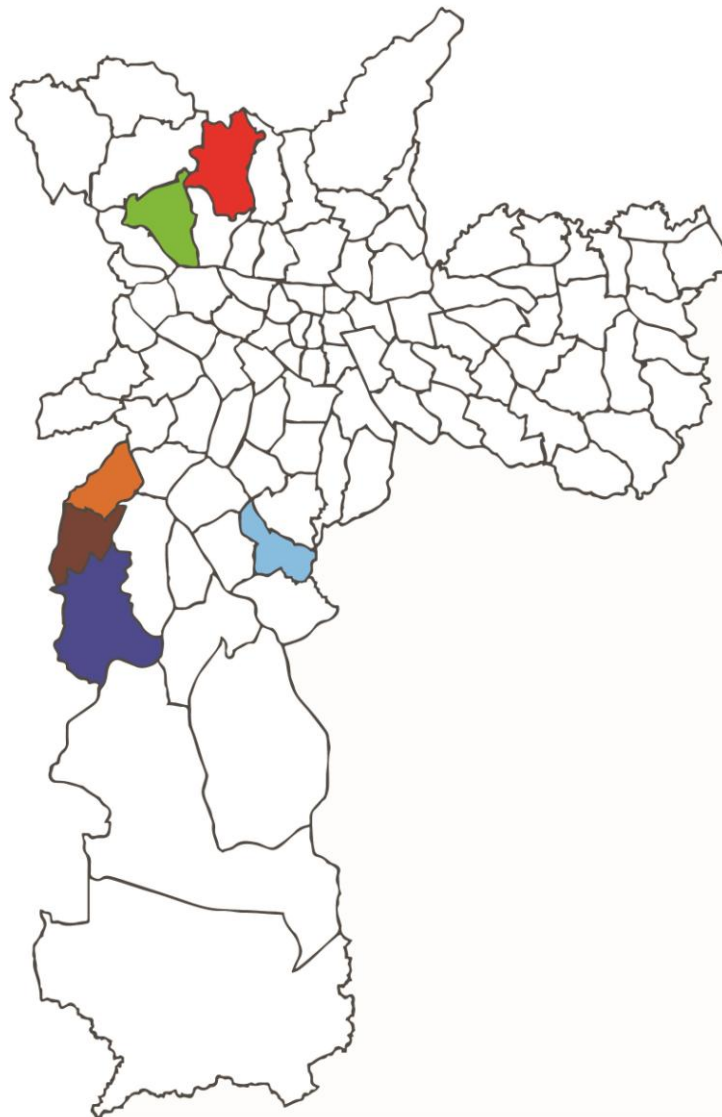
5. Tapas de las revistas Caros Amigos Literatura Marginal Ato I, Ato II y Ato III respectivamente. (Fuente: archivo personal)

6. Tapa de libro *Literatura Marginal: talentos da escrita periférica*. (Fuente: archivo personal)





7. Imagen de poeta declamando en el sarau de Ademar con el fondo del mapa de Sao Paulo clasificado a partir de los sarau que hay en cada barrio de la periferia (Fuente: Guma).



- Sarau do Binho - Barrio de Campo Limpo
- Sarau da Vila Fundão - Barrio de Capão Redondo
- Sarau de Ademar - Barrio Cidade de Ademar
- Sarau da Brasa - Barrio de Brasilândia
- Sarau Elo da Corrente - Barrio de Pirituba
- Sarau da Cooperifa - Barrio de Pirapórinha

8. Mapa de la ciudad de Sao Paulo con los saraus referenciados geográficamente según barrio de pertenencia (Fuente: elaboración propia)

Cuadro de los saraus mencionados

NOMBRE DEL SARAU	ORGANIZADOR	FECHA DE INICIO	BARRIO	DÍA DE LA SEMANA
S. da Cooperifa	Sérgio Vaz	Octubre 2001	Pirapóirinha	Todos los miércoles
S. do Binho	Binho Padial	Mayo 2004	Campo Limpo	Todos los lunes
S. da Fundão	Fernando Ferrari	Noviembre 2009	Capão Redondo	Todos los jueves
S. de Ademar	Coletivo Ademar	Julio 2008	Cidade Ademar	Último domingo del mes
S. da Brasa	Coletivo da Brasa	Julio 2008	Brasilândia	Dos sábados por mes
Elo da Corrente	Coletivo Elo da Corrente	Junio 2007	Pirituba	3 jueves por mes
S. Suburbano Convicto	Alessandro Buzo	Marzo de 2010	Bixiga	Un martes por mes

CAPÍTULO 1.

Los saraus de poesía de la periferia de São Paulo: legitimación de posicionamientos de sujeto a través de la literatura

Todos los miércoles la esquina del bar de Zé Batidão rebalsa de gente. Algunas personas con libros en las manos, otras con vasos, otras con papeles o cuadernos manuscritos, todas beben y conversan como en cualquier bar frecuentado por gente que en su mayoría se conoce entre sí. Pero hay una diferencia: esperan un evento especial que tendrá lugar ese día, el Sarau da Cooperifa. No solo ocupan el interior del bar, sino también la vereda e incluso la calle. Es que el bar no es suficiente para contener a todos los poetas, frequentadores e interesados que se acercan al sarau. Pese a que hay dos largas mesas y varias otras más pequeñas, la mayor parte de la gente está de pie, porque encontrar un lugar para sentarse resulta imposible si uno no llegó muy temprano. De todos modos, se podría decir que el ocio en Brasil es de pie, por lo que no hay muchos ojos ansiosos por conseguir una silla. Hay un solo espacio liberado, que está al costado de la entrada, al frente de todas las mesas: el del micrófono. El bullicio y el ir y venir de los asistentes es intenso, hasta que una voz amplificadora empieza a imponerse y a pedir silencio.

El Sarau da Cooperifa abre comandado por la palabra de Sérgio Vaz*, que acompaña inquieto cada frase con unos saltos en el lugar que recuerdan a los de un jugador de fútbol antes de entrar a la cancha. Vaz lleva siempre, de hecho, la camiseta de su equipo estampada con el nombre del sarau (Imagen 1, p. 100). Los presentes, que esperan que el sarau comience, poco a poco hacen silencio, mientras Sérgio, entre palabra y palabra, los mira fijo. El tono de voz que imposta el presentador recuerda al de un pastor evangélico, que levanta la voz cuando expresa mensajes o separa en sílabas determinadas palabras, como se evidencia en su discurso de bienvenida:

Sejam todos bem-vindos ao Sarau da Cooperifa! Movimento cultural de periferia para a periferia que acontece às nove horas aqui no bar do Zé Ba-tidão! Saibam...que TODOS SÃO bem-vindos TODOS, de todos lugares, todas as cores, todas as crenças. Só tem uma regra aqui: o silêncio é uma prece, e é uma prece mesmo. Não é uma balada, é um movimento, certo? Muito respeito para o que se

esta fazendo aqui na periferia, no extremo sul de São Paulo. Hoje viemos aqui para comulgar a palavra, poesia por isso exigimos res-pei-to!! Então, queria agradecer, estamos muito felizes de estar aqui com vocês novamente na quebrada, trazendo tudo de bom que a gente pode levar, vivendo um novo momento da periferia. As pessoas da periferia alto estima. Pretos, brancos, pobres, quem não somos racistas, todos aqueles que entendem mais ou menos o processo que é o povo pobre da periferia do Brasil. Mas é por isso nós vamos ficar aqui reclamando, sem com-ver-sa! Certo? Não reproduzimos preconceitos, certo? Firmeza? Não! Chega chegando, é festa de favela, res-pei-to! Povo lindo! Povo inteligente! É tudo nosso!! “Uh, Cooperifa! Uh cooperifa!”.

Todos los miércoles de cada año desde octubre de 2001, Sérgio Vaz expresa este mensaje con mínimas variaciones para dar inicio al sarau. Se empieza a llamar luego a los poetas que se habían anotado en una lista donde figuran los que van a declamar esa noche (Imagen 2, p. 100). Se los llama por el nombre y por más que no sean conocidos entre los asistentes, la mención siempre dispara aplausos. Cuando se trata de asiduos frequentadores, se los llama por el nombre con el agregado de “poeta”, “guerreira”, “guerreiro”, “irmã”, “da família”. Cuando quien pasa a declamar es un visitante externo, suele hacerse una presentación celebratoria de la persona, dando a entender, de otro modo, lo que se dijo en las palabras de bienvenida: “Todos são bemvindos”.

Entre poeta y poeta Vaz a veces repite las frases “Povo lindo! Povo inteligente!”, que los participantes corean y cierran con el grito de “Uh! Cooperifa! Uh! Cooperifa!”. En otros momentos recuerda que hay que hacer silencio: “Pessoal aí, do fundão, vamo colaborar, firmeza, tem parte de poeta que já falou indo para lá e fica numa de não respeitar, o silencio continua sendo uma prece”.

Quien organiza el sarau no es solamente Sérgio Vaz. Hay un equipo detrás que se reparte las tareas: en primer lugar, anotar los nombres de las personas que quieren declamar esa noche, luego, cumplir con el orden de esa lista, presentar a los poetas, pedir silencio cuando lo creen necesario y controlar el tiempo de duración de las declamaciones. “23 horas nós paramos, firmeza? Então, a lista está enorme, sejamos generosos com os últimos, firmeza? Vamos fazer a poesia mais curtinha”.

La duración de las declamaciones no está cronometrada (a diferencia de lo que ocurre en un slam¹) pero, de todos modos, no es común que quien declama se extienda demasiado, dado que los frequentadores de saraus han ido incorporando un reglamento implícito marcado por una especie de reloj interno que controla el tiempo de la presentación. Los límites entre los oyentes y quienes declaman durante el evento, como podemos ver a partir de este ejemplo, son dinámicos, dado que en un sarau la misma persona puede estar alternativamente en una u otra posición y, además, hay un grado de familiaridad que achica las distancias que suele haber entre un artista y el público, de ahí que no se hable de público y se denomine a los presentes como “frequentadores” o como participantes.

Otra función de los organizadores es alentar las hurras y los aplausos al final de cada declamación. Los poetas y los participantes que se acercan al sarau saben que, si pasan a recitar, serán aplaudidos y no se evaluará la rigurosidad estética de su declamación. Explica al respecto Sérgio Vaz:

Então a gente trata as pessoas comuns, por isso que o aplauso é igual, se chama da mesma forma, a gente procura sempre aplaudir mais um do que o outro, não existe o melhor da noite. O Seu Lourival* que é uma pessoa simples é tão aplaudido quanto o Rodrigo Ciriaco*, que é um professor, e assim que a gente vai. (Entrevista 2010)

Es así que toda persona que pase a declamar es considerada “poeta” y se autoidentifica a sí misma bajo esa denominación. La poesía es el género protagonista, aunque en menor medida también hay crónicas o cuentos cortos.

Una característica del Sarau da Cooperifa, a diferencia de otros saraus (como veremos en el capítulo 2), es que se estructura bajo la estricta consigna de que el micrófono sirva solo a la literatura. Recién cuando el sarau termina, aparece la música instrumentada, no antes. Wesley Nóog* es quien suele musicalizar el cierre cantando acompañado por su guitarra:

¹ El *slam* de poesía es un torneo de competencias poéticas, los poetas ponen en escena su texto frente a un público durante un lapso previamente especificado y resultan ganadores aquellos elegidos de acuerdo con la resolución de un jurado.

Tem festa na favela, que quiser pode chegar, chega no miudinho, chega devagar. Em festa de favela, o samba é tradição, cantado e batido na palma da mão. O som do batuque traz axé, fortalece os guerreiros de fé. O canto abençoa a comunidade, que canta afirma a identidade. Afasta medos e males, protege o coração das maldades. Respeito e proceder é fundamental, a força desta lei é marcial. Elimina todo bicho papão, que na hora da ação entra em contradição. Tem festa na favela, que quiser pode chegar, chega no miudinho, chega devagar...

Mientras Wesley canta esa canción², los asistentes se paran y comienzan a bailar y el personal del bar corre las mesas y las sillas anticipando el inminente cierre. Sérgio Vaz generalmente saca fotos o baila con Dona Edite*, una asidua participante, anciana y ciega, que se sienta siempre justo frente al micrófono. Apenas termina la canción, la gente empieza a irse. El bar de Zé Batidão no mantiene el espacio como para que se extienda la reunión, solamente deja una mesa larga donde quedan Vaz, su esposa Sonia, los poetas y organizadores Marcio Batista, Jairo Periafricana*, Rose Dorea, Cocão y algún que otro invitado del día.

El sarau termina casi puntualmente a las 23 y la justificación del horario está orientada a reforzar las ideas de *respeito* y de *comunidade*. Comenta Sérgio Vaz en la entrevista recién citada:

Tem um problema aqui que é a comunidade, nós temos um acordo com eles que é acabar às 11 horas, então se a gente vai fazer alguma coisa para enaltecer à comunidade, você não pode começar agredindo a comunidade. E duas horas também é um tempo bom, porque a gente não vem só para beber, a gente vem para ouvir e falar poesia, na hora em que acabou, acabou, e aí fica um gosto de “quero mais” para outra quarta, não é? E aqui é aberto, está vendo, se a gente fica até uma hora, duas horas, eu acho que perde um pouco de sentido do que a gente vem fazer aqui, aí as pessoas começam a vir cá só pra beber, e a gente quer que as pessoas venham para ouvir e falar poesia. (Entrevista 2010)

² La descripción aquí realizada se basa en los registros recogidos durante el trabajo de campo llevado a cabo en los sarauos los años 2010 y 2011. En la actualidad ya no hay música al comienzo y al final del sarau a fin de, creemos, enfatizar el perfil de Cooperifa que se caracteriza por ser estrictamente literario.

Esta actitud estricta en relación con el horario subraya que el encuentro literario no se basa en el ocio sino que está pensado como un proyecto bien estructurado que tiene como eje central a la idea de que los participantes logren legitimar sus posicionamientos de sujeto a nivel individual y colectivo:

Este é um projeto que visa levar a autoestima à comunidade e cidadania através da literatura. E muitas pessoas mudaram! Por exemplo, quando Seu Lourival chegou aqui tinha o cabelo branco, hoje ele pinta os cabelos, a autoestima lá em cima, a gente tem garotos que tinham parado de estudar, voltou a estudar, terminou a faculdade e a tese foi sobre a Cooperifa, então tem pessoas que incentivados pela Cooperifa direta ou indiretamente, começou a sentir a necessidade de progredir intelectualmente. Mas isto é uma coisa da pessoa, a gente não fala para a pessoa, volta a estudar! Ninguém cuida da vida de ninguém, mas o lugar intensifica que as pessoas tenham essa magia de querer mais, e o querer mais não é aqui, é em outros lugares, aqui é um lugar para a gente se reunir. (Entrevista 2010)

La literatura, de acuerdo con esta lógica, es considerada, por un lado, como un medio facilitador para proyectar ser una “persona” ligada a un “yo” que tiene una conciencia de sí mismo y una valoración específica en el marco de un colectivo que le otorga protección y promueve el desarrollo de un sentimiento de pertenencia. Por otro lado, la palabra literaria es considerada, según esta lógica, como un mediador en el proceso de constitución de un “ciudadano” en tanto, puede posibilitar una serie de garantías y experiencias sociales (la educación y el acceso a la lectura, por ejemplo) que contribuyan en la reducción de las desigualdades sociales.

El Sarau da Cooperifa, creado por los poetas Sérgio Vaz y Marco Pezão* en 2001 fue el primer sarau de la periferia de São Paulo. A partir de entonces en las regiones suburbanas de esa ciudad vienen organizándose cada vez más saraus, que hoy han de ser más de 50³. Año a año su número se multiplica, llena el calendario día por día y salpica el mapa de este tipo de eventos.

Antes de Cooperifa existían en la periferia de São Paulo reuniones con la presencia protagónica de la literatura. La más parecida a lo que hoy son los saraus fue “Noites da vela”, iniciada a mediados de la década de 1990 y organizada por Binho

³ Según Agenda da Periferia, www.agendadaperiferia.org.br/#literatura, consultada setiembre 2015.

Padial⁴. Si bien aquellos encuentros continúan en la memoria de muchos frequentadores de saraus como un antecedente clave, fue el Sarau da Cooperifa el que funcionó como articulador de una serie de prácticas que hasta entonces no tenían un nombre y como inspirador de encuentros similares en diferentes barrios, de acuerdo con los testimonios de sus organizadores⁵. Además, estableció ciertas fórmulas rituales y ciertos conceptos generadores en función del proyecto de contribuir a la autoestima de los participantes y de desarrollar el sentimiento de pertenencia.

En este capítulo nos centraremos en dicho sarau y en la producción de Sérgio Vaz, especialmente, para discutir las bases individuales y colectivas de la producción literaria de los saraus de la periferia haciendo eje en aspectos como: el modelo de organización, el tipo de textos que se hacen públicos, los perfiles de los escritores y la extensión del proyecto literario más allá de los saraus.

1.1 La *persona* literaria

*Venimos al mundo
como individuos,
logramos carácter y llegamos
a ser personas*

Erving Goffman

⁴ Dice sobre las Noites da Vela Binho Padial (entrevista, 2010): “Em 95, 96, a gente realizava no bar um evento que se chamava “noite da vela”. A gente colocava o lado B dos discos, aquele que não toca em radio, não toca em nada, e eram os bolachões, vinil, e a gente colocava para ouvir, ne? A aí no meio dessa atmosfera, sempre alguém falava “ah, deixe falar uma poesia” e entre uma musica e outra falava uma poesia”.

⁵ Dice, por ejemplo, Vagner Souza, del Sarau da Brasa (entrevista, 2010): “A gente já fazia trabalho antes de conhecer a Cooperifa, já fazia grupo de teatro, percussão, rap, e aí quando a gente viu a Cooperifa, lá em final de 2007, a gente pensou que poderia fazer algo do tipo, semelhante”. Algo semejante expresa Michel Yakini, del Sarau Elo da Corrente (entrevista, 2010): “Eu já tinha uma articulação de produção escrita. O pessoal do grupo estava ligado também com essas questões da literatura, conheciam o Sérgio Vaz, o Ferréz. Isso despertou a gente pra se aproximar um pouco mais do movimento. Principalmente eu e a Raquel [Almeida]. E foi aí que a gente então tomou a iniciativa de conhecer de fato a Cooperifa primeiro espaço, né?”.

Una idea central que estructura las producciones de los saraus se vincula con la literatura entendida como un territorio específico de culto a la autoestima de los habitantes de la periferia. Tanto la producción poética de muchos frequentadores como sus declaraciones durante los saraus insisten en la concepción de la literatura ligada al cultivo de las capacidades y motivaciones individuales censuradas generalmente por la idea de carencia que suele asociarse a la condición de vivir en los barrios más pobres y estigmatizados de la ciudad. El interés se centra, en este sentido, en el cultivo no tanto de los artificios literarios y el trabajo alrededor del erigirse como poeta, sino que pasa por el cultivo de la *persona* a partir de la poesía. Dice al respecto Sérgio Vaz:

Este [Sarau da Cooperifa] é um projeto que visa levar autoestima à comunidade (...). A gente não quer que nasça um monte de poetas, a gente quer que nasça um monte de pessoas. “Ah, eu não sei escrever...”, não importa. A gente quer trazer poetas na atitude, no coração, na forma de agir e não na escrita. Às vezes eu posso escrever um monte de coisas bonitas e chego em casa e bato na minha esposa. Eu bebo, tiro dinheiro da feira da minha filha e bebo, no entanto na hora de escrever eu sou magnânimo, aí no sarau todo mundo aplaude. Mas, na verdade, eu posso ser racista, eu posso ser mesquinho, eu posso ser violento. O papel aceita tudo. Então a ideia é fazer não com que as pessoas sejam bacanas no papel, que sejam bacanas [no sarau]. É por isso que Seu Lourival, Dona Edite, Seu Jorge Esteves [poetas do sarau da Cooperifa] são pessoas que a gente admira. Porque eles não têm a beleza estética, mas o humano tá ali, no que eles escrevem. E todo mundo capta. (Entrevista 2010)

La noción de poeta que Vaz y muchos otros poetas de los saraus de la periferia manejan está asociada directamente a la de *persona*, entendida en el mismo sentido que *prósopon* (πρόσωπον), término griego que conserva un significado ligado a lo que está detrás de la máscara, la intimidad de una persona. “Entende-se a palavra πρόσωπον ao indivíduo em sua natureza nua, arrancada toda máscara, conservando-se, em contraposição, o sentido do artifício: o sentido do que é a intimidade dessa pessoa e o sentido do que é personagem” (Mauss, 2003 b: 390). Es sobre esos elementos *personales* que se entiende la idea de poeta de un sarau en la periferia y la propia producción de sus frequentadores.

En el caso del sarau, el fortalecimiento de la estima por sí mismo de cada participante empieza por la adquisición de un papel específico que cada uno alcanza en

ese encuentro literario basado en su propia *persona*. En otras palabras, el sarau no solamente es un espacio para declamar poemas, sino que consiste en una pauta de acción preestablecida en la que muchos de los asistentes logran un rol determinado a partir de su propio lenguaje expresivo tanto corporal, como de estilo y de aspecto. El ya mencionado Seu Lourival, por ejemplo, es reconocido por Sérgio Vaz como “o nosso talimã”. Lourival Rodríguez fue un poeta asiduo frecuentador del Sarau da Cooperifa hasta enero de 2015, cuando falleció. Nacido en el Nordeste de Brasil (Riacho de Santana, Estado de Bahia) y habitante de la periferia zona sur de São Paulo, fue una marca registrada del Sarau, entre otras tantas figuras. Era un hombre que, de acuerdo con el testimonio de Vaz, como leímos en una de las citas del comienzo, cambió su aspecto físico a partir de su acercamiento al sarau e incluso su estado anímico, tal y como él manifestaba: “Parece que os problemas vão tudo embora, esquece tuda aquela solidão. E que solidão também não é bom ne?”⁶. La personalidad de Lourival se modificó a tal punto que se ganó el apodo de “garanhão”, es decir, “garañón”, palabra del universo equino que refiere a los caballos que se usan para procrear, es decir que da cuenta de alguien potente. “O que vou fazer, converso muito com as moças!”, solía excusarse. Pero el principal calificativo atribuido a este hombre es el de “poeta”, por más que no tuviera ningún libro autoral publicado y que cada vez que pasaba a declamar lo hacía con un papel manuscrito en mano.

Ser poeta en el sarau no implica tener una trayectoria letrada, como bien explica Érica Peçanha do Nascimento: “O título de poeta é uma espécie de reconhecimento comunitário, autoatribuído e imputado pelos pares do sarau em consideração ao vínculo criado e assiduidade de participação” (2011: 76). Ser poeta tiene que ver, en este sentido, con la fidelidad respecto del sarau y para con la propia persona.

Primeiro ti conheci depois vei amizade / Mais agora eu confeço que ti amo de verdade / Atravecei o riu Paraná num pedaço de barbante / Arisquei a minha vida por uma simpri estudante // Si eu fosse o seu professor, eu sentia emoção / Mais eu sou apaixonado e vou dar meu coração / Eu queria que chovesse uma chuva bem fininha/ Pra molhar a sua cama pra você dormir na minha // Ela mim deu um beijo que meu corpo estremeceu / Depois de nove messe um lindo bebê nasceu / Ela mim pediu não beijar no portão / Porque seu pai é cego mais os seus vizinhos não é

⁶ Tomado de “Sarau da Cooperifa gravado em abril de 2008 pela 5 Mentas Produções”, www.youtube.com/watch?v=xDwQIANeQuI, [Acceso setiembre 2015].

cegos nau // Eu nãu quer te perder porque minha vida fica em sofrimentos / Isto porque eu ti amo loucamente / Si eu governasse os seus olhos, eu queria que fosse assim fechado / Para abrir só para mim // Seus olhos de prata, seus lábios de porcelana / Eu beijei uma vez e sentir feliz uma semana / No cofre do pensamento eu tranquei minha paichãu / A chave da felicidade foi cair em minha mau // Quem querer saber meu nome, dar uma volta no jardim / Pois o meu nome está escrito numa folha de alegrim / Gestaine em francês, ylôve em ynglês / Si vocês nãu entendeu / Eu ti amo em português. (Registro de campo)

Cada vez que Lourival se acercaba al micrófono, los presentes sabían que iban a escuchar algún poema rimado y con un yo lírico que se dirigiese a una mujer y sabían también que alguna sonrisa o carcajada iban a emitir, dado que siempre tenía su toque de humor, como podemos leer en el poema citado a partir de, por ejemplo, la frase “seu pai é cego mas os seus vizinhos nãu”. Además, en general convocaba a los presentes a participar de su declamación de alguna manera. En el poema anterior, por ejemplo, lo hizo a partir del recurso de la intertextualidad: las estrofas “Eu queria que chuvesse uma chuva bem fininha/ Pra molhar a sua cama pra você dormir na minha” pertenecen al conocidísimo coco alagoano (ritmo típico del nordeste brasileño, región originaria del poeta) llamado “Dona Mariquinha”, de Mestre Verdinho. Lourival (a diferencia de Rodrigo Ciríaco, por ejemplo, que siempre declama los mismos textos durante el sarau y en general en prosa) nunca repetía los poemas que declamaba y siempre leía creaciones de su autoría. Como podemos notar, Lourival construyó en el marco del sarau una “fachada personal”⁷ que le otorgaba un *estatus*, una posición reconocible y valorizable, hecho que ocurre con todos los frequentadores que se acercan a los bares un día de sarau. Se trata de un posicionamiento que el sujeto asume a sabiendas de que se trata de una representación.

Cada uno de los frequentadores de los saraus de poesía de la periferia tiene un papel en ese contexto que, cabe aclarar, no se forja solamente a partir de su asistencia sino que se modela en la interacción con la información previa que el individuo posee y que forma parte de su biografía *personal*.

⁷ “Fachada” es, según Ervin Goffman, “la parte de la actuación del individuo que funciona regularmente de un modo general y prefijado a fin de definir la situación con respecto a aquellos que observan dicha actuación [...]”. Y *fachada personal*, “los otros elementos de esa dotación, aquellos que debemos identificar íntimamente con el actuante mismo” (2009, pp. 36 y 38).

Al notar la tendencia del participante a aceptar las exigencias de definición hechas por los otros presentes, podemos apreciar la importancia decisiva de la información que el individuo posee inicialmente o adquiere sobre sus coparticipantes, porque sobre la base de esta información inicial el individuo comienza a definir la situación e inicia las reglas correspondientes de acción (Goffman, 2009: 24-25).

Pensando la afirmación de Goffman a la luz del ejemplo que venimos analizando podemos percibir que Lourival es un nordestino que está atravesado por los repentistas del nordeste⁸ y es de ahí que se forjan las rimas, los temas de sus poemas y ese toque de humor tan propio de ese género, por más dramáticas que sean las historias. La historia de vida del poeta se capitaliza en el contexto del sarau, incluso el propio barrio de residencia deja de causarle inseguridad sobre una gran variedad de interacciones sociales (Goffman, 2010: 27), se valoriza y se vuelve un capital de naturaleza simbólica.

De acuerdo con los testimonios de muchos poetas, mientras que antes no se animaban a decir dónde vivían, hoy en día se sienten orgullosos de decir “vivo cerca de tal sarau”. Los saraus funcionan, en este sentido, como un artefacto cultural influyente en la potencialidad de una vida en la periferia. La historia de vida de los participantes adquiere en ese contexto un perfil cultural y los elementos que antes eran estigmas se vuelven recursos simbólicos positivamente sancionados. En otras palabras, la cotidianeidad rutinaria e invisible adquiere el tono de una biografía, es decir que se temporaliza y se vuelve un suceso.

La periferia afirmada en los saraus es considerada no como una dificultad, sino como un valor positivo, colmado de honra. Tener “honra”, tal y como analiza Pitt Rivers, es estar por encima de las críticas (“above criticism”), ya que “the possession of honour against dishonour, for the simple reason that it places a man (if he has enough of it) in a position in which he cannot be challenged or judged⁹.” (Pitt Rivers, 1966, 37).

Ser de la periferia es, en este sentido, una forma de honor y el sarau ofrece el espacio para exhibirlo a través de saberes corporales y del habla que se vuelven bienes de naturaleza simbólica (Imagen 3, p. 101). De acuerdo con la definición de Bourdieu

⁸ El “repente”, conocido también como “cantoria” es un estilo típico del nordeste brasileño basado en el arte de la improvisación cantada con diversos tipos de métrica acompañada por guitarras.

⁹ “El honor hace garantía del deshonor por la sencilla razón de que coloca a un hombre en una posición en que no se puede desafiar ni juzgar”

(1997: 108): “el capital simbólico es cualquier propiedad (cualquier tipo de capital, físico, económico, cultural) cuando es percibido por agentes sociales cuyas categorías de percepción son de naturaleza tal que les permiten conocerla (distinguir) y reconocerla, conferirle algún valor”. La posesión de ese capital periférico tiene que ver con biografías vinculadas a la pobreza, a la dificultad de la vivienda y a la lucha del día a día a pesar de eso. Incluso se resignifican otro tipo de problemas endémicos de algunos de los participantes, como el alcoholismo. Esta problemática que, según las estadísticas suele venir de la mano de la pobreza y las dificultades para sostener un nivel de vida básico (alimento, techo, educación, salud), es resignificado en tanto capital simbólico. Como señala Michel Yakini*, poeta y organizador del sarau “Elo da corrente”:

Como é que a gente pode fazer para integrar um cara que ele tá alcoolizado, mas ele tem necessidade de falar e ele quer ir lá no microfone porque ele percebeu que aquilo é um espaço que é ‘a fala’. E, é um cara que ele está truncado, o corpo dele está, ele passou dificuldade no trabalho. Ele tá mal com a família e ele tá indo no bar pra poder simplesmente descarregar aquilo. Quando ele vê um microfone, ele toma coragem. Então, é um exercício (...) porque a gente a gente faz arte, mas faz uma arte que tem intenções, intenções de re-encantar as pessoas. De re-encantar a nós mesmos. Intenção com que as pessoas se reconheçam como uma cultura valorosa. Reconheçam que tem cultura dentro do seu espaço porque as pessoas ainda trabalham, no senso comum, que não existe cultura aonde se tem um meio popular. Que a cultura é o lance acadêmico, intelectual? Não! Cultura é onde se tem vida, onde tem vida tem cultura, então a gente tem um meio cultural também e reconhece as diversidades dentro dela também. É periferia (...) Essa periferia toda aí. Tá ali trocando. E há uma coisa que a gente acredita que é: quanto mais isso aflorar, quanto mais a diversidade aflorar, vai ser mais tenso. Não vai ser mais ameno. Não vai ser mais harmônico. (...) O dinamismo, ele vai trazer conflitos. Isso é importante. (Entrevista, 2011).

La presencia de un hombre alcoholizado durante el sarau se culturaliza, de acuerdo con lo que se puede leer en las palabras de Yakini, no en tanto objeto cultural o personaje decorativo, sino como un integrante más de la dinámica de los saraus a partir de la tensión que acarrea su presencia, es desde el conflicto que pasan a formar parte del mismo. Un ejemplo preciso en este sentido es el poema “Sarau”, de Hélio Jesus

Huguêra*, poeta frequentador del Sarau do Binho:

Entre sons de copos e goles de cervejas, O Poeta fecha a conta do poema arrastado, que trouxera preparado de casa:

*-...regozijai-vos amantes da lua,
regozijai-vos nessa hora que se completa
pois, amanhã, a morte é certa!*

Parecendo muito ofendido com o que acabara de ouvir, O Bêbado, que já estava com um dos pés para fora do bar, torna a entrar e grita, para que todos ali o ouvissem:

-Pois, eu acho a morte erradíssima!

E vai embora, deixando as palmas ecoando pelo bar¹⁰.

El “Bêbado” no aparece aquí como un intruso que interrompe el fluir del ritual poético, sino que está efectivamente incorporado en el espacio *sarau* y el elemento que lo hace formar parte es el aplauso de los que estaban escuchando. Las mayúsculas que el escritor eligió para nombrar tanto al poeta como al borracho evidencian la posición de “personajes” de este sarau que ambos sujetos alcanzan por igual, es decir, colocan en un mismo nivel de importancia a los dos sujetos, ambos son participantes y sus palabras alcanzan la misma importancia. Ahora bien, las itálicas elegidas para las palabras del “Poeta” y la ausencia de ellas en las del “Bêbado” parecen colocarlos en un diferente horizonte de realidad: mientras que el primero de ellos presenta su palabra estilizada y cargada de un aura ficcional, el segundo parece imponerse de forma cruda y real, viene a funcionar como la figura del doble que impacta en el equilibrio del poeta. El “Bêbado” adquiere un valor en tanto contraste real de lo que dice el poeta, y en esa valoración, sus palabras se vuelven un bien relevante. El cuerpo enfermo del alcohólico en el espacio del sarau se vuelve un cuerpo culturalizado de la misma manera que el poeta que está en el palco.

La afirmación de un sujeto periférico culturalizado implica la conmoción de los fundamentos de los relatos del consenso que suelen vincularlo a la criminalidad y la violencia, como podemos leer en un fragmento de “A elite treme. Nosso manifesto” do Coletivo Cultural Poesia na Brasa (2009: 31-32):

¹⁰ <http://correspondenciapoetica.blogspot.com.ar/>

A elite encontra-se nos grandes centros comerciais, rodeada pelas periferias que ela própria inventou / a periferia se arma e apavora a elite central / Nas guerras das armas, os ricos reprimem os favelados con a força do Estado através da polícia / Mas agora é diferente, a periferia se arma de outra forma / Agora o armamento é o conhecimento, a munição é o livro e os disparos vêm das letras (...) E a periferia dispara./Um, dois, três, quatro livros publicados./A elite treme./Agora favelado escreve livro, conta a história e a realidade da favela que a elite nunca soube ou nunca quis contar direito (...) É por isso que a elite TEME.

“A elite treme” [La elite tiembla] da cuenta de una operación de resignificación común en las poesías de los *poetas periféricos*: el traslado del sistema semántico que suele asociarse al crimen hacia el universo de la literatura y la denuncia de violencia por parte de los agentes que generalmente se muestran como víctimas. Se trata de una operación doble: la desterritorialización de las operaciones criminales y la resignificación de las identidades criminalizadas.

Posiciones de sujeto: cultura nordestina y cultura negra

La persona de la periferia es una de las múltiples identidades que se ponen en juego en los procesos de subjetivación que se dan por medio de los proyectos de acción cultural que estamos analizando (Imagen 4, p. 101). Detrás de la idea general de “lo periférico” se esconden una variedad de posiciones de sujeto que también se representan en el sarau y en los textos ahí declamados entre las que se destacan el ser negro-periférico y nordestino-periférico.

La mayoría de los presentes en el sarau están vinculados a la región del Nordeste (como el propio Vaz que nació en dicha región, o Lourival y Zé Batidão*, dueño del bar, por citar algunos pocos ejemplos), dado que es una de las poblaciones más numerosas que conforman la periferia de São Paulo que llegaron a la gran ciudad en masa en diversos momentos¹¹ (ver Tabla 1, p. 111, y Tabla 2, p. 112). En este sentido se entiende que haya una importante cantidad de poemas con la temática del desarraigo

¹¹ “Em 1970, São Paulo aumenta sua participação populacional, concentrando em seu território 19,1 % da população brasileira. Minas Gerais, ao contrário, reduz sua participação para 12,3 %. [A mediados de los años 80 y comienzos de la década del 90] destacam-se os clusters de saldos migratórios negativos da região Nordeste e do norte de Minas; ao sul, nota-se uma região de saldos positivos, nas circunvizinhanças da Região Metropolitana de São Paulo” (Rigotti, 1999: 61).

como eje ligada a la realidad de ser nordestino y vivir en São Paulo, como la mayor parte de los poemas de Vaz de su libro *Coleccionador de Pedras* relatan una historia de *nuda-vida* en la periferia y en casi todos el lugar de nacimiento es una región del Nordeste.

Además, es muy común escuchar poemas de cordel en los saraus (Imagen 5, p. 102). La literatura de cordel es una práctica propia del nordeste de Brasil¹² que data del siglo XIX pero sigue vigente hoy en día. El nombre “cordel” deriva del modo de circulación y edición, que consiste en pequeños folletos vendidos a precios accesibles en las ferias y mercados, exhibidos en una cuerda (cordel) y sostenidos por un broche (Silva, 2007: 192). Se trata de una producción escrita que está muy cerca de la oralidad, ya que son textos para ser leídos. De hecho, la primera instancia de lectura es en la feria misma, donde el vendedor declama la historia en voz alta, interrumpiéndola en el momento del clímax, para dejar con intriga al auditorio y hacer que compren los folletos (Galvão, 2002: 119). La declamación es central en estas historias: más allá de que la trama sea atractiva en la literatura de cordel, es necesario que se sepa mantener el ritmo y destacar bien algunas frases, para que los demás comprendan y se envuelvan en la lectura o declamación. Esta tradición literaria fue, como dice Michel Yakini “parte del equipaje” de los nordestinos que migraron en masa a la ciudad de São Paulo en diferentes épocas y se instalaron en los barrios periféricos. Augusto Cerqueira*, un poeta frecuentador de los saraus de la zona sur, por ejemplo, afirma que sus poemas son “cordel urbano” dado que responden a la métrica del cordel y tienen la característica de contar historias de amor o aventuras de manera humorística, como suele leerse en el cordel llamado “tradicional” (Curran, 2009: 17), pero sus temáticas están centradas en la ciudad y sus márgenes, y no en tierras nordestinas. Dice, por ejemplo, su poema “Indeterminado”:

Eu / Por um certo merecimento / Tenho sim uma certidão de nascimento / Nasci
certinho / Me perdi foi no caminho / Que logo me fez perceber / Que homem é
mesmo cruel / Pois já naquele papel / Questionava a minha raça / Como quem vê
quem passa ou não passa / Nas portas dessa Babel / O que por naquele campo?
/Que sou índio, negro ou branco / E a isso que se resume / Minha história e os
meus costumes? / A esse termo sem graça / Raça? (...) / Ninguém embaça na

¹² Cuando me refiero al nordeste de Brasil y de las culturas nordestinas no estoy hablando de las regiones de la costa, sino de las del interior, con el paisaje del Sertón como característica principal.

minha raça / Pois com ela sou quem quero / Não tem patrão, polícia ou clero / que
define esse menino / Sou nordestino, sou banto, sou dos cantos do espírito santo /
Miliano paulistano (...) ¹³

Este poema de Cerqueira problematiza justamente la idea de la predeterminación de una identidad a un individuo nacido en la megalópolis de São Paulo y, en este sentido, formado por una multiplicidad de posiciones de sujeto que se fueron mezclando desde hace “miliano”, entre las que se destacan la identidad nordestina (no solo por la referencia explícita sino por la propia rima y la pronunciación de las palabras) india y negra.

Mayor aún que la nordestina, es la presencia negra en la periferia de la ciudad de São Paulo y los saraus (Mapa 1, p. 111), y la producción que allí circula dialoga directamente con su cultura e historia. Es común, por ejemplo, que haya poemas ligados a la temática racial, en los que se reafirma la negritud periférica con orgullo, como “Sou negro do gueto” de Fuzzil*, un rapero y frecuentador del Sarau Elo da Corrente:

Sou preto, Doutor/ Não me chame de pardo/ Sou preto por cima.../ Preto por
baixo.// Sou preto, Doutor/ Não me chame de moreno/ Sou preto por fora.../ Preto
por dentro.// Sou preto Doutor/ Não me chame de burro/ Sou preto sim.../ Com
muito orgulho// Sou preto Doutor/ Exijo respeito/ Sou preto feliz.../ Sou preto do
gueto (65)

La posición de sujeto en este texto también se plantea de manera plural: el yo lírico de este poema, por ejemplo, al tiempo que se define como “del gueto”, reflexiona sobre su identidad negra y sobre la hipocresía de usar otros nombres para identificarla. La afirmación de esta identidad se realiza con la repetición de la construcción “sou preto” que se complejiza a partir de referencias espaciales (“por dentro”, “por fora”, “por cima”, “por baixo”) que lo corren de un lugar marginal, de ahí que afirme “exijo respeito”.

Además de leerse como temática, la cultura negra se hace presente en los saraus, también, a través de cantos de umbanda y candomblé, incluso técnicas corporales

¹³ Poema inédito publicado en 29 de setiembre de 2015 en formato audiovisual en Correspondência Poética <http://correspondenciapoetica.com.br/festival-de-poesias/206-indeterminado.html> (Acceso setiembre 2015)

(Mauss, 2003) que se movilizan de acuerdo a estas lógicas simbólicas, como el cabello crespo o la *ginga*¹⁴ de la capoeira (Imagen 6, p. 102). Asimismo, los escritores del pasado cuya historia de vida se vincula a la periferia y que asumieron posturas en defensa del negro, como Luiz Gama y Solano Trindade, son citados con frecuencia en los sarau, a veces porque se declaman poemas suyos, otras porque se mencionan sus nombres en los mismos poemas, dando cuenta, una vez más, de la actualidad de los discursos sobre el racismo y la marginación de los negros en el Brasil contemporáneo.

Las canciones de rap, principalmente las de los Racionais MC's, fueron espacios claves para la reacción frente al racismo, la segregación y la violencia contra los grupos sociales negros (Mapa 1, p. 110). Como señala Gomes da Silva en su artículo "Do hip hop ao sarau da vila fundão: jovens, música e poesia na cidade de São Paulo", "As experiências da violência que inspiraram as canções deixaram marcas profundas na memória dos jovens." (2012: 36). Un ejemplo en ese sentido es la frase de la canción "Capítulo 4 Versículo 3": "Sessenta por cento dos jovens de periferia sem antecedentes criminais / Já sofreram violência policial / A cada quatro pessoas mortas pela policia, três são negras / Nas universidades brasileiras / Apenas dois por cento dos alunos são negros / A cada quatro horas, um jovem negro morre violentamente em São Paulo / Aqui quem fala é Primo Preto, mais um sobrevivente". La reacción frente a este *apartheid social*, como lo denomina Gomes da Silva, suele acompañarse de términos que resignifican experiencias históricas marcantes para la población negra, como la idea de "quilombo" en tanto manifestación de la resistencia a la esclavitud en el pasado que se suele utilizar para identificar las manifestaciones actuales de la periferia, dando a entender la permanencia de esas relaciones antiguas y arraigadas en la sociedad brasileña.

En diálogo directo con el rap, el propio Sarau da Cooperifa se identifica como "Quilombo cultural": "numa noite fria de outubro de 2001, criamos na senzala moderna chamada periferia o Sarau da Cooperifa, movimento que anos mais tarde iria se tornar um dos maiores e mais respeitados quilombos culturais do país" (VAZ, 2008: 89). El *quilombo* como expresión máxima de resistencia política, económica y social contribuye para pensar al Sarau en tanto espacio de resistencia no oficial que otorga un amparo a la vida sumida en el abandono de los habitantes de la periferia. A su vez, las

¹⁴ "Gingar", movimiento de la danza capoeira que consiste en una oscilación del cuerpo acompañada por las manos.

referencias al quilombo Palmares aparecen constantemente en las producciones poéticas declamadas en el sarau. El poema “Vamos pra Palmares”, del poeta y rapero Duguetto Shabazz*, es con frecuencia recitado por Kênia, un joven negro que puede encontrarse todos los miércoles en el bar de Zé Batidão:

Aonde não tem sinhô aonde não tem sinhá / E o nego pode comê o que o nego plantar / Onde morrer é melhor viver pra paz é lutar / Aconteça o que acontecer nós tamo indo pra lá // Mesmo que eu tenha que cruzar terras e mares / Eu vou pra Palmares eu vou pra Palmares / Mesmo que no caminho me sangrem os calcanhares / Eu vou pra Palmares eu vou pra Palmares

El quilombo se percibe, desde este punto de vista, como un espacio mítico, utópico, deseable, en el aquí y ahora de la realidad periférica. Se trata, como señala Érica Peçanha do Nascimento, de la “expressão máxima de resistencia aos modelos econômico, político e social vigentes” (2011: 86). Este revisionismo histórico que rescata héroes olvidados por la Historia se percibe también en la propia poética de Vaz, por ejemplo, quien también tiene un poema que hace referencia a la actualidad de la lucha negra llamado “Irmãos Guerreiros de Angola”: “No Brasil,/a África escorre na pele,/nos olhos, na alma e nos pés/desse povo que vive/nesse quilombo chamado periferia./(...) Canta Zumbi,/os extintos navios de além-mar,/que Palmares crava seu canto/nos corpos retintos/da corda-solo do berimbau.” (2007b, 162). Las referencias culturales cruzadas entre la periferia y la cultura negra son constantes en la producción de los saraus.

Posibilidad de construcción de un relato

Este trabajo de valorización y culturalización de una vida pobre y estigmatizada le presta una atención especial a la posibilidad de construcción de una historia de vida de las personas. En el quinto libro de poemas de Sérgio Vaz titulado *Colecionador de pedras* (2007b), por ejemplo, de los 125 poemas, 32 (un 25,6 %) son historias de aquellos que están absolutamente fuera de la protección jurídica, política y social. Historias de vida expuestas al desamparo con nombres y sin apellidos que, más que retratar casos particulares, parecen funcionar como homenajes. Uno de los poemas, por ejemplo, habla de un Daniel pero el título es “Gente Miúda”, es decir que es una referencia colectiva de un caso equis.

Daniel não tinha documentos, / RG, certidão ou carteira profissional. / Não tinha sobrenome, / não tinha número, nem cidade natal. / Quase um bicho, dormia na rua sobre as notícias / e acordava na sarjeta, na calçada ou no lixo. / Os dentes, em intervalos, / mastigavam as migalhas do mundo, / as sobras do planeta. / Era soldado / das tropas dos famintos. / Os trapos –fardas dos miseráveis- / cobriam-lhe apenas o peito, a bunda e o pinto. / Sangrava de dia / o açoite do abandono. / Amigos? Só os cães / que o protegiam dos seres humanos. / Morreu / velho e abatido / depois de viver, todos os días, / durante trinta e sete anos, / como se nunca tivesse existido. (Vaz, 2007b: 28)

“Gente Miúda” es el retrato de un hombre en harapos, de una vida desnuda, más ligada a la animalidad que a la condición humana. Hombre sin ciudadanía, absolutamente abandonado por los mecanismos de protección que tal condición conlleva, cuya existencia dudosa solo puede ser comprobada en este poema.

Este tipo de poemas de Vaz insisten en la condena que implica el origen de la vida ya en condiciones de pobreza. La mayoría de estos textos comienza, de hecho, con el verbo “nacer”. “Jamilton nasceu no Pará” (32), “Max nasceu pobre” (43), “Sebastião nasceu longe do mar” (46), “Renilda já nasceu mulher” (110), “Patrícia nasceu num desses casebres que se equilibram em barrancos” (148). El destino parece estar marcado, de acuerdo con Sérgio Vaz, quien hasta puede escribir sobre un niño que todavía no nació: “Jorginho / ainda não nasceu / está escondido, com medo, / no ventre da mãe // Quando chegar / não vai encontrar pai / que saiu pra trabalhar / e nunca mais voltou / pra jantar // No barraco em que vai morar / cabem dois / mas é com dez / que vai ficar (...)” (66). El abandono, en este sentido, está marcado desde el vientre materno, hecho que lleva a valorar, desde un punto de vista polémico, más su muerte que su vida: “Não vai ter páscoa / não vai ter Natal / se for esperto, se mata / com o cordão umbilical” (67).

La condena desde la cuna que implica nacer en condiciones de abandono extremo se evidencia en el poema “Os Miseráveis” (52-53) en el que, a partir del recurso del paralelismo, resume la vida de Vítor, nacido en la periferia, y la de Hugo, nacido en un barrio noble, haciendo un juego¹⁵ de oposiciones con el nombre del escritor francés,

¹⁵ El juego que se establece con la obra de Victor Hugo se vincula al diálogo que la literatura de Sérgio Vaz establece con el canon, que será analizado en el anteúltimo apartado de este capítulo.

autor de la obra homónima al poema. El primero de ellos crece en el abandono total (“cresceu sem pai / sem mãe / sem norte/ sem seta”), el otro en una completa protección (tinha pão / tinha mãe / caderno / fada madrinha”). Ambos tienen en común que ganan su dinero de un modo ilegal: “Vítor virou ladrão / Hugo salafrário. / Um roubava pro pão, / o outro, para reforzar o salário”. De todos modos, uno es juzgado por ello y el otro celebrado: “Vítor tinha cara na noticia, / enquanto Hugo / fazia pose para revista”. Entre los escasos destinos que haber nacido en la periferia pueden acarrear y que la paleta de Vaz nos presenta, uno puede ser el de dedicarse a robar. Pero no es condición de la pobreza el ser ladrón, parece decir este poema, sino que es el estigma que acarrea dicha circunstancia lo que ese destino arrastra.

Ahora bien, ¿cuál es la contribución de este tipo de poemas al proyecto literario de los saraus ligado a la autoestima de los habitantes de la periferia? El impacto en la “autoestima” de este tipo de poemas no pasa por una épica de la vida miserable, sino por la posibilidad de construcción de un relato. Se trata de un trabajo alrededor de la memoria entendida por un lado como un mecanismo que rescata del olvido las historias de vida borradas por su condición de *nuda vida*, una memoria que en términos de Michel Pollack podría denominarse “memoria subterránea”, memorias que se oponen a la “memoria nacional” u oficial y que son cultivadas y desarrolladas en espacios de informalidad, en redes de sociabilidad afectiva, “são zelosamente guardadas em estruturas de comunicação informais e passam despercebidas pela sociedade englobante” (Pollak, 1989: 8). Por otro, se puede entender este trabajo con la memoria como un mecanismo de archivo en el sentido derridiano, que va en contra de la amenaza de destrucción constitutivas de este tipo de historias; como dice Derrida: “Não haveria certamente desejo de arquivo sem a finitude radical, sem a possibilidade de esquecimento que não se limita ao recalçamento” (Derrida, 2001: 32). El trabajo alrededor de la memoria es central en la literatura marginal de la periferia, en tanto mecanismo tiene que ver con un acto político frente a los discursos homogeneizadores de aquellas personas abandonadas.

El rumbo de la rima

Todas esas historias de *nuda vida* del cotidiano en la ciudad rescatadas en estos poemas acaban en el mismo destino: la muerte. Si tomamos en cuenta los 32 poemas de historias de vida que componen el libro *Colecionador de pedras* (2007b), hay solo dos textos en los que se plantea un destino diferente, el que le da título al libro (24-25) y

“Sabotage (o invasor)” (108-109): se trata de poemas de trazo épico que cuentan historias al estilo del rap, abordando las historias de vida de Mano Brown y Sabotage, dos raperos importantísimos de la zona sur de São Paulo. El primero de esos poemas no hace una mención directa a Mano Brown, pero, tal y como demuestra Antonio Eleilson Leite, hay indicios que lo referencian:

(...) é possível identificar o homenageado através de passagens onde há referencia ao personagem como o primeiro verso: “Pedro”. Este é o nome do rapper, Pedro Paulo. Depois vem a citação de Dona Ana, nome da mãe de Brown no quinto verso; ao pai que desapareceu deixando apenas o “esperma” (...) nos derradeiros versos do poema fica mais claro de quem o autor está falando: “O poeta canta sua dor / E rima a dor alheia / E sem deixar pedra sobre pedra / Do rancor, o amor ele sampleia”. (Leite, 2014: 172).

Mano Brown es el líder de Racionais MC's, grupo oriundo de la zona sur de São Paulo, del barrio de Capão Redondo, que, como veremos más adelante en este capítulo puso en escena una nueva forma de acceso al conocimiento y una nueva forma de comunicarlo, vinculando a la palabra y al mensaje, el ritmo, la voz y un vocabulario de la calle.

El poema “Sabotage (o invasor)”, a diferencia del anterior, es explícito en relación con la persona a la que hace referencia, dado que cita su nombre artístico en el título. Este rapero cuyo nombre de pila es Mauro, como el mismo poema indica, nació en la zona sur, en la favela Canão, en el barrio de Brooklin de la ciudad de São Paulo y fue asesinado en pleno crecimiento de su carrera como artista por un arreglo de cuentas vinculado a su pasado de traficante. Todos estos elementos aparecen estilizados en el texto: “Mauro / era um negro de asas, / (...) o mouro fez ninho no Canão / (...) deixou de ser pó / pra ser pão / ao se viciar em poesia. / (...) sua bússola / apontava sempre para a periferia (...)” (109). El poema, además, incluye muchas referencias a fragmentos de letras de Sabotage, como el mismo título que indica entre paréntesis “O Invasor”, un tema suyo, (que dio nombre también a una película en la que actuó), y el verso final, que refiere a la canción “Um bom lugar”. Pese a que el poema menciona la muerte que “calou o personagem”, no cierra con ese destino, sino con la continuidad de su vida más allá de la muerte a partir del poder de su canto: “seguiu de viagem / e foi cantar em outro lugar, / num bom lugar”.

En estos dos poemas, el elemento diferenciador en estas historias de vida y propulsor de un destino diferente son las “rimas”, esto es, la palabra trabajada estéticamente: “a rima era o rumo,/o remo da sina” dice en “Sabotage (o invasor)” y “Rocha, / onde a vida queria grão de areia, / o poeta canta su ador, / rima a dor alheia” escribe en “Coleccionador de pedras”. Se trata de un tópico central del hip hop, el de la salvación a través de la conciencia que trae el verso, pensemos en un fragmento de una letra del rapero carioca MVBill, que dice “Pai, padrinho e tio da minha sobrinha sou eu, M.V. Bill Encontrei minha salvação na cultura hip-hop Tem outros que entraram na vida do crime querendo ganhar ibope” (“Traficando Informação”, MV Bill). El 20 de abril de 2015, sin ir más lejos, Mano Brown twiteó “O rap é a salvação da juventude brasileira”. El conocido rapero Emicida, por su parte, vende camisetas con la frase “Hip hop salvou a minha vida”. Y el escritor Alessandro Buzo en *Hip hop: de dentro do movimento* (2010b), un libro de entrevistas a importantes figuras del hip hop brasileño, en varias ocasiones pregunta a sus entrevistados: “O hip hop te salvou?”.¹⁶ La salvación que en cada caso se refiere no es nada metafórica: tiene que ver con salvar una vida hundida en las drogas, una vida fundida por un trabajo esclavo o una vida dentro de la cárcel –de hecho, el nombre del grupo 509-E representa el número de celda que sus dos raperos ocupaban en la cárcel de Carandiru–.

En el mismo sentido en que las rimas corrigieron el destino de Mano Brown y de Sabotage y de cada uno de los raperos mencionados, de acuerdo con la lógica de los poetas, el sarau puede también rescatar a las personas hacia un “camino” con más chances que el del completo abandono, como dice el poema “A união dos poetas”, de Tiu Nando (Luiz Fernando): “Chega de sofrimento / A nossa cara é paz e alegria / Nós queremos algo de bom / Meus irmãos / Nas periferias // A união dos poetas / Há muito tempo dividida / Curtindo esses butecos / E declamando poesias // (...) Foi aondi eu aprendi / uma coisa boa / Envolvida com a rua (...)” (Coletivo Cultural Sarau de Ademar, 2011: 35). Los saraus le aportan a la calle un camino alternativo ligado a la declamación y a la poesía.

¹⁶ Agradezco a Érica Peçanha do Nascimento estos dos últimos ejemplos.

El milagro de la poesía

El poder del verso en sintonía con la idea de salvación es un tema recurrente en muchos textos declamados en los saraus. En Cooperifa, por ejemplo, el poema de Vaz “O milagre da poesia” (2007a: 22) se escucha con frecuencia:

Sou poeta / e como poeta posso ser engenheiro, / e como engenheiro / posso construir pontes com versos / para que pessoas possam passar sobre rios / ou apenas servir de abrigo aos indigentes // Sou poeta / e como poeta posso ser médico, / e como médico / posso fazer transplantes de coração / para que as pessoas amem novamente / ou simplesmente receitar poemas / para tristezas com alergias / e alegrias sem satisfação.// Sou poeta / e como poeta posso ser operário / e como operário / posso acordar antes do sol e dar corda no dia, / e quando a noite chegar, serena e calma, / descansar a ferramenta do corpo / no consolo da família -/ autopeças de minha alma. // Sou poeta / e como poeta posso ser assassino, / e como assassino posso esfaquear os tiranos / com o aço das minhas palavras / e disparar versos de grosso calibre / na cabeça da multidão / sem me preocupar com padre, juiz ou prisão. // Sou poeta / e como poeta posso ser Jesus, / e como Jesus / posso descruificar-me / e sem os pregos nas mãos e os fanáticos nos pés / andar livremente sobre terra e mar / recitando poesia em vez de sermão. // Onde não tiver milagres,/ ensinar o pão. / Onde faltar a palavra,/ repartir a ação.(22)

Además de poemas épicos que analizamos en el apartado anterior, Vaz escribe muchos otros con un tono más lírico en los que transmite el poder de la poesía. En una clara disputa simbólica con el discurso religioso, este poema plantea el “ser poeta” como un modo de liberación de las opresiones que el vivir en los barrios más pobres de la ciudad, “do outro lado da ponte”¹⁷, arrastra. Una vez más, la idea que se sostiene es que “ser poeta” es una “salvación” para los problemas mundanos de los periféricos, en consecuencia la palabra poética desplaza a la religión de su misión de regular la moral y se afina en ese juego de las grandes esencias morales.

¹⁷ Una de las divisiones que definen los polos “centro”|”periferia” se metaforizan en el imaginario de los habitantes de esa ciudad a partir de una metáfora marcada por los ríos Tietê y Pinheiros. Es importante notar que aquellos ríos no circundan el “centro” completamente, sino que completan el círculo las avenidas Salim Farah Maluf, Afonso d’Escagnolle Taunay, Bandeirantes, Juntas Provisórias, Presidente Tancredo Neves, Luís Inácio de Anahia Melo y el Complexo Viário Maria Maluf. Por otro lado, tal y como señala Teresa Caldeira (2008), la “periferia” también está en el “centro”.

El vocabulario que Vaz elige para sostener este tipo de argumentos en los poemas proviene, en gran medida, del universo religioso. Es muy común leer en sus textos un paralelismo de sus afirmaciones con la religión, aunque desprendidas de la creencia. “Rir com um amigo, conhece uma religião melhor? O brilho desse olhar é a igreja mais linda que existe. Uma piada, um poema, juntos parecem uma oração. Amigos, ô gloria!” (Vaz, 2011: 30). Incluso en el lema del Sarau da Cooperifa, “o silêncio é uma prece”, resuena ese universo. La palabra poética se presenta dentro de una cadena sintagmática que incluye la idea de salvación, de milagro, de revelación, de multiplicación, de obra trascendente, de providencia. Este eco religioso se profundiza aún más en la forma en que Vaz declama ese texto, que recuerda a la de los pastores frente a sus feligreses por el tono de voz y los movimientos corporales.

El universo retórico y experiencial de las iglesias evangélicas¹⁸ propio de la periferia de São Paulo es una marca no solo de la producción de Vaz sino también de algunos aspectos ritualísticos del sarau y de la producción de muchos de los poetas frequentadores (Imagen 7, p. 103). La repetición coral del auditorio de ciertos fragmentos de poemas que se declaman con frecuencia en los saraus o de ciertos lemas de los saraus (como por ejemplo cuando Vaz dice al micrófono: “Povo lindo!” y los presentes completan: “Povo inteligente!”), remite a la práctica de las iglesias evangélicas en las que los creyentes se identifican con ciertas afirmaciones y las corean junto con el pastor.

La presencia de las iglesias evangélicas en la periferia de São Paulo es notable. Así como en cada cuadra de esos barrios puede haber uno o más bares, la cantidad de iglesias es tanto o más numerosa y se tornan, al igual que los bares, espacios de socialización. Como señala el investigador Ronaldo de Almeida (2004: 20):

A partir de uma pesquisa quantitativa na Região Metropolitana de São Paulo, entre os mais pobres que participam de alguma associação, cerca de 70 % participam de associação religiosa. Logo, o associativismo nas classes menos favorecidas é

¹⁸ Como señala Ricardo Mariano en “Expansão pentecostal no Brasil: o caso da Igreja Universal” (2004: s/n): “Na América Latina, o termo evangélico abrange as igrejas protestantes históricas (Luterana, Presbiteriana, Congregacional, Anglicana, Metodista, Batista, Adventista), as pentecostais (Congregação Cristã no Brasil, Assembléia de Deus, Evangelho Quadrangular, Brasil Para Cristo, Deus é Amor, Casa da Bênção etc.) e as neopentecostais (Universal do Reino de Deus, Internacional da Graça de Deus, Renascer em Cristo, Sara Nossa Terra etc.)”.

predominantemente religioso. A observação etnográfica que vem sendo realizada desde 1996 em Paraisópolis –segunda maior favela de São Paulo com cerca de 80 % dos moradores oriundos da região Nordeste- revelou o papel desempenhado pelas religiões na formação de redes de solidariedade e sociabilidade. Na favela, os templos evangélicos abrigam uma densa rede de relações que atraem pessoas em estado de maior vulnerabilidade, como predominantemente ocurre na migração familiar entre o Nordeste do Brasil e o município de São Paulo. (20)

El universo descrito en esa investigación hace eco en las historias de vida de los propios poetas y frequentadores de *saraus* que tienen un pasado (o un presente muchas veces) que los vincula a esos movimientos evangélicos, como expresa Raquel Almeida*, poeta organizadora del Sarau Elo da Corrente (que analizaremos en el capítulo 3), en relación con su biografía como declamadora:

Eu fui criada dentro de igreja, minha família é toda evangélica, da Assembléia de Deus. É igreja Cristã aqui. E aí eu cantava na igreja, final de ano a gente fazia jograis, fazia teatro, né? que era coisa mais bíblica, mas já tinha essa prática, acho que nos *saraus* é outra coisa, é outra temática, mas eu trouxe o que eu sabia um pouco pra poder falar ali, né? pra poder me expressar ali. (Entrevista, 2010).

El mundo evangélico vivenciado por varios de los declamadores del *sarau* los provee de la práctica de tomar la palabra en público e incluso impacta, como en el caso de Vaz, en el propio estilo de los declamadores.

La poesía en el contexto de los *saraus* ha llegado a ser, en este sentido, un elemento simbólico que pone en tensión el poder evangélico establecido. Y los poetas declamadores vendrían a ser una especie de “profetas” de una creencia laica, en tanto, de acuerdo con Weber, el profeta es el mensajero que cuestiona la autoridad y la rutina sacerdotal, que se constituye en propagador autónomo de una verdad que tiene la fuerza propia de la innovación (Weber apud Zibordi, 2013: 84). Se trata de una caracterización que emparenta a los poetas con el rap, dado que los MC’s, esto es, los Maestros de Ceremonia (forma de denominar al cantante de rap) también presentan rasgos religiosos, como explica Marcos Zibordi en su artículo “O rap como religião de salvação”: “A própria ideia de cantor de *rap* pressupõe um sentido de pároco: ele é um MC, ou “mestre de cerimônia”, com a missão de cantar e conscientizar. Daí o caráter pedagógico da música, seu sentido político explícito.” (2013: 84). En ambos casos, además, la

religiosidad tiñe todas las letras y poemas donde, como vimos, la salvación pasa por las rimas y la marginalización podría llegar a funcionar como una especie de purificación.

Los saraus y el hip hop

El hip hop¹⁹ y particularmente el rap²⁰, por otro lado, son presencias definitorias a la hora de comprender los saraus. El número de autores que se identifican con la literatura marginal de la periferia y que participan a su vez de la cultura hip hop es muy significativo e incluso es común encontrar a conocidos raperos las noches de sarau (Mano Brown, el cantante de Racionais MC's, por ejemplo, suele acercarse al Sarau da

¹⁹ El hip hop es un movimiento político cultural nacido en los barrios negros de las grandes ciudades estadounidenses durante la década del 70, en un período caracterizado por las luchas por los derechos civiles y políticos de la población negra. *Hip-hop* significa “cadera y salto”, respectivamente, es decir, saltar moviendo las caderas, característica que marca uno de los elementos de ese movimiento, la *danza break*. Este tipo de danza representa, justamente, “el quiebre, la mímica, la expresión corporal y la danza de calle desarrollada por jóvenes puertorriqueños de la periferia de Nueva York como protesta contra la guerra de Vietnam, para la cual en los Estados Unidos eran reclutados principalmente los afrodescendientes, los hispanicos y los blancos pobres. “Os passos da dança e o gestual elaborado por esses *break-boys* e *break-girls* dispunham o corpo como suporte sígnico cuja movimentação buscava levantar questões relativas à situação dos mutilados de guerra, na tentativa de através da expressão artística, denunciar a estupidez do conflito, a alienação, a insensibilidade e a robotização da sociedade como um todo” (Queiroz, 2005: 35). Es importante recordar que el hip hop no se manifiesta solamente a través de la danza, o de su forma más difundida, la música. Son cinco los lenguajes que se identifican como parte de ese discurso: el break; las pinturas urbanas del graffiti; el canto hablado de los raps (rhythm and poetry), entonado por los MC –maestros de ceremonia; el DJ, que otorga las bases para ritmar el canto; y la llamada “consciencia” o “actitud”, que es el modo por el cual los integrantes del HH se posicionan delante del grupo y de la sociedad, esto es, su compromiso social (Moassab, 2008).

²⁰ El hip-hop aparece en las calles brasileñas en los años '80, en la Plaza Roosevelt y en el metrô São Bento, de la ciudad de São Paulo, durante un período pos dictatorial de recuperación del espacio público, a través de manifestaciones de graffitis y de danza break, acompañada por un canto improvisado con poca preocupación por el contenido contestatario o de protesta de las letras “(...) no começo (...) proliferou um tipo de rap inocente, descontraído e brincalhão, que mais tarde viria a ser conhecido como “rap estorinha”, designação que trai certo desprezo pelo antigo estilo” (Zeni, 2004: 231). Es en los años '90 cuando, a través principalmente del impacto de los versos de los Racionais MCs y su letra “Panico na Zona Sul”, que se consolida el quinto elemento: la “atitude” o “consciência”. El posicionamiento que toma el rap a partir de ese momento es el de contrainformación, “A verdade se omite” dice el estribillo del tema recién mencionado haciendo mención a una “verdad” que los medios de comunicación no cuentan: “Racionais vão contar/A realidade das ruas/Que não media outras vidas/A minha e a sua/Viemos falar.”

Vila Fundão, en el barrio de Capão Redondo). Por otro lado, la presencia del hip-hop en los saraus se puede percibir con los grafitis pintados en las paredes laterales de muchos de los bares (Imagen 8, p. 103). Los esquemas corporales y la ropa holgada de muchos de los hombres que se ven en dichos encuentros poéticos (como veremos en el capítulo 3, se trata de un universo principalmente masculino), son también los mismos que caracterizan a la cultura hip hop.

La propuesta poética de los saraus, además, va en el mismo sentido que el rap. Tanto las letras de rap como muchos textos declamados en los saraus se presentan como fuentes que acercan un saber sobre la realidad de la periferia urbana y buscan denunciar las desigualdades sociales.

Muchos de los participantes de los saraus señalan, por otro lado, que su entrada a la escritura fue por medio de las letras de rap, principalmente a partir del impacto de las letras de los Racionais MC's, el primer grupo de rap brasileño que se afirma desde su voz periférica y empieza a reconfigurar el mapa social y moral ligado a los habitantes de las zonas pobres de la ciudad de São Paulo. Por ejemplo, el joven poeta Luan Luando*, con tan solo 23 años, dice:

O que me influenciou a escrever, mesmo, foi quando eu ouvi uma música dos Racionais. Eu já estava naquelas questões de discutir a minha cor, a minha fé, o meu negócio afro, de estudar minhas origens, e aí eu vi os Racionais, o Primo Preto falando assim: *“ah! dois por cento das universidades, são negros... ah! Não sei o que... quantos por cento da população negra é assassinado por polícia!”* aí ele fala assim: *“Aqui quem fala é o Primo Preto, mais um sobrevivente!”*²¹. Aí eu falei: *“Caraió!”* aí eu comecei, com tipo 15 anos, e a partir daí o rap me encantou (Entrevista 2010)

A partir de este testimonio de Luan se puede observar que la importancia del rap para la producción escrita de los escritores marginales de la periferia tiene que ver con un proceso cognitivo que ese lenguaje inauguró en voz de los Racionais MC's. El

²¹ Luando se refiere al corte Capítulo 4 Versículo 3 que dice así: “Sessenta por cento dos jovens de periferia sem antecedentes criminais / Já sofreram violência policial / A cada quatro pessoas mortas pela polícia, três são negras / Nas universidades brasileiras / Apenas dois por cento dos alunos são negros / A cada quatro horas, um jovem negro morre violentamente em São Paulo / Aqui quem fala é Primo Preto, mais um sobrevivente”

impacto de dicho grupo de la zona sur de São Paulo²² fue, sin dudas, lo que posibilitó una nueva forma de acceso al conocimiento y una nueva forma de comunicarlo. La característica más marcada del rap tiene que ver con que las letras mantienen permanentemente un uso despreocupado en relación con la gramática del portugués, tal y como se lo usa en las calles de la periferia. El rap es un estilo que, a partir de los Racionais MC's, se posiciona contra los modos hegemónicos de producción de conocimiento atravesados por la letra escrita y propone a la palabra hablada como un medio de formación. En un camino inverso al que suele ocurrir en la tradición letrada, según el relato de Luan, fue desde esas voces que este poeta periférico se acercó a la letra escrita y luego a los libros, al punto tal de escribir uno propio. De este modo, Luan da cuenta de un proceso de acceso a la lógica de pensamiento de la cultura escrita que parte de la consideración de otro tipo de trayectoria, alejada de los libros y de los complejos conceptos y categorías de tradición aristotélica. Tal y como analiza Jack Goody, la lógica de pensamiento de una tradición letrada se basa en una mayor abstracción respecto de la no letrada, "(...) a atividade de escrever e ler é infinitamente mais abstrata do que a de falar e de ouvir" (2006, 53). Es esa condición abstracta la que dificulta o imposibilita el acceso a las producciones letradas cuando el entorno no se sostiene desde dicha tradición. A eso se refiere Luan cuando explica, más adelante en la misma entrevista, por qué un "moleque da periferia" se negaría a acceder al conocimiento por medio del libro, mientras que sí le presta atención a su mensaje expresado como un rap: "Se eu der um livro, (eu estou lançando um livro agora), se eu der um livro pro moleque, o moleque vai falar: *"Eu não vou ler!"* e ele não vai ler, mesmo. Porque ele não tem discernimento, até para compreender o que está escrito naquele livro. Mas, se eu falar um rap para ele, ele vai entender". Luando propone el hablar simple, con ritmo y con "intenção"²³ como el camino para acercarse a los libros y a textos más complejos, y justifica esta posición con su propia experiencia. Se trata de

²² Es importante aclarar que el peso que el Rap tiene en la periferia de São Paulo no se iguala a las otras regiones de Brasil. No es en vano que los rappers más reconocidos son de tal ciudad, e inclusive llama la atención cómo la juventud de la periferia paulista tiene una caracterización directa con los elementos distintivos del Rap (la ropa, el vocabulario). En Río de Janeiro, es, tal y como Micael Herschmann lo explica (1997), es el funk el lenguaje musical que va a crear tal identificación entre los jóvenes de la periferia.

²³ Dice Luan Luando en la misma entrevista: "quando eu falo a minha poesia eu coloco a intenção, junto com a gíria, junto com o ritmo, que é popular, eu coloco a intenção".

un trabajo que comenzó el rap y que se está profundizando con los saraus. Muchos de los frequentadores, de hecho, suelen señalar a dichos espacios como su “academia”, el espacio que les permitió tener acceso a la lectura –a la cultura escrita– y muchas veces hasta los impulsó a continuar sus estudios. “A Cooperifa é minha Academia Brasileira de Letras”, suele decir el ya mencionado escritor Rodrigo Ciríaco antes de declamar.

Entonces, ¿eso es poesía?

La propuesta de los saraus cuestiona la escencialización de la poesía a partir de su asociación con un tipo de pensamiento abstracto, racional y lógico, como el de un intelectual, y pasa a pensarla como una discursividad ligada a cualquier espacio e incluso edad, como podemos ver en la siguiente anécdota contada por Váz en su libro *Literatura, pão e poesia* (2011: 124,125):

Vou contar uma história. Uma vez fui fazer uma oficina em uma classe, acho que da 4º série, e comecei a falar o que era poesia, e li alguns dos meus poeas e tal.

Um menino me chama e diz.

-Então, isso é que é poesia?

-É isso –respondi.

-Ah, isso eu também sei fazer –disse, meio decepcionado.

-Pois é, todo mundo sabe, mas muitos não sabem que sabem.

-Acho a poesia mó bom.

-Eu também.

Así como el discurso de los saraus establece una disputa simbólica con la retórica evangélica, interpela también, como podemos deducir a partir del texto de Vaz, a las instituciones modernas por excelencia como la escuela²⁴. En la “historia” que relata Vaz en la cita anterior pareciera que el estudiante estuviera formado desde una idea de poesía concebida como una práctica alejada de sus posibilidades y que marca, así, una división implícita entre ésta y su propio lenguaje que pareciera estar en un lugar inferior. En el marco de un taller, esto es, una actividad extracurricular, el chico parece recibir una información iluminadora en relación con ese tipo de práctica y su propio lenguaje. La poesía pierde, de acuerdo con esta concepción, la distancia que le imponía

²⁴ Algunos de los saraus en los últimos tiempos comenzaron a funcionar también como grupos que organizan cursos y seminarios en las bibliotecas del barrio o en espacios improvisados para la ocasión.

el aura de las altas letras y se vuelve algo palpable y practicable: la poesía es “eso”, es un poeta que se presenta como de la periferia y que se acerca a los chicos de la escuela del barrio a recitar y a conversar, es algo que cualquiera puede practicar y que es calificable ya no desde adjetivos universales y grandilocuentes, sino con un adjetivo concreto, simple, directo, usado diariamente por los chicos de la periferia, “ a poesia é mó bom”.

Cabe aclarar que esta postura respecto de la literatura no viene a proponer una posición enteramente alternativa de lo que es la literatura, ya que no hay pretensiones de desligarse de los mecanismos estructurantes de la idea letrada y oficial (como el objeto libro). Lo que se da, sí, es un cuestionamiento y una problematización respecto de las restricciones del término *literatura* como una categoría bastante limitada a ciertos grupos, que no alcanza para dar cuenta de la variedad de prácticas verbales producidas en otros ámbitos.

Esta concepción acerca de la literatura que se sostiene en los saraus se percibe en la propia producción de los poetas. Sérgio Vaz, por ejemplo, en el libro que venimos analizando reflexiona sobre la condición de “ser poeta” como una producción poco pretenciosa y fácil de entender: “A mina poesia, / apesar de pouca e rala, / cabe na tua boca / dentro da tua fala” (51). Se trata de un tipo de escritura que se sabe simple y en un nivel semejante al del habla cotidiana. Como podemos ver, esta idea se emparenta completamente con la propuesta del rap, aunque cabe aclarar que esa influencia, como afirma Leite, no se percibe en el estilo: “Vaz não absorveu do RAP a forma da escrita, mantendo sua poesia dentro do parâmetro mais próximo da norma culta e tampouco escreveu poesia rimada como manda a tradição de rithm and poetry” (2014: 164). Los poemas de Vaz no se ajustan a la estética del rap que se caracteriza por versos con una cesura y con rimas consonantes al final de cada hemistiquio dado que, por el contrario, no presentan cesuras y muchas veces tampoco rimas.

La concepción de poesía, como se puede percibir, supera la lengua culta y, en este sentido, también al libro, como se puede percibir en la siguiente anécdota de Sérgio Vaz (2008: 58):

Sempre achei que a poesia tem que ganhar as ruas, as praças, os bares, as escolas, e nunca aceitei que o livro fosse o único abrigo do poema (...) Pensando nisso, conversei co o Brói e pedi que ele criasse a arte, e em maio de 1999 lancei uma

série de cartões postais poéticos para divulgar a poesia de meu livro *Pensamentos Vadios*.

Pensando en una distribución y en un público lector que superasen los del objeto libro, Vaz creó estos “cartões poéticos” desde una concepción no solo literaria sino también gráfica, dado que esas postales además del texto tenían figuras abstractas (no referenciales) –Imagen 9, p. 104. La propia diagramación de *Pensamentos Vadios* tiene que ver con este desapego respecto del objeto libro: la tipografía elegida parece manuscrita, como si estuviera más ligada al cuerpo, y la disposición de los poemas en muchas de las páginas es dispersa, como si se tratara de anotaciones informales en una hoja en blanco (Imagen 10, p.104). Por otro lado, si tomamos en cuenta la forma de publicar de este autor podemos deducir que no existe una ansiedad por llevar sus poemas al libro, como sí veremos que demuestran otros escritores vinculados a la literatura marginal de la periferia. Sérgio Vaz publicó cinco libros de poemas, un libro autobiográfico y otro de crónicas. La característica evidente de sus libros de poemas es que suelen tener muchos textos repetidos entre sí. Por ejemplo, de los 124 poemas de *Colecionador de Pedras*, tan solo 18 son inéditos, los 106 restantes ya fueron publicados en sus otros libros. “Essa recorrência de reedições de poemas dificulta a classificação e análise do conjunto da obra de Sérgio Vaz, causando a quem se ocupa de sua apreciação uma sensação perturbadora de desordem que denota uma certa despreocupação dele em relação à sua produção em termos editoriais” (Leite, 2014, 156). El libro no se concibe como algo aislado, sino como un elemento más que configura su producción literaria.

“Melhorou a autoestima. Porque até a pouco tempo o livro era uma coisa bem fria. A gente não conhecia nada sobre os livros, sobre o que eles diziam.” (Sérgio Vaz). El libro, como podemos percibir en la cita, se encuentra cargado de una altísima valoración pero no solamente es considerado un espacio de cultura sino, sobre todo, agente de poder y de dominación social. El simple hecho de poder acercarse a los libros es lo que un sarau pretende ofrecer, entendiendo esa operación como un modo de ayudar en la autoestima de las personas de la periferia. De todos modos, la estrategia para llevar a cabo tal acercamiento tiene que ver con buscar otros soportes para los textos más allá del libro, como en su momento hizo Vaz con los cartões poéticos o Binho Padial* con la poesía en los postes (que mencionamos en la Introducción). En este sentido, desde abril del 2007 se realiza todos los años en el marco del Sarau da

Cooperifa el evento “Poesia no ar” (Imagen 11, p. 105), que consiste en introducir las poesías declamadas durante el sarau dentro de globos de gas y soltarlos todos juntos al final del encuentro. Desde agosto del 2008, también se realiza una vez por año la “Chuva de livros” (Imagen 12, p. 105): se distribuyen centenas de libros entre los asistentes del sarau quienes los recogen sin pagar ni un centavo de cordelos que cuelgan del techo del sarau como si los libros “llovieran” sobre las cabezas de las personas que están en el bar.²⁵ El Sarau do Binho lleva adelante desde 2008 un proyecto llamado “Bicicloteca”²⁶ (Imagen 13, p. 106): una bicicleta con una cesta cubierta de libros que se van distribuyendo de puerta en puerta por las casas del barrio del escritor, Campo Limpo. El proyecto recibió en 2009 el apoyo de la municipalidad de São Paulo, gracias a lo cual se incorporaron dos bicicletas nuevas. Ese mismo año montaron un espacio físico que sirve de base para los libros y que fue transformándose en una “brechoteca” (*brechô* significa “tienda de segunda mano”) que también se concibe como un incentivo al acercamiento al objeto libro: reciben donaciones de ropas, muebles o juguetes que ofrecen a las personas del barrio (principalmente niños) a cambio de un libro (Imagen 14, p. 106).

Fútbol y poesía

La producción poética de Vaz insiste en el carácter callejero de sus poemas, al punto tal que emparenta su producción con el fútbol de potrero “Não faço poesia/ jogo futebol de várzea/ no papel”. La referencia al fútbol no tiene que ver con aquel deporte reglamentado que se juega oficialmente en los estadios, sino con la práctica colectiva que se juega de pies descalzos en los descampados de los barrios pobres o favelas. Se trata de un juego más bien improvisado, sin manual que explique sus armadillas más allá del juego mismo y de la interacción entre los jugadores y con la pelota. El texto de Vaz, entonces, al relacionar el acto de escribir poemas con jugar fútbol *de potrero* pareciera rescatar la informalidad y la viveza que comprometen a su estilo, como dice Carolina Barreto en su Tesis de Maestría *Narrativas da “frátria imaginada”*. Ferréz, Sérgio Vaz, Dugueto Shabazz, Allan da Rosa (2011: 117): “As palavras, assim como

²⁵ Las editoriales que han colaborado o vienen colaborando en dicha donación son Edições Toró, Global Editora, Companhia das Letras, y Poiesis –Organização Social de Cultura (Peçanha do Nascimento, 2011: 92).

²⁶ <http://biciclotecas.blogspot.com.ar/>

muitos jogadores de futebol de várzea, estariam descalças, conectadas com o mundo pelo qual transitam (...).”

Esta asociación de la poesía con ese tipo de fútbol la transporta, también, a una dimensión de enaltecer la propia vida en la periferia. Uno de los poetas más destacados que frecuenta los saraus de la periferia, Akins Kinté* (quien en 2014 obtuvo el primer premio durante el I Festival de Poesía de la ciudad de São Paulo), en 2010 presentó un documental que dirigió y guionó titulado *Várzea. A bola rolada na beira do coração*. El argumento principal de dicha producción tiene que ver con que el “fútbol de várzea” es una práctica que dignifica a las personas de la periferia, muchos de los equipos, por ejemplo, llevan nombres ligados a las geografías del barrio y reivindican esos espacios. Además, este tipo de juego está directamente ligado con el territorio, se juega dentro del barrio para gente del barrio y la meta principal está ligada no a la exigencia sino a la alegría. Como señala Akins Kinte:

Ali nas beiradas de campo é um momento de estar e casa extravasar alegria. Tem um pedaço em uma rima minha sobre várzea que digo: “nas beiradas de campo rodeio como abrigo, a resposta de trampo é ruim e obrigação”. Uma musica que brinco a ideia de ser operário e gostar de futebol varzeano. Os jogadores nos times seguram uma responsabilidade bonita de defender a comunidade são guerreiros brigando nessa guerra maravilhosa de uns 70 minutos defendendo seu território. A gente ver o amor pelo futebol pela camisa do time que esta vestindo muitas vezes muito mais verdadeiro que no futebol profissional. Ver correndo a bola no campo varzeano traz varias emoções lindas.²⁷

El fútbol de potrero ofrece, además, un espacio vinculado a la alegría, a emociones positivas, al amor, en oposición a las responsabilidades y obligaciones que acarrea el trabajo. Este aspecto afectivo (identificado por medio del neologismo “abrigo” en el poema, que remite a la idea de abrigo y protección, en oposición a la palabra “obrigação”) es otro de los elementos de esta práctica que estaría vinculando Vaz con su poesía y que se puede extender al proyecto de los saraus²⁸.

²⁷ “Akins Kinte mostra filme sobre várzea”, <http://www.diariosp.com.br/blog/detalhe/22003/akins-kinte-mostra-filme-sobre-a-varzea> (Acceso setiembre 2015)

²⁸ El fútbol es una temática repetida en los saraus, sin ir más lejos, el año pasado Michel Yakini lanzó su libro *Crónicas de um peladeiro* (2014), con textos biográficos centrados en el fútbol de potrero.

Literatura y confort

Muchos de los poemas y las crónicas de Vaz insisten en las posibilidades que una vida pobre puede ofrecer. Lo hace a través de textos que parecen formados por aforismos, donde muestra el camino a estados universales que parecen negados a aquellos que carecen de bienes materiales. Textos formados por frases cortas y sin una secuencia lógica, algunos en segunda persona del singular, otros en impersonal, y todos con juegos de palabras que facilitan su memorización, de ahí que frecuentemente se declamen en el sarau. Dice, por ejemplo, el texto “Felicidade”:

Ame teu ofício como uma religião, respeite suas convicções e as pratique de verdade, mesmo quando não tiver ninguém olhando. Milagres acontecem quando a gente vai à luta. Pratique esportes como arremesso de olhar, beijo na boca, poema no ouvido dos outros, andar de mãos dadas com a pessoa amada, respirar o espaço alheio, abraçar sonhos impossíveis e elogios a distância (...) Ter coisas é tão importante quanto não tê-las, mas você quem deve decidir (...) Se possível, aprecie as coisas simples da vida, vai que no futuro...Adeus, pertences. (Vaz, 2011: 17-18)

En un doble juego de liberación y conformismo, los textos de Vaz insisten en el potencial de una vida simple pero al mismo tiempo ambiciosa. Todas las personas tienen la capacidad de luchar por sus “convicciones” o “sueños” y en este sentido la propuesta de Vaz se entronca con una tradición liberal de pensamiento que tiene que ver con la capacidad de las personas de mantenerse a sí mismas. Así, además de textos vinculados a la violencia, al racismo y a la marginalización, la producción de Vaz se completa con una serie de textos que no poseen como tema central a la periferia sino que manifiestan preocupaciones más bien psicológicas referidas desde sustantivos abstractos:

- “felicidad”: Há de ser feliz/mesmo aquele que insiste na tristeza,/pois não existe um só lugar/onde mesmo um sorriso magro/não possa penetrar” (1999: 9)
- “simplicidad”: “Alguns olhos/são grandes demais/para as coisas pequenas/que outras pessoas fazem,/ tornando quase invisível/ o que é feito com tamanha emoção” (Vaz, 1999: 79).
- “soledad”: “A solidão/é o único remédio para a solidão” (Vaz, 999: 73).

- “amor”: “O coração é o caminho mais longo/a ser percorrido pelo ser humano./O amor é o único atalho” (1999: 44).
- “sueños”: “Acorda teus sonhos,/que dormem no leito das tuas incertezas./ O dia claro, com gosto de sol,/brinca com suas flamas/na ciranda que emana/de uma nova manhã” (1999: 48).
- “libertad”: “Liberdade te espera,/o perpetuo não demora um segundo./Semeia as asas da quimera/para voar deste mundo” (1999: 48).
- “esperanza”: “Não desanimes se teus esforços/parecem pequenos frente à natureza./Para a natureza nada é em vão,/nem mesmo o minúsculo gesto de uma formiguinha:/delicioso menú de tamanduá” (1999: 34).
- “amistad”: “Só um grande amigo/é capaz de enxergar as pequenas coisas/que incomodam nosso coração./ É porque os seus olhos/estão sempre voltados para o nosso coração./E o nosso coração,/sempre voltado para os seus olhos” (1999: 69).

Todos estos poemas, además, se acompañan en general de una segunda persona del singular y de un modo imperativo que crean un clima de camaradería y de cercanía con el lector a quien parecen entregarle esquemas de acción simples para que encuentre patrones de comportamiento, de soluciones o de reacciones ante determinadas situaciones. Como señala Reguillo (2007: 102) respecto de las narrativas terapéuticas, el saber allí publicado está libre de las dimensiones analíticas y referenciales del lenguaje, apela a alegorías difusas para interpelar al “individuo insatisfecho” y genera, de esta manera, a diferencia de los textos de tono más épico de Vaz, un mayor espacio de reconocimiento que, de todos modos, se limita a un núcleo común de experiencias ligadas, fundamentalmente, a la carencia. Pareciera haber una propuesta para que los lectores apoyándose en fragmentos de relatos, en imágenes o en un testimonio, encuentren fuerzas para no quedarse inmovilizados por una crisis emocional o por el fracaso. Al poder nombrar las situaciones por las que están pasando, los lectores pueden referenciarlas, apaciguarlas, compartirlas y, así, comprender que esos deseos o temores, que creían que eran los únicos en conocer, han sido experimentados también por otras personas en situaciones en que cobran voz. Se trata, como analiza Petit (2006), del espacio creado por la lectura como un lugar propicio para la elaboración y la reconquista de una posición de sujeto: “hay fragmentos de textos que funcionan como haces de luz sobre una parte del sí mismo, en sombras hasta ese momento” (2006: 48).

Los poemas de Vaz insisten en la facilidad de acceder a esos bienes ligados generalmente al *confort*, asociados a un estilo de vida sin necesidades, como la

“felicidad”, los “sueños”, la “libertad”. “É tudo nosso” suele afirmar este poeta, es decir, no hay restricciones para acceder a tales sentimientos. Este tipo de producción se liga, una vez más, a la propuesta de los sarau de contribuir a la “autoestima” de sus participantes que suelen declamar este tipo de textos, algunos de los cuales se han vuelto “clásicos” en ese marco.

De este modo, se consolidan nuevos sentidos de “lo periférico” o “el pueblo”, que discuten o ponen en cuestión a las construcciones hegemónicas que suelen vincular esas categorías a la violencia o la ignorancia, a partir de asumir adjetivos propios del universo letrado, como “poeta”, “lindo” o “inteligente”. Uno de los cánticos más repetidos durante el Sarau da Cooperifa es, de hecho, “Povo lindo! Povo inteligente!” y uno de los elementos más significativos en todos los sarau es el aplauso que de manera indistinta reciben todos los participantes.

1.2. Mecanismos colectivos de legitimación de la palabra

Las referencias culturales periféricas, nordestinas y negras puestas en juego en el sarau y en los textos de Vaz no establecen una relación de representación en el sentido de hablar en nombre del “otro” a fin de que haya un mayor esclarecimiento o incluso mayor eficiencia en su discurso. Se trata, por el contrario, de una idea de representación que tiene que ver con autorizar el habla del “otro”. Como dice Regina Dalcastagnè:

O fundamental é perceber que não se trata apenas da possibilidade de falar –que é contemplada pelo preceito da liberdade de expressão, incorporado no ordenamento legal de todos os países ocidentais–, mas da possibilidade de “falar com autoridade”, isto é, o reconhecimento social de que o discurso tem valor e, portanto, merece ser ouvido.” (2012: 19).

El sarau funciona como un espacio propicio para adquirir tal autoridad con la palabra a través de una serie de mecanismos de legitimación que apuntan a la conformación de un sentimiento de pertenencia y protección.

Este sentimiento de pertenencia se expresa, principalmente, a partir de lazos fuertes que se constituyen entre los participantes del sarau y que los llevan a considerarse como su familia (Imagen 15, p. 107). “Boa noite, família!” dicen algunos

poetas al saludar a los presentes antes de declamar. “Sarau da Cooperifa é uma família, a família da gente, o pessoal do sarau se tornou uma família para a gente” dice Zé Batidão, el dueño del bar [Entrevista, 2011].

A regularidade dos encontros poéticos, as conversas que precedem e sucedem os saraus, a intensa convivência sobretudo entre as lideranças e poetas assíduos, bem como as relações sociais desenvolvidas, acarretaram laços fraternais entre os frequentadores e fizeram com que a Cooperifa seja vista também como uma *família*, que tem extensão da própria casa ao Bar do Zé Batidão, para alguns (Peçanha do Nascimento, 2011: 93).

Incluso el micrófono cumple un papel importante en la consolidación de esos lazos, dado que es común que sirva para compartir vivencias y sentimientos íntimos, como la oficialización de compromisos maritales, la pérdida de un familiar, etc. (trabajaremos sobre este asunto en el capítulo 2) Además, suelen festejarse los cumpleaños de los frecuentadores y los triunfos que cada uno de estos lleva a cabo, como el ingreso a una universidad. El espacio del sarau es un espacio de contención, además, frente a situaciones difíciles y suelen armarse cadenas de solidaridad para apoyar a los frecuentadores que sufren algún inconveniente, como se puede leer en esta anécdota de Vaz:

Como emoção pouca, para nós é bobagem, durante o sarau ligamos para a Ricarda, poeta da Cooperifa, que acabou de ser operada. Como a quarta-feira era dia da sua visita, e nós não podíamos visitá-la, ligamos para ela, e pelo viva-voz, ela emocionada nos disse que estava tudo bem e que tinha ficado muito contente pela nossa visita via satélite. Ao final, todos a aplaudiram e gritaram seu nome, para que ela pudesse entender que nenhum câncer pode com uma grande amizade. Força, guerreira!²⁹

El sarau, en este sentido, funciona también como un lugar de pertenencia afectiva que les ofrece una protección y contención frente a las vulnerabilidades de la vida.

²⁹ “Os Quatrocentos do Sarau da Cooperifa” <http://www.diplomatique.org.br/acervo.php?id=2886>
(Acceso setiembre 2015)

Otro ejemplo en este sentido se puede ver en la reacción que el sarau y el propio Sérgio Vaz tuvieron frente a una situación de discriminación que Preto Will, un poeta del sarau, sufrió en el metro. El 25 de octubre de 2011 Vaz publicó en su blog:

Preto Will músico de Versão Popular e poeta da Cooperifa foi expulso do Metrô Campo Limpo agora pouco na porrada. É isso mesmo. Na porrada (...) “Sai fora negão, se quiser vai de busão. (...) Partimos com advogados direto para a 37 Delegacia que fica na região, mas sabe como é, vamos ficar na pressão, racismo é intolerável. Precisamos de todos os amigos, porque pode ser pauta para grande mídia, mas é pauta no nosso cotidiano.

Participar de un sarau es, en este sentido, establecer una agencia con el grupo social negro, entendiendo por “agencia” un núcleo conceptual que tiene que ver con “visualizar al actor social desde su capacidad y competencias para movilizar recursos materiales y simbólicos para transformar la realidad” (Reguillo, 2000: 18). Esta agencia se traduce no solamente como la valoración de las manifestaciones culturales y la historia de la población negra en Brasil sino también como una relación de intercambio cuyo vector principal reposa en la idea de amparo y afecto.

Este sentimiento de pertenencia en relación con la identidad periférica que define a los saraus se profundiza, también, en un sentido más simbólico a partir del trabajo alrededor de la lengua, en sintonía con la tradición del rap. Las letras de rap y los poemas declamados en los saraus hacen uso permanentemente, como ya señalamos, de un portugués tal como se lo escucha en las calles de los barrios periféricos. Hay una clara valorización de la tradición de la voz frente a la letrada no solamente como marca de estilo, sino también como marca identitaria. Uno de los versos de los Racionais MC's, “Negro Drama” del álbum que le siguió a *Sobrevivendo no Inferno, Nada como um dia após do outro* (2002), dice “gíria não, dialeto”. La expresión remarca el lenguaje de la periferia como mecanismo de cohesión del grupo, vinculado a un territorio, a una experiencia y a un conocimiento común.

Las ceremonias de saludo y despedida que se ven, principalmente, en la zona externa del bar³⁰ donde ocurre un sarau funcionan también como un refuerzo del

³⁰ El estar del lado de afuera del bar no significa no haber sido invitado al sarau. “O lado de fora é relativo”, dice Zinho Trindade (entrevista, setiembre de 2010). El sarau no sólo es el espacio del bar, es la extensión del bar también. Roberto da Matta en “La casa y la calle”, refiriéndose a esos dos universos,

sentimiento de pertenencia. Cuando las personas comienzan un encuentro de conversación o se alejan de él, se suele escuchar entre los hombres principalmente “É nós”³¹, “Firmeza”³², “Tamo na luta”, frases acompañadas por miradas fijas, un apretón de manos y luego un acercamiento lateral de los cuerpos, como golpeando hombros contrarios. En términos de Goffman, se podrían comprender tales “ceremonias” como un ritual:

(...) los pequeños saludos, cumplidos y disculpas que salpican las relaciones sociales se pueden denominar “rituales de estatus” o “rituales interpersonales”. Empleo el término ritual porque esta actividad, por informal y secular que sea, representa una forma en que el individuo debe proteger y designar las consecuencias simbólicas de sus actos, mientras se encuentra en presencia inmediata de un objeto que tiene un valor especial para él (1970: 56).

Este ritual en la puerta del sarau se impone con mayor fuerza que cuando se exhibe en una esquina cualquiera. La forma de saludar y de despedir que constantemente se ve en la puerta de los bares, el día de sarau tiene el valor particular de transmitir la idea de “tamo junto”.

La premiación a los poetas que el sarau suele hacer con el Premio Cooperifa contribuye, asimismo, en la conformación de este lazo. Este premio surgió en el año 2005 con la finalidad de dar prestigio a los poetas, es decir, desde una función puramente individual, pero también para que “se estendesse para pessoas da comunidade e para todos aqueles que direta ou indiretamente ajudassem a periferia a se tornar um lugar melhor” (Vaz, 2008: 184). En la primera edición hubo 106 premiados, 105 en la segunda y 125 en la última edición de 2008.

dice que “el único modo de entender correctamente este cuadro dicotómico es procurar verlo tanto en su lógica como en sus movimientos y articulaciones, pues en su dialéctica –en sus relaciones recíprocas– es donde podremos escapar del congelamiento al que con frecuencia conduce la visión formalista o taxonómica” (2002: 105).

³¹ “É nós”, “es nosotros”, que se escucha permanentemente en la “periferia”: se usa al reconocer un acto hecho para y por la periferia, se usa cuando se “conquista” un espacio por medio de una actividad o cuando se cierra un acuerdo que reafirma el capital “periferia”.

³² “Firmeza” también se escucha permanentemente en la “periferia”: se trata de un modo informal de saludar, usado también para cerrar un acuerdo o dar a entender que se apoya una acción.

Dentre os agraciados com o Prêmio estão todos aqueles que desenvolveram alguma relação com a Cooperifa: poetas com frequência assídua aos saraus; outros escritores oriundos da periferia, como Ferréz, Sacolinha e Alessandro Buzo; rappers como GOG, Mano Brown, Dexter e Rappin Hood; cantores como Lobão e Leandro Lehart; periódicos como as revistas *Caros Amigos* e *Rap Brasil*; equipamentos que receberam os cooperiféricos³³, como a Casa das Rosas e a Casa de Cultura M'Boi Mirim; ONGs como Ação Educativa, entre outros, divididos nas categorias literatura, eventos, teatro, personalidades importantes, música, projetos, jornalismo, fotografia, educação, comunicação e comunidade” (Peçanha do Nascimento, 2011: 101).

Se trata, por un lado, de un tipo de reconocimiento individual a cada premiado por la contribución que realiza al Sarau, pero también es una estrategia de reconocimiento propia del grupo en tanto grupo, dado que consiste en una valoración simbólica de los distintos papeles que hacen posible el sarau, profundizando, así, el sentimiento de pertenencia.

Por último, las fórmulas más valorizadas para conformar un sentimiento de pertenencia que valore y autorice las voces de los saraus son el silencio y el aplauso (Imagen 16, p. 107). El silencio sepulcral y la ovación indistinta después de cada poesía llama fuertemente la atención a quien se aproxima a los saraus por primera vez, dado que entre un poema y otro muchas veces se producen grandes diferencias en la reacción del auditorio. Resulta necesario comprender, de todos modos, que esos aplausos no están impulsados por la noción de “gusto”. La idea de “gusto” letrado, individualizado y fuertemente asociado a la sensibilidad personal no es la que está detrás de estos aplausos. El aplauso aquí no está impulsado desde la idea de un observador/receptor individual que moviliza su juicio estético. Pensar dicha práctica desde ese enfoque *letrado* llevaría a afirmar una ingenuidad de la mirada periférica en relación con las formas estéticas. Lo que el aplauso expresa, más bien, es una acción colectiva que refuerza la construcción de una *persona* periférica resignificada desde el orgullo, despojada de la comparación denigrante respecto de los sujetos de tradición letrada.

Entonces, el aplauso, lo mismo que el silencio, se asocian aquí no a un acto individual sino relacional. En este sentido, puede entenderse la afirmación que se reitera

³³ La adjetivación del término Cooperifa da cuenta, también, de un sentimiento de pertenencia, dado que la idea de “cooperiférico” remite justamente a que es parte de ese colectivo.

en Cooperifa “O silêncio é uma prece”, ya que, de acuerdo con Marcel Mauss, la plegaria no es simplemente un fenómeno individual, una “efusión del alma” o un “grito de un sentimiento”, sino, antes que nada, resulta un fenómeno colectivo (1979: 117) que, como tal, cumple una función en la economía moral de las relaciones sociales. Dicho de otro modo, el silencio y el aplauso funcionan como un lenguaje corporal que actúa en la dinámica colectiva del sarau imprimiendo una idea de “respeto” fuertemente vinculada al reconocimiento de las capacidades de los frequentadores, “respeto” entendido en el sentido de “amor propio”, el “amour de soi” de una persona, que consiste en “la aceptación elegante de la edad, la situación social o la confianza en las capacidades personales (...)” (Sennett, 2003: 100).

En este punto es importante señalar que aunque en el sarau el silencio y el aplauso son acciones colectivas no ligadas al gusto personal, esto no quiere decir que no haya conciencia del juicio estético en esos espacios, sino que la forma de manifestarlo no responde a los rituales de los círculos letrados. Alisson da Paz*, un poeta y asiduo frequentador de los saraus de la periferia, dice que lo que más lo entusiasma como poeta es cuando las personas reaccionan de modo no esperado frente a su declamación:

Eu gosto de falar assim: eu preferia um minuto de silêncio do que um minuto de aplauso. Por isso eu apresento umas poesias para causar silêncio, pra fazer que aquilo ecoe. A fala é o feminino do falo e os dois tem um ato de penetração então quando eu vou declamar um poema, eu quero penetrar no ouvido daquelas pessoas, me imaginar nelas, quero chegar nelas. E o silêncio é quando eu sinto que eu cheguei nas pessoas, quando eu percebo que fica alguns segundos de silêncio, que você vê o silêncio, que você vê o silêncio ganhando corpo. Ai depois se rola aplauso ou não, pra mim não faz muita diferença. Mas quando rola o silêncio ai você fala assim: ‘Porra!, cheguei! Essa poesia é comunicável’ [Entrevista, 2010]

Habría, de acuerdo con la afirmación de Alisson da Paz, dos formas de silencio: el silencio durante la declamación impulsado por el respeto colectivo y el posible silencio posterior a ella, impulsado por el juicio estético individual. Tanto en uno como en otro caso el silencio no remite nunca a la idea de “falta”, sino que tiene una función comunicativa poderosa, tanto individual como colectiva. Es así como el silencio en los saraus adquiere un sentido pleno. La distinción de los modos y funciones del silencio y del aplauso resulta clave para observar que en los saraus de la periferia funciona

también una idea de “gusto”, pero se expresa con mecanismos corporales diferentes a los de los espacios de tradición letrada.

El silencio, fórmula central de todos los sarau, en este sentido, no tiene que ver con la falta de palabra, sino que habilita la escucha y la construcción de una voz propia, dado que solo quien escucha puede hablar con voz propia. El espacio del sarau se vuelve, así, un espacio de entrenamiento de interlocutores calificados en el marco de una acción colectiva, de ahí que Vaz vincule esta práctica del silencio con la construcción de ciudadanía en el sarau:

Ali no Sarau da Cooperifa é assim: é uma oficina de cidadania. Só que o máximo que você tem que fazer é fazer silêncio para ouvir o próximo, então isso já te faz refletir. Muitas vezes você passa falando, falando, [e] nunca ouve. E ali as pessoas têm a humildade de parar de falar para ouvir. Então ali, além de uma escola poética, é uma escola de cidadania. Quer dizer, não é uma coisa imposta. Mas é o ar que se respira ali. Essa é a ideia. [Entrevista, 2010]

La idea de ciudadanía que se utiliza aquí se entiende de manera expandida, dado que implica no solamente la relación Estado-ciudadano, sino también la relación ciudadano-ciudadano. Colocar como una esfera de la ciudadanía sus componentes performativos implica trascender su condición pasiva, esto es, como algo que se recibe. La ciudadanía desde ese punto de vista es algo que se construye de forma plural y el espacio del sarau parece ser el privilegiado para ello. Pero no como espacio de instrucción sobre la “cultura ciudadana”, lo que implicaría conformarse con lo establecido, sino desde una idea de “ciudadanía cultural”, esto es, a partir un tipo de representación que considere las pertenencias y los anclajes culturales como componentes indisociables de la definición de ciudadanía: “la cultura como plataforma para la ciudadanía o en otras palabras, la consideración de las pertenencias y adscripciones de carácter cultural como componentes indisociables en la definición de ciudadanía” (Rosaldo, 2000). Se trata no solamente del derecho a la igualdad, sino también del derecho a la diferencia: la posibilidad de poder pronunciarse afirmativamente con respecto a la propia identidad y el propio cuerpo, y ser respetado por esas certezas. De esta manera, se vuelven visibles los olvidos y las exclusiones de las etapas civiles y políticas en la configuración de lo ciudadano.

La pregunta que surge, de todos modos, es ¿de qué manera funciona ese tipo de

ciudadanía fuera del sarau? Porque en el contexto del sarau la ciudadanía pareciera ser una condición sub-liminal, esto es, de acuerdo con la teoría antropológica (Turner, 1999), que no está ni en un lugar ni en un tiempo.

Então a gente prática essa cidadania de uma maneira subliminal, não é uma coisa imposta, é uma coisa que a pessoa tem que pegar no ar, porque a gente não quer doutrinar ninguém, faz isso, faz aquilo. O sistema funciona para que todo mundo seja igual, eu acho que sempre tem assim alguém que é mais do que o outro, porque essa é a condição do ser humano, a vaidade e a mediocridade é democrática, né? Mas aqui a gente não incentiva isso, de forma alguma. [Sérgio Vaz, entrevista, 2010]

Dentro del sarau, de acuerdo con la afirmación de Vaz, funciona cierta idea de igualdad que no se corresponde con el afuera. Esta sería la gran paradoja de la ciudadanía propuesta en estos espacios que nos lleva a preguntarnos hasta qué punto los participantes no se vuelven más que sujetos políticos, objetos de políticas públicas, dado que la distancia con respecto a ese “Otro” se sigue manteniendo.

1.3. El poder del lenguaje

Escritor marginal mata escritor inmortal

Marcelino Freire

El instrumento principal para facilitar el trabajo alrededor de la persona y la construcción de un sentimiento de ciudadanía es, como vimos, el lenguaje abordado de manera estética. Al mismo tiempo, la producción de los saraus presenta una conciencia en relación con el cuestionamiento hacia los códigos mismos del lenguaje, en tanto, dicho en términos foucaultianos (Foucault, 1999), son percibidos como límites reales frente a los órdenes empíricos. Partiendo de esta percepción de los vínculos entre el lenguaje y el poder, los saraus presentan un trabajo alrededor de la idea de que la palabra también puede ser utilizada como un instrumento de intervención de la realidad y producir ciertas transformaciones que rompen o ponen en cuestión las desigualdades sociales.

El texto que permite comprender mejor esta concepción del lenguaje es

“Sugestões poéticas para o acordo ortográfico e outros acordos” de Sérgio Vaz, una especie de guía de estrategias del lenguaje hablado para negociar con el orden estructural en función de las modificaciones realizadas en el Acuerdo Ortográfico de la Lengua Portuguesa dispuestas en 2009, el mismo año en que se escribe este texto:

Sugestões poéticas para o acordo Ortográfico e outros acordos.

*aprecie com moderação

Este acordo é meramente sugestivo; portanto restringe-se à língua que o povo fala nas ruas, não afetando nenhum aspecto da língua escrita (a academia pode ficar tranquila). Ela não elimina, infelizmente, as diferenças e injustiças que através da ortografia são observadas nos países que tem a língua, ao qual o povo não tem direito de aprender, como idioma oficial, mas é um passo em direção à pretendida unificação das idéias das pessoas que realmente amam este país. (53)

La lengua que “el pueblo habla en las calles” es concebida como un potencial espacio que desafía las convenciones de la lengua escrita y este texto se propone reunir los “acuerdos” que la caracterizan pero que no están registrados en ningún documento. De todos modos, a medida que avanza el desarrollo del texto, esta idea de registrar el habla del pueblo, más que un glosario de palabras de la calle, parece asociarse a un registro de deseos en pos de terminar con el desamparo que una vida pobre acarrea. Dicho de otro modo, más que una referencia a las *gírias*, el texto establece un diálogo con la lengua escrita, que es pensada como un discurso que contiene en sus signos y reglas las “diferencias” e “injusticias” oficializadas por la nación y la academia. Vaz propone así una serie de operaciones para hacer evidentes las arbitrariedades del lenguaje.

El aspecto que más remarca como necesario para el cambio tiene que ver con las arbitrariedades del orden de las palabras o de las letras. Así, se ataca en primer lugar la convención del alfabeto, que pensado desde el plano de la palabra hablada puede descomponerse en una improvisación: “A B C D E F G H I J K L M N O P Q R S T U V W X Y Z *vale también o improviso”. En este mismo sentido, el texto considera las yuxtaposiciones de palabras como formas de dominación que afectan a los habitantes de los suburbios brasileños: “o EMPREGO não pode mais estar ligado a palavra escravidão (...) outra coisa, as palavras “não” “há” “vagas”, jamais poderão ser escritas juntas”. De acuerdo con lo que se puede inferir del texto, habría una concepción determinista del

lenguaje, dado que no son las desigualdades las que llevan al ordenamiento sintagmático de las palabras, sino que es el propio ordenamiento de las palabras que resulta en las desigualdades, de ahí que plantee cambios en el agrupamiento .

Las palabras en este “acuerdo” se toman desde el plano sensorial más que escrito, es decir que están directamente ligadas al cuerpo y es desde ahí de donde se proponen los cambios a nivel social, “não afetando nenhúm aspeto da lengua escrita”. Uno de los sentidos privilegiados es el de los sonidos: la puesta en relación de palabras a partir del sonido, por ejemplo, le permite hacer asociaciones y juegos de palabras para reclamar y exigir cambios: “ESCOLA na periferia tem muito assento, de 40 a 45, quando o ideal é tirar 20 ou 25 ”. El acto de enunciar la palabra (la *proferición*), también, es clave a la hora de pensar en el potencial del lenguaje. “A palavra DESEMPREGO não pode mais ser pronunciada nas portas das fábricas”. Hay una conciencia sobre el acto de habla como interventor de la realidad, en el sentido de Austin (1982), esto es que hay expresiones que empleadas en determinadas circunstancias no solamente describen un acto sino que lo realizan. La palabra, además, se entiende como un estado del cuerpo, se trata de un tipo de idea que representa una cosa y que se corresponde con un tipo de conocimiento que *afecta* al cuerpo (Deleuze, 2003: 79): “As palavras AMIZADE, BONDADE, CORAGEM, CARÁTER E AMOR devem ser suprimidas do dicionário e escritas pelos nossos corpos, como uma segunda pele, para que o suor dignifique-as toda vez que a gente as pronunciar”. La concepción de la palabra “de acuerdo” con “a língua que o povo fala nas ruas” no solamente se piensa como un elemento de comunicación, sino principalmente de interpelación.

Esta misma relación que se establece con las convenciones de la lengua escrita se reproduce en los diálogos que la literatura marginal de los saraus establece con la literatura canónica o establecida. En los saraus muchas veces se pueden escuchar referencias a los clásicos o a nombres consagrados de la literatura, pero siempre llevados al plano de la experiencia más que a un análisis abstracto de las características intrínsecas de sus obras. “O filósofo frances Jean-Paul Sartre dizia que “o inferno sao os outros”; que nada, o inferno somos nós” (62), dice por ejemplo un texto de Vaz del libro *Literatura, pão e poesia* (2009) donde, a partir de la noticia de la muerte de una niña de la periferia por una bala perdida, hace un descargo contra la negligencia del Estado y la sociedad. Las frases célebres o ciertos títulos de libros también son objeto de apropiación, vaciados de significado y actualizados no solamente para describir una realidad, sino, al igual que con las reglas ortográficas, para interpelar a los discursos

hegemónicos. El ejemplo más claro y complejo en este sentido fue la “Semana de Arte Moderna da Periferia” organizada por el Sarau da Cooperifa cuyo análisis nos permitirá entender en profundidad las operaciones de reapropiación, vaciamiento y actualización de ciertos elementos centrales del campo literario en función de su intervención.

Semana de Arte Moderna de la Periferia: apropiaciones, vaciamientos y actualizaciones

El 4 de noviembre de 2007 en la principal avenida de la zona sur de São Paulo los comerciantes fueron sorprendidos por la caminata de un grupo de personas vestidas con remeras que decían “Semana de Arte Moderna da Periferia”, que avanzaban al grito de “É tudo nosso!”. Se trataba, sin dudas, de una referencia a la renombrada Semana de 1922 que tuvo a la antropofagia como principal ramificación.

En diversos momentos esta propuesta antropofágica fue asimilada por diferentes grupos de artistas brasileños, principalmente a partir de mediados del sigloXX. Los concretistas, los tropicalistas, los “poetas marginales” de los años 70/ “generación mimeógrafo”, pensaron en algún momento sus producciones a partir de la propuesta del poeta modernista Oswald de Andrade y sus compañeros de recorrido. La “antropofagia” se ha venido articulando entre los artistas en tanto método que explica sus producciones y en tanto modo en que la cultura local se relaciona con la cosmopolita, al punto tal de conformar un “concepto valija” que viaja por el tiempo y por el espacio (Cámara, 2010).

Así fue como en noviembre de 2007 la antropofagia y la Semana de Arte Moderna llegaron al extremo sur del gran São Paulo, a partir de la iniciativa del grupo de cooperiféricos guiados por Sérgio Vaz. Durante siete días se llevaron a cabo una variedad de actividades, cada día de la semana estuvo, al igual que en el '22, organizado por temáticas (artes plásticas, danza, literatura, cine, teatro y música). Esta Semana se inició con una “caminata cultural” desde el Largo do Socorro hasta la Casa de Cultura M’Boi Mirim, culminando con la lectura en voz alta de un “Manifiesto de Antropofagia Periférica”, redactado por el mismo Sérgio Vaz. La programación de cada día se localizó en diferentes espacios culturales de la zona sur de São Paulo. Como describe Sérgio Vaz en *Cooperifa. Antropofagia Periférica*, de la colección Tramas Urbanas (2008:239):

A Semana começaria num domingo, 04 de novembro, com uma grande caminhada cultural que começaria na ponte do Socorro –ponte que separa a gente dos bairros

mais centrais–, e viria pela estrada do M´Boi Mirim, que é uma avenida importante para os bairros da região da Zona Sul, e que é uma espécie de avenida Paulista para nós. (...) a Semana iria começar com as artes plásticas no Sacolão das Artes no Parque Santo Antônio. A dança ficou para a terça-feira no CÉU Campo Limpo. Na quarta-feira, a literatura aconteceu no Sarau da Cooperifa. Antes, à tarde, teve um debate na Casa Popular de Cultura M´Boi Mirim. O cinema aconteceu na quinta-feira no CÉU Casablanca, na Vila das Belezas. Sexta-feira o teatro tomou conta no Centro Cultural Monte Azul. Sábado a música voltou novamente ao palco da Casa de Cultura M´Boi Mirim. E como ninguém é de ferro, no domingo encerramos com um enorme churrasco com os participantes no bar do Zé Batidão.

El conjunto de espacios aprovechados conformaba el mapa de los pocos puntos culturales con los que la región sur del Gran São Paulo contaba en 2007.

Ahora bien, ¿qué fue lo que llevó a elegir denominar a un evento/muestra de arte en la región sur del Gran São Paulo como “Semana de Arte Moderna”? Esta pregunta no estuvo ausente en las reuniones previas al evento, según explica Sérgio Vaz:

A primeira discussão foi em torno do nome, Semana de Arte Moderna da Periferia. Muitos não queriam porque era um nome usado pela elite cultural de São Paulo, e que devíamos ter um nome voltado para a semana cultural da periferia, ou coisa assim. Mas quem daria bola para uma semana de artes produzida no gueto da maior e mais preconceituosa metrópole do Brasil? Ninguém. (2008: 235).

La elección del nombre no centró su atención en las propuestas de la Semana del 22. Lo que llevó a tal decisión fue la significación de aquella semana en tanto dominio simbólico de la “alta cultura”, cuya apropiación por manos de artistas periféricos ,según se suponía, causaría un gran impacto..

La Semana de Arte Moderna de la Periferia comienza con una caminata. Las imágenes que se pueden ver registradas por el *Coletivo Arte na Periferia* ofrecen un demorado plano de pies sobre el asfalto mojado avanzando en conjunto (Imagen 17, p.108). Pies que se vuelven gigantes por la cercanía de la cámara. Podría decirse que son los pies los que inauguran la Semana de Arte Moderna de la Periferia, y no puede haber afirmación más modernista que esa.

Como analizó Gonzalo Aguilar en “Abaporu do Tarsila de Amaral: saberes del pie” (2010), la antropofagia brasileña se inspira justamente en el pie gigante del

Abaporu (1928) de Tarsila do Amaral, que hace eco en la mano de Oswald al escribir “Recorridos, recorridos, recorridos, recorridos, recorridos, recorridos, recorridos” en el Manifiesto Antropófago del mismo año. Dice Aguilar al respecto:

(...) En los retratos, la expresión sirve como identificación y es el punto de anclaje de toda la figura. El movimiento que exige el cuadro de Tarsila es inverso: la mirada no se desplaza del rostro al cuerpo sino que recoge los signos del cuerpo para después pasar a la cabeza (...) Por medio de esta inversión, la figura de Tarsila parece atacar tanto el privilegio dado a la cabeza en la tradición occidental como al rostro en tanto elemento de identificación” (37).

Frente al discurso racional de la cabeza, frente al discurso que marca sólo una dirección desde su necesidad de ser argumentado lógicamente, se instala el pie antropófago, abriendo la posibilidad de un pensamiento no lógico, que abarca lo que excede, lo que escapa a sus límites. Los pies en tanto más allá de la razón, que Oswald y Tarsila localizan en lo instintivo, lo terrenal, lo primitivo tomando al indígena como horizonte. “Tupy or not tupy? That is the question” escribe Oswald de Andrade en los primeros párrafos del Manifiesto Antropófago.

Desde esa pregunta, los antropófagos plantean, además de la necesidad de una identidad otra, un discurso otro y, en consecuencia, una lengua otra que pueda dar cuenta de la alteridad que reconoce. Efectivamente, cuenta Raúl Bopp (1977) que en el planeado –y nunca concretado– Congreso Antropofágico estaba la idea de llevar a cabo una “subgramática” que apuntara a recuperar la “simplicidad del idioma”, con palabras del “habla popular” y con una “tendencia a la fonetización”.

Entendido de este modo, el “pie” antropófago abre las puertas a futuras pisadas periféricas. Los escritores periféricos encuentran legitimadas sus manifestaciones a partir del antecedente de la antropofagia que ya se había planteado la idea de que las palabras de la calle empezaran a aparecer en la literatura brasileña. “Da Literatura das ruas despertando nas calçadas”, propone el manifiesto de Sérgio Vaz. Es la lengua del día a día en las calles de la periferia la que circula en esta Semana de 2007, que se apropió, para resignificarlo, del nombre de aquella en la que los primeros escritores de Brasil discutieron la formalidad y el elitismo en la lengua escrita³⁴. Ya el programa de

³⁴ Recordemos, en este sentido, la “Poética” de Manuel Bandeira, uno de los participantes de la Semana del 22: “Estoy harto del lirismo comedido/ Del lirismo bien comportado/ Abajo los puristas/ Todas las

aquella semana pionera adelantaba que el lenguaje no respondería al legitimado por la gramática del portugués: “Band’oido apresenta: “...Não é contar piada!””; “UMOJA apresenta demonstração de proceso do espetáculo “Quem me pariu?””; “BValente”; “Versão Popular”. Y Vaz hace en el Manifiesto de Antropofagia Periférica (que analizaremos más adelante en este apartado) un juego de palabras que pone al oído en primer plano, antes que la escritura, y el portugués antes que el inglés: “Miami pra eles? Me ame pra nós!” (2008: 250).

La propuesta de 2007 se afirma como continuidad de esta experimentación con el habla que comenzaron los artistas del ‘22:

a Cooperifa foi criada e pensada na Semana de arte Moderna de 1922, e há muito nós da Cooperifa vínhamos discutindo a possibilidade de realizar uma Semana das Artes para nós, inspirada na Semana de Artes da elite paulistana. Quer provocação maior? Tinha que ser uma semana inteira de artes na periferia, e para a periferia, nos mesmos moldes da turma de Oswald de Andrade. (Vaz, 2008: 234).

Vaz encuentra en este evento de trayectoria letrada una entrada que le habilita un diálogo y una continuidad de discursos que parecían opuestos. Se trata de un movimiento táctico, como lo define Michel de Certeau, que encuentra en el discurso hegemónico “fallas” por donde realizar movimientos inesperados:

se trata de frases imprevisibles en un lugar ordenado por las técnicas organizadoras de sistemas (...) La táctica no tiene más lugar que el del otro (...) es un movimiento “en el interior del campo de visión del enemigo”, como decía Vom Bülow, y está dentro del espacio controlado por éste (...). Este no lugar le permite, sin duda, la movilidad (...). Necesita utilizar, vigilante, las fallas que las coyunturas particulares abren en la vigilancia del poder propietario. (2007: 40-43).

Esta *apropiación táctica* del nombre original fue paralela a una *actualización* de cada una de las categorías del “dominio de origen” (DaMatta, 2002: 107), esto es, una

palabras, sobre todo los barbarismos universales/ Todas las construcciones, sobre todo las sintaxis de excepción/ Todos los ritmos, sobre todo los innumerables... (*Poetas do modernismo*, vol. II. Instituto Nacional do Livro. Brasília, 1972, pág. 51).

relocalización y retemporalización de ellas. Así, cada una de las palabras que formaban parte del nombre pasó a tener una significación diferente (Imagen 19, p.109).

Semana. Revisando los calendarios, salta a la vista que la Semana del '22 duró tres días con intervalos de un día (13, 15 y 17 de febrero) y la del 2007 abarcó los siete días de la semana, desde el lunes 4 de noviembre hasta el domingo 10 de noviembre, sin pausas, es decir que en este último caso la propia idea de semana se reinterpretó y se tomó de manera más literal, de lunes a domingo.

Arte. El análisis comparativo de las programaciones permite entender las ideas de cada Semana respecto del “arte”. En 1922 se anunciaban debates, recitales, declamaciones y exposiciones detalladas con los nombres de artistas reconocidos de los círculos letrados, muchos de ellos con parte de su formación en el viejo continente. En cambio, la programación de 2007 carece casi por completo de nombres propios y anuncia más bien colectivos de arte y grupos. La Semana de 1922 se inauguró con una conferencia de José Pereira da Graça Aranha, “A emoção estética da arte moderna”, seguida de un conjunto de cámara que ejecutó obras de Heitor Villa-Lobos y el recitado de Mario de Andrade de su *Pauliceia Desvairada*, luego Ronald de Carvalho dio un discurso sobre pintura y escultura modernas, y cerró el día un recital de música dirigido por Ernani Braga. En el segundo día Paulo Menotti del Picchia ofreció un discurso sobre novelistas contemporáneos, Manuel Bandeira leyó su poema *Os Sapos*, seguido de la declamación de Oswald de Andrade y cerró la aclamada pianista Guiomar Novaes. Y el tercer día culminó con una presentación musical de Heitor Villa-Lobos. La programación de la Semana organizada por Cooperifa no tuvo discursos, sino debates; tampoco hubo recitado de obras previamente anunciadas, sino un “sarau”; no se presentaron músicos reconocidos en tanto figuras individuales, sino grupos musicales, y se sumaron tres lenguajes más, el teatro, la danza y el cine. El foco del “arte” propuesto en la periferia de São Paulo estuvo, así, no en la experimentación formal de un arte propio, sino más bien en su contenido social y comunitario. Como explica Sérgio Vaz, “A idéia da Semana não é somente propor um outro tipo de linguagem, mas também um outro tipo de artista. Um artista mais humano e solidário e um arte que preze pela estética, mas que também ofereça conteúdo.” (2008: 252). Resaltan, en este sentido, como temáticas que se reiteran en la programación la cuestión de la negritud y la cuestión indígena.

Moderna. La idea de “moderno” que sostenía la semana del siglo pasado estaba ligada a un posicionamiento estético desvinculado de las convenciones y de la tradición

y en este sentido novedoso, con un propósito claro de diferenciar al arte brasileño del europeo y de establecer un diálogo de igual a igual entre ellos (Laera; Aguilar, 2001: 200). “Moderno” desde el punto de vista periférico tiene que ver con la construcción y la afirmación de una “cultura” periférica que implica un cierto corte temporal, una referencia a un antes y un después. Sérgio Vaz explica al respecto: “Moderno por aquí tem sido ousar e encarar novos desafios: o medo ficou no periodo barroco” (2008: 252). La inexistencia de la secuencia cronológica entre moderno y barroco, y la injustificada relación entre el miedo y este último período cultural evidencian que el uso de la idea de “moderno” no responde a la teoría del arte, sino a un nuevo momento de la vida en la periferia.

Se trata, como podemos notar, no solamente de una *apropiación táctica* del nombre, sino también de una *apropiación libre* de aquella Semana de Arte Moderna. El sentido de la expresión se independiza del dominio de origen letrado y para participar del evento no se necesitan referencias sobre la Semana del '22. “Semana de Arte Moderna. Fala para gente alguma coisa. Você tá sabendo sobre a semana de arte moderna?” pregunta el director de cine Peú Pereira detrás de cámara, en medio de la Caminhada Cultural, en el video realizado por el Colectivo Arte na Periferia. “Não, tó sabendo nada”³⁵, le responde un hombre sin retirarse de la boca un disparador de burbujas con forma de Hombre Araña. Se puede formar parte de la propuesta de 2007 sin saber qué pasó en 1922.

En este sentido es importante señalar que, además de los mecanismos de apropiación y de actualización, otro mecanismo clave es el *vaciamiento*. Entendemos por vaciamiento un desentendimiento de los contenidos de un objeto que se vuelve un archivo disponible en tanto punto de partida para pensar el presente (Jameson, 1998). La Semana funciona como un dispositivo táctico que será pensado en tanto una estructura a la luz del presente, va a funcionar como un punto de partida para preguntarse cómo sería posible hoy día y desde la periferia una Semana de Arte Moderna. Partiendo de la base de que el ciclo vanguardista terminó, la relectura de la Semana del '22 desde la periferia no tendrá que ver ya con la de las neovanguardias, sino que partirá de un mecanismo de *vaciamiento* y posterior *actualización*.

³⁵ “Caminhada Cultural da Semana de Arte Moderna da Periferia”,

<https://www.youtube.com/watch?v=pgbGGQpo7o0>

Para dar inicio a la Semana, Vaz escribió un manifiesto “inspirado no manifiesto de Oswald e nas ideias da Cooperifa” (2008: 246) que llamó “Manifiesto da Antropofagia Periférica”. Además del título, la Semana de Arte Moderna de la Periferia encuentra en el Manifiesto Antropófago de Oswald de Andrade otro discurso que le permite profundizar el *vaciamiento* y la *actualización* de la cultura letrada, dado que el género con el que se identifica es, por definición, la forma privilegiada para hablar de un nosotros marginalizado. El texto de Oswald, que propone al indio (es decir, una identidad marginalizada) como símbolo de la identidad nacional y de resistencia frente a las imposiciones del exterior, es actualizado en el texto de Vaz a partir de la identidad periférica y negra, identidad que también ha sido negada en la construcción social brasileña (Domingos: 74). Además, el género “manifiesto” es aquel que permite exponer los principios programáticos, así como el repertorio de tópicos de un grupo de escritores que se reconoce como una voz disruptiva del ordenamiento hegemónico del campo artístico. Se trata, claro está, del género que lanzan las vanguardias para abrir fuego en su lucha contra diversos tipos de fronteras y para afirmar la propia voz desde la que eligen hablar (Aguilar, 2003). Consiste, podríamos afirmar, en el único género propio de la cultura letrada que se erige desde la idea de un antagonista, de una identidad y de un proyecto futuro y es esa brecha del discurso letrado la que entra en la óptica de los discursos de la literatura marginal/periférica, autorizándoles el gesto *táctico* de su *apropiación* y el inmediato *vaciamiento* para la *actualización* en el tiempo y el espacio periféricos sumando así una carga de clase que en el discurso vanguardista no se encontraba. Se entiende, en este sentido, por qué este tipo de género es un medio común de expresión de este grupo de escritores. Cada uno de los números especiales de la revista Caros Amigos/Literatura Marginal organizados por Ferréz, de hecho, abre con un manifiesto (el primero se tituló “Manifiesto de Abertura: Literatura Marginal”, analizado en la Introducción, el segundo “Terrorismo Literário” y el tercero “Contestação”) y muchos de los saraus tienen su propio manifiesto, como “A elite treme”, del Sarau da Brasa.

Pero más allá de estos aspectos propios del género, el “Manifiesto de Antropofagia Periférica” de Sérgio Vaz no mantiene un diálogo con el de Oswald, de hecho casi no aparecen entre ellos otros elementos intertextuales. Sólo en la primera frase se puede encontrar un eco de ideas, aunque en seguida la escritura toma otros rumbos no solamente en cuanto al contenido sino también a la forma, dado que la frase que en Oswald se mantiene en una línea (“A antropofagia nos une. Socialmente.

Filosóficamente. Económicamente”) en el Manifiesto de Vaz se continúa en un párrafo prosado y más bien exegético: “A periferia nos une pelo amor, pela dor e pela cor. Dos becos e vielas há de vir a voz que grita contra o silêncio que nos pune. Eis que surge das ladeiras um povo lindo e inteligente galopando contra o passado. A favor de um futuro limpo, para todos os brasileiros”.

Además, de esta primera diferencia, el texto de Vaz carece de referencias cultas –una de las marcas registradas del Manifiesto de Oswald–. Por el contrario, los intertextos que se encuentran refieren solamente a la cultura popular, como por ejemplo: “A favor do batuque da cozinha que nasce na cozinha e sinhá não quer (...)”, que alude a la canción “Batuque na cozinha” del popular sambista Martinho da Vila.

Por otro lado, haciendo referencia a las diferencias sólo dentro del campo de las ideas, podemos decir que mientras que el Manifiesto de Oswald se propone alrededor de un espacio utópico, el Brasil Caribe, aquí el lugar propuesto es la “periferia” ya existente. Es así que la proyección del Manifiesto de Antropofagia de la Periferia es más inmediata, remite a preocupaciones más urgentes:

É preciso sugar da arte um novo tipo de artista: o artista-cidadão. Aquele que na sua arte não revoluciona o mundo, mas também não compactua com a mediocridade que imbeciliza um povo desprovido de oportunidades. Um artista a serviço da comunidade, do país. Que, armado de verdade, por si só exercita a revolução (Vaz, 2008: 247).

El Manifiesto de Vaz gira alrededor de la afirmación de un artista orgánico, en tanto voz que responde a las necesidades e intereses de su propio grupo social, poniendo lo particular de sus realizaciones a su servicio. La identidad que el manifiesto antropófago permite pensar hoy en día desde la periferia no estaría localizada, así, en el Brasil Caribe, sino que se instala en una periferia cultural.

La frase que cierra el Manifiesto de Antropofagia de la Periferia es “É tudo nosso”, palabras que se gritan y se dispersan durante el recorrido inicial de ese 4 de noviembre de 2007. Con esta afirmación que hoy en día se volvió una de las frases de cabecera del Sarau da Cooperifa, la voz de la periferia *actualiza* la posibilidad de incorporación de lo ajeno propuesta por Oswald, invirtiendo la condición de un “nosotros” periférico desposeído a uno poseedor. No es que no tenemos nada. Tenemos

todo, somos los propietarios de todo y por eso nos lo podemos apropiar. “É tudo nosso!”.

Esta frase parecería explicar qué entienden por “antropofagia” los integrantes de esta Semana: la antropofagia parecería estar vinculada a la idea de propiedad y al acto de apropiación de los elementos y prácticas de la cultura letrada digeridos por las bocas periféricas: “O livro, sempre tratado como pão do privilégio, chegou na periferia através da palavra. Literalmente no boca-a-boca”, dice Vaz en un artículo que escribió para el *Jornal do Brasil* a propósito de la Semana de Arte Moderna de la Periferia (2008: 251). Haciendo un juego de palabras con la “boca” como medio de comunicación oral y como primer paso para la digestión, Sérgio Vaz rescata la particularidad de la literatura de la periferia, que sin estar desligada de la posibilidad del objeto libro, tiene su propio valor de cambio, de uso y de exhibición. Y el programa de la Semana del 2007 parece mostrar que la cultura de la periferia no tiene límites tampoco para poseer el resto de los lenguajes artísticos (danza, teatro, música, cine, artes plásticas) de la misma manera que los poseen “eruditos do acúario”, como denomina el escritor en el Manifiesto a la cultura dominante. En este sentido, en la periferia también puede existir una Semana de Arte Moderna, *apropriada* (devorada), *vaciada* y *actualizada* (digerida) por los agentes culturales de las regiones periféricas. La afirmación de la posesión sin límites de todas las artes se sintetiza justamente en ese repetido “É tudo nosso!”

Al armado de la programación de la Semana de Arte Moderna de la Periferia y a la redacción de un Manifiesto de Antropofagia Periférica le siguió la composición de un cartel que resignificaba el realizado para el '22 por Di Cavalcanti (Imagen 19, p. 109). La pretensión de contrarrelato al Brasil tropical que podía leerse en el arbusto con pocas hojas que aquel artista plástico realizó a principios del siglo XX se repensaba casi un siglo después en forma de un árbol frondoso y lleno de frutos. “O cartaz de 22 era apenas um arbusto seco com poucas folhas rojas e sugerindo um terreno árido. Parodiando o cartaz, o artista plástico Jair Guilherme transformou o pequeno arbusto em um enorme Baobá e cheio de frutos (...)” (Vaz, 2008: 235). De acuerdo con la explicación de Vaz, la resignificación de este cartel consiste en una parodia, recurso que creemos fundamental como síntesis de todo el proceso que venimos analizando (*apropiación, vaciamiento, actualización*). La “parodia”, como se sabe, remite a un “canto paralelo”, esto es, implica un diálogo entre textos que puede establecerse en clave de homenaje, reconocimiento, burla o desprecio del original. En palabras de Linda Hutcheon (1985: 128):

Al nivel de la estructura formal, un texto paródico es la articulación de una síntesis, de la incorporación de un texto parodiado (como telón de fondo) en un texto parodiante, de una incrustación de lo viejo a lo nuevo. Pero este desdoblamiento representa a la vez la desviación de una norma literaria y la inclusión de esta norma como materia interiorizada (...).

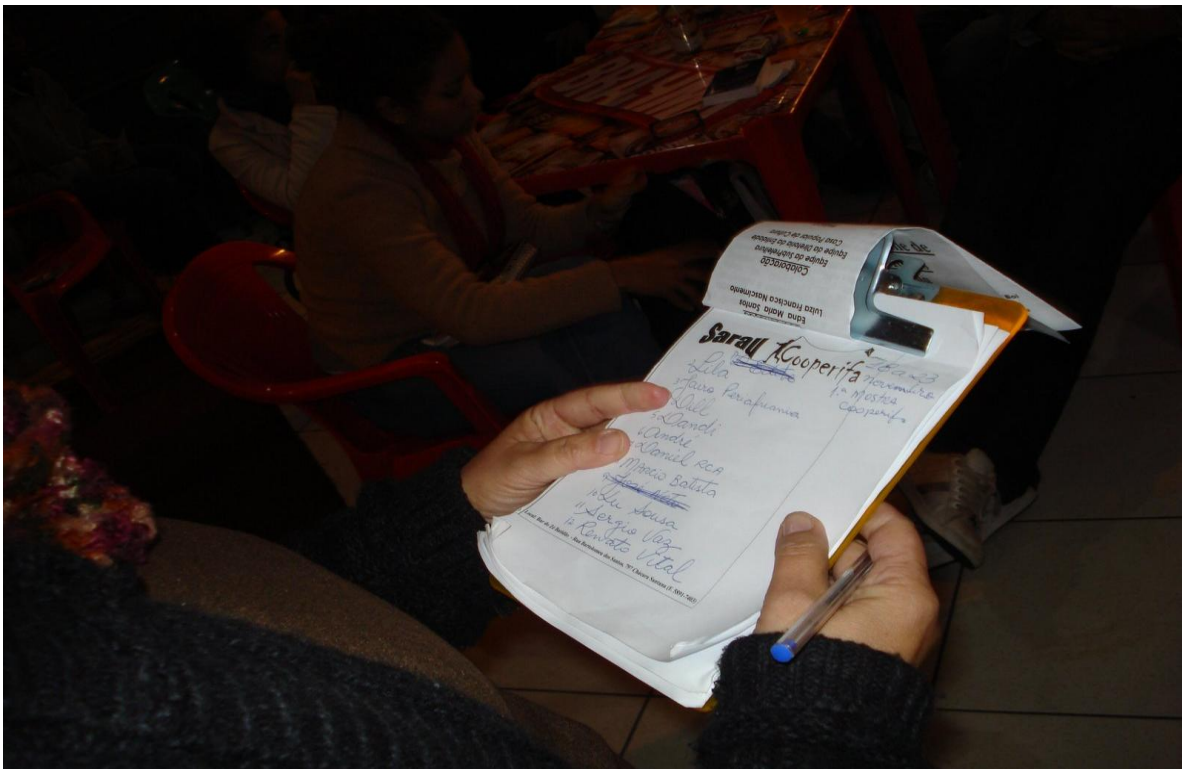
La idea de parodia, como podemos deducir a partir de la cita, implica un corte en el tiempo, la separación entre un antes y un ahora, en el mismo sentido en que se afirma en un manifiesto, es decir que en definitiva marca una imposibilidad de continuidad de cierta norma y la afirmación de un nuevo momento (en la literatura, en este caso) en el que la norma anterior fue incorporada. La operación paródica alrededor un momento divisor de aguas de la cultura brasileña como lo fue la Semana de Arte Moderna del '22 implica, en este sentido, desentenderse de tal modelo, mostrando, al mismo tiempo, que es la nueva textualidad periférica la que viene a dividir las aguas de la cultura brasileña del presente. “Quer provocação maior?”.

El trabajo alrededor de la palabra escrita y la palabra en acto que analizamos en este capítulo, en función de la atención alrededor de cierta idea de persona, de ciudadano y de lenguaje, pone en evidencia la complejidad de la idea de literatura que se sostiene en los saraus de poesía. La literatura marginal de los saraus de la periferia consiste en una literatura que se configura en un espacio particular de la ciudad –donde se articulan los elementos relacionales del medio popular (el respeto, el honor, el familiarismo, la religiosidad) con elementos vinculados al contexto urbano (ciudadanización, intervención en la esfera pública de los productos populares, contacto con la cultura letrada)–. Una literatura que se desarrolla, además, en prácticas y fórmulas más relacionales que interindividuales y que da lugar, incluso, a un cierto modo de conocimiento y a la elaboración de un saber que combina tradiciones diferentes. En el capítulo siguiente nos concentraremos en demostrar que se trata de una literatura que, al tiempo que se afirma desde el objeto libro y el cultivo de la figura de autor, se define también desde otros elementos que escapan a la noción moderna de literatura, tales como el cuerpo, la voz y la comunidad.

Apartado de imágenes del Capítulo 1:
**Los saraus de poesía de la periferia de São Paulo: legitimación de
posicionamientos de sujeto a través de la literatura**



1. Sérgio Váz declamando. Se puede distinguir la remera que dice “Cooperifa” (Fuente: blogspot *coleccionadordepedras*).



2. Lista de poetas del Sarau da Cooperifa (Fuente: blogspot *coleccionadordepedras*).



3. Sarau de Ademar, detalle de la remera de un frecuentador en la que se exhibe con honra la inscripción “Periferia” (Foto de Guma).



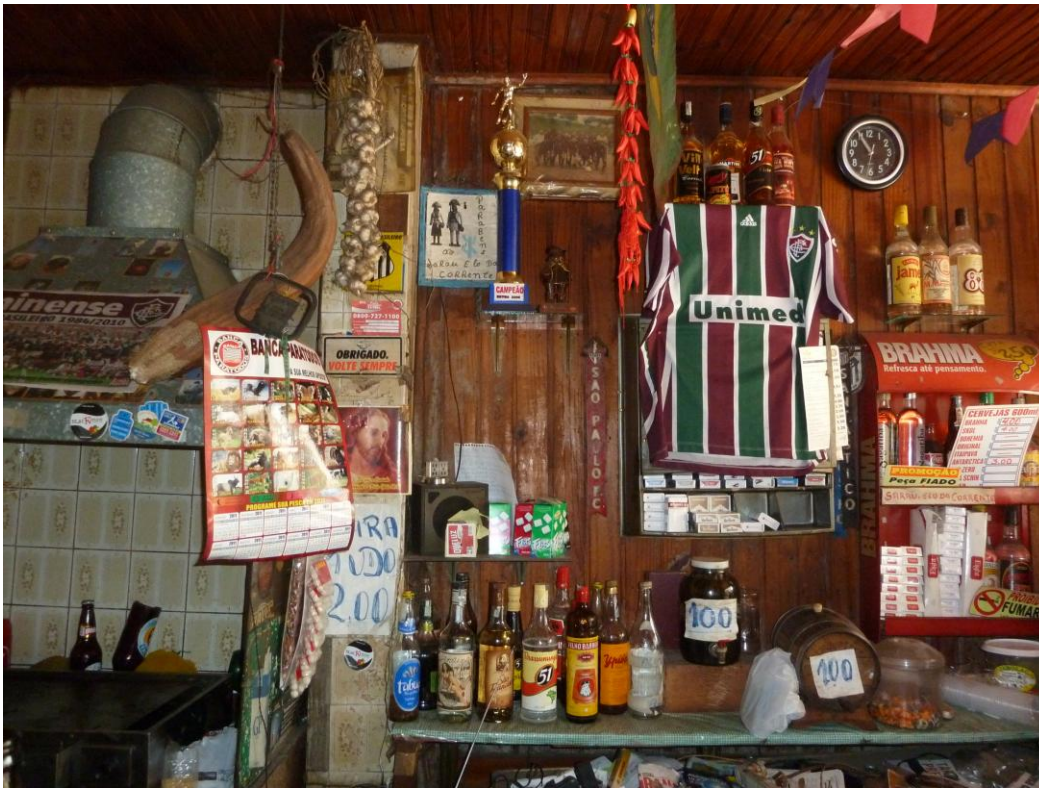
4. Diversidad de la *persona* periférica: sentado, en primer plano, un hombre con sombrero de cuero típico de la región del Nordeste; detrás, de buzo rojo, un joven vestido con el estilo de la cultura hip hop (ropa suelta y gorro con visera bajo la capucha) (Fuente: blogspot *sarauelodacorrente*).



5. Presentación en el Sarau Elo da Corrente del libro de João do Nascimento (izquierda), acompañado por Michel (organizador del sarau) y con el marco de folletos colgando de un cordel (Fuente: blogspot *sarauelodacorrente*).



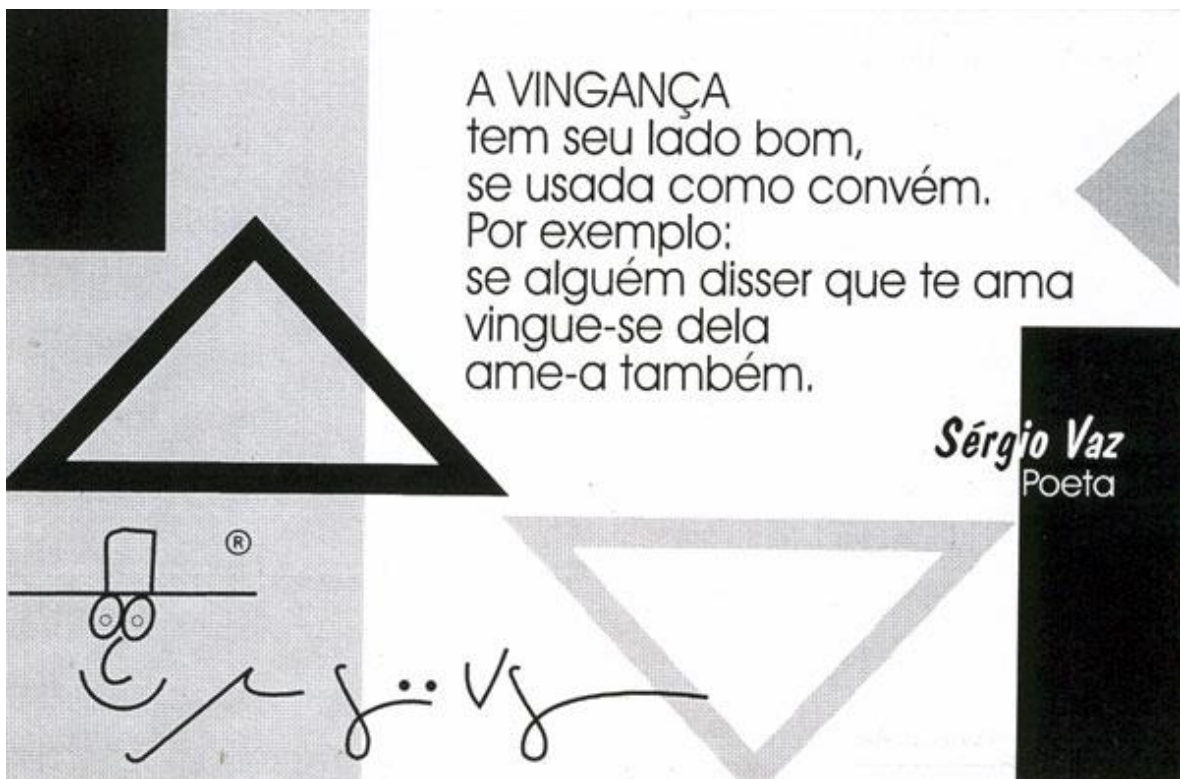
6. Capoeira en el sarau Elo da Corrente (Foto de Sonia Regina Bischain).



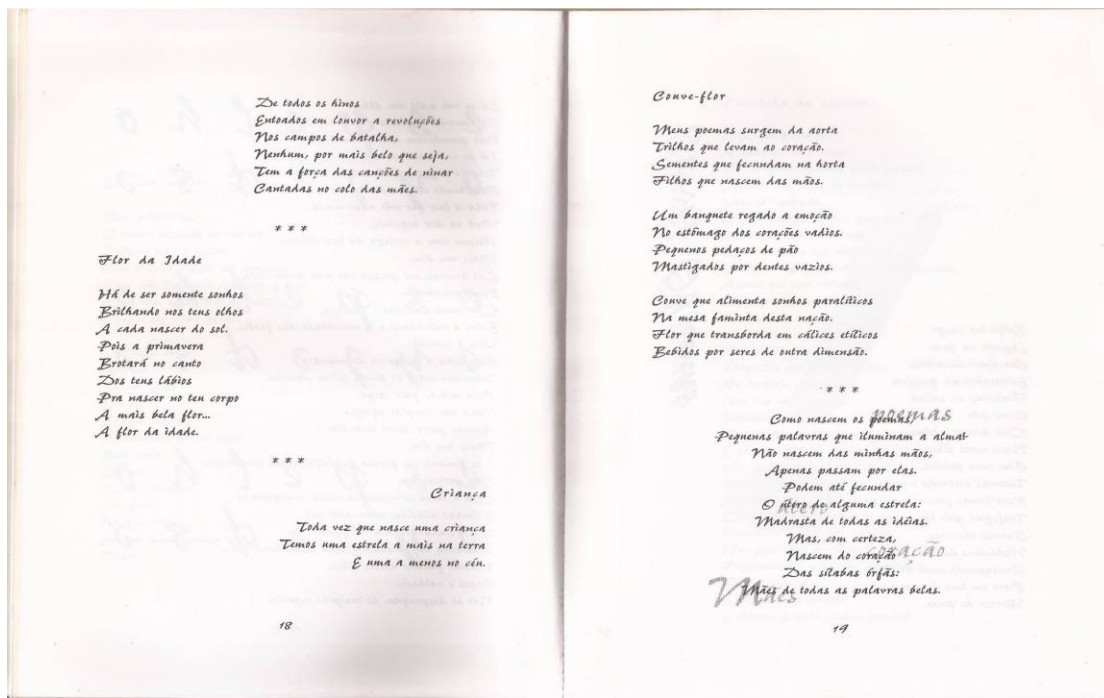
7. Foto de la barra del Sarau Elo da Corrente donde se puede percibir una imagen de Jesús, una camiseta de fútbol y una imagen de Maria Bonita y Lampião (Foto: archivo personal).



8. Presencia del Hip Hop en los saraus: Beto Silva grafitando en la pared externa de la Sede da Vila Fundão un día de sarau (Foto: Guma).



9. Cartão Poético de Sérgio Vaz (1999) (Fuente: blogspot *coleccionadordepedras*).



10. Interior del libro *Pensamentos Vadios*, de Sérgio Vaz (Fuente: archivo personal).



11. Poesia no ar en el Sarau da Cooperifa (Fuente: blogspot *coleccionadordepedras*).



12. Chuva de libros en el Sarau da Cooperifa (Fuente: blogspot *coleccionadordepedras*).



13. Un poeta del Sarau do Binho recorriendo un barrio con una bicicleta repleta de libros (Fuente: <https://biciclotecas.wordpress.com/>).



14. Interior del local de la Brechoteca. La heladera, donada por un vecino, se usa como bien intercambiable por la lectura de un libro, aunque mientras espera por aquel lector, se aprovecha como extensión de las estanterías que parecen desbordadas de libros. La imagen muestra, además, un cartel (izquierda) que difunde otro proyecto del equipo de Binho, la Bicioteca (Fuente: <http://brechoteca.blogspot.com.ar/>).



15. La “familia cooperifa” durante un asado en la terraza del bar de Zé Batidão en el que celebra el final de la Semana de Arte Moderna de la Periferia (Fuente: blogspot *coleccionadordepedras*).



16. Durante el Sarau Elo da Corrente, en primer plano, Vagner (izquierda), organizador del Sarau da Brasa, con una remera con la figura del activista negro estadounidense Martin Luther King. Al fondo, un cartel explicita el código de respeto hacia los declamadores (Fuente: blogspot *sarauelodacorrente*).



18. Arriba: plano de los pies en el asfalto mojado durante la Caminhada Cultural (2007). Abajo: fragmento del dedo gordo del pie de *Abaporu* de Tarsila do Amaral (1928).



Theatro Municipal

SEMANA DE ARTE MODERNA

PROGRAMMA DO PRIMEIRO FESTIVAL

SEGUNDA-FEIRA, 18 DO CORRENTE -- A's 20.30 horas

1.a PARTE
 Conferencia de Graça Aranha:
 A emoção esthetica na arte moderna, mostrada com musica executada por Ernani Braga e poesia por Guilherme de Almeida e Ronald de Carvalho.
 Musica de camera

VILLA-LOBOS
 1 -- Sonata II de violoncello e piano -- 1916.
 A (Allegro Moderato) -- B (Andante) -- C (Scherzo) -- D (Allegro vivace sostenuto e final).
 Alfredo Gomes e Lúcia Villa-Lobos.
 2 -- Trio Segundo (1916) violino, cello e piano.
 A (Allegro Moderato) -- B (Andantino calmo (Berceuse-Berceuse)) -- C (Scherzo-Spiritoso) -- Moito Alegre e final.
 Paulina d'Ambrosio, Alfredo Gomes e Fructoso de Lima Vianna.

2.a PARTE
 Conferencia de Ronald de Carvalho:
 A pintura e a escultura moderna do Brazil
 3 -- Solos de piano -- Ernani Braga.
 (1917) A (Valva Mystica -- (Da simples collectanea (1919) B (Camponesa Cantadeira -- "Da sulta floral", (1921) C (A Flandezza.
 4 Oiteto -- (Tres danças africanas)

A (Parrapos -- (Dança dos moços) 1914.
 B (Kankulus -- (Dança dos velhos) 1916.
 C (Kankulus -- (Dança dos meninos) 1916.
 Violinos, Paulina d'Ambrosio, George Marchetti, Alto, Orlando Frederico,
 Violoncello, Alfredo Gomes, Basso, Alfredo Carassa. Flauta: Pedro Vieira, Clarino: Antão Soares. Piano: Fructoso de Lima Vianna.

Preços para as 3 recitas:
CAMAROTES e FRISAS, 188\$000 CADETRAS e BALCOES 20\$000
 Bilhetes á venda no theatro Municipal e na secretaria do Automovel Club de São Paulo.



DOMINGO, 04/II CINEMADA
 19.00h
 Caminhada Cultural
 Espaço Cultural de São Paulo, Av. Conselheiro Rodrigues Alves, 150, São Paulo

SEGUNDA, 05/II ARTES PLÁSTICAS
 19.00h
 Oficinas de artes plásticas da III. Exposição subterránea com artistas da periferia de SP.
 Na Faculdade de Artes, Av. Conselheiro Rodrigues Alves, 150, São Paulo

TERÇA, 06/II DANÇA
 19.00h
 Mostra de vídeos, Mesa de debates, Oficina de dança, Intervenção dos poetas da Cooperifa
 19.00h
 Miriam Capovilla, Flor de Lís Oliveira Indigona, Projéris Brucimilanes, Flor de Lís Oliveira da Pereira, Cia. Sanaesana, Espirito de Zumbi / Intervenção dos poetas
 Na CEE Campo Limpo, Av. Cabanazá, 276, Campo Limpo

QUARTA, 07/II LITERATURA
 19.00h
 Debate "A produção literária na periferia", Alexandre Basso, Sueliinha, Eliandra Souza e Edilson Leite. Mediação: Sérgio Vaz
 Na Casa de Cultura Fátima Helen, Av. Brasil, 1500, Vila, 1417, Fátima Helen

QUINTA, 08/II CINEMA
 19.00h
 "Dança das Cabogás: Era no Brasil", de Eliza Duzetti (1997)

SEXTA, 09/II CINEMA
 19.00h
 "Pádua", de Celso Souto (1977) / "O cinema de Fátima", de Michel Aron, Ráfilo, cinema e vídeo (1977) / "A Virgem", de Rinaldo Santos (1977) / "Paralelo Espagnos de Realidade", de Celso NCA (1977)

DE 04 A 10 DE NOVEMBRO

SEMANA DE ARTE MODERNA DA PERIFERIA

ANTROPOFAGIA PERIFÉRICA S. PAULO 2007

ARTES PLÁSTICAS, DANÇA, LITERATURA
 CINEMA, TEATRO, MÚSICA

DOMINGO, 04/II CINEMADA
 19.00h
 Caminhada Cultural
 Espaço Cultural de São Paulo, Av. Conselheiro Rodrigues Alves, 150, São Paulo

SEGUNDA, 05/II ARTES PLÁSTICAS
 19.00h
 Oficinas de artes plásticas da III. Exposição subterránea com artistas da periferia de SP.
 Na Faculdade de Artes, Av. Conselheiro Rodrigues Alves, 150, São Paulo

TERÇA, 06/II DANÇA
 19.00h
 Mostra de vídeos, Mesa de debates, Oficina de dança, Intervenção dos poetas da Cooperifa
 19.00h
 Miriam Capovilla, Flor de Lís Oliveira Indigona, Projéris Brucimilanes, Flor de Lís Oliveira da Pereira, Cia. Sanaesana, Espirito de Zumbi / Intervenção dos poetas
 Na CEE Campo Limpo, Av. Cabanazá, 276, Campo Limpo

QUARTA, 07/II LITERATURA
 19.00h
 Debate "A produção literária na periferia", Alexandre Basso, Sueliinha, Eliandra Souza e Edilson Leite. Mediação: Sérgio Vaz
 Na Casa de Cultura Fátima Helen, Av. Brasil, 1500, Vila, 1417, Fátima Helen

QUINTA, 08/II CINEMA
 19.00h
 "Dança das Cabogás: Era no Brasil", de Eliza Duzetti (1997)

SEXTA, 09/II CINEMA
 19.00h
 "Pádua", de Celso Souto (1977) / "O cinema de Fátima", de Michel Aron, Ráfilo, cinema e vídeo (1977) / "A Virgem", de Rinaldo Santos (1977) / "Paralelo Espagnos de Realidade", de Celso NCA (1977)

SÁBADO, 10/II MÚSICA
 19.00h
 Trío Percia / 19.30h Ophelia de Sandoz de Silva e Pagão de 22 / 20.00h Wesley Siqueira / 20.30h B. Vilanova / 20.45h Os Mamelucos / 21.00h Banda A / 21.30h Parafrazeando / 21.45h Preto Soul / 22.00h Versão Popular
 Na Casa de Cultura Fátima Helen, Av. Brasil, 1500, Vila, 1417, Fátima Helen

VENDEDORA OFICIAL DA SEMANA PLÁSTICA DA PERIFERIA

19. Arriba: programación del primer día de la Semana de Arte Moderna de 1922. Abajo: programación de la Semana de Arte Moderna da Periferia de 2007.

Mapa 1. Distribución porcentual de la población negra por Distrito Administrativo del Municipio de São Paulo (2000).

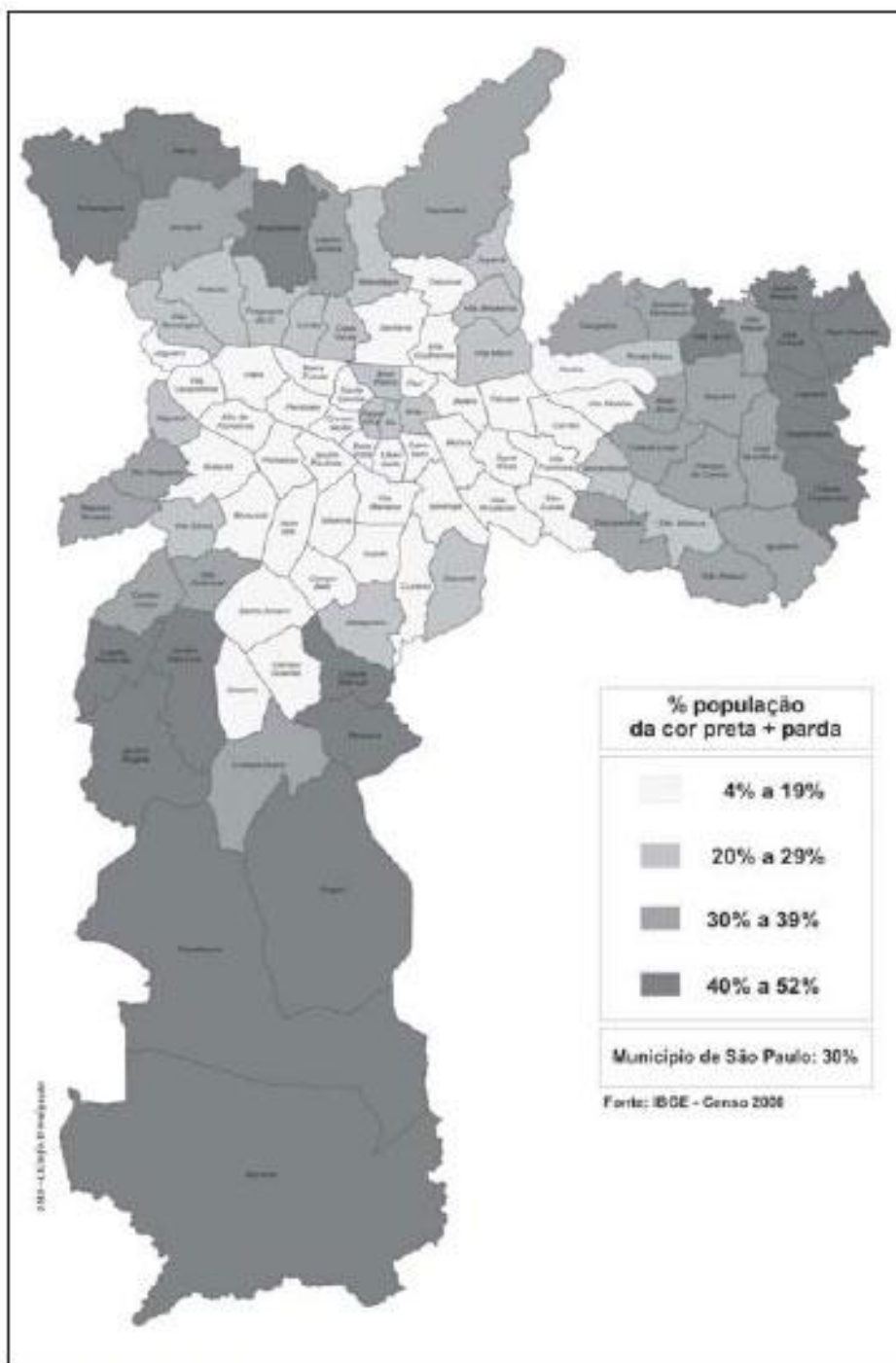


Figura 2: Distribuição percentual da população da negra por distrito administrativo do município de São Paulo, censo 2000

Fonte: PRO-AIM. Cássio Dias Leite Figueiredo

Inmigración nordestina :

Tabla 1. Se puede percibir que el número de personas proveniente del nordeste brasileño supera al resto

Residentes Não-naturais segundo Local de Nascimento

Município de São Paulo

1970 a 2000

Local de Nascimento	1970	1980	1991	2000
Pessoas Não Naturais	2.841.150	4.323.444	3.692.795	4.010.457
Regiões do Brasil	1.431.530	2.645.948	2.628.642	2.960.109
Norte	10.148	17.295	20.918	27.155
Nordeste	735.651	1.513.205	1.667.705	2.047.168
Sudeste (exceto ESP)	517.912	739.309	611.654	582.165
Sul	140.090	302.641	252.747	249.250
Centro-Oeste	27.729	51.881	44.294	50.932
S/ Especificação	-	21.617	31.324	3.438
Outras Cidades do ESP	1.027.923	1.297.033	823.693	854.707
Exterior	381.697	380.463	240.460	195.641

Fuente: IBGE, Censos Demográficos

Tabla 2. En porcentajes, se evidencia que el mayor porcentaje de inmigrantes en San Pablo es de nordestinos (Anexo VI)

Residentes Não-naturais segundo Local de Nascimento

Município de São Paulo

1970 a 2000

Local de Nascimento	1970	Em %			
		1980	1991	2000	
Pessoas Não Naturais		100,0	100,0	100,0	100,0
Regiões do Brasil		50,4	61,2	71,2	73,8
Norte		0,4	0,4	0,6	0,7
Nordeste		25,9	35,0	45,2	51,0
Sudeste (exceto ESP)		18,2	17,1	16,6	14,5
Sul		4,9	7,0	6,8	6,2
Centro-Oeste		1,0	1,2	1,2	1,3
S/ Especificação		0,0	0,5	0,8	0,1
Outras Cidades do ESP		36,2	30,0	22,3	21,3
Exterior		13,4	8,8	6,5	4,9

Fuente: IBGE, Censos Demográficos

CAPÍTULO 2.

Saraus de poesía en plural: desplazamientos y negociaciones

La palabra “sarau” no es nueva. Varias canciones, novelas, cartas, crónicas y memorias del siglo XVIII europeas y americanas hacen referencia a estas lujosas reuniones de amigos, artistas, políticos, librerías, que, con variada frecuencia, se encontraban en casas de determinados personajes de la alta sociedad o en espacios exclusivos –como clubes y librerías– para hacer públicas sus creaciones. En el caso de Brasil, por ejemplo, el Palacio Imperial en Petrópolis era conocido por los saraus promovidos por D. Pedro II y Petrópolis misma se volvió una referencia en ese sentido:

Em fevereiro de 1859, o jornal O Paraíba, registrou: "Petrópolis anima-se. A emigração da corte aumenta dia a dia, as casas alugam-se, os hotéis enchem-se, e os divertimentos se sucedem como as trovoadas, e os carros se cruzam como raios. Há bailes populares, saraus burgueses, saraus aristocráticos, cavalinhos artificiais, jogos de argolinha, há jantares, há missa todos os domingos e dias santos, respresenta-se, canta-se e dança-se no teatro, fazem-se e pagam-se visitas, há enfim jornais pra ler, jornais para rir e caricaturas que enojam (Moritz Schwarcz, 243)

Machado de Assis también habla en sus crónicas de un gran sarau de los jueves en la casa del senador Nabuco y del Club Beethoven que “reunia entre seus sócios o que de melhor na sociedade fluminense havia (...)”(Ilustração Brasileira, 1877 apud Pinho, 2004: 238). Algunos saraus alcanzaban más prestigio que otros, hecho que se vinculaba a la calidad de las obras presentadas y el estatus de los asistentes. A principios del siglo XX uno de los más importantes espacios donde se realizaban saraus en São Paulo era el Salão de Villa Kyrial:

(...) o salão da Villa Kyrial, que, provavelmente, foi o berço do ‘nascimento’ da Semana de 22, era um dos mais importantes da época para os artistas paulistas. A chácara do gaúcho José de Freitas Valle, que foi para São Paulo para estudar Direito, era, na década de 1910, ponto de muitos artistas, e

também o local onde se organizavam “saraus” literários, audições musicais, banquetes e ciclos de conferências dos quais participavam Lasar Segall, Guilherme de Almeida, Blaise Cendrars, Oswald de Andrade e Mário de Andrade, dentre outros. (SILVA, 2004: 24).

“Sarau” etimológicamente deriva del término latino *serum*, que significa “tarde”, momento en que justamente se llevaban a cabo dichos encuentros. La danza, la música y la literatura eran las artes protagonistas de estas reuniones, aunque la atención de los presentes se concentraba también en la comida que se servía, la vestimenta de los invitados, los modos de la recepción, las conversaciones (Pinho, 2004: 238). Las representaciones, en este sentido, eran dobles. Había un interés artístico, que iba de la mano de la intención de ofrecer capitales simbólicos necesarios para legitimar las obras frente a los representantes de la sociedad aristocrática y de la intelectualidad de la época. Y, al mismo tiempo, había un interés de exhibición de la posición de clase. Los saraus constituían un microcosmos social que evidenciaba una sociedad en formación caracterizada por el reposicionamiento de los individuos que vivenciaban el pasaje de un pasado agrícola y patriarcal a un mundo urbano de oficios diferenciados, sustentado por nuevas alianzas y disputas de poder (Sorá, 2001: 66).

2.1. Escena literaria marginal de la periferia

“É preciso que a literatura esteja ao lado da batata frita,
ao lado da cerveja, ao lado do amigo, ao lado do músico.”

Marcelino Freire

Los saraus fueron desapareciendo a medida que avanzaba el siglo XX y a comienzos del XXI fueron retomados del olvido y resignificados visiblemente en las regiones periféricas de la ciudad de São Paulo. Pero, como todo desplazamiento de un “dominio de origen” a otro, no se trató de una copia de los saraus de las elegantes casas de las elites paulistas, sino que produjeron innovaciones que los llevaron a diferenciarse a

partir de una operación de *apropiación libre* que mantuvo sólo el rótulo “sarau” y la consigna del arte como central, como podemos leer en el poema “Bar e poesia”, de Edilene Santos*:

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

La resignificación de la idea de los saraus en la periferia parece ser, de acuerdo con lo que propone el poema de Edilene Santos, la de correr a la poesía de un lugar “aburrido” en el sentido de ser un objeto de culto distante tanto espacial como temporalmente, hacia un lugar más cotidiano, rodeada de cigarrillos, vasos, una poesía más corporal, de “carne y hueso”, sin “ceremonias”, que habla historias de las personas “simples” (Imagen 1, p. 170). La justificación de ese cambio de escenario se basa en la afirmación de que la poesía no tiene dueños: los “dueños de la palabra” de los que hablaba Ángel Rama en sus estudios referidos al funcionamiento de la *ciudad letrada* desde los inicios de la colonización, en el siglo XVI, dejan de ser los únicos en ejercitar con la letra a partir de este proceso de desacralización de la “tendencia gramatológica constitutiva de la cultura europea” y, según Rama, también americana (Rama, 1998: 22).

Este desplazamiento del término “sarau” desde la cultura letrada hacia la cultura periférica se da en el año 2001 por medio de un grupo de poetas comandados por Sérgio Vaz que crean el Sarau da Cooperifa. Este espacio que inspiró la apertura de otros encuentros similares en diferentes barrios de la periferia de São Paulo. Los saraus de la periferia son tantos hoy en día que podría trazarse una nueva cartografía urbana que considere como puntos de referencia dichos espacios.

Pero, además del mote, como vimos en el capítulo 1, todos los poetas y frequentadores de los saraus de la periferia sostienen una preocupación común ligada a la resignificación de una idea de periferia que cultivan y exhiben en los textos que declaman, en sus cuerpos, en las formas de saludarse, en las manifestaciones de gusto y en los valores que enaltecen, en este sentido se puede decir que no son solo puntos dispersos en un mapa sino que son parte de una “escena”¹ que los engloba, define y les da visibilidad. De acuerdo con el antropólogo José Guilherme C. Magnani,

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

El poema de Edilene Santos, citado recientemente, es un claro ejemplo para comprender lo que llamamos “escena” de los saraus dado que plantea la existencia de un nosotros que parece estar localizado en los bares y las “noites paulistanas” y que se entiende como parte de un universo de valores y gustos ligados a “bocas simples” con sus *habitus* y reglas “sem cerimônia”. Además, la construcción de la idea de una “escena” de saraus se realiza en el poema de Santos a través de complejos mecanismos retóricos y de estilo donde el objetivo fundamental consiste en la producción de diversas identificaciones entre el propio orador y el público oyente poniendo en funcionamiento señales de pertenencia en el propio discurso.

¹ El término “escena” ya fue usado para hacer referencia al universo de la literatura marginal. La antropóloga Érica Peçanha do Nascimento tituló su tesis de Maestría justamente *Literatura Marginal: os escritores da periferia entram em cena*, defendida en 2006 en la USP

Tal y como nos da a entender el poema de Santos, en consonancia con la afirmación de Magnani, la idea de una “escena” de saraus no solamente se lleva a cabo en los textos y gustos, sino que el cuerpo de los declamadores acompaña y enfatiza esa pertenencia (Imagen 2, p. 170). Ser poeta de los saraus de la periferia se completa con el cuerpo: las formas de hablar y de rimar, de acercarse al micrófono, de pararse, los movimientos de las manos y los mismos cuerpos son parte de un conjunto de comportamientos que se exhiben y se cultivan en esos espacios. Se trata de una corporalidad que se asocia a biografías vinculadas al dolor por la discriminación, la pobreza, la religiosidad, el agotamiento corporal, la muerte y la violencia en sus diferentes formas, pero que son resignificadas en tanto capitales simbólicos. El origen nordestino que también es causa de sufrimientos por juicios raciales y morales, por ejemplo, se hace presente en los saraus desde una sonrisa pícaro y una declamación rimada en forma de poesía de cordel que algún vecino del nordeste o hijo de nordestino declama de memoria durante largos minutos. La negritud, vivida en el día a día desde el racismo, se vuelve en dichos espacios una fuerza ancestral expresada muchas veces como rap que, cuando son declamados por hombres, se recitan mostrando sus cuerpos erguidos, sin sonrisas ni expresiones sensuales, y con claros gestos de hostilidad². El cansancio corporal producto de largas horas arriba de un transporte público que todo trabajador de la periferia soporta diariamente los expresa una mujer con la declamación de una “pichação”³ captada el camino en una pared de la ciudad, “todos caem, mas só os fracos continuam caídos”. La realidad de un profesor de las regiones suburbanas que suele ver cómo sus alumnos dejan la escuela para entrar en el tráfico de drogas, aparece en los saraus en forma de relato enfatizado con los puños golpeando el pecho y las manos en forma de ele imitando un arma. Una vida entera en un barrio periférico se traduce en un poema dedicado cara a cara por un hombre mayor a Dona Edite, una vecina que está sentada frente al micrófono (una mujer ciega que asiste todas las semanas al sarau de su

² Esta corporalidad evidencia lo mismo que Maria Rita Kehl presencié en un show de los Racionais Mc's: “Há uma mudança de atitude, partindo dos rappers e pretendendo modificar a autoimagem e o comportamento de todos os negros pobres do Brasil: é o fim da humildade, do sentimento de inferioridade que tanto agrada à elite da casa grande, acostumada a se beneficiar da mansidão –ou seja, do medo” (Kehl, apud Salles:136)

³ “Pichar” es escribir en los muros o paredes públicas con una letra de trazos rectos incomprensible para el ojo acostumbrado a la caligrafía tradicional.

barrio-ver Capítulo 1). Las perseguidas prácticas de las religiones afro-brasileñas⁴, como el candomblé, se hacen presentes en forma de canto en voz de una mujer negra que se arrodilla al nombrar a un orixá en particular acompañando sus palabras con las manos⁵. Se pueden citar cientos de ejemplos, cada persona que se acerca a un sarau expresa su identificación con la “periferia” no solo con los textos sino también con el cuerpo, pudiéndose reconocer así una “escena” periférica no solamente a través de las palabras, sino también de esquemas motrices.

Este aspecto relativo a la intervención de los cuerpos y de las voces en las declamaciones nos obliga a hacer referencia a una confusión que puede acarrear reflexionar en torno de la poesía producida en estos sarau a partir de la dicotomía oralidad/escritura. Si bien la noción de oralidad remite a una poesía hablada, no permite dar cuenta de los aspectos corporales ni de las cadencias de la voz que hacen a esa articulación sonora. La dicotomía oralidad/escritura mantiene la problemática en un nivel de abstracción que imposibilita su comprensión. Para salirse de tal división vale la pena recordar el concepto propuesto por Paul Zumthor al analizar la literatura medieval: la idea de “vocalidad”. En su libro *A Letra e a Voz. A Literatura Medieval*, Zumthor reflexiona: “à palavra *oralidade* prefiro *vocalidade*. *Vocalidade* é a historicidade de uma voz: seu uso” (Zumthor, 2001: 21), “(...) trata-se menos da “poesía oral” que da poesia de um universo da voz. Ou melhor, distinguimos a *situação* de comunicação (...) e o *ambiente* de comunicação” (Zumthor, 2001: 127). La palabra que circula en los sarau da periferia da cuenta de un cuerpo, de un momento y de un lugar que el concepto “oralidad” no consigue señalar. La palabra hablada en los sarau es letra en estado incorporado que da cuenta de una vida en la periferia. Se trata de voces que se actualizan en diferentes medios, en diferentes situaciones de

⁴ “Levantamentos mostram perseguição contra religiões de matriz africana no Brasil”,

<http://oglobo.globo.com/sociedade/levantamentos-mostram-perseguiçao-contra-religioes-de-matriz-africana-no-brasil-13550800> [Acceso setiembre 2015]

⁵ Como señala De Certeau en relación con los gestos de oración: “Las manos llevan en sí una inteligencia de las cosas cotidianas y saben de las ternuras o las labores que carecen de nombre; también tienen la capacidad de decir aquello para lo cual el intelecto todavía no tiene o ha dejado de tener vocabulario. Sólo aprietan el vacío: no obstante, lo que designan no es la ausencia, sino una aspiración o una certeza de la fe” (2006: 36)

performance, pero que nunca se fijan, siempre están de pasaje, en un movimiento “nómada” (Zumthor, 2005) en un proceso de transformación constante.

Otro elemento que evidencia la existencia de una “escena” literaria en los saraus de la periferia son las pautas de consumo en relación con la literatura y los gustos compartidos en cada uno de esos espacios. Los declamadores de los saraus en muchas ocasiones se muestran no solo como escritores sino también como lectores y las referencias que suelen mencionar muchas veces se repiten. Un ejemplo característico en este sentido es el poema “Tem gente com fome”, de Solano Trindade, que se volvió una especie de clásico de los saraus. Otro texto que es común escuchar las noches de sarau es “Navio Negroiro”, de Castro Alves. También se suelen hacer referencias a Carolina Maria de Jesus* (como veremos en el Capítulo 3), y también a João Antônio*, Plínio Marcos* y Lima Barreto*, todos ellos mencionados en los manifiestos de las ediciones especiales de la revista *Caros Amigos/Literatura Marginal* firmados por Ferréz (2001, 2002, 2004).

La referencia a estos escritores tanto en los manifiestos como en los saraus confirma una genealogía legitimadora de las publicaciones periféricas actuales, justificada no solamente por la temática de los textos, sino principalmente por la biografía de los escritores, muchos de los cuales son reconocidos no solo por su profesión sino como activistas negros. De todos modos, es importante aclarar que, si bien todos los escritores referidos se asocian a la periferia y a la negritud, esta ascendencia no garantiza formar parte de tal genealogía, sino que lo que se destaca es el perfil construido de cada uno de esos escritores montado sobre elementos estigmatizantes que se pretenden resignificar y legitimar. Así, se entiende por qué Machado de Assis, por ejemplo, no es considerado un antecesor: este escritor, a pesar de que haber sido mulato y de origen periférico, se caracteriza por una biografía que lo “blanquea”, ligada, además, a las instituciones estatales de “elite” (fue el primer presidente de la Academia Brasileira de Letras) (Silva, 2000).

Esta genealogía, por otro lado, además de legitimar la literatura producida en la periferia, presenta los principios generadores de la noción de “gusto” (Bourdieu, 2010) que circula entre esos poetas. Como sabemos, a partir de Bourdieu, el gusto no es una característica innata al individuo, sino un hábito ligado directamente a las diferentes

posiciones en el espacio social, esto es, al “estilo de vida”, y está formado por esquemas generadores tanto éticos como estéticos.

El proceso de legitimación y esquematización del gusto de estos escritores se lleva a cabo, además de a través de la construcción de una genealogía que responde a sus patrones, como vimos recién, por medio de la referencia tanto en los textos como en los saraus a los autores que frecuentan el circuito y pertenecen a la escena. En los saraus de poesía es común que algunos poetas lean textos de otros que están presentes en ese mismo momento o que suelen participar de los saraus, estableciendo una biblioteca móvil cuyo medio de sostén es la voz, como nos da a entender un poema de Ni Brisant* titulado, justamente, “Sarau”: “Depois que me ouvi nos outros,/nunca mais falei sozinho./Meu monólogo é agora/diálogo diário” (2013: 40). Esta modalidad no solamente funciona como un proceso de legitimación, sino que también abre reflexiones alrededor del concepto de autoría, dado que la declamación de un poema que no es propio le agrega un plus que tiene que ver, principalmente, con la forma de corporalizarlo, de pronunciarlo, de rimarlo, incluso con el momento y el entorno en el que se recita, autorizándolo al propio declamador en tanto autor. La concepción de poesía, en este sentido, como veremos más adelante, no se asocia a una idea de texto fijo, sino que se piensa desde el movimiento y el cambio, como parte de un diálogo colectivo, como da a entender el poema de Ni Brisant.

La referencia a los autores que componen el mundo de los saraus también se puede escuchar muchos poemas, como por ejemplo “Bom conselho”, de Michel Yakini:

VAZ...

VAZ...

MICHEL

Ao sair da PERIAFRICANIA

E pegar o BUZO*

Rumo ao centro

Não se esqueça de levar

Seu livro preferido

Que está

AKINS

Ponha numa
SACOLINHA*
Não ligue para aqueles
Que criticam seu vício de leitura
Pois lendo muito
O único risco que você corre
É o de ficar meio
GOG* (...) (Sarau Elo da Corrente, 2008: 99)

El conjunto de citas y referencias que aparecen en el cuerpo de este poema configura un mapa nominalista que conforma en su conjunto una biblioteca común organizada de acuerdo a una propiedad puntual: mediante el juego de citar los nombres a palabras del día a día, da a entender el vínculo estrecho que estos autores tienen con los referentes de la realidad social, por un lado, y la identificación que tienen con la cotidianeidad y el cuerpo del propio lector. La tipografía mayúscula para referir a los nombres, de todos modos, evidencia, de todos modos, que pese a la afinidad con el entorno, sus figuras se destacan visiblemente.

2.2. Circuito literario marginal de la periferia

El yo lírico de este poema de Yakini que acabamos de mencionar se presenta a sí mismo como lector y como parte de una cadena productiva de consagración de esos nombres. Como dice Bourdieu, “el artista que hace la obra está hecho en el seno del campo de producción, por todo el conjunto de aquellos que contribuyen a “descubrirlo” y consagrarlo como artista “conocido” y reconocido.”” (Bourdieu, 1997: 253). En esa cadena de la que habla Bourdieu se pueden incluir, también, no solamente poemas del estilo del de Yakini, sino también la serie de prólogos, solapas, contratapas, o incluso participaciones especiales en ciertas antologías firmadas por los autores más reconocidos del grupo de escritores, entre los que se destacan Ferréz y Sérgio Vaz. A lo largo de estos años de consolidación de la escena de los saraus se fueron desarrollando también otro tipo de

mecanismos ligados a esta “cadena productiva de consagración de nombres”, como los concursos literarios. En 2013, por ejemplo, el escritor Rodrigo Ciríaco organizó el concurso “Pode pá que é nois que tá”, con miras a revelar talentos de la periferia entre jóvenes de entre 12 y 17 años, estudiantes de la red de escuelas públicas de São Paulo⁶ con una premiación ligada a la publicación de los textos en una antología y a una obtención de dinero para los tres primeros lugares⁷. Este concurso en 2015 abrió nuevamente su convocatoria con, básicamente, las mismas condiciones y premiaciones. En 2014 el colectivo de la zona sur, Correspondência Poética, organizó el Primer Festival de Poesia da Cidade de São Paulo⁸ al cual se presentaron poetas no solamente de la periferia, pero cuyo perfil estuvo inclinado por este tipo de producciones: el primer premio, por ejemplo, lo recibió el poeta Akins Kintê, poeta frecuentador del Sarau Elo da Corrente y Cooperifa.

A partir de esta cadena de producción, circulación y consagración alternativa

⁶ “O 1º Concurso Literário “Pode pá que é nois que tá” é uma realização das Edições Um por Todos, selo editorial criado pelo coletivo Os Mesquiteiros para desenvolver e divulgar a produção de escritores e grupos independentes que atuam nas periferias paulistanas. Este concurso tem caráter exclusivamente cultural e visa estimular a criação literária entre estudantes de escolas públicas, como uma das ações integrantes do projeto contemplado pelo VAI – Programa para a Valorização de Iniciativas Culturais, da Secretaria Municipal de Cultura de São Paulo, no ano de 2013.(...) Podem participar apenas estudantes do ensino fundamental ou médio, matriculados em escolas públicas (municipal, estadual ou federal), com idade entre 12 e 17 anos e moradores do município de São Paulo.”

<https://www.facebook.com/EdicoesUmPorTodos/photos/a.165044020339852.1073741832.157589231085331/165590716951849/?type=3&permPage=1> [Acceso setiembre 2015]

⁷ “Serão selecionados 60 (sessenta) textos, 30 (trinta) em cada uma das categorias, para integrarem a antologia literária resultante deste concurso, intitulada Pode pá que é nois que tá – volume II.

27. “Entre os 60 (sessenta) textos publicados serão escolhidos 6 (seis), 3 (três) em cada uma das categorias, cujos autores serão premiados de acordo com a classificação obtida:

1º lugar – R\$ 600,00 (seiscentos reais) + kit cultural com camiseta, CDs e livros;

2º lugar – R\$ 300,00 (trezentos reais) + kit cultural com camiseta, CDs e livros;

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

<https://www.facebook.com/EdicoesUmPorTodos/photos/a.165044020339852.1073741832.157589231085331/165590716951849/?type=3&permPage=1> [Acceso setiembre 2015]

⁸ “Correspondência poética” <http://www.correspondenciapoetica.com.br/regulamento.html> [Acceso setiembre 2015]

podemos afirmar que, además de una “escena literaria” los saraus conforman un “circuito” cultural independiente y autónomo del conformado en el llamado “centro” de São Paulo, donde se concentran la mayor parte de las actividades culturales de la ciudad, funciona como punto de referencia para los índices de calidad y está circunscripto a un segmento social muy específico: la clase media urbana y con escolaridad superior. Entendemos por “circuito”, de acuerdo con la definición que propone Magnani, “uma categoria que descreve o exercício de uma prática ou a oferta de determinado serviço por meio de estabelecimentos, equipamentos e espaços que não mantêm entre si uma relação de contiguidade espacial, sendo reconhecido em seu conjunto pelos seus usuários habituais” (2007: 21). A partir de los saraus se puede empezar a hablar de un conjunto de establecimientos dedicados a la literatura con su equipamiento específico en un entorno que no suele ser referencia de cultura y en espacios que originalmente estaban destinados al ocio y a la bebida, los bares. Los saraus acaban haciéndole frente a la ausencia de servicios culturales en los barrios suburbanos conformando su propio circuito de circulación de la literatura marginal/periférica, independiente del mercado del libro. En ese espacio destinado al ocio como es el bar es donde se hace visible la necesidad de espacios de expresión y comunicación de los vecinos del barrio. La propuesta de los saraus de la periferia facilitó un universo de significados y un conjunto de comportamientos, los soportes que favorecen al desarrollo cultural del espacio mismo del bar y del barrio periférico.

Bares

La multiplicación de saraus en los bares puso en evidencia la carencia de espacios públicos volcados a la cultura en las regiones periféricas: “Todo mundo sabe que na periferia não tem teatro, não tem museu, não tem biblioteca, não tem nada, o único espaço publico que a gente tem mesmo é o bar. De repente, os bares começaram a lotar de mulheres, crianças e poetas. Imaginaram que a gente ia morrer bebendo cachaça e transformamos os bares em centros culturais”, suele decir Sérgio Vaz.

Los bares en la periferia son espacios dotados de una significación muy importante entre los habitantes de la periferia, es decir que son los espacios privilegiados para el surgimiento de los saraus. “Os bares estabelecidos em periferias, mais do que

estabelecimentos comerciais para o consumo de bebidas, são tidos como parte do cotidiano popular e da sociabilidade masculina, espaço para uso do tempo livre e atividades de lazer, pontos de encontro para a convivência entre amigos e mesmo para reuniões de times de futebol de várzea” (Peçanha do Nascimento, 2011: 196). La llegada de los saraus a los bares les otorgó a algunos de ellos una nueva significación ligada a la cultura, generando otro tipo de interacción entre los vecinos del barrio y esos espacios y ampliando, inclusive, su público, dado que las noches de saraus los bares empiezan a poblarse también de mujeres y niños (analizaremos este aspecto en el capítulo 3 de esta tesis).

¿Qué es lo que lleva a un bar a decidir dedicar una de sus noches a un sarau de poesía? Es importante aclarar, en principio, que los organizadores de los saraus no pagan un alquiler por el uso de ese espacio, pero el inicio de las actividades de un sarau en un bar tampoco se da de forma espontánea. Al proponer ese tipo de actividad, el o los organizadores del sarau hacen una especie de negociación con el dueño del bar y es él quien decide si se hace y qué día de la semana.

En su *Ensayo sobre el don* (2009), Marcel Mauss afirmaba que el acto de dar no es un acto gratuito, hay un interés que lo motoriza, un contradón que equilibra lo dado a fin de que no existan conflictos. Entre el don y el contradón debe existir, además, un tiempo, no se trata de una negociación inmediata. Efectivamente, en todos los casos en que los dueños de los bares relataron el momento en que aceptaron realizar un sarau, se refirieron a un período de prueba para comprobar los resultados (para visualizar el contradon). Santista, el dueño del bar donde se realiza el Sarau Elo da Corrente, cuenta de esta manera el comienzo:

Essa historia do sarau foi o seguinte. O Michel me procurou, e disse: “Ô Tio, você não quer abrir aqui o espaço pra gente fazer o Sarau?” Aí eu falei: “Vamos fazer um teste pra ver o que que dá!” Aí foi se reunindo, com gatos pingados⁹, cinco, seis. E esses gatos pingados foram crescendo, crescendo, crescendo e de cinco, seis, passaram a ser até cinqüenta. E a gente parece que gostou da coisa e eu gostei também, eu gosto da coisa. Parece que deu tudo certo. Aí juntou a vontade de comer com a fome. (Entrevista, 2010)

⁹ “Gatos pingados”: expresión utilizada para referir a um pequeno número de personas.

Carlita, el dueño del bar donde se desarrolla el Sarau da Brasa, cuando habla del momento inicial de tal espacio también refiere un tiempo de prueba: “Eles pediram para vir aqui. Eu falei: ‘Vou experimentar se eu gostar ou se eu não gostar’. Gostei e eles estão há mais de dois anos aqui comigo.”

En estos dos testimonios aparece la cuestión del gusto, es decir que a partir de la propuesta de los saraus, la ganancia en los bares empieza a ser percibida no solamente en términos monetarios sino también simbólicos.

Sumado al gusto personal, algunos dueños de los bares toman en cuenta también el aura que aporta que el evento sea de literatura, como podemos percibir en el testimonio de Zé Batidão donde relata el argumento que le dio a la policía que cayó un día por quejas de los vecinos:

há poucos dias teve aí um policial que chamaram no dia do sarau, ele olhou e falou assim: “Olha! Me chamou. Que está tendo um barulho aí! É samba?” eu falei: “Não! é Sarau!”. Ele falou assim: “É! To vendo! São pessoas bonitas, são pessoas, são de faculdade?” Eu falei: “São. São todos professores, pessoas de faculdade.” E são pessoas diferentes.” (Entrevista, 2010)

La excusa que el dueño del bar utilizó en la anécdota relatada tiene que ver con el valor simbólico que legitima a esas personas que están haciendo ruido, que no son “do samba”, es decir que no son de extracción popular, sino que están ligadas a la academia, son letrados. El contradón que el sarau aporta al bar se vincula, así, con el “prestigio de los asistentes”, ese sería otro elemento que favorece la aceptación por parte del bar para darle espacio a un sarau.

La economía del don y contradón es más fluida cuando hay un lazo familiar que atraviesa los vínculos de ambas partes. Es el caso del Sarau Elo da Corrente, que se realiza en el bar de Santista, tío de Michel Yakini, uno de los organizadores, y de Cooperifa, que se lleva a cabo en el bar donde Sérgio Vaz pasó una gran parte de su infancia, dado que su padre fue el dueño por doce años, antes de Zé Batidão.

El vínculo afectivo con el dueño del bar se nota claramente en el posicionamiento que este personaje adquiere en la propia práctica del sarau. En el caso de Cooperifa y de

Elo da Corrente, por ejemplo, los dueños toman tal protagonismo que pasan a ser también participantes. Cada miércoles, Sérgio Váz abre Cooperifa gritando “no bar do Zé...”, “Batidão” responde el público. Santista*, el dueño del bar donde se desarrolla Elo da Corrente, es, a su vez, un declamador más y casi siempre lee alguna poesía de su libro *Prosas de Boteco*, el cual, a su vez, fue editado por la editorial del mismo sarau. En el Sarau da Brasa, por ejemplo, o en el Sarau de Ademar, si bien a veces se nombra a los dueños, generalmente es para agradecerles el hecho de que acepten el sarau en su bar, lo que evidencia la existencia de un intercambio sin un fluir en los papeles de cada una de las partes.

El funcionamiento de un sarau no les implica a los bares ningún tipo de modificación estructural, dado que lo único que requiere su desarrollo es un micrófono. En este sentido, los días en los que no hay sarau su funcionamiento y su público son los de cualquier otro bar de la periferia. De todos modos, muchos de los bares a partir de la llegada de los saraus montaron su propia biblioteca, elemento que no interfiere en la dinámica del bar pero que lo modifica simbólicamente, como veremos más adelante en este mismo capítulo.

Micrófono

El dispositivo central en todos los saraus es el de un único micrófono alrededor del cual se reúnen todos los presentes y que pasa de mano en mano uniendo los cuerpos en ese manoseo, equilibrando las voces que pasan por él, sin darle un destaque particular a alguna de ellas, y equilibrando el alcance del sonido entre todos los presentes sin importar si están cerca o lejos del poeta. Se trata del medio más barato a través del cual el poeta puede amplificar sus palabras, como señala Yakini: “O sarau ele é muito propicio a ser feito com pouca estrutura ‘Basta ter o espaço e um microfone e fazer!’” (Michel Yakini, entrevista 2010). Pero desde ya que no se considera solamente como un instrumento para hablar en público, sino que, en sintonía con la propuesta del rap, el micrófono suele considerarse como el “arma” del poeta que permite mediar, darle relevancia a sus palabras y hacerlas públicas, tal y como puede escucharse en el tema “Micrófonos en acción”, del rapero paulistano ligado a la escena literaria, MC Trexx, donde plantea “minha rima vai invadir

seu universo tipo um protesto diferente ao inédito”. La materialización de la poesía marginal de la periferia pasa por el micrófono y, en este sentido, se vuelve un artefacto fundamental para la afirmación del poeta en tanto sujeto que produce poesía.

El micrófono en los sarau lleva implícita, además, la consigna de la libertad total de expresión: en los sarau de poesía no suele haber un sistema de control en relación con lo que se dice siempre y cuando se mantenga el valor del respeto a los presentes y a la comunidad (hay, de todos modos, como veremos, ciertos temas conflictivos o silenciados). El micrófono, así, se vuelve un medio de democratización que da voz tanto a un poema preparado en casa y a un borracho que quiere expresar sus sentimientos, como podemos comodeducir a partir de lo analizado en el capítulo 1.

De todos modos, no todo es armónico en un sarau, es común que se planteen ciertas polémicas, sobre todo en lo tocante a la cuestión de género. Dice Elizandra Souza* en una entrevista otorgada en 2013: “Pra mim [o Ajoelhaço], é uma hipocrisia: você vai lá, se ajoelha e no resto do ano faz um monte de poesia machista, essas coisas que acontecem com o microfone aberto. É importante [ter o microfone aberto], mas [algumas] coisas me preocupam.” La cuestión femenina es un tema que abre cierta polémica, como podemos leer en las palabras de la poeta cooperiférica Elizandra Souza, que opina sobre el Ajoelhaço, evento realizado en el Sarau da Cooperifa que conmemora el día internacional de la mujer (este asunto se desarrolla específicamente en el capítulo 3). Pero es pertinente mencionar en este punto que hay ciertos temas que generan disputas pero directamente no se problematizan: aquellos ligados principalmente a las minorías homosexuales. Dice, al respecto, Zinho Trindade, un poeta y músico ligado a los sarau de la zona sur:

[Nos sarau] muitas coisas são permitidas e muitas coisas não são permitidas ou não são aceitas. Por exemplo você falar de gays. Eu já vi gente falar de gays em sarau e ser repreendida ou ser censurada. O cara fez uma poesia que dizia “Viva os Gays!”, por exemplo, e aí no final alguém falou: “Ehhh! Como assim? Olha o papo do cara!”. Sarau é um espaço onde você pode falar tudo, né? só que também tem uma sociedade onde você corre o risco de sofrer certos preconceitos ou você mesmo ser um preconceituoso no momento. Mas não deixa de ser um espaço aberto. Eu respeito o poeta, por mais que ele seja machista, preconceituoso, tal. Eu

dou um ponto pra ele só por ele ter escrito. O resto dos pontos, eu tiro, né? mas só por ele ter escrito, eu já dou um ponto. Porque ele já está fazendo algo bom. Mas nem sempre, também, né? ele merece tantos pontos pelo que ele escreveu. Tem gente que deve me criticar, também, pelas minhas poesias. (Entrevista, 2010)

El micrófono, de acuerdo con la posición de Zinho Trindade*, no solamente es un espacio de protesta, sino también de reproducción de ciertos prejuicios sociales. Esto tiene que ver con que las declamaciones no son un discurso verbal autónomo, sino que se trata, más bien, de un *evento social* que nos exige una reflexión sobre otras variables más allá de la letra. La declamación es un suceso que ocurre y, como tal, muchos de sus significados se encuentran fuera del texto y radicalmente condicionados por la realidad social que le ha dado sustento, marcada por la pobreza económica y la exclusión política, de ahí que muchos de estos discursos terminen configurándose como instancias interpelativas de la realidad social, así como la misma realidad social impone sus marcas en las declamaciones y en los mismos saraus. De hecho, en aquellos saraus en los que las fórmulas no son tan estrictas no solamente se escuchan declamaciones de poemas sino que el micrófono también funciona como espacio de denuncia, de desahogo, de discusión, de debate, dependiendo del momento político o del barrio.

El micrófono de Cooperifa, como dijimos, lo único que habilita amplificar son poemas leídos o declamados: nada de música, nada de discursos de opinión, nada de propagandas políticas¹⁰. La mayoría de los otros saraus que se inspiraron en la propuesta cooperiférica flexibilizan mucho más el uso del micrófono y permiten un uso menos dirigido del mismo. Así, se amplían los lenguajes que se presentan en esos encuentros, dando lugar a instrumentos musicales o performances teatrales que se desligan del cable y del micrófono y de la posición estándar de los cuerpos para declamar. Como señala Vagner Souza*, uno de los organizadores del Sarau da Brasa (Imagen 3, p. 171):

lá em final de 2007, a gente pensou que poderia fazer algo do tipo, semelhante à Cooperifa, mas que não necessariamente precisaria ser igual à Cooperifa, porque,

¹⁰ El único que en ciertas ocasiones se permite este tipo de manifestaciones es Sérgio Vaz. En octubre de 2010 repitió durante los saraus cercanos a las elecciones presidenciales “Cooperifa é Dilma!”, por ejemplo.

por exemplo, a Cooperifa abre o espaço muito pequeno, ela é principalmente para literatura, música e as outras coisas tem pouco espaço no momento do sarau. Então, mais ou menos, a gente tomou a Cooperifa inicialmente como uma referencia, mas ao mesmo tempo tentando se distanciar do modelo que eles fazem. (Vagner Souza, entrevista 2010)

El Sarau da Brasa, que se hace sábado por medio en el barrio de Brasilândia, zona norte de São Paulo, llama la atención frente a los saraus de la zona sur porque se inicia y se cierra con tambores y cantos que convocan primero y despiden después a los poetas del sarau y el espacio se suele abrir, también, a performances teatrales. El micrófono, así, puede ser también un punto de partida para transformar el bar en un escenario.

Bibliotecas

Otro elemento que forma parte de Cooperifa y que se replica en todos los otros saraus son las bibliotecas. En todos los bares donde se realiza este tipo de encuentros hay una biblioteca de seis a diez estantes llenos de libros que se encuentra ubicada cerca de la barra, alejada del espacio destinado a declamar (Imagen 4, p. 171). La biblioteca queda fija en el bar durante toda la semana, aunque no haya sarau más que un día, concediéndole cierta aura a un espacio dedicado principalmente al ocio.

La decoración e instalaciones permanentes en el lugar en el cual se desarrolla generalmente una determinada actuación, así como los actuantes y la acción que allí solemos encontrar, tienden a imprimir en él una especie de hechizo; aún cuando la actuación habitual no se lleve a cabo allí, el lugar tiende a retener algo del carácter de su región anterior. Es así como una catedral o un aula conservan algo de su atmósfera aún cuando sólo se hallen presentes los albañiles (Goffman, 2009: 143).

Algunos bares de la periferia, espacios intermedios entre el trabajo y la casa, donde, a su vez, suelen ocurrir los actos que se vuelven estadísticas asociadas a la periferia, el alcoholismo y los asesinatos, empiezan a modificar su decoración a partir de los saraus. Pero no se trata de un proyecto de los organizadores del sarau, sino que en general son los propios dueños de los bares quienes las montan y los vecinos quienes las van completando.

Así, la biblioteca funciona como una respuesta de los vecinos al espacio que se lleva a cabo en el bar: muchos de los libros que llenan sus estantes son donaciones de la gente del barrio, como cuenta Michel Yakini, uno de los organizadores del Saru Elo da Corrente:

A biblioteca foi uma resposta até do bairro. Quando você fala assim: “o bairro se integrou.”, tem pessoas que não vão ao sarau, mas acompanha de outra forma. O sarau era transmitido pela rádio. Até no seu primeiro ano e meio, porque a radio funcionava em cima do bar. Então, tinha um link direto que transmitia pra região toda. E a rádio tinha ouvintes. E esses ouvintes, então, ouvia o sarau. E outras pessoas que freqüentava o bar, mas não ficava no sarau, entendiam que aquilo ali era um espaço literário e começaram a doar livros. “Toma uns livros, olha aí ó! vocês gostam de livros e tal! E a gente pensou: “e agora? O que fazer com os livros?”. Um dia o Santista [dono do bar] comprou uma estante e falou: “Então vamos montar essa bibliotecazinha pra dar uma referência de empréstimo.” Aí, primeiramente, a biblioteca ali era um espaço muito pequeno. A gente até readequou lá agora. Tá num lugar melhor, tá bem na frente, assim. Quando cê foi lá, ele tava no fundo e tal. Agora não. Agora ele está na porta e tal. Qualquer pessoa que chegar tem acesso mais fácil. (Entrevista 2010)

La biblioteca amplía, así, las dimensiones del sarau y alcanza un vaivén con la vida privada de los vecinos dado que por un lado los libros que antes eran objetos de los individuos pasan a ser objetos colectivos y, por otro, un elemento del sarau que es público puede ser llevado a casa para abrir la posibilidad de privacidad de la lectura que otorga el libro.

¿Qué tipo de libros forman estas bibliotecas? De acuerdo con los testimonios de los dueños de los bares, ninguno de los bares lleva un registro de los libros que reúne, pero podríamos decir sobre la base de los datos recogidos en campo que en todos los casos la mayor parte de los libros son de literatura, brasileña y universal, aunque también hay libros de los más diversos, como compilaciones de chistes, libros de autoayuda, libros de religión, de viajes, manuales de escuela, revistas de espectáculos, diccionarios, enciclopedias. En fin, un corpus de textos que no considera las intenciones de distribución y de circulación de los

ejemplares y que se basa en una discontinuidad más que en una propuesta específica (Chartier, 1998: 162).

Libros y antologías

Al contrario de lo que podría pensarse, la interacción entre la biblioteca y el sarau es casi nula. Las bibliotecas no aportan textos a quienes quieren pasar a declamar, dado que en general los poetas eligen el texto antes de ir al sarau, dado que dicho acto requiere una preparación. Es común ver personas en el “sarau” con cuadernos u hojas manuscritas en los bolsillos o en las manos, como suele ocurrir con Augusto Cerqueira (Imagen 5, p. 172), quien explica:

Eu já levo o poema prontinho de casa. No caso da Cooperifa que é quarta, na segunda eu já começo a pensar: "Putá! o que que eu vou ler? o que que eu vou escrever? o que que eu vou separar?". As vezes alguns que eu tenho, poesias que eu não li lá mas aí eu olho e: "Nenhuma dessas!". Aí eu tenho que escrever alguma coisa. As vezes é coisa da semana mesmo, as vezes o que não é legal pra uma semana, que eu não acho legal de ler na semana, eu leio na outra. (Entrevista 2010)

La declamación no funciona en los *saraus* de la periferia como una forma de expresión instintiva y única. Hay una conciencia sobre la diferenciación entre la palabra escrita y la recitada, que se puede observar en las publicaciones de libros de muchos poetas de sarau. Hay poetas, como Luan Luando, por ejemplo, que suelen declamar el mismo poema durante el sarau tornándose un “hit”, al punto tal que ciertas partes muchas veces son coreadas por los asistentes. “Agora é nós, depois de nós é nós de novo. Todo o poder ao povo!” dice el “estribillo” de “Agora é nós”. Se trata de un poema extenso al estilo de las letras de rap, donde no hay separación en versos. La cadencia del poema al ser declamado remite también directamente al rap a partir del énfasis que se le da a la última palabra que se acompaña con un movimiento rítmico del brazo que se extiende hacia adelante y que se refuerza aún más por medio de la rima que la une a la estrofa siguiente. Su contenido casi no tiene verbos sino múltiples referencias a nombres de personas o lugares de tiempos y

espacios muchas veces distantes, pero todos ligados a la idea de lucha popular y a la idea de “colonización”:

(...) Resistir o brasileiro tende / Como Chico Mende / Amazona é nossa goma /
Treinados para matar Vasco da gama / Cuidado! Base militar / Na Colômbia
vizinha / Manda um email / Para Peru Vaz de Caminha / Um fax do mangue /
Tratado de sangue / Essa terra vai ser nossa um dia / Chega de xerocar nossa
alforria / Agora é nós depois de nós é nós de novo./ A propriedade é um roubo /
Olha lá! Ta vindo do mar / Mais candeeiro chão pode queima (...) ¹¹

Este poema, como se puede percibir en su transcripción, reproduce el habla periférica de acuerdo con el estilo de los poemas de los saraus al elidir consonantes (“tá, mende”), incluir vocales (“nóis”) y usar neologismos (“goma”).

Además de este poema, Luando tiene otro con características similares que suele declamar acompañado por el coreo de los presentes en la parte del “estribillo”, que versa así: “salve maloqueiro, mocambeiro, brasileiro/ rimo por amor, não pelo dinheiro” ¹².

Luan Luando publicó su primer libro autoral *Manda Buscá* en 2011, editado de manera independiente, y llama la atención que en él no estén incluidos ninguno de sus dos poemas más conocidos estén incluidos en este libro en el medio de los saraus. Los poemas en ese libro están agrupados en tres capítulos denominados de acuerdo a las partes de un barrilete: cola, borla y vela (“linha”, “rabiola” y “pipa”). Cada uno de ellos tienen una característica: “No primeiro estão os poemas de crítica social e de exaltação da negritude. No segundo estão varios poemas miúdos em tom de ironia, humor, sarcasmo e lúdico. No último são os poemas dos prazeres, amores e mulheres” (Leite, 2014: 221). Los poemas mencionados anteriormente bien podrían formar parte del primer bloque, pero si prestamos atención a su estilo y forma, entendemos inmediatamente por qué no están: los poemas publicados en el

¹¹ “Agora é nós” <http://www.recantodasletras.com.br/poesias/1999013> [Acceso setiembre 2015]

¹² “Macombeiro” refiere a la persona que toca un instrumento musical llamado “macumba”. Además se usa para hacer referencia a la persona que practica actos religiosos espiritistas. “Maloqueiro” es un término generalmente usado de manera peyorativa que refiere a las personas, especialmente jóvenes de la periferia, que tienen una apariencia física (generalmente expresada por la ropa descuidada y por la jerga de la calle, que usa al hablar) que remite a alguien que, desde el punto de vista del prejuicio, no tiene profesión y no trabaja.

libro presentan, en términos generales, por un lado, separación de versos, y, por otro lado, un lenguaje menos críptico y más exegético y descriptivo. Hay, en este sentido, una diferenciación entre los poemas elegidos para declamar en el sarau y los poemas elegidos para publicar en un libro.

Esto mismo ocurre con otros poetas que publicaron libros autorales, como Michel Yakini, cuyo poema “Sentimientos” (que analizaremos más adelante en este mismo capítulo) no fue incluido en su libro *Acorde um verso*, aunque sí fue reproducido en varias antologías, como la del Sarau Elo da Corrente titulada *Prosa e poesia periférica* (2008). Michel Yakini, expresa estar consciente de esta diferencia: “Quando a gente, por exemplo, pega uma Antologia, que a gente conhece os textos das pessoas, então a gente lê e fala: “Pô! Esse texto aqui é legal quando a pessoa lê, mas escrito não ficou bom!” que é outra coisa.” (Entrevista 2010).

La publicación de antologías es una práctica común de todos los sarau y también una marca instalada por Cooperifa que en 2004 publicó la primera antología de un sarau llamado *O rastrilho de pólvora* editada de manera independiente. Algunas de las antologías de los sarau se publican como ediciones especiales independientes y otras por medio de las editoriales que los sarau fueron montando durante estos años, entre las que se destacan: Elo da Corrente Edições, Coletivo Cultural Poesia na Brasa, Edições Um por Todos, Edições Suburvano Convicto. Estas antologías vendrían a funcionar como una continuación de los números especiales *Caros Amigos Literatura Marginal* dado que prolongan la preocupación de difundir voces que no tendrían espacio en las editoriales comerciales y de pensar el objeto libro desde la facilidad de acceso para personas de bajos recursos (con un precio accesible y con una distribución fuera del circuito del libro letrado¹³). Dice al respecto Vagner Souza (Sarau da Brasa):

¹³ Cuenta Ferréz al respecto: “me acerqué a ese editor [de la Revista Caros Amigos] y le dije (...) “Quiero hacer una revista llamada Literatura Marginal, que apunte a todo el mundo que no lee esta revista: el chico que pasa por el kiosko de diarios y ve esas revistas politizadas que no entiende. Quiero editar una revista que le atraiga a los ladrones, chicos de institutos de menores, prostitutas, todo el mundo que no lee la revista quiero que atraiga esa revista”. “¿Cómo vas a hacer eso?”. Y le dije “voy a hacer una tapa en la que va a haber un cajón en formato de pistola y dentro del cajón en formato de pistola va a haber una rosa, o sea, la pistola no

A partir das poesias faladas nos saraus, entendemos que seria possível registrar uma vasta produção em livros, produção essa que acreditávamos que não teriam espaços nas grandes editoras. Além do mais desejávamos fazer livros e vende-los a preço de custo, ou até distribuir gratuitamente nos espaços por onde passávamos; escolas, centros culturais do nosso bairro, unidades da fundação casa, entre outros. (Entrevista, 2010)

A diferencia de los libros autorales, las antologías pretenden representar al sarau en la hoja de papel, funcionan como una especie de documento de esos intercambios orales. Por un lado, a partir de la no jerarquización de las voces: no hay distinción del material desde un punto de vista estético ni tampoco desde un punto de vista de la relevancia de la firma, coexisten tanto escritores que ya tienen varios libros publicados como otros inéditos. Además, los textos publicados en la antología suelen ser los que se escuchan en los saraus aunque aparecen muchos otros que nunca se declaman, pero en todos los casos quienes firman son sin excepciones frequentadores de esos espacios. Explica en este sentido la Antología Coletivo Cultural Poesia na Brasa:

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

Si bien hay ciertos textos que serían muy complejos de ser declamados (como algunos que juegan con la disposición de las letras en el espacio de la página, por ejemplo, o ciertos cuentos de cuatro o cinco páginas), la mayor parte de lo que se lee en las antologías son poemas que mantienen algo de la declamación, sea por las rimas, sea por el recurso muy

está ahí, el arma no está ahí, está la rosa, que es el sentido de la literatura marginal, que es la rosa con la pluma” (Tennina, 2013: 126)

usado de la repetición de palabras al comienzo de cada estrofa, sea por el uso reiterado de signos de exclamación o de onomatopeyas.

Además, estos volúmenes se suelen acompañar con fotos de los saraus en acción, que contribuyen a crear cierto clima para los poemas que ahí aparecen, y de fotos de los autores que en general los presentan con un micrófono en mano o con el cuerpo en posición de escucha (Imagen 6, p. 172). A diferencia de los libros de autor, todas las antologías tienen un diseño estándar que reúne todos los poemas sin distinciones entre sí¹⁴, como da a entender Vagner Souza en una entrevista realizada en 2013: “as antologias já tem um formato base, estético definido. Já a obra autoral, que no nosso caso só foram duas, é mais gostoso de produzir pois, por ser somente um autor, temos mais tempo, pra conversar sobre os textos, pensar em detalhes.” Los libros autorales publicados por los saraus, por su parte, suelen tener, como se da a entender en la cita, intervenciones de los editores y suelen estar más trabajados en cuanto objeto-libro, como el de Luan Luando por ejemplo, que se acompaña de dibujos de Carolzinha Texeira y que evidencia un cuidado editorial (a cargo de Katia Portes Leão, una frequentadora de los saraus de la zona sur).

Se podría decir que las antologías de los saraus funcionan como mapa desjerarquizados e inclusivos, donde los poetas más dispares adquieren cierta visibilidad y permanencia más allá del sarau. De todos modos, cabe afirmar, esta desjerarquización tiende, también, a una lectura ciega, que no produce sistemas interpretativos, tal como suele afirmar repetidamente Allan da Rosa*: “uma coisa que a gente tem que construir é uma critica nossa, a gente tem uma missão e um potencial de fazer uma critica literária nossa” (Entrevista 2010).

El trabajo alrededor de un libro autoral y el trabajo de la palabra hablada en el sarau tienen cada uno sus reglas de funcionamiento y sus espacios de expresión. Pero es importante resaltar que es la declamación, particularmente, la que funciona como un tipo de saber que determina la construcción de los textos y su pasaje a la letra escrita en formatos específicos. En otras palabras, la declamación es el punto referencial para el destino de los textos (la voz o la letra).

¹⁴ No así con la antología del Sarau da Cooperifa reeditada en 2006 por Edições Toró y la del Sarau de Ademar, que presentan un cuidado gráfico especial.

La declamación se encuentra cargada de una altísima valoración y la misma publicación de libros se piensa en función de la realidad oral de los asistentes a los saraus y los habitantes de la periferia, como señala Allan da Rosa, editor de Edições Toró en relación con la concepción gráfica de cada libro:

A feitura de cada livro, ela se relaciona com o texto...Não é capricho, cara. Não é acessório. O subúrbio, o povo negro, o povo indígena, têm uma história de relação com a leitura que não é a mesma que sempre trilhou os caminhos normais da escolaridade, manja? Então, a gente precisa fazer livro bonito, atrativo, porque a gente ainda tem muito espinho na mão quando vai catar um livro, a gente tem medo de livro. Então a gente precisa, pra que quando aquela pessoa fala “não gosto de ler”, olhe seu livro e fale “pô, mas deixa eu pegar, deixa eu folhear”. Isso é necessário, não é acessório, não é algo secundário. (Allan da Rosa apud Barreto, 2010: 5)

Edições Toró es un colectivo ideado por Allan da Rosa, Silvio Diogo y Mateus Subverso, nacido en 2005 “en el patio trasero de una casilla del Municipio de Taboão da Serra”, según cuentan los mismos editores. Hasta el momento Edições Toró lanzó once libros¹⁵. La característica más llamativa tiene que ver con que cada una de las publicaciones dialoga con el contenido del libro a través de una caligrafía específica, de dibujos y diseños, de tapas conceptuales, de uso de colores en algunos casos (Imagen 7, p. 173). Hay libros en cajas, hay libros cuyas páginas están unidas por tres tiras de hilo o de cuero, hay libros pequeños, hay libros más grandes, hay libros que en vez del título en el lomo tienen una tela arpillera y un caracol.

En función del ejemplo de las ediciones Toró es importante detenerse y reflexionar acerca del lugar del objeto libro en este circuito de saraus. Muchos de estos espacios fueron creando en estos años su propia editorial, inspirados en la iniciativa de las Edições Toró, aunque desde un posicionamiento diferente. Como vimos, esta editorial, que es única en su especie en este circuito, se concentra en realizar “libros-objeto” que, si bien están pensados como un medio de acceso a la lectura para ojos no letrados, también están destinados por su

¹⁵ La Editorial desde hace dos años desarrolla, asimismo, actividades de arte-educación- ya ha realizado siete cursos y algunos seminarios vinculados a la cuestión afro-brasileña, abiertos a la comunidad.

propio formato a quedar excluidos de una biblioteca tradicional por no caber de manera cómoda en sus estantes o para poder ser conservados (como ocurre con *Um presente para o gueto*, de Fuzzil (2007), que consiste en una caja con hojas sueltas en su interior, dedicadas cada una a un poema). Se trata de libros que rechazan la idea de biblioteca, poniendo en tensión, así, su pertenencia a una idea de literatura canónica y ligándose, más bien, con cierto aspecto de la producción de la poesía visual que propone un tipo de escritura que supere la letra y considere en espacio gráfico en su totalidad.

Los libros publicados por las editoriales que le siguieron a Toró, sin embargo, responden a una idea del libro más bien clásica, con un tamaño, un diseño y una tipografía sin particulares complejidades, pensados para ocupar un espacio similar a cualquier otro tipo de libro que esté en una biblioteca (Imagen 8, p. 174). La idea de libro, así, pese al protagonismo de la palabra hablada en la trayectoria de los escritores, no deja de estar marcada por un valor simbólico asociado directamente a la cultura letrada ligado a la legitimación del lugar de enunciación de la literatura realizada en esos espacios. En palabras de Carolina Barreto en su artículo “O livro na “literatura periférica”: Lendo o texto e o objeto livro em Notícias Jugulares, de Dugueto Shabazz” (2010): “tornar-se um escritor e publicar livros que coabitam as estantes das livrarias ou as estantes dos leitores com autores cuja formação não passou pelos “percalços da alfabetização” é uma forma de mostrar que a “literatura periférica” é tão legítima quanto àquela que já faz parte de uma certa tradição na literatura brasileira” (3). Ser parte de un libro o publicar un libro autoral en el universo de la literatura marginal acarrea una carga simbólica enorme vinculada a la conquista de un espacio históricamente negado a ese grupo.

La distribución de los libros, de todos modos, no es la mismo que la de aquellos que circulan por los medios letrados, sino que llegan hasta donde los autores pueden llegar a partir de una venta de mano en mano, es decir que su público lector no se organiza como un mercado anónimo, sino que constituye una clientela casi exclusiva¹⁶:

¹⁶ Esta característica es una de las que se suelen señalar como similar a las de los poetas marginales de los años 70. En palabras de Heloísa Buarque de Hollanda: “En los dos proyectos de creación literaria marginal, el sistema editorial, un tanto perverso y viciado en cuestión de precios y radio de alcance de la distribución, se muestra poco adecuado o suficiente para el propósito libertario marginal. El resultado es, también en ambos casos, la inversión creativa de nuevas políticas editoriales más independientes, eficaces y afectivas en relación

Distribuimos os livros por onde circulamos; escolas, centros culturais, cadeias, ruas e praças. Vendemos os livros, de modo geral, a preço de custo, mas em muitos espaços distribuimos gratuitamente, pois vários de nossos livros foram produzidos com subsidiados, financeiramente pelo Estado. Entendemos que ainda é muito precária nossa forma de fazer as obras circularem, pois os livros, de modo geral, estão onde os autores estão. Velho esquema de autores independentes, colocar os livros na mochila e caminhar oferecendo seu trabalho. (Vagner Souza, entrevista 2013)

Este conjunto de libros es considerado un producto de, en términos de Bourdieu, un “*subcampo de producción restricta*, donde los productores tienen como clientes apenas a otros productores, que son también su competencia directa” (2005: 246). Es decir, se trata de un espacio donde se produce una superposición entre las figuras del escritor, distribuidor y lector (Imagen 9, p. 174). Ese tránsito de los libros paralelo al sistema literario establecido va trazando, también, los contornos del circuito literario de los *saraus*.

Aquel lector ajeno a los espacios de circulación periféricos pero que está interesado en estas producciones cuenta, de todos modos, con un único espacio de venta especializado en este tipo de producciones: la *Livraria Suburbano Convicto*, del escritor Alessandro Buzo, quien comenta al respecto:

A gente chegava assim em comércios, não livrarias, outros comércios do bairro, tentando deixar o livro ali, numa prateleira, perto da caixa, para que as pessoas pudessem ver e se interessar, mas as pessoas não tem noção de cuidado, aí depois você voltava para pegar isso e estava sujo, as pessoas tinham lido com a mão gordurosa, a mão suja, sabe? (...) não era mais um livro novo. Então, assim, isso muito me chateava, por muito tempo isso me chateou. Aí uma vez eu falei: “puxa não tem um lugar adequado para vender os nossos livros, e poucas livrarias aceitam

con el libro y la palabra. La prueba de eso son las actividades llevadas a cabo en los años 70 por las editoriales cariocas *Nuvem Cigana*, *Capricho*, *Vida de Artista* y muchos otros, y ahora en las editoriales paulistas *Toró* y *Selo Povo*.” (Buarque de Hollanda, Apud Tennina, 2014: 30)

os que não são de editoras”. Os que são da *Aeroplano*¹⁷, os que são da *Global*¹⁸, vão para as livrarias, agora a maioria dos livros da periferia são independentes, e assim se não existe um lugar bacana para expô-los à venda, vou criar um, e eu fiz a livraria lá no Itaim Paulista três anos atrás, a gente ficou lá por três anos, e agora no começo do ano a gente veio pro centro (...)e montamos aqui no Bixiga, um bairro central. (entrevista 2010)

La librería de Alessandro Buzo aportó un espacio al circuito de sarau que lo acerca en cierta medida al circuito del libro del mundo letrado en la medida en que independiza la venta de los libros de la mano del autor y los pone a disposición en una librería localizada en el centro de São Paulo (Imagen 10, p. 175) La librería de Buzo amplía, como dijimos, el potencial círculo de lectores de los libros publicados por los escritores de los sarau, dado que en dichos espacios en general son siempre los mismos agentes los que convergen.

Agencias financiadoras

Una instancia fundamental del circuito cultural de los sarau de la periferia tiene que ver con las agencias financiadoras. Como dijimos, disponer un sarau en un bar no implica gastos, pero muchos de los productos culturales que forman parte de los mismos requieren de un estímulo monetario para poder concretarse, principalmente los libros. Muchos de los proyectos que surgen de los sarau son autogestionados, pero muchos otros surgen a partir de instituciones dispuestas a apoyar producciones provenientes de las regiones de la ciudad más desfavorecidas en términos de servicios e industrias culturales. Entre estas agencias hay tres que se destacan por su marcada presencia dentro de las producciones del circuito de Sarau: el Municipio de la ciudad de São Paulo a través del programa VAI (Valorização

¹⁷ Desde el año 2007 la editorial Aeroplano tiene una colección llamada Tramas Urbanas, dirigida por Heloísa Buarque de Hollanda desde la intención de que los mismos artistas periféricos hablen de sus producciones y cuenten sus historias de vida. Los escritores de la periferia de São Paulo que publicaron un libro en esa colección son Sérgio Vaz, Alessandro Buzo, Sacolinha y Allan da Rosa.

<http://aeroplanoeditora.com.br/categoria/tramas-urbanas/>

¹⁸ En el 2007 la editorial Global inició la colección Literatura Periférica, curada por Eleilson Leite,

<http://www.globoeditora.com.br/literatura/literatura-brasileira/?coleccion=273>

das Iniciativas Culturais), el Banco Itaú a través de Itaú Cultural y la organización de la sociedad civil Ação Educativa.

La primera de estas agencias en volumen de apoyo es el Municipio de São Paulo, quién desde 2004 implementa el programa VAI. Este programa otorga recursos a partir de una convocatoria pública que posee la particularidad de permitir la presentación de personas físicas o de grupos informales, sin necesidad de ser una asociación civil. La única condición que impone es que el postulante tiene que ser de bajos recursos, vivir en una región periférica y tener entre 18 y 29 años. Los proyectos apoyados por este Programa no solamente se centran en la publicación de libros, también apoyan experiencias de producción y circulación de cualquier otro lenguaje artístico y manifestaciones de culturas tradicionales e indígenas. Desde su creación hasta el 2014 se inscribieron 7220 proyectos, 1144 de los cuales fueron aprobados con una inversión de R\$22.579.433. El valor que se le otorga a cada uno varía de entre quince y veinte mil reales. Más allá del significado económico que este Programa tiene para cada beneficiado por el subsidio, el impacto también es simbólico dado que funciona como una legitimación pública para el propio proyecto y dentro de los propios barrios en los que se desarrollan.

En segundo lugar considerando el volumen de apoyo es el Banco Itaú, a través del instituto Itaú Cultural, que es un organismo perteneciente al banco y que, de acuerdo a lo que informa en su *site*, es un “instituto voltado para a pesquisa e a produção de conteúdo e para o mapeamento, o incentivo e a difusão de manifestações artístico-intelectuais. Dessa maneira, contribui para a valorização da cultura de uma sociedade tão complexa e heterogênea como a brasileira”¹⁹. Esta institución financió la publicación de varios libros, como la antología *Rastrilho de Pólvora* (2004), del Sarau da Cooperifa, además del CD (2006) del ese mismo Sarau y financió algunos eventos de los Saraus, como la Semana de Arte Moderna de la Periferia, y otras actividades vinculadas a ellos, como la Brechoteca, del Sarau do Binho. Es importante destacar que en Brasil es común que las empresas privadas participen en el financiamiento de actividades culturales ya que existe una ley de incentivo fiscal denominada Lei Rouanet (decretada en 1991) que permite que las empresas, incluyendo los medios de comunicación, reciban un descuento tributario en

¹⁹ <http://www.itaucultural.org.br/conheca/sobre-o-itaucultural/>

compensación con la inversión en la producción de obras, eventos o espacios culturales. Si bien los resultados de esta política de incentivo son polémicos debido a los grandes índices de concentración y la arbitrariedad de los patrocinantes a la hora de elegir los proyectos a financiar²⁰, los casos descritos evidencian la potencialidad que puede tener esta herramienta en caso de estar dirigida a la producción cultural periférica.

La ONG Ação Educativa, que fue fundada en 1994 a fin de contribuir en la promoción de los derechos educativos y los derechos de la juventud, también es un organismo que colaboró con varias actividades de los saraus. Se trata de un espacio dedicado a actividades de formación, intercambio y difusión cultural, cuyo público está conformado por jóvenes, activistas, educadores, movimientos sociales y personas de la periferia que viven en el centro. Esta ONG apoyó la publicación de los libros *Te pego lá fora*, de Rodrigo Ciríaco (2008) (Imagen 11, p. 175), *Meninos do Brasil*, de Márcio Batista (2008) y *Dos olhos para fora mora a liberdade*, de Casulo (2009).

La subvención de estos organismos, como vemos, es fundamental para la continuidad y el desarrollo del circuito cultural marginal de la periferia. De todos modos, el aporte financiero que otorgan se traduce en ayudas aisladas pero no en el desarrollo de una política vinculada a la continuidad de los proyectos, la mayoría de los cuales corre el riesgo de dejar de funcionar o de desaparecer cuando el financiamiento se acaba. Alexandre Balcão de Araújo, del Coletivo Alma²¹ (grupo de teatro callejero de la región de Itaquera, extremo este paulistano) en el testimonio que otorgó en el documental *A periferia é o centro*,

²⁰ Según el sociólogo Carlos Alberto Doria, las empresas adhieren a la ley de incentivo en pos de la propia visibilidad, hecho que las lleva a invertir en los proyectos culturales más destacados en el mercado: “o Estado se autolimita através da Lei Rouanet quando esta veda a consideração do mérito cultural dos projetos que aprova -sob a alegação de afastar o fantasma do “dirigismo cultural” (essa odiosa prática com cores stalinistas, diriam os ultraliberais...)- e se entrega de corpo e alma aos critérios culturais dos empresários que possuem créditos tributários capazes de irrigar a produção cultural.” En <http://p.php.uol.com.br/tropico/html/textos/1411,1.shl>

²¹ ALMA (Aliança Libertária Meio Ambiente), EL grupo nació en 2003, en el Conjunto Habitacional José Bonifácio, a partir de la unión de jóvenes vecinos de la región preocupados por la cuestión de los residuos tóxicos que se arrojaban allí y por las condiciones de vida de los cartoneros de materiales reciclables.

realizado por los 10 años del Programa Vai²², deja entrever esta dificultad: “Nos periodos que a gente ficou sem edital a gente não conseguiu sequer insaiar, quanto mais ir pra reunião de articulação, porque a gente tinha que fazer outros corres pra sobreviver, como é que eu vou pegar buzão?”. Las agencias financiadoras efectivamente incentivan, promueven, impulsan proyectos, pero entre los productores aparece la crítica en relación con la finitud de los recursos cuando todavía no se ha logrado generar un circuito que sea autosustentable, dado que no tiene un gran público consumidor.

Frecuentadores

Como señala Alisson da Paz, un poeta frecuentador de muchos de los saraus de la periferia: “Os saraus, principalmente os saraus da periferia, todos eles dialogam muito. Tipo, ontem eu fui lá no Sarau do Binho e o Jairo [Periafricana] que é do Sarau da Cooperifa, estava lá também. E o Rufino. Então tipo: você olha e você fala os caras dialogam, sempre dialogam.” (entrevista 2010). El “diálogo” entre los saraus da periferia se da, principalmente, de acuerdo a lo que señala Alisson, a partir de la circulación de personas, de las “figurinhas repetidas do sarau”, como los suele llamar el mismo poeta: esos frecuentadores que asisten a todos los saraus sin preocuparse por el clima, la distancia ni las dificultades que el transporte público ocasiona a los habitantes de esa ciudad diagramada a partir de la “estructura monocéntrica” (Scarlatto, 2004: 253), que dificulta la movilidad entre barrios. Pese a que cada sarau tiene sus “figurinhas registradas”, que son propias de los barrios del sarau y no se mueven de barrio a barrio, como por ejemplo la ya mencionada Dona Edite o Seu Lourival, del Sarau da Cooperifa, la gran preocupación de los saraus es que el número de personas que se acercan no crece con facilidad. Esto se evidencia en las fotos que se publican en los blogs de los saraus donde todas las caras le resultan familiares a quien haya frecuentado más de una vez alguno de los saraus de la periferia. Y en las antologías también se puede percibir que en general hay ciertos nombres que se repiten en todas. Dice Fernando Ferrai, del Sarau da Vila Fundão, al respecto:

²² “A Periferia é o Centro - 10 Anos do Programa VAI” <https://www.youtube.com/watch?v=lezP-VjqWi0>
[Acceso setiembre 2015]

Fico triste às vezes com o publico, sabe? Porque eu vejo que às vezes é o mesmo publico: mesmo publico frequenta o Binho, a Fundação, frequenta a Cooperifa, e não é isso que eu quero. Eu quero que a comunidade seja a maioria ali. [...] Na verdade, assim, ô, o periférico, de uma forma bem sociológica, sempre foi, é um ser muito inibido, porque a todo momento você sofre pressões, pressões sociais mesmo, tanto da policia, quanto do hospital publico que você vai, que você é mal atendido, na escola os professores dão a mínima importância. Posso te dar um exemplo que quando eu tinha lá uns 8 anos minha professora jogou meu caderno no lixo, por exemplo, porque eu não fazia as lições, mas ela não sabia o que estava por trás, não sabia o que estava acontecendo na minha casa, então eu vejo o periférico muito inibido, ele tem medo de tudo, ele tem vergonha, e eu também já fui isso, então eu vejo que é muito difícil a participação deles, por isso, sabe? Eu fico muito feliz quando alguém de lá da comunidade participa. Tem algumas pessoas que já vem participando, só que ainda é muito difícil, ainda é um trabalho, e não é trabalho de um ano, dois anos, é um trabalho de muito tempo, um trabalho a ser construído. (Entrevista 2010)

Los saraus de poesía de la periferia parecen tener un auditorio exclusivo dentro de las comunidades, un grupo de personas que pasó la barrera de la “inhibición” y que ganó “autoestima”. No se trata, de todos modos, de un conjunto que, en términos de Bourdieu, tendría una “capacidad diferenciada” para adquirir una “disposición estética” (Bourdieu, 2010), sino de un grupo con una actitud diferente para relacionarse tanto con los servicios culturales como con cualquier otro tipo de servicio.

2.3.Movimiento literario

La particularidad que este circuito y esta escena literaria tienen es que suelen ponerse en perspectiva con la escena literaria letrada y es también desde ahí que se piensan a sí mismos: en función de un plural con un antagonista ligado a dicho mundo. Un ejemplo muy rico en este sentido es el poema “Sentimientos”, de Michel Yakini, co-organizador del sarau Elo da Corrente que se realiza dos jueves por mes en el Bar do Santista:

Por aí muito sinhô/Esse chamado de dotô/Dizem que nossa poesia/é limitada,
um horro//(...) Dizem que nós num sabe lê/muito menos iscrevê/E que nosso
linguajar/É difícil compreendê//Pois deixe que eles insista/Em fazê grossa
vista/Pois nós se fortalece/Aqui no Bar do Santista//É aqui que ta nossa
gente/Povo lindo e inteligente/Pelo amor e pela arte/Mais um Elo da Corrente//
(...) Pois nesse grande momento/Expandimos conhecimento/Lendo nossos
próprios livros/Que hoje tamô escrevendo//(...) Muda a real de figura/Fazendo
literatura/Eleva nossa autoestima/ Renasce nossa cultura (...) Sentimento
verdadeiro/Pras guerreira e pros guerreiro/Que mantêm a resistêcia/Feito Zumbi e
Conselheiro//(...) (Sarau Elo da Corrente, 2008: 93-95)

“Sentimentos” evidencia la existencia de un nosotros que ejercita un comportamiento compartido ligado a la escritura y a la publicación de libros en pos del “conocimiento” evidenciando, así, una escena literaria independiente y autónoma a la del grupo de los “sinhô”. Ese nosotros parece estar localizado en el bar de Santista pero al mismo tiempo se afirma como parte de una “cadena” (“corrente”) de sarau que se constituye por un universo de valores y gustos ligados al “povo”: la frase “mais um Elo da Corrente” no solamente es una referencia al sarau homónimo organizado por quien firma el poema, sino que juega con la idea de que el Bar de Santista es un eslabón más de muchos bares que funcionan como sarau. Ese nosotros está vinculado por un dialecto específico ligado al habla de la calle y en este poema puntual teñido de un acento nordestino que no pronuncia las consonantes finales de algunas palabras y cambia algunas vocales por otras. Esta ligazón nordestina se refuerza con la referencia a Antonio Conselheiro, que produce el efecto de historizar la resistencia cultural del “povo”, ligándolo a su vez a Zumbi dos Palmares en representación de la población negra, ambos héroes populares (el primero de los inicios del Brasil Republicano y el otro de fines del Brasil esclavista) excluidos de la historia oficial. El poema de Yakini, en sintonía con la propuesta de los sarau, remite a la configuración de un espacio subalterno de enunciación y una actitud de querer situarse frente a los discursos hegemónicos, tanto desde un uso no letrado del lenguaje como desde la referencia a un componente relativo a la identidad étnica a la que se le intenta exigir una reflexión histórica.

Como podemos ver, la arena de disputa de esta literatura no se centra únicamente en preocupaciones sociales, sino que sus escritores dejan entrever, también, una lucha por los límites del campo artístico y por la legitimación de una voz propia: la afirmación de una “cultura de la periferia” desde un “nosotros periférico” apunta directamente a las fronteras que impone pensar a la “cultura” como “letrada”. Señala al respecto Vagner Souza, uno de los organizadores del Sarau Poesia na Brasa:

Quando a gente fala de Sarau da Brasa, Elo da Corrente, Cooperifa, Binho, Sarau da Ademar e outros aí, a gente enxerga essa coisa como um movimento. No fundo, no fundo, quase todos tem o mesmo discurso, no sentido de usar a palavra como instrumento de transformação. Então, eu enxergo essa coisa como um movimento social e um movimento literário no sentido que o estilo de escrever é muito parecido, também, né? Aí, o pessoal fala assim: “*Porra! Mas literatura é tudo literatura!*” mais eu falo: “*Porra! Mas também teve várias correntes dentro da literatura brasileira!*”. Então eu acho que a gente também é uma corrente dentro da literatura brasileira, que se permite a falar gírias, variação lingüística várias. Então eu acho que é um movimento sim. E aí, por exemplo, no contexto de Carolina Maria de Jesus que estava ela escrevendo, não tinha um 'grupão' junto com ela, na mesma linha. E eu acho que, hoje em dia, a gente consegue ter um grupo que escreve, não igual, mas tem semelhanças na escrita, e, neste sentido, acho que é um movimento tanto social e um movimento literário, também. Por que não? (Entrevista 2010).

Desde los saraus de poesía de la periferia hay una intención de reconocer su lugar en el campo literario brasileño, a partir del trabajo con una lengua propia y una genealogía particular, que refuerza y legitima esa literatura en el tiempo. Ese “por que não?” que cierra la afirmación de Vagner Souza evidencia la arbitrariedad de los límites del campo literario: ¿cuál es la frontera que establece qué es literatura y qué no?

La afirmación de Souza recién citada es interesante porque se destaca especialmente la condición “grupal” de esta literatura como un factor fundamental para que el cuestionamiento sobre la definición de lo que es o no literatura gane fuerza. La literatura producida en la periferia no se define a partir de una suma de agentes individuales

vinculados por meras relaciones de interacción, sino que se trata de un conjunto de escritores con el mismo perfil sociológico que establece sus lazos en virtud de un conjunto de ideas y vivencias compartidas y que, de acuerdo con la definición de Bourdieu de “grupo literario”, funciona como “(...) un instrumento de acumulación y de concentración del capital simbólico (con la adopción de un nombre, la elaboración de manifiestos y de programas y la instauración de ritos de agregación como los encuentros regulares)” (2005: 398).

Pero cabe aclarar que la formación de este grupo no fue programada. Como dijimos en la introducción y como la propia idea de “movimiento” deja entrever, la literatura marginal de la periferia está en formulación y reformulación constantes. Dice Michel Yakini:

quando falo [em] movimento literário, isso quer dizer que ele tá dinamizando, tá circulando. Então, ele não é algo que vem numa cartilha que só se faz de uma forma. Por isso que os saraus são diferentes, porque é movimento. Se ele fosse, por exemplo, algo que seria cartilha, se fosse partido, tinha que ser igual em todos os lugares. Ia ter um formato tudo igual, ia ter que ser em espaços exatamente iguais, ia ter que ser sempre os mesmos textos sendo falados. Movimento, não, movimento é aquilo que circula. É aquilo que hoje pode ser de um jeito e amanhã de outro, mas é considerado como importante. E por que que não tem como fugir desse lance de movimento? Porque a nossa literatura é predominantemente oral e a oralidade se transforma todo instante, eu falo um texto hoje, amanhã, eu ponho outra entonação. Já é uma mudança. (Entrevista 2010)

Creemos que esta afirmación resulta rica, principalmente, en el sentido de que resalta la cuestión estética como determinante a la hora de pensar la idea de “movimiento”: la particularidad de que los instrumentos de acumulación del capital simbólicos estén atravesados por la voz y el cuerpo sería un factor que hace al dinamismo de la propuesta de este grupo. Hay, así, un reconocimiento y puesta en valor, por un lado, de lo efímero e inacabado de la declamación frente a la idea de texto fijo que valora la tradición letrada, por otro, de lo momentáneo de la expresión que explica la repetición de los poemas en diferentes saraus frente a las obras que perduran en el tiempo.

2.4. “Cada tribu rige de acuerdo con su cacique”: las particularidades de cada sarau

La “escena/circuito/movimiento” de saraus de la periferia no es homogénea. Como dice el poeta Luan Luando: “Cada tribo rege de acordo com o seu cacique (...) O Binho, o Vaz, o Fernando [Ferrari]. Cada um tem o seu modo de fazer (...) Eu levanto a bandeira do Binho. Eu estou na maioria dos projetos do Sarau Binho... Eu sou do Binho, porra! Eu sou do Binho!” (Entrevista 2010). La idea de “ser de” tiene que ver con simpatizar con el perfil de determinado sarau o con ser un poeta vecino del barrio donde se desarrolla. La implicancia que tiene esta idea de “ser de” no implica, desde ya, una relación de dominación entre el organizador del sarau y el poeta, sino que tiene que ver con un compromiso con los proyectos que ese espacio propone, compromiso que se traduce principalmente como presencia y participación. Esta pertenencia, cabe aclarar, por otro lado, no significa que el poeta no frecuente otros saraus: asiste, sí, a otros saraus, pero con la marca registrada de su sarau de origen, fortaleciendo, de esa manera, los lazos entre uno y otro.

El sarau do Binho tiene la particularidad, por ejemplo, de la distensión de las fórmulas: ahí no hay insistencia en hacer silencio ni en aplaudir, ni horario, ni exigencia en cuanto al tiempo de las declamaciones ni en cuanto a que sean solamente poemas. En la época en que el Sarau do Binho funcionaba en el bar (desde 2004 hasta 2012), dicho encuentro solía tomarse como polo opuesto al Sarau da Cooperifa, dado que era el que menos insistía en el acatamiento de las fórmulas rituales. El Sarau do Binho, a diferencia de Cooperifa, no tenía un horario de comienzo fijo (podía durar hasta las dos de la mañana o incluso más), ni una ceremonia de apertura, así como tampoco tenía un horario de cierre predeterminado, ni lista que registrara y organizara a los declamadores. Binho, quien comandaba el Sarau, llamaba a declamar por el nombre de acuerdo los conocidos que podía reconocer desde su campo de visión, otros se ofrecían y, cuando ya nadie se acercaba ni tampoco registraba a alguien para llamar, preguntaba “alguém quer declamar?”. El mismo Binho explicaba esta característica de este modo:

A questão do horário de começar, do horário de terminar é uma questão minha, mesmo, eu vou sentindo o momento que é a hora de começar, e a hora de

terminar. Também não sei a hora que termina, porque as vezes as pessoas querem falar mais poesia, é o jeito de fazer, mais também não sei a formula, é o jeito da gente. Ficou essa coisa meio solta, meio relaxada, meio desorganizada. (Entrevista 2010)

El desinterés en relación con los tiempos hacía que las declamaciones tampoco estuvieran cronometradas por el organizador, aunque, de todos modos, no era común que las declamaciones tuvieran mayor duración que en otros saraus. El Sarau do Binho permite comprobar cómo los frequentadores de saraus de la periferia han ido incorporando un reglamento implícito marcado principalmente por un reloj interno en cuanto al tiempo de la declamación. Por otro lado, así como Binho no apuraba a los poetas, tampoco arengaba los aplausos, ni explicitaba el lema del silencio ni la regla del respeto, pero dichas fórmulas se ponían igualmente en funcionamiento. El Sarau do Binho se autoregulaba entre los mismos participantes, al punto tal que incluso los elementos externos, que sin dificultad podían aparecer en el medio del sarau, eran reabsorbidos en la dinámica y reciclados como partes de ese espacio. Una de las noches de ese sarau²³, por ejemplo, subió un hombre al escenario con un vaso de cachaza en la mano y en lugar de declamar empezó a hablar sobre la bebida, sobre sus efectos, virtudes y aspectos negativos. Estaba visiblemente borracho y se había sentado en el piso, modulaba con dificultad e iba bebiendo mientras hablaba. En un principio las personas que lo estaban escuchando respondían a sus palabras con risas, pero a medida que fue pasando el tiempo, la atención de fue dispersando y algunas personas empezaron a salir del bar. La declamación se estaba volviendo un monólogo sin fin y el propio Binho había empezado a observarlo ya sin gracia. De repente, entró al bar un perro de la calle que se paró frente al hombre y, mirándolo fijo, echó una serie ladridos fuertes que al instante desprendieron risas y aplausos de las personas que seguían atentas e inclusive del mismo borracho, que se levantó y fue a sentarse. Las personas presentes, por medio de su forma de expresión que es el aplauso, incorporaron al elemento externo como regulador que puso fin a una desviación del esquema sarau. En otras palabras, las señales

²³ Registro del trabajo de campo realizado entre los meses de febrero 2010 y febrero de 2011.

de la calle fueron leídas aquí por los frequentadores como el final de algo que parecía haberse desencauzado de la condición de declamación.

El sarau do Binho y todos sus proyectos, además, tienen la particularidad de preocuparse por “latinoamericanizar” la temática periférica (Imagen 12, p. 176). Ahí se escuchan declamaciones en español, se leen autores como Mario Benedetti, Eduardo Galeano o Antonio Machado y una de las poesías de Binho que más se escuchan se titula “Ir ir e ir”, que dice lo siguiente:

Quero ver onde / essa América se desmorena / e se constrói / onde se diz negra /
onde se desmestiça / e se desmistifica / onde se andina / e se desanda / quero ver /
onde o samba é Gardel / onde o tango é Noel / onde a fala é o silêncio dos pampas /
a Cordilheira, a Mantiqueira / onde o ferro é cobre / onde Itabira é Temuco / onde
Neruda é Drummond / onde o guarani é oficial / onde o Morumbi és la Bombonera
/ onde o Chile é Allende / onde nenhum salvador é Pinochet / quero ver, quero ver /
onde o Paraguai venceu / Onde Alfonsina se entregou / Onde o Brasil se Argentina
mais / Onde o Uruguai é mais Galeano / E onde eu sou mais ou menos brasileiro /
Quero ver quero ver (Binho, 2007: 31- 33).

“Ir ir e ir” se escribe desde el deseo de un andar por los espacios de pasaje o de mezcla, por “donde” que se entiende desligado de las singularidades nacionales y étnicas. El poema de Binho plantea una necesidad de pensar a partir de los espacios fronterizos que en términos de Homi Bhabha identificaríamos como “entre-medio” [*in-between*], sitios innovadores de cuestionamiento de las diferencias e identidades (Bhabha, 2002: 18). El propio libro de en el que fue publicado el poema se puede pensar en ese sentido, como un libro que se vuelve otro antes de terminar: se trata de un libro doble, de un lado están los poemas de dicho autor pero en lo que sería la contratapa nos encontramos con otro libro invertido, con el mismo título, pero con la firma de Serginho Poeta y una tapa diferente. Además, se trata de un libro bilingüe cuyo título buscó palabras comunes al portugués y al español *Donde Miras. Dos poetas e um caminho* (Edições Toró, 2007).

Los propios proyectos de Binho que menciona Luan Luando también se piensan a partir de la idea de frontera: aquel que lleva el nombre del libro, por ejemplo, “Donde Miras. Expedição cultural pela América Latina”, existe desde 2008 y se propone recorrer

dicho continente haciendo saraus y conociendo otras culturas (hasta el momento alrededor de 30 artistas recorrieron 1.500 kilómetros con cuatro trayectos diferentes).

De la misma manera que señalamos en el capítulo 1 respecto de Cooperifa, en todos los saraus el sentimiento de pertenencia no solamente tiene que ver con “ser de la periferia”, sino también con una variedad más compleja de identidades que se ponen en juego en esos discursos que nos llevan a pensar más que en la idea de “identidad” en “posiciones de sujeto”, tal y como se refieren Bhabha y Stuart Hall, de acuerdo con lo presentado en la Introducción. Las diferentes minorías parecen encontrar, en este sentido, su “elo da corrente” en los saraus de la periferia, pero cada uno de ellos se encarga de destacar, por diferentes motivos que iremos viendo, una más que otra.

Así como el Sarau do Binho se identifica con el sujeto latinoamericano, el Sarau da Brasa, por ejemplo, pretende tener la particularidad temática de la negritud, es decir, que en paralelo al trabajo de resignificación de la periferia, que sigue siendo lo central y común en todo sarau, hay un acento en la resignificación de las prácticas afro-brasileñas. Dice Vagner Souza al respecto:

Aqui no Sarau da Brasa, quando a gente propõe, no começo e no final, bater tambores. Essa prática de tocar tambores, tem a oralidade como carro-chefe, também é um jeito que a gente encontrou de resgatar a ancestralidade negra. Por exemplo, eu acho que vários saraus que fazem questão da oralidade não pensa muito nesta questão da ancestralidade negra, aqui a gente tenta pontuar sempre. Porque a gente está fazendo isso porque é pra ser um resgate de ancestralidade. Por isso que a gente bate tambor. (Entrevista 2010)

El Sarau da Brasa llama la atención frente a los otros saraus porque se inicia y se cierra con tambores y cantos que llaman primero y despiden después a los poetas del sarau. Cabe dejar en claro, de todos modos, que durante el transcurso del sarau no hay un acento especial de ese perfil, las declamaciones abarcan la misma variedad temática que en cualquier otro sarau de la periferia, dado que no hay una imposición temática, como sí ocurre, por ejemplo, en el Sarau Palmarino, que se realiza el último sábado del mes en la ciudad de Embu das Artes y está organizado por el Círculo Palmarino, una corriente del movimiento negro creada en marzo de 2006.

El perfil específico de cada sarau muchas veces tiene que ver con la biografía de los organizadores. Binho Padial, por ejemplo, es un hombre que ha vivido en varios países antes de volver a su Campo Limpo natal, y ese perfil de viajero marcó, sin dudas, su espacio poético. Lo mismo ocurre, por ejemplo, con el Sarau Elo da Corrente, como explica Michel Yakini:

Tem eixo sim. O espaço ele é aberto pra livre expressão e pra qualquer pessoa que vier de qualquer tipo de intenção, crença, cultura. Isso é obvio. Está aberto. Mas, o grupo que organiza trabalha com alguns eixos sim, por conta das identidades de quem organiza. Eu e a Raquel [Almeida], por exemplo, a gente tem uma articulação muito forte com a questão da cultura negra. Também, com a cultura nordestina e com a idéia de cultura de periferia. Então, esse são três eixos fundamentais que a gente sempre pontua.(...) A questão da negritude é um ponto fundamental. A gente também trabalha a questão da cultura nordestina porque a gente entende que a periferia recebeu muitos nordestinos por São Paulo, por conta do fluxo da metrópole, o nordeste foi desmatado, foi explorado. As pessoas criaram um sonho de vir pras grandes cidades, Rio de Janeiro e São Paulo. Então, tem muita gente nordestina aqui. Esse bairro, por exemplo, é um bairro que tem muitos nordestino. E isso aflora no sarau. A gente tem cordelistas que freqüenta o sarau. Então, a gente resolveu também assumir isso enquanto eixo. E até porque também eu sou descendente de nordestino, Raquel também. (...) Então esses são três eixos que a gente privilegia muito. Mas não por isso, achamos que deve ser só isso: “ah! Você vai falar então uma poesia latina?” Somos latinos também, mas não trazemos essa discussão por exemplo. Diferente do Sarau do Binho que tem essa questão. Mas a gente não discute a América Latina. Mas isso não quer dizer se alguém vai chegar lá e não pode falar um texto do Eduardo Galeano. Maravilha! Ótimo!”. (Entrevista 2010)

Como podemos deducir a partir del testimonio de Yakini, hay una conciencia en relación con la multiplicidad de posicionamientos de sujeto que se hacen presentes en el sarau y una afirmación de que la fluctuación se centra, principalmente, en los ejes “cultura periférica”, “cultura negra” y “cultura nordestina”. El primero de ellos, en tanto eje articulador del movimiento de saraus, el segundo en tanto decisión individual y los otros

dos como algo que “aflora” naturalmente, debido a la presencia inevitable de los nordestinos en el barrio.

El Sarau de Ademar es el que más lleva al extremo la pluralidad posiciones de sujeto. Cada sarau parte de una propuesta previa (por ejemplo, la cuestión de las mujeres, la cultura nordestina, la cultura negra, el golpe del 64, el samba, movimientos populares) y se arma de una “contextualización pedagógica” (García Canclini, 1995: 98) dado que cada uno de ellos es acompañada de carteles temáticos, se venden imanes con la misma imagen de los carteles, se decora el espacio de acuerdo con la propuesta. El último domingo de agosto de 2010 (el sarau se lleva a cabo un domingo por mes), por ejemplo, la temática fue “festas populares”, por lo que la decoración contaba con banderines de la fiesta de São João, había un cartel que decía “folclore” y al final del Sarau se representó un baile popular llamado Bumba Meu Boi (Imagen 13, p. 176).

El perfil que cada sarau va adquiriendo muchas veces se va modelando ya no por una propuesta de los organizadores sino por características propias de los barrios. Esto ocurre, por ejemplo, en el Sarau Elo da Corrente que, como señala Michel Yakini en la cita previa, está localizado en el barrio de Pirituba donde hay un enorme porcentaje de población nordestina. Y ocurre también de manera evidente en el Sarau da Vila Fundão, que se lleva a cabo en la favela da Vila Fundão en el barrio de Capão Redondo. Este barrio se considera la cuna del hip hop de São Paulo, ahí se armó el grupo de rap más famoso de Brasil, Racionais MC's. En palabras de Fernando Ferrari, su organizador: “a Vila Fundão é um sinônimo do hip-hop em São Paulo, no Brasil, Mano Brown cresceu ali, pelas ruas ali, sempre vi a Fundão como um bairro muito forte de encontro dos rappers em São Paulo” (Entrevista 2010). Efectivamente, durante el sarau es muy común encontrarse con Mano Brown, Gaspar Z'África Brazil, Fino do Rap, y a otros raperos; también cada tanto participa un grupo de danza callejera llamado Lords of Krump y en la pared que está junto al bar de al lado hay un grafiti hecho por Beto Silva, un grafitero del barrio (Imagen 8, capítulo 1, p. 103).

Ahora bien, la particularidad temática de cada sarau tiene que ver no solamente con la identificación con determinado grupo identitario de pertenencia, sino que intervienen también preocupaciones vinculadas a la gestión. Todos los saraus de la periferia participan de la política de las convocatorias (editais) lanzados por diferentes órganos institucionales y

a la hora de aplicar prima en el imaginario la idea de que la originalidad y pertinencia de los proyectos son aspectos fundamentales a la hora de su evaluación. En este sentido, cada sarau se ve obligado a pensar en las diferencias entre uno y otro, más allá del lazo que los une en tanto saraus de la periferia. Dice al respecto Michel Yakini, haciendo referencia a la similitud que se le suele encontrar a Elo da Corrente con el Sarau da Brasa:

Mas a gente sabe que também é porque as pessoas visualizam que é unidade, né? só que a gente toma cuidado, na hora não diz...como deu esse problema, por exemplo, dum cachê, mas dá problema pra ele, na hora de aprovar um projeto, né? já pensou, eu mando um projeto pra Prefeitura e eles mandam outro, daí o cara fala: “Pô! Elo e Brasa?” “ah! Não. Mas isso é uma coisa só!” Então só vai aprovar um? “Mas a gente atende Pirituba, eles atendem Brasilândia!” então, tem que tomar bastante cuidado pra isso não ficar misturado porque senão atrapalha nessas negociações com o Estado. (Entrevista 2010)

De acuerdo con la afirmación de Yakini, la diferenciación a partir de grupos identitarios es reforzada por un imaginario donde diferencia es igual a mayor posibilidad de acceso a los recursos monetarios de las políticas públicas promovidas por el Estado Municipal. De todos modos, esta idea puede resultar un reduccionismo toda vez que la asignación de recursos por vía de convocatorias públicas responde a otros parámetros según los cuales la originalidad de la propuesta es considerada pero no excluyente. Un ejemplo en este sentido es el ya mencionado programa VAI (Valorização de Iniciativas Culturais): la Comisión Evaluadora encargada de aprobar o no un proyecto toma en cuenta múltiples variables además de la originalidad, como por ejemplo los grupos sociales atendidos, la duración de los proyectos, los costos, etc. (Secretaría Municipal de cultura: 16).

Desde aquí puede afirmarse que los sarau se constituyen como espacios interactivos donde entran en juego muchas variables, y donde el entorno y el público resulta ser siempre integrado en la representación que se está construyendo. Esta dinámica se percibe mucho más en aquellos sarau en los que las fórmulas rituales no son tan marcadas y en aquellos en los que el espacio físico (es decir, la arquitectura del bar) es muy reducido, como el Sarau Elo da Corrente. El bar de Santista, donde se realiza dicho sarau, es muy pequeño: hay una barra, una biblioteca pegada a ella y un pequeño espacio libre en donde entran tres

mesas (Imagen 14, p. 177). El micrófono está al fondo, delante del baño, y las personas que participan del sarau están paradas junto a la barra, en la puerta y en parte de la vereda:

Como é pequeno, boa parte do público acaba ficando fora, mas é engraçado que no Elo da Corrente o público que fica fora tem que estar antenado dentro senão atrapalha, então não dá para criar muitos universos paralelos. As pessoas até escolhem ficar na calçada, mas elas vão ter que ficar de frente pra quem está falando, ela pode não entrar mas ela vai ter que estar, então, se cria menos universos paralelos (...) Porém já teve noite que viram cem pessoas então aí não tem como controlar, né? Porque não vai ter como todo mundo ficar vendo ele recitar. Não dá. E faz parte também do fluxo, porque a gente imagina assim: “Tudo bem! Não dá pra controlar, mas faz parte porque circulou as idéias. E, se circulou as idéias cumpriu a função também, né?” (Entrevista 2010)

De acuerdo con las palabras de Michel, la dimensión reducida del bar, influye también en los “universos paralelos” que equilibran desde un adentro y un afuera la dinámica del bar y la dinámica del sarau: no hay espacios de socialización durante el evento (como describimos en el capítulo 1), por lo que el antes y el después del sarau suelen extenderse más que en Cooperifa. Cuando la cantidad de personas es muy elevada, la arquitectura del bar afecta también, de acuerdo con el testimonio de Michel, la regla del silencio, principalmente, lo que provoca una flexibilización de las fórmulas rituales y una valoración de la idea de sarau en tanto espacio de comunicación y circulación de ideas además de un espacio para declamar poesía.

Las características que cada sarau va adquiriendo tiene que ver, en síntesis, con variables de diferente naturaleza. Por un lado, la cuestión de la identidad: el eje común pasa por la insistencia y reflexión alrededor de la idea de “ser periférico”, pero esa identidad va tomando diferentes posicionamientos (a partir de decisiones del grupo, biografías personales, características de los barrios) que se traducen en “ser latinoamericano”, “ser nordestino”, “ser negro”, “ser popular”, “ser mujer”. Por otro, la diferente apropiación de las fórmulas rituales va modulando los perfiles de modos particulares. Finalmente, la propia arquitectura de los bares impone marcas en los modos de funcionamiento del sarau.

2.5. Los saraus más allá de los barrios

En mayo del 2012 el bar de Binho fue clausurado por parte de la Prefectura de São Paulo debido a la falta de la licencia de funcionamiento para establecimientos comerciales que hacía ocho años estaban tratando de conseguir sin éxito, por más que el sarau desarrollado en dicho espacio estuviera recibiendo un apoyo económico y simbólico por parte del Gobierno Nacional desde hacía cuatro años al haber sido reconocido como “Ponto de Cultura” (analizaremos esta problemática y Programa de gobierno en el último apartado del capítulo). El cierre del Bar generó de manera inmediata una reacción y manifestación en rechazo de la medida de la Prefectura y una repercusión en el campo de la cultura impensable en el momento de su gestación (2004). Hubo movilizaciones, saraus de Binho en diversos espacios, testimonios en programas de televisión, notas en periódicos nacionales e internacionales, expresiones de apoyo de personalidades públicas y una gran ayuda económica de origen diverso para recaudar fondos para pagar las multas del local. Fue gracias a la repercusión de dichas manifestaciones que este sarau consiguió seguir, como explica Binho dice en el periódico *Brasil de Fato* el 13 de junio de 2012:

O sarau continua sim, a gente não vai desistir. Agora será um sarau itinerante, na medida do possível, conforme a gente conseguir fazer e se locomover. A gente vai fortalecer outros espaços culturais, outros parceiros que apoiam a causa e que estão junto com a gente. Então nós vamos circular um pouco com o sarau (NETO, 2012, S/N).

Esta continuidad del sarau fue posible a partir de un cambio fundamental vinculado a uno de sus elementos definitorios, la presencia en el territorio. Dice Binho en la misma entrevista:

A maior perda é não ter mais um espaço em que você construía a memória. Embora a gente tenha muita coisa gravada e registrada, acabamos perdendo a referência do espaço físico também. Fora a relação que a gente tem de pertencimento. Ali era um local em que as pessoas recitavam seus poemas e exercitavam seus pensamentos. Esse era o nosso “estar no mundo”, e acabamos perdendo isso também.

La pérdida del bar, de todos modos, no implica que se piense el fin del sarau: el sarau sigue siendo posible más allá de su localización. Esta decisión evidencia que a lo largo del proceso de formación del circuito/escena/movimiento de saraus de la periferia, el capital simbólico y las fórmulas rituales que los identifican se fueron haciendo cada vez más sólidas y reconocibles, hecho que hizo posible su desprendimiento del territorio (bar-calle-barrio-periferia) y su mayor circulación. Esta modalidad ya se había iniciado con el Sarau Suburbano Convicto, a cargo de Alessandro Buzo, inaugurado en el 2010 en un barrio ya no periférico sino del centro de la ciudad (Bixiga) y ya no en un bar sino en la librería de dicho escritor (librería Suburbano Convicto), y se evidenció también con el Sarau de Ademar (inaugurado en 2009), que, debido a los problemas que fue teniendo durante el 2010 con los dueños de los diversos bares donde intentó instalarse, terminó organizando saraus en una canchita de fútbol del barrio Ademar.

Podría afirmarse que el circuito/escena/movimiento de saraus, a partir de estos episodios, estaría pasando por una nueva etapa. El reconocimiento situado que los definió (a partir de los bares y la localización de los mismos) adquiere en algunos de ellos otro tipo de funcionamiento que supera lo territorial como elemento determinante para su funcionamiento.

El papel que tiene la tecnología y particularmente el mailing, los blogs y el Facebook en este nuevo perfil es clave. Todos los saraus y muchos de los escritores gestionan alguno de esos espacios virtuales o incluso los tres. Esa forma de comunicación viene permitiendo la conexión entre ellos más allá de su barrio y de su propio espacio de expresión. Como menciona Ingrid Hapke:

Una de las funciones más importantes y prácticas de internet para los autores ligados a esa producción es la de “conectarse” y así promoverse como comunidad. Las periferias de São Paulo están fragmentadas y distantes geográficamente, y los medios digitales facilitan el contacto, el cambio de información y la afirmación de un sujeto periférico, más allá del estigma de criminalidad, violencia y pobreza que recae sobre aquel. Se realiza, de cierta manera, lo que [Benedict] Anderson destaca como fundamental desde el surgimiento de la imprenta, y por lo tanto, de los

medios de comunicación: se forma una comunidad imaginada a partir del compartir la misma lengua y un mismo registro histórico y cultural. No por casualidad, la literatura marginal periférica surgió con tanto vigor en São Paulo y no en otro lado de Brasil, una ciudad que cuenta con una fuerte inclusión digital, incluso en los barrios carenciados (2012, párr.10)

La proyección de una idea de “periferia” alcanza, por medio de internet, una dimensión que supera por un lado el horizonte del barrio ampliando la imaginación de la comunidad de escritores de esas regiones, como lo explica Hapke. Por otro lado, la administración de páginas de internet es un modo de sortear las limitaciones de difusión y circulación de sus producciones, les permite llegar a un público ajeno a los barrios pobres y superar de esa forma las representaciones estereotipadas que sobre ellos se sostienen, ligadas a la idea de ausencia de cultura y protagonismo de la violencia. Una proyección doble que se traduce en una imaginación transnacional de agentes periféricos, por un lado, y en una imaginación cultural ampliada de los mismos.

La proyección desprendida de una dependencia del suelo de estos escritores se profundiza a partir de la articulación que desde hace algunos años vienen estableciendo con otros agentes no situados en la periferia. Uno de los más importantes es el Instituto Itaú Cultural. Localizado en pleno centro de São Paulo, en la Avenida Paulista, este espacio a la vez que presenta en su programación exposiciones sobre Mário de Andrade o Paulo Leminski, por ejemplo, conferencias de escritores nacionales e internacionales publicados por grandes editoriales, debates entre críticos destacados de la academia, abre sus puertas también a los escritores de la periferia de la ciudad por medio de saraus organizados en su escenario, presentación de libros o de un evento llamado “Encontros poéticos” (Imagen 15, p. 177) que consiste en un programa de web-radio que se transmite en vivo una vez por mes, conducido por Sérgio Vaz en el que invita a un artista para que hable de su vinculación con la palabra y la poesía (la mayoría de los invitados hasta el momento son habitantes o ex-habitantes de la periferia, como Criolo, Ferréz, Emicida, Paulo Lins, Eliane Brum, Edi Rock, etc). Cabe mencionar, de todos modos, que no todos los poetas ni los saraus de la periferia ven con buenos ojos el vínculo con este espacio dado que se trata de una institución que es parte de uno de los bancos más poderosos de Brasil, ligado a la más

alta burguesía, y un elemento motor del capitalismo que estos escritores critican. Dice, por ejemplo, Allan da Rosa:

Quando você tem uma porta de liberdade, que de repente começa a ser uma porta de negociação política, de dar aqui tomar ali, você já não tem a mesma liberdade para falar da mídia, você já tem que repensar como é que vou falar do sistema, aqui [o sarau] é o espaço de falar, agora, puxa, tem uma coisa ali de um banco, então já não é tão legal a gente repensar o banco (...) (Entrevista 2010)

Esta denuncia de Da Rosa tiene como crítica de fondo las actuaciones del Sarau da Cooperifa en relación con el Itaú Cultural, dado que es el sarau que más articula con esta institución. De todos modos, cabe aclarar que esta afirmación no se basa en hechos concretos dado que no hay registros de censura en ninguno de los eventos llevados a cabo en el Itaú Cultural por más que haya habido en varias oportunidades durante las presentaciones críticas al sistema capitalista. Además, como señala Érica Peçanha do Nascimento “(...) todas as parcerias estão submetidas a algum tipo de negociação das bases, interesses e limites que vão orientá-las, no sentido de preservar as características e certa autonomia da atuação cooperiférica” (2009: 172). Lo interesante de este caso, sin embargo, más allá de este ejemplo puntual, tiene que ver con que el discurso del antagonismo que estos escritores sostienen (recordemos “A elite treme” como un claro ejemplo) se encuentra con el apoyo de una institución muy poderosa económica, política y culturalmente ¿Esto cuestiona los discursos bélicos o de oposición que la literatura marginal de la periferia sostiene? No debemos perder de vista, al hacernos esta pregunta, que la articulación con las culturas de la periferia está promovido por, como veremos enseguida en este capítulo, una ley que le otorga, como contraparte, un descuento tributario (Lei Rouanet), y se desenvuelve en el marco de una gestión política que, como veremos en el último apartado de este capítulo, pone el foco en la idea de la cultura como recurso (Yúdice, 2002), es decir que detrás de las articulaciones del Itaú Cultural con los escritores marginales de la periferia hay un beneficio económico y político.

Otro espacio importante de amplificación de la cultura de la periferia hacia el centro es la ya mencionada Ação Educativa, espacio que desde 2003 dio un lugar cada vez más central a los escritores marginales de la periferia. Fue ahí, por ejemplo, donde Allan da

Rosa en setiembre de 2005 organizó el I Encontro da Literatura Periférica, a partir del cual este grupo de escritores empezó a ser identificados también desde la fórmula “literatura periférica”. A partir de ese encuentro, la Ação Educativa creó el Núcleo de Literatura Periférica (idealizado por su coordinador, Eleilson Leite, cuya Tesis de Maestría ya citamos) cuyas primeras actividades (entre marzo y junio de ese año) fueron la realización de un sarau de poesía en mayo de 2006, un taller de literatura ofrecido por el escritor Sacolinha, un taller de dramaturgia dictado por Allan da Rosa, obras de teatro basadas en textos de escritores marginales de la periferia, una exposición de fotos del Sarau da Cooperifa y un debate sobre literatura y cultura en la periferia (Peçanha do Nascimento, 2009: 104-105). Desde el año 2011 viene desarrollando el Seminario Estéticas das Periferias junto con el Centro Cultural de España, la Secretaría Municipal de Cultura da la Prefeitura de São Paulo y los SESC²⁴, en el que se reúnen artistas, investigadores, gestores, periodistas, activistas, para reflexionar sobre la cultura de la periferia, con un énfasis especial en la producción literaria. La ONG Ação Educativa es la encargada de editar mes a mes desde 2007 la Agenda da Periferia (Imagen 16, p. 178), una publicación de distribución gratuita donde se informan todas las actividades culturales de la periferia, divididas en siete secciones (Teatro, Hip Hop, Rodas de samba de comunidade, Literatura, Outras cenas y Formação cultural) con una atención a las actividades de la “periferia no centro”. Esta ONG también apoyó económicamente algunas publicaciones (el libro *Te pego lá fora*, de Rodrigo Ciríaco, por ejemplo)

Además del Itaú Cultural y de la Ação Educativa, desde el año 2014 los saraus y los escritores marginales de la periferia vienen entablado lazos fuertes con la Biblioteca Mário de Andrade, la principal biblioteca pública situada en un imponente edificio localizado en el centro histórico. A comienzos de abril del 2014 fueron los protagonistas de la

²⁴ Serviço Social de Comércio es una entidad privada de naturaleza asistencial, sin fines de lucro creada, mantenida y administrada por los empresarios de comercio de bienes, servicios y turismo. Fue creada en 1946 bajo el objetivo de contribuir al bienestar y la calidad de vida de los comerciantes, sus familias y la comunidad. En el centro y Gran São Paulo hay un total de 16 unidades, cada una de las cuales cuenta con una programación en teatro, música, circo, danza, artes electrónicas y cultura digital, literatura, artes visuales, cine y video, deportes y actividad física, medio ambiente, alimentación, salud, acciones ciudadanas y artes manuales. <http://www.sescsp.org.br/>

programación de la “Primavera dos livros”, un evento que sucede en la Plaza Dom José Gáspar, en el centro de São Paulo, con actividades literarias como presentaciones de libros, conferencias, debates, etc. En mayo de ese mismo año, la ciudad invitada a la Feria Internacional del Libro de Buenos Aires, importante evento editorial latinoamericano desde la Prefectura de esa ciudad, bajo la responsabilidad de la Biblioteca Mário de Andrade, en lugar de seleccionar una lista de los grandes nombres de escritores consagrados, decidieron trasladar 18 saraus de la periferia, cada uno de los cuales llevaba, aproximadamente, 6 personas en representación (Imagen 17 y 18, p. 178 y 179). El convoy se pensó dividido en dos semanas, la primera irían diez saraus y la segunda irían otros ocho²⁵. La presencia masiva de los saraus periféricos se hizo sentir en el espacio donde estaba localizado el stand: gente declamando en conjunto, aplausos efusivos, rondas rodeando el stand, tambores y bailes, y cada día más gente que se acercaba a participar de esa edición inédita de la Feria del Libro. “El arte y la literatura de las barriadas periféricas dijeron presente en la capital argentina” escribió la Fundación El Libro en su página de internet durante esos días. Excepto el lunes y el sábado, días de saraus colectivos, cada día de la semana estuvo reservado para la presentación durante dos horas de uno o dos saraus, pero todos estaban presentes en dicho momento. En el marco de ese evento se presentaron, además, varios libros traducidos al castellano de estos escritores, editados por Tinta Limón, Eloísa Cartonera y Corregidor²⁶, en una modalidad poco común para la presentación de libros desde un punto de vista letrado, como se puede percibir en la introducción de un artículo del Diario *Clarín* que cubrió una de las presentaciones:

²⁵ Primera semana: Cooperifa, Sarau do Binho, Sarau A Plenos Pulmões, Praçarau Sarau, A Voz do Povo, Sarau do Burro, Poesia Maloqueirista, Sarau Suburbano, Slam da Guilhermina, ZAP! Slam. Segunda Semana: Sarau da Brasa, Sarau Elo da Corrente, Quilombaque, Sarau Perifratividade, Sarau dos Mesquiteiros, Marginaliaria, O que dizem os umbigos, Encontro de Utopias.

²⁶ *Saraus. Movimiento/Literatura/Periferia/São Paulo*, antología organizada y traducida por Lucía Tennina y editada por Tinta Limón, *Del cuento a la Poesía*, de Alessandro Buzo, *Donde Miras*, de Binho y *Donde Miras*, de Serguinho Poeta, los tres prologados y traducidos por Lucía Tennina y editados por Eloísa Cartonera, y *Dios se fue a almorzar*, de Ferréz, prologado y traducido también por Lucía Tennina (con dos estudios críticos, además, uno de Regina Dalcastanè y otro de Alexandre Faria) y editado por Corregidor.

En rigor, se trataba de la presentación de un libro. Pero nada de lo que pasó en el stand de São Paulo, la ciudad invitada de honor a la Feria del Libro, entre las 6 de la tarde y las 10 de la noche, se parecía a un acto solemne. Los autores leían, pero no en el tono monocorde que el domingo ostentaron las estrellas absolutas de la Feria, Paul Auster y J.M. Coetzee. Gritaban o rapeaban a viva voz reclamos políticos, pero con alegría. El público levantaba sus puños y repetía versos como si fuera el estribillo de una canción. Ayer, durante cuatro horas, no hubo nadie más feliz en la inmensidad de La Rural que los cerca de 40 poetas que vinieron de la periferia, las favelas y los barrios marginales de São Paulo, la ciudad más grande del hemisferio sur.²⁷

El registro del periodista Guido Carelli Lynch resalta el protagonismo de los cuerpos y las voces, multiplicadas en decenas de personas, antes que la del libro. Y contrasta la felicidad y diversión de ese stand con el “tono monocorde” que “ostentaron” los dos escritores más renombrados de la Feria. Como dijo uno de los poetas presentes, “a feira virou um sarau”. El sarau se muestra aquí en tanto capital simbólico, como un bien incorporado que no precisa estar localizado en la periferia ni desarrollarse en un bar específico: cualquier espacio puede “virar sarau” en la medida en que estén presentes los cuerpos y las voces de los poetas y se pongan en funcionamiento las fórmulas rituales.

Las actividades de los saraus en Buenos Aires extrapolaron los muros de la Rural y visitaron muchos espacios de la cultura local independiente y marginal²⁸. Los saraus llegaron hasta el Galpón Cultural Piedrabuena, localizado en un galpón tomado y transformado en sede cultural en el barrio Piedrabuena, en Villa Lugano, y realizaron un sarau en el corazón de los monobloks. Fueron también al Centro Universitario de la cárcel de Devoto y dialogaron y declamaron en el marco del taller de poesía que se dicta ahí. Hicieron un sarau en la esquina donde se localiza la librería Eloísa Cartonera y participaron

²⁷ “Rap, gritos, música: ayer tronó la poesía de la periferia de São Paulo”

http://www.revistaenie.clarin.com/literatura/Rap-poesia-periferia-San-Pablo_0_1129687312.html [Acceso setiembre 2015]

²⁸ Para la curaduría de las actividades de los saraus en la Feria y fuera de ella, la Prefectura de São Paulo me contrató como especialista, es decir que las actividades desarrolladas tanto dentro como fuera del sarau no estuvieron programadas de manera improvisada.

de un taller de confección de libros hechos con cartón y tapas pintadas a mano. Hicieron sarau en la Cazona de Flores, espacio contracultural que reúne varios colectivos artísticos muchos de ellos compuestos por grupos marginalizados, como la editorial Retazos, conformada por personas de origen bolivianos ex trabajadores de talleres clandestinos. Hicieron un sarau en una plaza de Villa Madero, en el partido de La Matanza, junto al grupo Escritores de La Matanza. También estuvieron presentes en la Universidad Jauretche, que queda en Florencio Varela, donde la mayor parte de los estudiantes son de bajos recursos. Visitaron una escuela primaria localizada en Villa 31 e hicieron un sarau ahí también. Fueron, incluso, hasta Escobar y participaron de la feria y de la noche de poesía en el ciclo Reciclo de Poesía que se hace una vez por mes en una biblioteca comunitaria del barrio. Además de todas estas actividades ligadas a espacios periféricos, fueron invitados a la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires, donde debatieron con los alumnos y profesores de la materia Literatura Brasileña y cerraron con un sarau.

Ese mismo año, ya no los colectivos sino algunos poetas de sarau (Binho, Vagner Souza, Michel Yakini, Allan da Rosa y Ferréz) participaron de la Feria Internacional del Libro del Zócalo de México, a partir de la iniciativa de la Secretaría de Cultura de México, articulada y llevada a cabo por el agregado cultural de la Embajada de Brasil, que consistió en la compra de una edición argentina de una antología de la literatura marginal periférica presentada en el marco de la Feria²⁹, de la que hicieron una edición de 5000 ejemplares que se entregaron de manera gratuita a los asistentes (Imagen 19, p. 179). La propuesta en dicha oportunidad fue llevada a cabo ya no en un lugar cerrado como La Rural, sino en una plaza pública, abierta. Dicho encuentro se enfocó más en el objeto libro y no tanto en el despliegue de los sarau, los autores ofrecieron un debate, luego declamaron textos y al final se dispusieron en mesas para autografiar los ejemplares. En el marco de esa visita a tierras mexicanas, los escritores circularon también por espacios de la periferia del DF, como sedes de Casas de Cultura, se desplazaron también a la ciudad de San Cristóbal de las Casas, en Chiapas, y visitaron la Universidad Unitierra, en el territorio zapatista.

²⁹ El libro en cuestión es *Sarau. Movimiento/Literatura/Periferia/São Paulo*, organizado por Lucía Tennina y editado por Tinta Limón (2014). La versión mexicana no es completamente igual, hay modificaciones y

El imaginario del trabajo de culturalización de la periferia, como vemos, acaba traspasando los límites no solamente del barrio, sino también de la nación, y de esa manera, guardando las debidas diferencias culturales y de concepción del espacio urbano, puede generar una identificación entre los habitantes de la periferia urbanas del mundo entero. “Periferia é periferia em qualquer lugar”, dicen los Racionais MC’s haciendo referencia a esta realidad de la experiencia urbana de los marginados.

La internacionalización del capital cultural de la periferia corre el riesgo, de todos modos, de que su producción caiga en un reduccionismo por parte de miradas letradocéntricas, esto es, que la atención no se fije en contenido de los productos culturales, sino al origen de sus creadores. En otras palabras, la atención a la condición de marginación algunas veces termina echando sombra a la producción en sí misma, que acaba importando menos que su origen. Un ejemplo se puede percibir en el testimonio de Michel Yakini respecto de la visita de los saraus a Buenos Aires: “Senti falta na feira das discussões com os autores, sobre nossos trabalhos pessoais e coletivos. Ainda prevalece uma visão sobre nossa literatura pelo viés da oralidade, da celebração, da ação social e se discute menos a viela das palavras, a discussão de texto, a estética, os rebentos poéticos”³⁰. Este señalamiento respecto del reduccionismo que suele hacerse sobre este tipo de producciones se percibe en el artículo anteriormente citado de Guido Carelli Lynch donde sintetiza las voces en tanto “gritos” o “raps” y los poemas en tanto “reclamos políticos”, siendo que muchos de los que declamaron esa noche ni gritaron ni rapearon ni tampoco se escucharon solamente reclamos políticos. Hay poco énfasis en las producciones en sí y más énfasis en lo que se espera de este tipo de producciones al identificarlas con la periferia.

2.6. Cultura periférica y políticas públicas

material adicional, y el título es *Brasil Periférica. Literatura Marginal de São Paulo*, editada por Aldvs (2014).

³⁰ “Da periferia ao mundo: aos poucos, nossas vozes são ouvidas” <http://www.brasildefato.com.br/node/31371>
[Acceso setiembre 2015]

La expansión de los *saraus* se enmarca en una realidad política ligada a la administración de Lula da Silva que sustenta tanto económica como simbólicamente a aquellos grupos marginalizados por el proceso histórico. Durante la gestión de Lula, paralelamente a las políticas a favor del mercado, hubo importantes políticas de inclusión social, entre las que se destacan la *Bolsa Família* y las transformaciones realizadas en el campo de la cultura a partir de la implementación de políticas culturales de reconocimiento de la diversidad y de fomento al desarrollo comunitario.

La gestión de Gilberto Gil en el Ministerio de Cultura (2003-2008) y de su sucesor Juca Ferreira (2008-2010) fueron centrales en el establecimiento de un cambio de paradigma en cuanto las políticas públicas, que tiene que ver, en términos de García Canclini (1987: 47), ya no con una idea de “democratización cultural”, esto es posibilitar el acceso a determinados bienes culturales, sino de “democracia cultural”, que plantea la igualdad de posibilidades de producción y distribución de las culturas. Para comprender este cambio de paradigma resulta fundamental citar algunos extractos del discurso de asunción de Gilberto Gil el 2 de enero de 2003:

O que entendo por cultura vai muito além do âmbito restrito e restritivo das concepções acadêmicas, ou dos ritos e da liturgia de uma suposta "classe artística e intelectual". Cultura, como alguém já disse, não é apenas "uma espécie de ignorância que distingue os estudiosos". Nem somente o que se produz no âmbito das formas canonizadas pelos códigos ocidentais, com as suas hierarquias suspeitas. Do mesmo modo, ninguém aqui vai me ouvir pronunciar a palavra "folclore". (...) Cultura como usina de símbolos de um povo. Cultura como conjunto de signos de cada comunidade e de toda a nação. Cultura como o sentido de nossos atos, a soma de nossos gestos, o senso de nossos jeitos. (...) Não cabe ao Estado fazer cultura, mas, sim, proporcionar condições necessárias para a criação e a produção de bens culturais, sejam eles artefatos ou mentefatos. (...) Porque o acesso à cultura é um direito básico de cidadania, assim como o direito à educação, à saúde, à vida num meio ambiente saudável (...) é preciso intervir. Não segundo a cartilha do velho modelo estatizante, mas para clarear caminhos, abrir clareiras, estimular, abrigar. Para fazer uma espécie de "do-in" antropológico, massageando pontos vitais, mas momentaneamente desprezados ou adormecidos, do corpo

cultural do país. (...) Juntamente com o Ministério das Relações Exteriores, temos de pensar, modelar e inserir a imagem do Brasil no mundo. (...) o Brasil tem lições a dar, no campo da paz e em outros, com as suas disposições permanentemente sincréticas e transculturativas.³¹

La cultura empieza a ser concebida, como podemos percibir a partir de este fragmento, desde un modo abarcativo, “antropológico” como dice el mismo Gil, por lo que se plantea como urgente que el Ministerio deje de estar circunscripto a la cultura “cultura” y abra sus fronteras a otras culturas “invisibilizadas” del Brasil, afro-brasileñas, indígenas, de género y de la periferia. En este sentido, la idea de “nación” que se sostiene desde el gobierno y que se quiere mostrar al mundo multiplica y diversifica sus símbolos. Y la cultura pasa a ser también un derecho, en el mismo sentido en que lo es el derecho a la salud, es decir que empieza a ser considerada en los programas de gobierno de forma protagónica. Esta perspectiva antropológica de la idea de cultura, dentro de la cual se incluyen los movimientos culturales periféricos, abrió un período de intenso diálogo con la sociedad, a fin de construir políticas públicas. Se crearon, así, muchos programas orientados al fomento del trabajo comunitario, como el Programa Cultura Viva -cuya principal acción es el reconocimiento de espacios y grupos culturales como Puntos de Cultura- que ayudaron en forma sustancial a la visibilidad y legitimidad de estos espacios comunitarios (Turino, 2010). El Estado empezó a reconocer culturalmente a través de políticas del Ministerio de Cultura diversas manifestaciones que nunca antes habían sido reconocidas.

El reconocimiento de la periferia desde un foco cultural no solamente fue llevado a cabo por organismos estatales. Muchas organizaciones no gubernamentales e instituciones privadas empiezan a participar de este proceso, como vimos a partir de las acciones del Itaú Cultural y de la Ação Educativa. Incluso la industria cultural se interesó por el capital periférico en términos de cultura, como la editorial Global, que abrió una colección de Literatura Periférica (ver Introducción) o la editorial Planeta que, como veremos en el capítulo 4, publicó las dos últimas obras de Ferréz.

³¹ Disponible en <http://www1.folha.uol.com.br/folha/brasil/ult96u44344.shtml> [Acceso setiembre 2015]

De todos modos, estas políticas que recurren a la gestión de las poblaciones marginalizadas a partir de reconocerlos como sujetos de cultura presentan sus limitaciones. Un claro ejemplo en lo que respecta a la literatura marginal de la periferia es el cierre del Sarau do Binho, ya mencionado en este capítulo. En 2012 desde la Prefectura de São Paulo se toma la determinación de clausurar el local debido a la falta del permiso que lo habilitara que, paradójicamente, desde hacía ocho años estaba tratando de conseguir. Cuatro años antes del cierre, el bar había sido reconocido por el Ministerio de Cultura como Punto de Cultura perteneciente al programa Cultura Viva, es decir que no solamente había recibido un apoyo financiero para posibilitar su mantenimiento sino también un apoyo simbólico que legitimaba y valorizaba su existencia. Esta contradicción demuestra cómo las políticas culturales, en este caso impulsadas por el gobierno federal con cuantiosos recursos, enfrentan innumerables problemas para su efectiva implementación, muchos de ellos estructurales, como las condiciones precarias con las que se enfrentan los artistas de la periferia que, más tarde o más temprano, terminan imponiéndose y debilitándolos a ellos y a sus proyectos. En el caso del cierre del bar de Binho las condiciones de precariedad además de económicas, son políticas, ya que el gobierno de la prefectura de São Paulo no impulsa políticas culturales homólogas a las del gobierno federal y además persigue y obstaculiza el desarrollo cultural de la periferia a partir de medidas administrativas basadas en el código de faltas municipal. En el blog del periodista Marcelo Tas en el que se informa el cierre del Sarau hay un comentario hecho por la productora de teatro callejero, Graça Cremon, frecuentadora de los Saraus de la periferia, que permite comprender el entorno en el que se llevan adelante este tipo de proyectos:

pagar imposto numa periferia abandonada? licença de funcionamento???? tá de brincadeira, né meu filho! quem tem dinheiro em São Paulo, não tira licença, não!!! a prefeitura não tem dado licença pra ninguém, tem é caçado licença!!! o que tem aqui é jabaculê [coima] pra fiscal, isso sim! faltou pagar o jaba!!! e outra, o Binho trabalha o boteco pra garantir o ganha pão e manter as atividades que ele banca...devia sim é ser isento de pagar impostos!!! vai ver quanto livro distribuído, quanto movimento de poesia no poste...quantos quilômetros andados no projeto

donde miras...trabalho ali é o que não falta...aí vem um cidadão e joga pedra no boteco...eita...tempos bichudos esse o nosso!!!³²

El abandono del barrio, los altos impuestos aplicados indiscriminadamente, el sistema corrupto de habilitación y clausura, son una parte poderosa que rodea y debilita a la cultura y que no se consideran en las políticas públicas a fin de que los proyectos sean a largo plazo.

Otro ejemplo concreto que podemos considerar a la hora de percibir las limitaciones de las políticas culturales es el de la discriminación en el 2010 por parte de los empleados del subte que sufrió Preto Will, un poeta de Cooperifa, mencionada en el Capítulo 1. Al año siguiente de dicho suceso, el poeta James Banthu, frecuentador también del Sarau da Cooperifa, sufrió racismo por parte de los hombres de seguridad de una sucursal del Banco do Brasil localizada en pleno centro, quienes, luego de revisarlo violentamente, le prohibieron la entrada para cobrar un cheque³³. Los ejemplos de este tipo de injusticias no son casos aislados, como se puede percibir a simple vista en los propios comentarios de los blogs donde se informan estos actos racistas, muchos de los cuales cuentan experiencias similares. Este tipo de violencias da cuenta del telón de fondo que convive con el cambio de paradigma en relación con la cultura desde las políticas públicas impulsadas desde el gobierno federal que tiene que ver con un posicionamiento jerarquizado entre los grupos sociales que es constitutivo de la sociedad brasileña.

Las gestiones del capital periférico por parte de los organismos estatales y no gubernamentales, como podemos deducir hasta aquí, si bien posibilitaron ganancias indiscutibles para los propios artistas periféricos, terminaron funcionando más que nada como programas preventivos que parecen sustituir una política de integración a largo plazo. Más que de integración, entonces, se trata de políticas de inserción, esto es, tal y como lo explica João Camillo Penna, una medida que “tendría un carácter transitorio (...), un

³² “Kassab vai para a lata de lixo da história?”, en <http://www.blogdotas.com.br/2012/05/31/kassab-vai-para-a-lata-de-lixo-da-historia/> [Acceso setiembre 2015]

³³ “Manifesto contra o racismo na agência do Banco do Brasil”
<http://coleccionadorpedras1.blogspot.com.ar/2011/02/manifesto-contra-o-racismo-no-banco-do.html>
[Acceso setiembre 2015]

correctivo de emergencia localizado, como sustituto de políticas más generales, pero por definición más caras, y que por el momento y hasta nueva orden el estado se encuentra incapacitado de ofrecer” (2009, 173). La cultura, en este sentido, adquiere un papel excesivo en las políticas públicas dado que carga con el programa de funcionar como solución social a gran escala.

El conjunto de saraus de la periferia y la producción literaria que allí circula constituyen un complejo sistema literario independiente y autónomo que cuenta con sus propios mecanismos de producción del valor literario, tanto técnicos como simbólicos. Este sistema, si bien en gran medida se autogestiona, establece agenciamientos con ciertas instituciones culturales que se muestran interesadas en el diálogo y la gestión con los agentes periféricos y el capital simbólico desde el cual se afirman. En este sentido, hemos concluido que, paralelamente a una reflexión alrededor de determinada noción de “literatura”, las producciones de los saraus acercan una reflexión alrededor de la idea de “marginal” en tanto categoría que refiere a un sujeto abandonado por los mecanismos de protección del Estado, en tanto práctica lateral al circuito artístico instituido y en tanto recurso gestionado por las políticas públicas en función de una política de inclusión. En el capítulo siguiente nos centraremos en otra figuración de la idea de “marginal” que se desprende del universo de los saraus que tiene que ver con el papel de la mujer y la producción femenina.

Apartado de imágenes del Capítulo 2:

Saraus de poesía en plural: desplazamientos y negociaciones



1. Plano general del Sarau da Cooperifa. Se puede apreciar la posición central del micrófono y a una poeta declamando un poema manuscrito en una hoja arrancada de un cuaderno. Los frequentadores escuchan con atención en el entorno del bar. En primer plano a la derecha, Dona Edite (Fuente: blogspot *coleccionadordepedras*).



2. Poeta en el Sarau de Ademar. La declamación se completa con el cuerpo (Foto de Guma).



3. Inicio del Sarau da Brasa con tambores y cantos llamando a los poetas allí presentes (Foto: archivo personal).



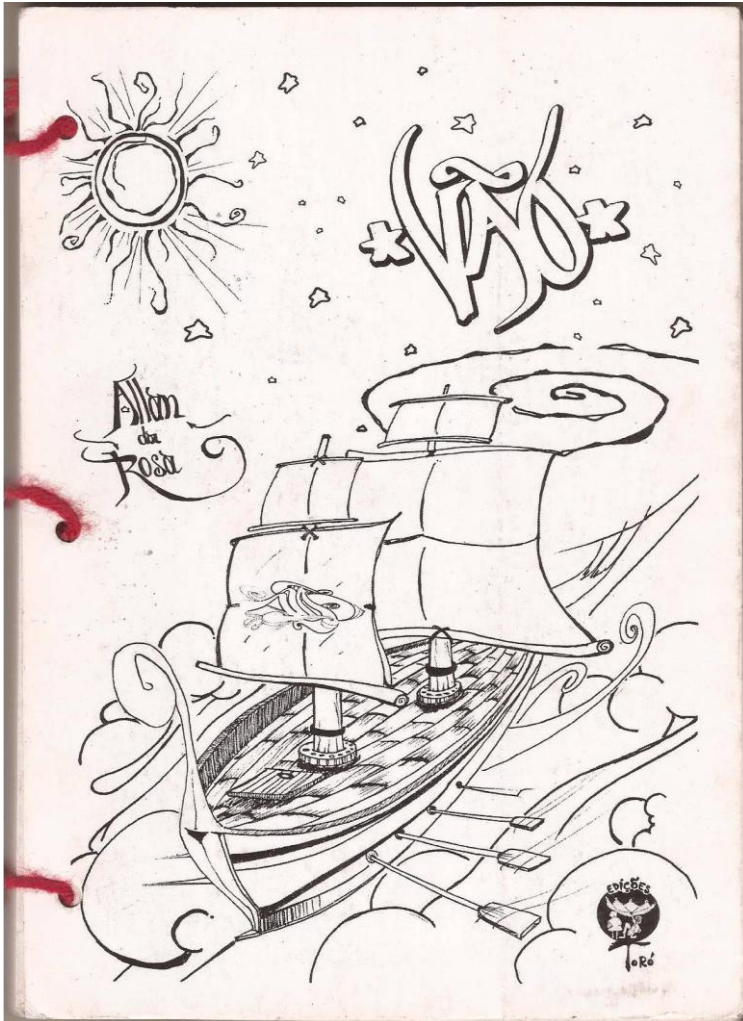
4. Biblioteca del Sarau da Cooperifa. Se puede apreciar la ausencia de catalogación y la sobreabundancia de material en relación con el espacio disponible, lo que da un aspecto de cierto desorden pero, a la vez, de materiales en uso (Foto: archivo personal).



5. Sarau da Cooperifa: Augusto Cerqueira leyendo un poema desde una hoja manuscrita, recién retirada de su bolsillo y desdoblada (Foto de Guma).



6. . En la antología *Primeiras Prosas*, del Sarau de Ademar, las biografías de los autores son acompañadas con fotos que en general los muestran frente a un micrófono, es decir, en situación de declamar (Fuente: archivo personal).



7. Tapa del libro *Vão*, de Allan da Rosa, editado por Edições Toró, donde se puede ver que el carácter temático del objeto libro que se asocia con el contenido de los poemas. Por un lado, la temática negra referida a través de las tres cintas de color rojo, en diálogo con el Exu, el orixá de las palabras. Por otro, la temática metropolitana a partir de la caligrafía del título, que remite a un tipo de grafiti característico de la ciudad de São Paulo llamado “pixação” (Foto: archivo personal).



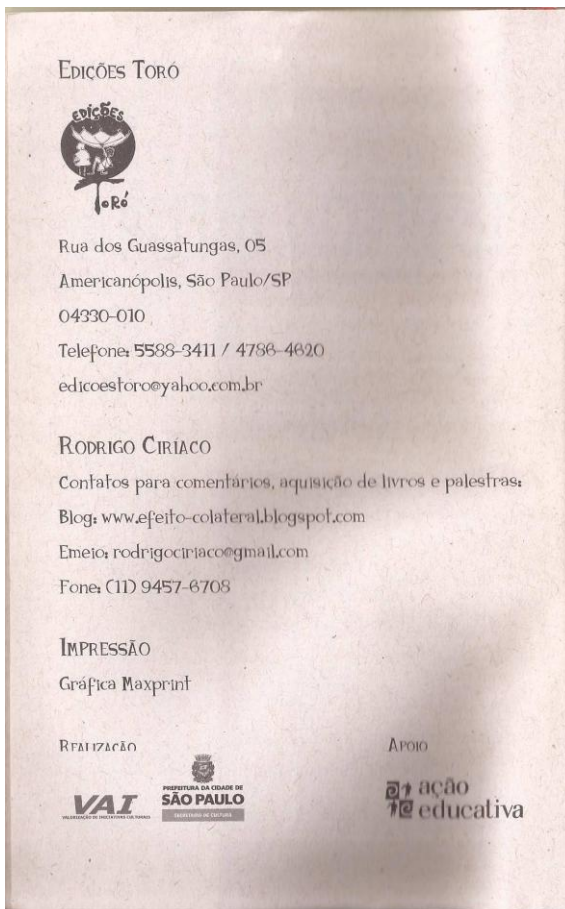
8. Cubiertas de antologías publicadas por diversos sarauas (Coletivo Cultural Poesia na Brasa (2009, 2009b, 2010), “Sarau Elo da Corrente” (2008), Sarau da Cooperifa (2004), Sarau Suburbano Convicto (2010). En ellas son recurrentes los motivos del transporte y de las construcciones de casas superpuestas, que definen, en el imaginario, a las favelas (Fuente: Archivo personal).

9. Venta de libros durante el Sarau da Vila Fundão (Foto: archivo personal).





10. Livraria Suburbano Convicto, localizada en el centro de São Paulo, “sede” de la literatura marginal de la periferia en dicha región (Fuente: blogspot *suburbanoconvicto*).



11. Página de créditos técnicos del libro *Te pegó lá fora* de Rodrigo Ciriaco, editado por Edições Toró, en la que consta el apoyo de la Ação Educativa y el Programa VAI (Archivo personal).



12. Tango en el Sarau do Binho, el sarau que tiene la particularidad de preocuparse por “latinoamericanizar” la temática periférica (Fuente: blogspot *saraudobinho*).



13. Cartel temático que invita al Sarau de Ademar dedicado a la temática del folclore (Fuente: blogspot *saraudeademar*).



14. Fachada del bar de Santista donde se desarrolla el Sarau Elo da Corrente. El estrecho ancho del frente permite inferir lo reducido del espacio interior. (Foto: archivo personal).

Encontros POÉTICOS no Itaú Cultural

com Poeta Sérgio Vaz

Convidado: **CRIOLO**
 "bate papo com leitura de texto"

Lançamento: 19/03 (terça-feira)

das 20 às 21hrs
 Local: Sala Itaú Cultural

ENTRADA FRANCA!
 [Ingressos distribuídos com meia hora de antecedência]

Transmissão **AO VIVO**
 pela rádio web **ITAÚ CULTURAL!**



Itaú cultural



Ministério da Cultura



Avenida Paulista, 149
 São Paulo - SP - 01311-000

15. Cartel difusión del evento Encontros Poéticos conducido por el poeta Sérgio Vaz. El invitado en esa ocasión fue el rapero Criolo. (Fuente: blogspot *coleccionadordepedras*)



16. Agenda cultural da Periferia en internet, donde se pueden ver las secciones y el tratamiento destacado que recibe la información sobre los sarau (Captura de pantalla abril 2009: agendadaperiferia.org.br).



17. Anuncio de Sarau en la Feria Internacional del Libro de Buenos Aires (Fuente: blogspot.ouquedizemosumbigos)



18. Sarau en la Feria del Libro de Buenos Aires, Stand de São Paulo. (Fuente: blogspot oquedizemosumbigos)



19. Michel Yakini, Binho Padiá, Ferréz y Vagner Souza firmando ejemplares del libro *Brasil Periférica. Literatura marginal de São Paulo* (Tennina [org.], 2014) durante la Feria Internacional del Libro del Zócalo de México (Foto de Suzi Soares).

CAPÍTULO 3.

Las poetas de la periferia: imaginarios, colectivos, producciones y escenificaciones

La literatura marginal se instala con fuerza a partir de la publicación impresa y la circulación oral de relatos y poemas que pretenden resignificar al habitante de la periferia, otorgarle autoestima y contribuir a construir una identidad ciudadana. Pero, como venimos sosteniendo a lo largo de esta tesis, la identidad periférica no se expresa de manera unificada, sino que se compone de una pluralidad de posiciones de sujeto (Hall, 2011; Bhabha, 2002) que se ponen en juego de modo aislado o en simultáneo, según las identificaciones que se pretendan establecer en cada poema, declamación o evento. Dentro de esta variedad, un grupo clave que viene abriéndose espacio en la literatura marginal de la periferia son las mujeres, en su mayoría negras¹. La particularidad de este grupo se encuentra en que ellas no solamente sufren la exclusión de clase, sino también la de género, y este sufrimiento es provocado tanto por los grupos hegemónicos como por los mismos habitantes de la periferia. Serían algo así como *subalternas de los subalternos, dominadas de los dominados, marginales de los marginales, periféricas de los periféricos*. Es a partir de esa doble exclusión que las escritoras articulan sus discursos en función de dejar de estar “sujetas a una posición” para ocupar también ellas una “posición de sujeto”.

3.1. Las mujeres en la literatura marginal de la periferia

¹ Como señala Pierre Bourdieu (2001), la idea de “negro” que se maneja en Brasil es “fruto de realidades complejas y controvertidas de una sociedad histórica particular” (11): a diferencia de Estados Unidos, donde la idea de raza se define a partir de la mera ascendencia, esto es, “se es “negro” (...) no por el color de la piel, sino por el hecho de tener uno o varios parientes identificados como negros, (...) en Brasil, la identidad racial se define por la referencia a un *continuum* de color, es decir por la aplicación de un principio flexible o moderado que tomando en consideración los rasgos físicos como la textura del cabello, la forma de los labios y de la nariz, y la posición de clase (ingresos y educación, sobre todo) engendra un gran número de categorías intermedias (más de un centenar según la clasificación de 1980 (...))” (25-26).

El trabajo que fue fraguando la literatura marginal está marcado por una mayor presencia masculina –en consonancia con el campo literario letrado (Dalcastagnè, 2012)–. Ya desde la primera publicación que le dio el nombre al conjunto puede percibirse una supremacía cuantitativa de varones: de los 48 autores que conforman los tres números de las ediciones especiales de la revista *Caros Amigos / Literatura Marginal*, solamente nueve son mujeres. Asimismo, de los once títulos que tiene la editorial Toró –la primera editorial gestionada íntegramente por un escritor periférico– hay solo tres firmados por mujeres, dos de ellos en coautoría con hombres. De las 106 publicaciones de literatura marginal de la periferia catalogadas hasta 2013 por Sarah Ferreira de Toledo (2014: 132-139), veinte son de mujeres, seis de ellas como coautoras. Si se toman en cuenta las antologías lanzadas desde el comienzo del Movimiento hasta ahora, en todas puede percibirse una significativa desproporción, que se evidencia también en los saraus de poesía de la periferia. Son los varones quienes suelen estar en la creación y la conducción de esos espacios, mientras que las mujeres son concebidas como “primeras damas” o como “musas” (Peçanha do Nascimento, 2011: 91), aunque colaboran enormemente para el funcionamiento del sarau.

Sumado a esto, muchas novelas publicadas por autores de la literatura marginal de la periferia construyen una representación de las mujeres y del mundo femenino arraigada al esquema de género que instala en una posición de poder al “ser hombre” y en una de debilidad y dominación al “ser mujer”. Por ejemplo, en *Capão Pecado*, la primera novela de Ferréz (2000), la mujer de la favela es representada como un ser confinado al ámbito de lo privado, destinada a la maternidad y a la pasividad, o como un objeto de deseo que se encuentra fácilmente “por ahí” y que no tiene voluntad de elección sino que depende del hombre:

Rael acordava sempre às cinco da manhã, horário que presenciava seu pai já arrumado e sentado na cadeira, tomando café, esperando alguns minutos para ir trabalhar. Sua mãe sempre lhe trazia café com leite na cama, e ele não sabia que essa era a época mais feliz da sua vida (Ferréz, 2000: 27).

(...) ela era fantástica, linda, cheirosa e muito gostosa, e ele era um filho da puta por ter feito isso com o melhor amigo. Mas, por outro lado, pensava, dane-se, o Matcherros cata um monte de mina por aí, o que ele quer? Ser dono do mundo? (Ferréz, 2000: 104).

(...) Régis insistiu para que ela ficasse parada e chamando-a de putinha começou a beijá-la (...) Pediu para que ela levantasse e fosse fazer o que mais sabia (...) Régis colocou mais um travesseiro embaixo da sua cabeça, gostava de vê-la engolindo o seu pinto por inteiro, quando Vânia estava quase engolindo tudo, ele forçava sua cabeça e a fazia engasgar, ela tentava reclamar e quanto mais forçava a cabeça pra cima, mais ele a fazia engasgar, Vânia sabia que ele gostava disso e tentava de todo jeito não vomitar no companheiro (Ferréz, 2000: 60).

La literatura de Ferréz se centra, principalmente, en prácticas sociales masculinas y las mujeres son menos representadas y, cuando lo son, o se las esencializa como pasivas al espacio doméstico o como prostitutas, como podemos percibir en las citas. Además, las novelas de Ferréz suelen reducir también la imagen de las mujeres más pudientes, que son mostradas en todos los casos como seres despreciables. Un ejemplo en este sentido es la escena de Dinoitinha, un niño pobre que adquiere en un semáforo la tarjeta personal de una mujer como forma de pago para que la llame “qualquer coisa que ele precisasse”, dado que no tiene cambio en monedas para darle por una flor que aquel le ofreció. Cuando Dinoitinha finalmente la llama por necesidad recibe como respuesta “Vai pro inferno, não tenho tempo para isso não” (244). Tanto un tipo de mujer como el otro se reducen a lugares comunes sobre formas de ser de la mujer.

Otro ejemplo de construcción estereotipada de la figura femenina aparece en *Guerreira*, de Alessandro Buzo (2006²). Esta novela es la historia de Rose, que se presenta al comienzo como una consumidora de crack, casada con Tonho, un asaltante también adicto a las drogas. En una de sus “salidas”, Tonho regresa a su casa con un hombre secuestrado, Wellington, a quien guardan de rehén en su casa y van robándole día a día dinero de su tarjeta de crédito, hasta que son descubiertos. Tonho logra huir de la policía, pero Rose es llevada a prisión. Pasados dos años del secuestro, Wellington no logra sacarse de la cabeza a Rose, a quien se la describe en todo momento como una mujer extremadamente bella. El ex-secuestrado decide visitarla en la cárcel, se enamora instantáneamente y resuelve contratar a un abogado para que la defienda. Una vez en libertad, Rose empieza una nueva vida con Wellington, ya sin drogas y con un trabajo

² *Guerreira* fue publicada de manera independiente por la editorial Edicon con recursos del propio Alessandro Buzo. En 2007 la editorial Global publicó una nueva edición en el marco de la colección Literatura Periférica.

honesto, hasta que tiene una recaída en el consumo. El vendedor de drogas recomendado resulta ser Tonho, quien al verla la viola y luego la deja ir. Wellington y Rose planean entonces matar a Tonho y huir a Belo Horizonte, pero el plan fracasa y los dos hombres terminan muertos. Rose comienza entonces a trabajar como empleada doméstica en una casa de una familia muy pudiente, pero enseguida renuncia tras aceptar una oferta de su patrón Rodolfo: ser su amante a cambio de un departamento y mucho dinero. Esta relación se va transformando en afectiva hasta que Rose vuelve a tener una recaída en las drogas y Rodolfo decide alejarse de ella. Luego de un tiempo de gasto de dinero y consumo de drogas, Rose, para no perderse del todo, decide armar su propio negocio: regentear una casa de putas de lujo, donde ella solo trabaja como tal a precios altísimos. Uno de sus clientes, casualmente, termina siendo Rodolfo y retoman entonces la relación solo por amor, sin dependencia económica de por medio porque Rose también se volvió rica. Rodolfo, ya separado, y Rose deciden entonces alejarse de la gran ciudad e ir a vivir su historia de amor a Natal, donde montan una posada de lujo. “Agora o Sr. Rodolfo e a Sra. Rose eram da alta sociedade de Natal e nem queriam saber da babilônia chamada São Paulo” (116).

Si bien la construcción del personaje de Rose se podría leer lejos de las reglas de obediencia y sumisión al macho dominador (Pereira do Sacramento, 2011), este personaje es visto a lo largo del libro entero como un objeto sexual a quien no le interesa nada más allá del dinero, el sexo y las drogas, al tiempo que guarda en su interior, también, el “sueño” de ser la única mujer de un hombre. La representación de la mujer responde, en definitiva, al género más masivo en Brasil que es el melodrama, en tanto el centro de la historia se basa en una subjetividad femenina como protagonista de un conflicto amoroso articulado como problema social que, luego de una serie de excesos, logra un equilibrio moral y emocional. Las características de la propia narración, de hecho, se vinculan a dicho género en tanto, como analiza Martín-Barbero sobre el mismo, hay un “(...) predominio de la intensidad sobre la complejidad (...)”, un tratamiento de los “personajes (...) como signos e instrumentos del destino” y “una *retórica del exceso*: todo tiende al derroche” (2002: 71).

Con todo, tomando en cuenta la construcción de los personajes femeninos de las novelas de Ferréz o de Buzo podemos concluir que ninguno da cuenta de las mujeres más allá del esquema de género, de acuerdo con el cual el hombre se encuentra en una posición de poder mientras que la mujer se presenta como un ser sumiso o como un cuerpo/objeto manipulable. Y esta característica se puede percibir en gran parte de las

novelas de los escritores de la literatura marginal: es evidente que para ellos la preocupación mayor está en la dominación de clase y no en la de género.

3.2. Antecedentes

Mujeres, literatura y hip hop

Este rasgo machista respecto del modo de hacer referencia a la figura femenina de algunas producciones de la literatura marginal de la periferia está ligado a un aspecto característico del discurso inspirador de estos textos: las letras de rap. Una enorme cantidad de canciones, la mayoría de autoría masculina, presentan esta actitud despreciable contra la mujer que responde a una visión androcéntrica que tiende a defender la dominación masculina. Dice, por ejemplo, “Mulheres Vulgares”, de Racionais MC’s

(...) Derivada de uma sociedade feminista/ Que considera e dizem que somos todos machistas./ (...) Exigem direitos iguais.../ E o outro lado da moeda, como é que é?/ Pode crê!/ Pra ela, dinheiro é o mais importante. (...) É uma cretina que se mostra nua como objeto,/ É uma inútil que ganha dinheiro fazendo sexo/ (...) Mulheres Vulgares, uma noite e nada mais! (...) Muitos a querem para sempre/ Mas eu a quero só por uma noite, você me entende? (...)/ Qual a pior atitude de uma prostituta? Se vender por necessidade ou por ambição? Tire você a conclusão. (...)

La promiscuidad de la mujer es vista, aquí, con un gran desprecio, mientras que el varón tiene el poder de pasar una noche a voluntad con quien quiera, de hecho hasta parece incentivarse tal actitud frente a las mujeres que responden al estereotipo de “vulgares”. La virilidad es construida, así, “frente a” y “para” otros hombres, y la mujer resulta un elemento que contribuye a su consolidación. Por otro lado, el valor positivo parece estar del lado de la mujer abdicada, entregada a un solo hombre y sin exigencia de “derechos iguales”, una “mina de fé”, en palabras de MV Bill:

Aprendi te valorizar, mina de fé/ Que atura minhas loucuras sendo muito mulher/
Até na fé em momentos ruins/ Não se afasta de mim/ Fechando junto até o fim
(...)/ Eu vejo Lúcifer de sutiã e calcinha/ Querendo dar o bote vestido de mulher/ E

me separar da minha mina de fé/ Que fecha comigo na tristeza e na alegria/
Participativa do meu dia a dia.³

Mientras que las “mujeres vulgares” son comparadas con el diablo, las “mujeres de fé” son como santas que soportan todo y no expresan nada. Las letras de rap reproducen, así, el modelo de mujer impuesto hegemónicamente por la sociedad sexista construyendo una figura femenina reducida a esas dos caras.

Otra idea recurrente en las letras de rap es la de “madre periférica”, pensada desde el esfuerzo que implica mantener a la familia unida y el sufrimiento de soportar las irresponsabilidades del hijo, a quien ama incondicionalmente y puede perdonarle cualquier cosa que haga. Se trata de una configuración que también reitera un imaginario sobre las funciones sociales de las mujeres, ligadas al cuidado del hogar y de los hijos. Como señala MV Bill:

Porque as mães da favela, principalmente a mãe de baixa renda, pode faltar tudo, mas não falta o carinho e o amor . . . (...) A figura da mãe pra nós é muito diferente. É difícil os caras da favela chamarem a mãe de você. É sempre senhora, é uma figura religiosa. Pela mãe, nego dá a vida, mata e morre. É isso que a gente aprende. Esses garotos que conversei, muitos não têm pai. O pai é ausente, o pai é preso, é alcoólatra, abandonou, simplesmente sumiu, pai morto. Mas a mãe está ali, é vista de forma heróica. (Entrevista explosiva, 2005: 30-35)

Al tiempo que en muchas canciones tratan con desprecio a la mujer, sacralizan, por otro lado, la figura de la madre (dos ejemplos característicos son las canciones “Desculpa mãe” de Fação Central y “Amor...só de mãe” de Detentos do Rap). Esta sacralización se ve enfatizada, como podemos leer en la cita de MV Bill, por una figura debilitada del padre (que está ausente por abandono, por estar preso, por alcoholismo, por estar en la vida criminal). La misma construcción de la figura de madre trabajada en el rap puede encontrarse también en las novelas. Un ejemplo es el personaje Eliana de *Manual Prático do Ódio*, madre de Ricardo y esposa de Régis, uno de los protagonistas del asalto: “A mesa branca, com um pano de prato esticado no lugar onde comia seu filho Ricardo, ela mesma não tinha lugar à mesa, comia com o prato na pia, em pé,

³ “Mina de fé”, del álbum *Declaração de Guerra* (2002)

sempre limpando algo entre uma garfada e outra, o menino não, ese tinha que comer direito (...)" (62).

Por otra parte, si contabilizamos los grupos que conforman el circuito del hip hop brasileño, percibiremos, al igual que en la literatura, una menor participación de las mujeres y una mayoría de grupos masculinos. Como señala Jéssica Balbino⁴:

A maioria dos grupos é composta por homens. Antigamente, para as mulheres serem aceitas, elas tinham que se vestir como eles, de calça larga e camiseta. Poucas mulheres são convidadas para eventos. No ano passado [2013], na Virada Cultural, por exemplo, só tinha grupos masculinos nos palcos de hip hop. Os cachês são menores e, normalmente, quando elas participam de alguma ação, são ações produzidas e promovidas por elas mesmas. Enfim, o hip hop é extremamente machista e misógeno ainda.

Es sabido que el hip hop fue recorriendo un largo camino desde sus inicios en São Paulo de los años ochenta hasta ahora. Desde entonces, las mujeres empezaron cada vez más a crear sus propios grupos de rap y a conquistar espacios en la escena del hip hop. Además, comenzaron a incluir en sus letras problematizaciones alrededor del lugar de las mujeres en la sociedad. El ejemplo emblemático en este sentido es Dina Di⁵ (Viviane Lopes Matias), considerada la primera mujer en alcanzar protagonismo en la escena del rap brasileño. Oriunda de Campinas, nacida en 1976 y fallecida en 2010 por una infección hospitalaria luego de dar a luz a su segunda hija, Dina Di formó parte del grupo *Visão de Rusa* creado en 1994 y se instaló como una voz central en relación con la reivindicación de la mujer en el hip hop (Imagen 1, P. 227). En 1998, por ejemplo, hizo pública en su álbum *Herença do vício* la canción "Mulher de fato":

(...) Pouco me importa meu se te agrada ou não/ Sou dina di, de di te digo, seu tipo eu não me ligo!/ Mulher que não se valoriza se desativa na vida/ Coragem força de vontade é o principal motivo,/ Que te impede alcançar os seus objetivos./ Ainda é

⁴ 'Frente Nacional de Mulheres no Hip Hop lança antologia feminina', *Portal Vermelho*, 11.03.2014, en www.vermelho.org.br/noticia/237461-11

⁵ Otros nombres importantes del rap femenino de São Paulo son Sharylaine, primera mujer en hacer un registro fonográfico en el estilo rap en 1986, y Negra Li, quien comenzó su carrera con el grupo RZO ("rapaziada da zona oeste"), alcanzó proyección nacional y llegó a grabar con Caetano Veloso, Nando Reis, Martinho da Vila y otros artistas mundialmente reconocidos.

tempo, mude!/ Eu falo a seu próprio respeito/ Um bom conhecimento pode te dar o direito/ De ser considerada com uma mina exemplo (...)

Si bien algunas letras de las canciones de Dinha Di reproducen también la dicotomía “prostituta/santa” (como la canción “Corpo em evidência”)⁶, muchas otras contribuyen a la formación de nuevas representaciones, como podemos ver en el fragmento recién citado en el que la mujer puede ser también un sujeto de lucha por sus propios “objetivos” y “derechos”.

Estas reflexiones y posicionamientos de las mujeres del hip hop impactaron en las letras de rap escritas por varones. Así, al tiempo que éstas siguen compartiendo representaciones ya arraigadas ligadas a las experiencias de jóvenes negros de la periferia, vienen construyendo también nuevas representaciones y divulgando otras formas de comprensión de la identidad femenina. Por ejemplo, la mujer negra de la periferia también se empieza a concebir como una “mulher guerreira”, tal como se titula la canción homónima del grupo *Atitude Femenina* en la que participa Renan del grupo *Inquérito*, del interior de São Paulo:

Essa é pra dizer, mulher/ Ninguém taria aqui não fosse você/ Porque todo homem, mesmo que não assuma/ Já chorou ou já passou no colo de alguma/ Que luta, enfrenta, busca, amamenta/ E mesmo quando o companheiro se ausenta/ Ela é mulher, MC, mãe, às vezes pai, não é fácil (...). Masculino, feminino, tanto faz/ Preconceito não rola, não cola, não é durex/ Talento no hip-hop é unisex.

La mujer “guerreira” se entiende a partir de la disolución de las dicotomías “vulgar/de fe/mãe” y “femenino/masculino”, y se configura a partir de un nuevo campo discursivo en el que se supera la disposición establecida por el esquema de género androcéntrico.

Además de un trabajo de resignificación por medio de las letras de rap, las mujeres del hip hop empezaron a organizarse como un colectivo en el año 2004 cuando se formó el portal *Mulheres no Hip Hop* (www.mulheresnohiphop.com.br/) donde se

⁶ Según Priscila S. Matsunaga “Como o movimento hip hop ainda opera nesta dicotomia (“prostituta”, “santa”), as mulheres, para se sentirem respeitadas e integrantes “efetivas” do movimento, também reproduzem esta dicotomia, ou seja, condenam as mulheres por estas se “colocarem” como objeto (letra Dina Di, Corpo em evidência)” (2008: 113).

concentran todas las informaciones en relación con los eventos, los grupos, las MC's, las grafiteras, las DJ, etc. Con objetivo similar se creó en 2007 la ONG *Hip Hop Mulher*, que un año después lanzó el álbum *Realidades*, “com a participação de 14 grupos de mulheres do estado de São Paulo cantando músicas com temáticas relacionadas à suas vidas ou às realidades de outras mulheres como: violência, gravidez precoce, discriminação, preconceito, aborto, família, sexualidade, etc.”⁷. Ese mismo grupo llevó a cabo en julio de 2009 el *1º Encontro Hip Hop Mulher*, en el que se reunieron “mais de 40 mulheres de São Paulo e de outros estados brasileiros, com a finalidade de discutir a realidade da mulher não somente dentro do Hip Hop, mas na sociedade como sujeita atuante e política.”. También en 2009 esa ONG junto con la editorial Toró (ver capítulo 2) lanzó el cuadernillo *Hip Hop Mulher. Conquistando espaços* [Tiely Queen (org.)] en el que publicaron grafitis, poemas y textos informativos sobre asuntos que afectan a las mujeres de la periferia, entre ellos, “Violência contra as mulheres”, “A saúde é um direito de toda Mulher”, “Direitos sexuais e reprodutivos”. En 2010 se llevó a cabo el *I Forum de Hip Hop Feminino*, que reunió mujeres de ocho estados y varios municipios, en el que se creó el *Frente Nacional de Mulheres no Hip Hop* formado por doce colectivos. En el año 2013 el grupo de mujeres que conforman estos espacios llevaron a cabo la edición del libro titulado *Perifeminas* en el que se reunieron 62 mujeres del hip hop que testimoniaron en forma de crónicas, poemas o grafitis sus historias en relación con el Movimiento:

São muitas as guerreiras que lutam no dia a dia para que a atuação da mulher se fortaleça, infelizmente faltam registros para busca de informação, problema que a FNMH [Frente Nacional de Mulheres no Hip Hop] por intermédio deste livro busca resolver, afinal, é o primeiro registro do gênero. (Frente Nacional de Mulheres no Hip Hop, 2013: 9)

Este libro estuvo bajo la concepción editorial de una poeta y organizadora del Sarau Elo da Corrente, Raquel Almeida. La ligazón de muchas de las mujeres de la literatura marginal de la periferia con el Movimiento Hip Hop es central a la hora de tratar de entender el trabajo que en los últimos años vienen llevando adelante en la arena literaria en relación con las posiciones de sujeto de la mujer negra y periférica. En este sentido, dos ejemplos claves son las figuras de la ya mencionada Raquel Almeida y la

⁷ <http://hiphopmulher.ning.com>

poeta Elizandra Souza, que participou en *Perifeminas* y en el cuadernillo *Hip Hop Mulher. Conquistando Espaços* (Imagem 2, p.227).

Raquel Almeida es una escritora que publicó en muchas antologías de los saraus y en dos libros autorales, *Duas gerações, sobrevivendo no gueto* (2008) –con Soninha M.A.Z.O.– y *Sagrado Sopro. Do solo que eu renasço* (2014). Según su testimonio, se formó como escritora comprometida a partir del rap:

Eu sempre tive diário desde muito pequena, o que eu tava sentido eu colocava no papel, mas não de uma forma quadradinha. Da época do [meu envolvimento com o] rap, [por volta de 2002], eu comecei a escrever coisas mais voltadas pra questão política mesmo, questão do racismo, da mulher e tal, mas eram coisas muito imaturas ainda, porque eu tava começando, tava deslumbrada. [TENNINA; PEÇANHA DO NASCIMENTO, 2015: 169].

Raquel Almeida formó parte como corista del grupo Alerta ao Sistema, que nació en el barrio de Pirituba en 1998, con quienes inició en 2008 el Sarau Elo da Corrente: “Em continuidade ao trabalho voltado para literatura, pois rap é ritmo e poesia, atualmente organizamos juntamente com o coletivo “Elo da Corrente” um sarau semanal em nosso bairro”⁸.

Por su parte, la escritora y periodista Elizandra Souza, autora de muchos poemas en diversas antologías y de los libros *Punga* (2007) y *Águas da cabaça* (2012), se identifica a sí misma como poeta cooperiférica, pero atravesada por la escena del hip hop de São Paulo:

Então, eu fazia essa coisa da poesia, com o nome de poesia, tinha essa coisa na escola, mas a minha chegada na literatura foi com o hip-hop. Essa coisa do ritmo, da poesia. Então no hip-hop eu sentia essa coisa do hip-hop, sabe quando você se sente obrigada, não é bem obrigada, você se sente tocada a escrever, a fazer alguma coisa. Ai eu costumo dizer que eu não tinha talento nem para dançar, nem para grafitar, nem para cantar, aí eu comecei a fazer um fanzine, que era o fanzine *Mjiba*. [Polifonias marginais]

⁸ <http://alertaaosistemarelease.blogspot.com.ar/>

La “conquista do espaço” por parte de las mujeres del hip hop significó un antecedente clave para la afirmación de las mujeres frente a las prácticas de la literatura marginal de la periferia y las figuras de Elizandra Souza y Raquel Almeida, como veremos en este capítulo, son centrales en este proceso que viene manifestándose a través de un crecimiento en el número de publicaciones y una mayor presencia numérica y participativa de mujeres en los saraus.

Carolina Maria de Jesus

Otro antecedente literario que legitima la producción femenina por parte de las mujeres negras periféricas es el hecho de que la primera obra escrita por alguien proveniente de una favela esté firmada por una mujer. El libro en cuestión es *Quarto de Despejo. Diário de uma favelada*, de Carolina María de Jesus, publicado como primera edición en portugués en agosto de 1960 (Imagen 3, p.228). Se trata de un diario sobre la vida en la favela Canindé, donde vivió esta mujer negra y cartonera, cuya publicación estuvo mediada por el periodista Audálio Dantas. Esta marca de origen obliga a la literatura marginal de la periferia a tomar la temática de la mujer y lo femenino como un problema a contemplar. De hecho, en el tercer número especial de *Caros Amigos/Literatura Marginal* (2004), Ferréz hacía referencia a esta obra iniciática en su manifiesto introductorio:

Muitas foram as madrugadas para se finalizar essa edição, mas creio que um grande homem como Solano Trindade, ou uma grande mulher como Carolina Maria de Jesus, se sentiriam orgulhosos de pegar essa edição nas mãos, pois é pensando neles, e numa quantidade gigantesca de autores marginais injustiçados desse país, que ainda temos força para tocar a missão. (párr. 9)

Carolina Maria de Jesus tuvo un éxito enorme con su primer libro, la mayoría de los principales periódicos publicó reseñas sobre la obra, que vendió 80 mil ejemplares en Brasil el mismo año de su lanzamiento. Los círculos letrados brasileños por primera vez contaron en sus eventos con la presencia de una mujer negra y habitante de una favela, cuyo texto llegó a interesar a algunos de los escritores más reconocidos, como Clarice Lispector (Imagen 4, P.228). El libro, además, empezó a ser traducido a menos

de un año de su publicación y en cinco años ya estaba circulando por 16 países⁹: en 1961 por Dinamarca, Holanda y Argentina (Imagen 5, p.228); en 1962 por Francia y Alemania (Occidental), Suecia, Italia, Checoslovaquia, Rumania, Inglaterra, Estados Unidos y Japón; en 1963 por Polonia; en 1964 por Hungría; en 1965 por Cuba¹⁰ y, entre 1962 y 1963, por la Unión Soviética¹¹. El lugar destacado que adquirió esta escritora en su época tuvo que ver, en gran medida, con el interés de los intelectuales hacia las experiencias de los sectores subalternos a partir del triunfo castrista en Cuba justamente cuando el espectro de la revolución popular empezó a recorrer el continente. A partir de ese momento, numerosos artistas empezaron a dialogar con esos sectores, incluso dentro de su propio universo discursivo. Tal es el caso de Clarice Lispector, quien cuatro años después de la publicación de *Quarto de despejo* introdujo un espacio inédito en su obra con la novela *A paixão segundo G.H.*, una historia que sucede en el cuarto del fondo (“cuarto de despejo”) de una casa localizada en un barrio noble de Rio de Janeiro, que había sido ocupado por una ex empleada doméstica que dejó su marca con un dibujo en la pared, a partir del cual instala dentro de la intimidad de la casa una alteridad radical.

⁹ La investigadora Elzira Divina Perpetua (2014) llama la atención sobre las modificaciones del título en sus traducciones: en la traducción argentina, por ejemplo, se tradujo como *Quarto de despejo. Diario de una mujer que tenía hambre*, en Estados Unidos, *Child of dark* (Hija de la oscuridad), en Cuba se tradujo como *Favela*.

¹⁰ La obra de Carolina María de Jesus fue publicada en Cuba tan solo cinco años antes de que el Premio Literario Casa de las Américas (instaurado un año después de la Revolución Cubana) inaugurara la categoría “testimonio”, que impulsada por Ángel Rama bajo la siguiente justificación: “Yo no sé la experiencia que tienen los demás jurados, pero sí la que tuvimos nosotros en el campo de la novela. Existen, entre otras buenas obras literarias, con interés, que no todas llegan a la calidad de un premio que podríamos mencionar, pero cuyo valor no solamente está en lo literario, sino en lo que testimonian del proceso de América Latina. Entonces voy a sugerir una cosa, voy a sugerir a todos los jurados si nosotros podemos proponerle a la Casa que cree, que establezca una colección que se llame “Testimonio Lationamericano”, es decir, una colección en la cual una novela, un ensayo, la poesía, el cuento, dé testimonio de lo que está pasando en la América Latina y de lo que se está realizando” (Ángel Rama, “Conversación en torno del testimonio”, en Casa de las Américas, n° 36: 122-123). La publicación de *Quarto de despejo*...se realizó en un contexto en el que su contenido respondía a la urgencia contextual asociada a las luchas sociopolíticas y en un momento en el que, como señala la cita de Rama, se estaban empezando a publicar varios libros que daban cuenta de ese tiempo histórico.

¹¹ “Carolina Maria de Jesus - a voz dos que não têm a palavra” www.elfikurten.com.br/2014/05/carolina-maria-de-jesus.html

Pero la producción de la escritora de la favela de Canindé no interesó más allá de su primer libro. Dos años después de *Quarto de despejo* publicó *Casa de alvenaria - Diário de uma ex-favelada* donde relata su vida después del éxito alcanzado, pero su repercusión fue casi nula, al igual que ocurrió con las publicaciones subsiguientes. Carolina María de Jesus nunca más volvió a tener el reconocimiento que obtuvo con su primera obra, a punto tal que murió olvidada por el campo literario y en situación de pobreza en 1977. Es debido a este olvido que Ferréz habla de “injustiçados”, dado que su escritura, intermediada por sus “descubridores”, se puso en la perspectiva de una coyuntura particular y no se consideró como parte de un proyecto estético.

La recuperación de esta escritora por parte de los escritores de la literatura marginal de la periferia, como podemos ver a partir de la cita de Ferréz, se basa, en principio, en su biografía favelada que le permite integrar una genealogía marginal legitimadora de las producciones del presente (como analizamos en los capítulos 1 y 2). De todos modos, la referencia a Carolina Maria de Jesus por parte de estos escritores de la periferia no solamente es biográfica, sino que hay una conciencia en relación con su producción que se evidencia en las actividades de lectura y discusión de su obra, organizadas principalmente en 2010, cuando se cumplieron los 50 años de la publicación de *Quarto de despejo...* y en 2014 cuando se cumplieron 100 años de su nacimiento. En 2010, por ejemplo, el grupo Quilombaque¹², del barrio de Perus, bajo la gestión de un integrante del grupo, frecuentadora, también, de los saraus, llamada Thais Santos, organizó un seminario *50 anos de Quarto de despejo. Homenageando Carolina Maria de Jesus*, en el que se trabajó ese libro desde diferentes perspectivas (Imagen 6, p. 228). Ese mismo año el Sarau O que dizem os umbigos¹³ dedicó la velada a esta escritora, con lecturas y declamaciones de textos firmados por ella o vinculados a su obra¹⁴. Muchos blogs de diferentes saraus se ocuparon de postear no solamente su

¹² Organización cultural sin fines de lucro que surgió en 2005 en el barrio de Perus, en la zona noroeste de São Paulo.

¹³ El Sarau O que dizem os umbigos se lleva a cabo el tercer sábado de cada mes en el barrio de Itaim Paulista (zona este de São Paulo) desde agosto de 2009.

¹⁴ “*Sarau O QUE DIZEM OS UMBIGOS – CAROLINA MARIA DE JESUS*”

<https://sasimara.wordpress.com/2010/02/17/sarau-o-que-dizem-os-umbigos-%E2%80%93-carolina-maria-de-jesus/>

biografía, sino partes de sus libros¹⁵. También en 2010 se llevó a cabo el 6° Concurso Literário de Suzano, a cargo de la organización del escritor Sacolinha, y la escritora homenajeada fue Carolina Maria de Jesus. Ya en 2011, de julio a noviembre, se llevó a cabo el proyecto *Carolineando. Olhares e leitura sobre Carolina Maria de Jesus*, en la Ação Educativa, organizado por Elizandra Souza quien a su vez presentó diferentes saraus (Imagen 6, p.228). Ese mismo año el Sarau Palmarino¹⁶ le dedicó el sarau a partir del lanzamiento en su propia sede de un acervo cultural con más de 800 títulos a disposición, bautizado “Carolina Maria de Jesus”. Ya en 2014, se organizaron muchas otras actividades similares, como *Mulher negra (re)escrivendo*, organizada por las escritoras Miriam Alves y Raquel Almeida en homenaje a Carolina Maria de Jesus. Las Edições Toró llevó a cabo un extenso seminario sobre su obra en la Biblioteca Mário de Andrade¹⁷. Ese mismo año la escritora Dina junto con la investigadora Raffaella Fernández organizaron un libro en homenaje a esta escritora llamado *Onde estaes felicidade*, publicado por la editorial Me Parió Revolução, donde se encuentran dos textos inéditos de la escritora, una serie de textos críticos y un ensayo fotográfico sobre las favelas en la actualidad a cargo de Sandrinha Alberti (dicho libro se presentó por primera vez en el Sarau Perifatividade en noviembre de 2014).

Además de las referencias a esta escritora y de las actividades en su homenaje, también se puede percibir que en algunas escritoras marginales de la periferia hay un trabajo de diálogo con su obra que considera la cuestión de la experiencia corporal como elemento central. Un ejemplo en este sentido es el texto de Dinha*, publicado especialmente en su blog el 8 de marzo de 2014¹⁸:

Eu também sou Carolina!

[...]

Sim, eu também conheço o cheiro do barraco recém construído e o odor do muito velho se desfazendo em buracos. Conheço o barulho da chuva nas telhas de zinco,

¹⁵ Por ejemplo, el 10 de julio de 2010 el Sarau da Vila Fundão publicó el post “Carolina Maria de Jesus e seu Diário”, sarauvilafundao.blogspot.com.ar/2010/07/carolina-maria-de-jesus-e-seu-diario.html

¹⁶ Sarau que se realiza desde el Colectivo Circulo Palmarino, del movimiento negro, localizado en Embu das Artes, el último sábado de cada mes.

¹⁷ “SP: Atividades homenageiam centenário de Carolina Maria de Jesus”

<http://www.brasildefato.com.br/node/30088>

¹⁸ En Salve favela, blog sobre política, literatura e favela, 8/03/2010, salvefavelas.blogspot.com.ar/2014/03/eu-tambem-sou-carolina.html

a umidade das goteiras no chão de madeira ou de barro. O alimento a conta-gotas, cada dia conquistado. //(...)Eu também, como Carolina, adotei a literatura como rota de fuga e, mais tarde, como ferramenta de transformação social, assim como faz Vera Eunice, sua filha, que vimos crescer em um "quarto de despejo" e atualmente é professora.//Assim como eu fui. Assim como sou.//Tal qual a mãe, produzo literatura; tal qual a filha, difundo-a em busca de transformação social. Em busca de que as Marias, Carolinas, Veras e nenhuma outra mulher ou homem precise antes de uma história de misérias e outras violações de direito, para alcançar valorização social e respeito.//Por isso, nesse 8 de março, eu também sou Carolina. Eu também sou Vera Eunice. Sou minha mãe vindo corajosamente do Nordeste para construir essa cidade e ser desprezada a cada dia. Sou minhas irmãs, barradas pelas engrenagens de matar sonhos de meninas, sou minhas filhas e a esperança de que de suas entranhas o nosso povo renasça e reconstrua, palmo a palmo, nossa dignidade perdida, roubada pelos amantes desse sistema bruto, os paga paus dessa meritocracia.

Este poema propone una asociación entre las poetas a partir de su experiencia con la escritura, ligada al diario íntimo (“escritura como rota de fuga”), primero, y a un proyecto estético y social, después. Pero lo que más se destaca como vínculo entre ambas tiene que ver con la atención a los aspectos sensibles. La *afiliación* en relación con esta escritora, es decir, en términos de Said (2002) el lazo no heredado, sino culturalmente construido que se establece a partir de los vestigios¹⁹, tiene que ver con la identificación a partir de un aspecto afectivo, es decir, un agenciamiento entre el cuerpo de la mujer favelada con los olores, los ruidos y los sonidos, e incluso los cuerpos desamparados de un territorio abandonado donde la letra es la “rota de fuga”, o, en otras palabras, del que se puede salir a través de la escritura. Dicho agenciamiento lleva a la escritora a pensarse a sí misma y a la propia Carolina Maria de Jesus como parte de un plural conformado por mujeres “corajosas” cuyos cuerpos pasaron por “violaciones y

¹⁹ “Utilizar un nuevo orden (afiliación) para reinstaurar los vestigios del tipo de autoridad que en el pasado estaba asociada al orden filiativo (...) Si una relación filial se mantenía firme anteriormente mediante lazos y formas de autoridad naturales –que incluían la obediencia, el temor, el amor, el respeto y el conflicto de instintos–, la nueva relación afiliativa transforma estos lazos en lo que parecen ser formas transpersonales –como la conciencia de gremio, el consenso, la colegialidad, el respeto profesional, la clase y la hegemonía de una cultura dominante–. El esquema filiativo pertenece a los dominios de la naturaleza y de la “vida”, mientras que la afiliación pertenece exclusivamente a la cultura y la sociedad” (34)

miserias”, sean o no escritoras. Es decir que la figura de Carolina se entiende en un doble sentido, en tanto escritora favelada y en tanto mujer favelada.

Otro ejemplo en relación con la influencia de la escritora de los años 60 sobre la propia letra de las escritoras contemporáneas de la periferia es el poema “Carolina Maria de Jesus”, de Maria Teresa*, una poeta fallecida por un cáncer en abril 2010, frecuentadora de los saraus de la periferia y autora de *Negrices em flor* (2007), libro publicado por las Edições Toró:

Comprei um sapato lindo número trinta e nove
sendo que calço número quarenta e dois. Andei
muito a pé, adoentei-me. Pra acalmar os pés e
não repetir esse ato insano fiz uma salmoura de
água quente e ensinei crianças e adolescentes
que não se vende o próprio sonho.

Este poema da cuenta de una serie de ejes estructurales, que veremos más adelante en este capítulo, de la escritura marginal de la periferia firmada por mujeres. Por un lado, la centralidad del andar que marca la escritura de Carolina Maria de Jesus (de un andar en busca del papel que le sirve de alimento y que le sirve a su escritura), de un andar dificultoso y marcado por el dolor. Por otro, la dificultad de aceptar las formas de un cuerpo que no se adaptan al estándar. Asimismo, la referencia a un saber popular ligado en este caso al agua con sal para calmar el dolor de los pies, un saber producto de la experiencia que se asocia, a su vez, con la herencia y los antepasados. Finalmente, la presencia de los niños y la temática de la niñez como parte de un universo femenino y periférico.

3.3. La llegada de las mujeres a los bares de la periferia

A diferencia de lo que ocurre con la producción novelística de la literatura marginal, como vimos con los ejemplos de Ferréz y de Alessandro Buzo, la problemática femenina hoy en día forma parte de las temáticas y cuestiones que los saraus se proponen resignificar, al punto tal de volverse un tema de debate en Seminarios o Muestras organizadas por los grupos que gestionan dichos espacios. En la

Muestra de Cooperifa del 2011, por ejemplo, se dedicó una mesa exclusivamente a la temática de la mujer periférica llamada “A escrita e a militância das mulheres” con la presencia de Lu Souza (poeta y educadora), Silvana Martins (Sarau de Ademar) y Jéssica Balbino (escritora y periodista), con coordinación de la ya citada antropóloga Érica Peçanha do Nascimento (Imagen 7, p. 229).

La presencia femenina en los saraus se suele poner en primer plano sobre todo durante la semana del Día Internacional de la Mujer, cuando cada uno de esos espacios concentra sus actividades en homenajes a las mujeres que los frecuentan. La iniciativa más destacada (y polémica, como analizaremos más adelante) es el llamado “Ajoelhaço”, organizado por el Sarau da Cooperifa (Imagen 8, p.230). Ese día, los poetas y los demás hombres frequentadores del sarau, después de declamar o escuchar los poemas, pasan al frente del bar y, arrodillados delante de todas las mujeres presentes –que los miran de pie y en silencio–, piden “perdão pelos séculos e séculos e mais séculos de opressão”. De acuerdo con los organizadores, este ritual tiene un impacto tal en la comunidad que influye en el trato hacia las mujeres de la periferia en sus hogares. “Muitas pessoas voltam no ano seguinte agradecendo, dando o seu depoimento de que o seu marido mudou em casa, que o marido agora respeita mais ela (...) Na verdade o que a gente está pedindo é só pra reflexão, vamos refletir, vamos refletir sobre a nossa realidade (...)”²⁰, dice Rose, la llamada “musa” de la Cooperifa.

Algunos poetas de saraus, por otro lado, ya se han acercado a declamar en diversos momentos desde un yo lírico femenino. Rodrigo Ciríaco, por ejemplo, durante el año 2011, como parte de la promoción de su libro *100 Mágoas* (Um por todos) en cada sarau al que asistía declamaba un texto homónimo en el que hablaba por boca de una mujer:

Sim, eu sei que é o fim. Também acho que podemos ser amigos, enfim. Preciso apenas lhe dizer algumas últimas palavras pra, sabe, não ficar nenhum ressentimento em mim. Posso? Então, é assim:

Seu desgraçado filho da puta por que foi que você me traiu por que foi que você me deixou assim feito um barril vazio por que foi que você mentiu seu covarde escroto estrupício seu merda você não é nada quer se matar né quer se matar se mata porque ninguém vai sentir a sua falta eu não vou mais sentir a sua falta do seu

²⁰ “Ajoelhaço 2010 - O ato - Cooperifa” <http://www.youtube.com/watch?v=jQUE-pnt7ZQ> (acceso en mayo 2014).

corpo da sua nuca da sua boca do seu pinto aliás do seu pequeno pinto seu pinto é pequenininho seu lixo transar com os outros caras é muito mais gostoso do que transar contigo (...) eles me levam nas nuvens e você só me levava pra lama você só queria era cama cama cama e eu otária demais apaixonada demais pra perceber a besteira que era ficar com você (...) (81)

La mujer del texto de Ciríaco, si bien muestra cierta fortaleza dado que no tiene temor a decir lo que piensa, responde directamente al esquema de género establecido según los cuales la mujer es ingenua, fiel, soñadora e interesada también en el sexo y el placer, mientras que el hombre se piensa como un traidor cuya hombría se descalifica en relación con el tamaño del pene. El hecho de que sea un hombre quien tome la voz de esta mujer, de todos modos, es lo que hace que el texto escape del padrón dado y lo tiña de un tono irónico desde el que parece reírse de ese tipo de esquematizaciones, lo cual se enfatiza aún más con los gestos caricaturescos que acompañan la declamación.

Fuzzil, un rapero y poeta frecuentador del Sarau Elo da Corrente en su segundo libro, *Caturra –poesia de Fuzzil* (Elo da Corrente, 2010), también explora el universo femenino desde la temática de la mujer abandonada en el poema “Só lamento” (17):

É tanto sofrimento no meu peito
Não posso mais viver dessa maneira
Você sabe muito bem fui a primeira
E sempre te tratei com tal respeito

Em outrora era tanto sentimento
Chamava-me de princesa e guerreira
Hoje em dia me despreza diz asneira
Onde pretende chegar desse jeito? (...)

Não me venha se fazer de inocente
Nosso amor acabou, mas sobrevivo
Vou seguir meu caminho livremente

En sintonía con el título del libro, *Caturra*, que remite a una persona apegada a lo antiguo, este poema toma la forma de un soneto y hace uso de un recurso estilístico de las canciones medievales (Leite, 2014: 202) a través de la construcción de un yo lírico

femenino. La voz de la mujer entra aquí como la de un ser reflexivo y racional, al contrario de la presentada por Ciríaco, que se dejaba llevar por lo impulsivo e instintivo. Ya sin ironías, esta mujer tiene determinación en la palabra y en las acciones, sin depender de un hombre. El hecho de que sea un autor quien asuma este poema parece funcionar como un gesto de reconocimiento frente a ese tipo de mujer.

Entre las publicaciones de los poetas de los saraus, algunos libros son proyectos de edición compartida, de diferente modo, entre varones y mujeres. Estas experiencias se llevaron a cabo principalmente por medio de la editorial Toró, que cuenta en su catálogo con varios libros publicados en coautoría, dos de los cuales están firmados por una mujer y un hombre. El primero de ellos se titula *Punga*, de Elizandra Souza y de Akins Kintê. Es una edición formada por dos obras distintas unidas, de forma invertida (como cara y cruz), por el lomo. El lomo está conformado por una trenza con los colores ligados a la raza negra (rojo, verde y amarillo)–, que da cuenta de una temática compartida. Fuera de eso y del título en común, no se especifica diálogo alguno entre los textos del autor y los de la autora. La mitad del libro es de Elizandra Souza y la otra de Akins Kintê y no hay forma de intercalar las lecturas, a menos que el lector rote el libro en sentido arriba-abajo recurrentemente. De una cara del libro, la tapa con el título *Punga* lleva el nombre de Elizandra Souza y un dibujo hecho por Bylla (Imagen 9, p.230) donde se puede ver un fondo blanco y, en segundo plano, la figura de una mujer de rasgos negros con dreadlocks y un pañuelo atado en la cabeza, un fusil automático en la mano derecha y un niño dormido colgando en su espalda sostenido por un rebozo. En primer plano, la ilustración es el rostro de una mujer también de rasgos negros, con un pañuelo en la cabeza en alto, unos aros grandes, un collar y tres líneas en la frente y la pera pintadas de negro; detrás, se ven unas casas que parecieran ser de una favela y unos papeles al viento. Al abrir el libro de Elizandra se pueden leer los datos de la editorial, los créditos del libro, y toda la información necesaria en una publicación. El libro termina en la página 67 y las dos páginas que le siguen, más o menos a mitad del libro, están sin foliar y se puede ver la foto de los dos autores al medio y al borde interior de la página de un lado y la misma imagen espejada en la otra página, donde se entiende que termina el libro de Akins Kintê dado que el mismo logo del organismo financiador que aparece en la página anterior también está, pero invertido (Imagen 10, 231). El libro de Akins Kintê comienza en la contratapa del de Elizandra (o viceversa). Allí, como si no se considerase que las informaciones ya están en la otra parte del libro, se repite el año, la editorial y toda la información de la página de créditos. La tapa de este poeta es

completamente diferente, está dibujada por Marco ZX (Imagen 9, p. 230) y nos muestra el perfil de un hombre de rasgos negros que en lugar de piel tiene emparches de placas de metal, los hombros y el sombrero son de ladrillos y los pelos parecen ser caños de goma; de fondo, se ve una favela a lo alto, ya no dibujada sino en una foto blanco y negro. El perfil del hombre de la tapa dialoga con el epígrafe que abre el libro firmado por el propio dibujante: “O nosso corpo é igual a um barraco, frágil/a qualquer momento pode desabar.../...ou pegar fogo, e se pegar fogo...” (5). Ninguno de los autores, llamativamente, se mencionan en los agradecimientos, evidenciando que no hubo colaboración de uno en el proceso del libro del otro. Si bien el hecho de que la edición sea compartida es un gesto igualitario, una especie de reconocimiento de que tanto los textos de ella como los de él tienen valor, la relación entre el hombre y la mujer en esta publicación no profundiza ni resignifica la estructura de la división sexual, como sí ocurre, como veremos a continuación, con la otra experiencia de publicación compartida.

Bien diferente es la publicación de Allan da Rosa y * Preta, publicada en 2012, *A calimba e a flauta* (Ed. Toró). Se trata de un libro compuesto por poemas eróticos, no hay separación entre los poemas del autor y la autora, y tampoco se indica el nombre al final de cada uno de ellos, sino que al pie de página se imprime el dibujo de una calimba o el de una flauta y estos símbolos permiten deducir si se trata de la autoría de Priscila Preta o de Allan da Rosa (Imagen 11, p.231). Esos dos elementos se vinculan a la forma de goce de los cuerpos de la mujer o del hombre, como dice la autora en los agradecimientos “Para um corpo em movimento, que a dança do encontrô seja suspirada pelos sopros da flauta e o dedilhar da calimba²¹” (3). Esta publicación conjunta consigue transmitir un diálogo de placeres que no se organiza equilibradamente (de hecho hay 18 poemas de Priscila Preta y 13 de Allan da Rosa y abre con dos poemas seguidos de la autora y cierra con tres del autor, por ejemplo) sino que va fluyendo como si estuviera marcado por los suspiros de los cuerpos luego de gozar. La escritura de uno y de otro pareciera fundirse, además de en la confección del libro, en uno de los poemas indicados por una calimba llamado “Prosa poética”, donde la autora dice: “Nossa prosa me excita/Cada trança das idéias/Me dança/Alaga a

²¹ La calimba es un instrumento musical de origen africano conformado por una caja de resonancia hecho de calabaza o de madera y laminillas generalmente de metal con diferentes longitudes que vibran al ser pulsadas.

fogueira/Acende o candeeiro/Mira nossa umbigada//Nossa prosa me excita/Reflito no espelho do seu olho/Salivo no balé do seu beijo/Giro nas palavras/Pouso na poesia da sua lábia//Nossa prosa me excita...” (20). Este poema afirma un diálogo o una trenza (“trança”) ya no externa en el lomo del libro, como en el de Kintê y Souza, sino como parte de su composición, que pareciera haber consistido en un encuentro cara a cara mirándose a los ojos y a los labios fijamente. El libro se acompaña, también, de un CD musicalizado por Giovanni di Gainzá, en el que se escuchan las voces de los autores declamando una selección de 18 poemas, cada uno los propios, aunque en “Prosa poética” Allan da Rosa hace eco de la frase “nossa prosa me excita” luego de la voz de Priscila Preta. Se trata de un proceso de reconocimiento de la identidad femenina y masculina desde un punto de unión y equilibrio que es el deseo, más allá de las construcciones de género.

Los saraus son sin lugar a dudas un espacio central para la reflexión sobre el papel de las mujeres en la realidad periférica y para trabajar alrededor de la modificación de esa reproducción de mecanismos de poder que muchos textos marginales presentan, como vimos al comienzo de este capítulo. La gran revolución de estas prácticas tiene que ver con que los bares, que se caracterizaban por ser espacios masculinos, empezaron a llenarse también de mujeres, niñas y niños. Dice Sérgio Vaz: “de repente os bares começaram a ter também mulheres, crianças” (Vaz apud Alves, 2010). La llegada de las mujeres a los saraus aumenta año a año y esto se acompaña de más producción y más publicaciones que la difunden. Como señala la investigadora Jéssica Balbino: “Antes as mulheres não frequentavam tanto saraus e hoje elas frequentam. O reconhecimento da mulher em outras mulheres faz com que elas estejam nos saraus, que escrevam mais, tirem da gaveta o que já tinham escrito”²². La escritura íntima de las mujeres como “rota de fuga”, según las palabras de Dinha citadas al habla de Carolina María de Jesus, se anima a ser mostrada en el espacio público del bar.

3.4 Estrategias y modos de producción literaria

²² “Frente Nacional de Mulheres no Hip Hop lança antologia feminina” (11/03/2014)

www.vermelho.org.br/noticia/237461-11

Colectivos femeninos

Desde hace algunos años, algunas mujeres ligadas a los saraus comenzaron a formar colectivos exclusivamente femeninos para dar visibilidad y reflexionar acerca de su participación en los movimientos de la periferia. Se trata, en todos los casos que mencionaremos a continuación, de reuniones y producciones marcadas por la afirmación de una posición de sujeto femenino doblemente periférico: mujeres que no solo sufren la exclusión de clase, sino también la de género.

En 2009, las mujeres que militaban en el Sarau Elo da Corrente y el Sarau da Brasa formaron el Coletivo Esperança Garcia que organiza encuentros para compartir y divulgar saberes propios de las mujeres negras, desde el tejido o los peinados a cuestiones más generales, desde encuentros informativos vinculados a la salud hasta cursos para la elaboración de proyectos. En marzo de 2010 este grupo organizó el 1º Encontro Cultural de Mulheres das Periferias que se realizó el 6, 11 y 21 de dicho mes en los saraus Elo da Corrente y da Brasa y en el Centro Cultural da Juventude, en la zona norte de São Paulo con una programación que incluyó los siguientes temas:

Bate-papo sobre o cotidiano da mulher na periferia, a apresentação do grupo de dança “Corpo em Rito”, exposição de fotografia “O dia-a-dia da mulher nas periferias” de Sonia Regina Bischain, exposição Artes Plásticas: Carolzinha Teixeira, exposição de livros literatura produzida por mulheres, intervenção do Coletivo Esperança Garcia, bate-papo sobre as poesias e a questão da mulher nos movimentos culturais, oficina de turbantes, oficina de bonecas, apresentação da CIA Arte Negra Capulanas.

El grupo Capulanas²³ mencionado en la programación, si bien principalmente hace teatro más que literatura, también es un grupo fruto de los saraus dado que el primer espectáculo que montaron fue durante la primera Mostra Cultural da Cooperifa en el 2008 (“Solano Trindade e suas negras poesias”); se trata de un grupo formado por mujeres negras oriundas de la zona sur que monta sus espectáculos a partir de la siguiente propuesta:

²³ Capulana es una palabra de origen mozambicano que refiere a una tela que usan las mujeres para vestir, que pueden usarla como pollera, como vestido o incluso para cubrirse la cabeza.

A proposta é de fortificar a imagem da mulher negra, para isso nos apropriamos do pensamento da cultura popular, onde todas as artes se fundem: a música, a dança, poesia, artes plásticas, teatro e outros. A herança da cultura da oralidade para a Diáspora africana, que no Brasil é presente na cultura popular, em evidência do norte e nordeste do país, é de grande importância na integração do mundo natural, a presença do sagrado e a valorização da memória. Mulheres africanas e afro descendentes, mantêm em comum o laço de soberania espiritual sobre seus povos, estabelecendo um elo imaginário de ascendência e descendência²⁴.

A partir de un lazo afiliativo más que filiativo, pensado desde la condición femenina y negra, las cuatro integrantes del grupo Capulanas (Priscila Preta, Débora Marçal, Flávia Rosa y Adriana Paixão) se funden en una propuesta híbrida en cuanto a los lenguajes con un protagonismo del cuerpo y la percusión.

En setiembre de 2008 se creó el Sarau de Ademar, ideado y coordinado mayormente por mujeres, que ocurre una vez por mes en el barrio que le da nombre al encuentro (imagen 13, p.232). Como dijimos en el capítulo 2, se trata de un sarau que dedica el encuentro a una temática puntual vinculada a las preocupaciones de la periferia. En marzo del 2011 el sarau llevó el nombre de *Sarau da Mulher com M* en el que la temática central fue la reivindicación del papel de la mujer en la periferia.

El colectivo de mujeres negras de la zona sur llamado Mjiba²⁵, organizado por Elizandra Souza, su hermana Elisangela Souza y su amiga Thais Vitorino en 2004, todos los 25 de julio lleva a cabo el evento Mjiba en conmemoración del Día de la Mujer Negra (Imagen 12, p.232).

O evento surgiu para visibilizar o fazer artístico de mulheres por observar que nos espaços principalmente do Hip Hop, as mulheres negras não tinham vozes (exceto com back vocal) e holofotes nos palcos e também divulgar e comemorar a data 25 de julho – Dia da Mulher Afro Latina e Caribenha (Dia da Mulher Negra). O evento mjiba em ação aconteceu 2004 e 2005. Teve um intervalo de 5 anos por priorizar outras atuações como formação acadêmica e produção autoral. Retomando em 2012 e 2013 com o financiamento do Programa VAI e convidando

²⁴ “Capulana Cia. Negra” https://www.facebook.com/capualanasciadeartenegra/info?tab=page_info

²⁵ “A palavra Mjiba é originária de Zimbauê, da língua chona e significa Jovem Mulher Revolucionária. Mjibas foram as mulheres guerrilheiras que enfrentaram as tropas britânicas e lutaram pela independência do seu país” (*Pretextos de Mulheres Negras*, 132)

outras integrantes para formar a equipe. Este ano 2014, completou 10 anos da criação do Evento Mjiba em Ação. Começamos a nos definir como um Coletivo de Mulheres Negras com atuação de espalhar sementes e fomentar a escrita de mulheres negras dentro da poesia. Em 2012 com o livro *Águas da Cabaça* (Elizandra Souza) e em 2013, *Antologia Pretextos de Mulheres Negras* com 22 autoras (20 de SP), uma de Moçambique e outra da Costa Rica (Entrevista 2013)

Como explica la propia escritora, este colectivo viene llevando a cabo, además del evento, otro tipo de acciones, como la publicación del libro *Pretextos de mulheres negras* (Imagen 14, p.233), organizado por Elizandra Souza y Carmen Faustino, lanzado de manera independiente con el apoyo del Programa VAI en 2013. Se trata de un libro hecho totalmente por manos femeninas: la organización, los textos, las ilustraciones, el proyecto gráfico, las fotografías. Cuenta con la presencia de uno o dos textos de 22 mujeres negras, veinte de ellas de la ciudad de São Paulo y dos invitadas internacionales, una de Costa Rica y otra de Mozambique. Relata Elizandra Souza al respecto:

O pretexto é a poesia, mas o que queremos é mostrar que existimos dentro da sociedade e dentro da produção cultural da periferia. Não foi uma seleção de autoras, elas foram convidadas para compor o livro, como uma reunião de amigas e conhecidas – algumas por afinidade pessoal, outras por afinidade poética e outras pela militância cultural. A ideia surgiu para pluralizar essas vozes dentro da literatura periférica, pois mulheres são raras publicando textos. O livro traz também o universo das autoras. Fizemos entrevistas com as participantes para elaborar a apresentação de cada uma e muitas tiveram dificuldade em responder sobre suas referências. Essas perguntas foram uma forma de elas refletirem sobre elas mesmas e sua construção.²⁶

El trabajo artístico propuesto en dicha publicación, al igual que el llevado a cabo en todos los colectivos mencionados, no se erige desde una propuesta autónoma en relación con otras esferas, sino que se piensa como una mediación e intervención en varios campos. La finalidad de esta conjunción tiene que ver con la posibilidad de hacer

²⁶ “Pretextos de mulheres negras” (23/4/2014) <http://revistatpm.uol.com.br/notas/pretextos-de-mulheres-negras.html>

visible la complejidad de las voces y experiencias de las mujeres negras, que suelen reducirse a una idea estigmatizada, como se puede leer en la “Introducción” al libro:

(...) muitas vezes a insegurança, o estranhamento, a própria dor expelida em palavras provocaram muitos incômodos (...) pois as nossas intuições e sensibilidades sempre foram consideradas de menores valores em uma sociedade em que as mulheres negras precisam o tempo inteiro serem fortes, companheiras, ouvintes, prestativas, cuidadoras (Souza y Faustino, 2013: 7)

En este complejo proceso de reconocimiento que se visibiliza en *Pretextos de mulheres negras* no solamente hay una atención hacia las “sensibilidades”, sino también hacia el cuerpo. Aquellos rasgos propios de las mujeres negras parecen ganar potencia al ponerse en relación con otros cuerpos, entre los que cuentan los de las propias autoras del libro, pasando así de ser juzgados como “feos” a percibirse como “bellos”. Dice la poeta Jenyffer Nascimento: “As inspirações surgiram quando me descobri negra, de traços fortes e cabelos crespos que eu escondia e julgava feio e ver mulheres negras nesse mesmo processo, foi a força que me manteve em pé, de cabeça erguida.” (Souza y Faustino, 2013: 47). De acuerdo con la relectura que de la *Ética* de Spinoza hace Gilles Deleuze, se trata, en definitiva, de un libro que es construido desde los afectos, entendiendo la idea de afecto en un doble sentido, como *affectio* y como *affectus*. El *affectio*, o afección, tiene que ver con el estado de un cuerpo como sufriendo la afección de otro cuerpo y se corresponde con un tipo de idea que representa una cosa o un estado de cosas ligado a los efectos de un cuerpo afectado y afectante (Deleuze, 2003: 79). El *affectus*, o afecto, tiene que ver con la duración de la potencia de esa afección (Deleuze, 2003: 82) que se puede concebir como *alegría* o aumento de potencia de actuar cuando las relaciones se componen con los cuerpos y no amenazan destruirlos (Deleuze, 2003: 83). El encuentro de un cuerpo de mujer negra con otro cuerpo de mujer negra (*affectio*), en este sentido, forma un todo más potente que, al tiempo que los muestra como heterogéneos, los reúne desde una idea común ligada a la potencialidad positiva de la mujer negra (*affectus*). Lo interesante de esta reunión afectiva tiene que ver con que la idea de mujer negra de la periferia deja de pensarse de manera fija y esencialista y pasa a ser resignificada como una identidad en permanente construcción, de ahí la idea de “pre-texto” que da título a la obra, que remite no solamente a un argumento que

pretende desligar de culpabilidad a un acusado, sino que también remite a la idea de un texto inacabado.

La composición textual de la diferencia: reconfigurando mitos

Pese a la desproporción de publicaciones firmadas por hombres frente a las de las mujeres, año a año, como ya señalamos, las publicaciones firmadas por mujeres periféricas van en aumento. Dice al respecto la investigadora Jéssica Balbino:

A participação feminina na literatura marginal até cerca de três anos atrás [2011] era muito pequena. A maioria participava só de antologias que eram mistas e com 90% de escritores homens. De uns anos para cá isso vem mudando. Algumas passaram a publicar livros individuais e uma vai impulsionando a outra.²⁷

En este sentido, podemos afirmar que además de la respuesta a partir de la agrupación en colectivos, las escritoras marginales de la periferia también articulan sus discursos a través del trabajo alrededor del “yo lírico” en sus producciones poéticas²⁸.

La literatura marginal de la periferia tiene como característica central la necesidad de marcar los posicionamientos del “yo” no solamente por medio de la afirmación de un yo lírico periférico, negro o nordestino en sus poemas sino también por medio del cuerpo o, en caso de que se trate de un libro publicado, a través de los paratextos, esto es, la biografía del autor, la foto y los agradecimientos, huellas biográficas que hacen eco en sus escritos.

²⁷ “Frente Nacional de Mulheres no Hip Hop lança antologia feminina” 11/03/2014

<http://www.vermelho.org.br/noticia/237461-11>

²⁸ Al igual que sucede con la producción masculina, las escritoras de la periferia vinculadas a la literatura marginal principalmente escriben poesías, son poquísimas las prosas firmadas por mujeres y menor aún es el número de novelas. Según los últimos registros (Sarah Ferreira de Toledo), solo hay dos autoras de novelas, Claudia Canto (*Mulher moderna tem cúmplice*, Edicon, 2008; *Cidade Tiradentes: de menina a mulher*, Edicon, 2010) y Sonia Regina Bischain (*Nem tudo é silêncio*, edición de autor, 2010 y *Vale dos atalhos*, Sundermann, 2013). Queda para un trabajo futuro de profundización de esta investigación el análisis de la prosa femenina marginal, el análisis de una novela de Sonia Regina Bischain, por ejemplo, puede ser un interesante contrapunto dado que ella no solo escribe novelas, sino que es blanca, de otra generación (nació en 1957) y tiene otra experiencia sociopolítica (entre otras cosas, participó de la formación del PT).

La literatura marginal femenina evidencia una aún mayor preocupación por afirmar un posicionamiento del yo a partir de su diferenciación no solamente en relación con los grupos hegemónicos sino también con los propios hombres periféricos, revelando la pluralidad y complejidad del mismo.

Por un lado, la escritura marginal femenina establece un agenciamiento con los colectivos culturales de la periferia, independientemente del sexo. Dice el poema “Sou assim”, de Elizandra Souza (2007: 41-42):

Se é pra somar, pode chegar!
Não sei se sou feminista, sigo pela verdade
não importa o sexo, sou pelo caráter.
Dizem que eu deveria ser assim:
Amarga, triste, escondendo meu sorriso de marfim.
(...) Sou fanzineira, poeta, Cooperiférica
Sou Literatura do Brasil
(...)
Sou Literatura Marginal, sou Edições Toró, sou do Hip Hop
(...)
Sou pela luta, sou pela liberdade
(...)

El yo lírico de este poema afirma un distanciamiento de los estereotipos femeninos estructurados desde el discurso homosocial (“Dizem que eu deveria ser assim”) y un distanciamiento también del mismo feminismo (“Não sei se sou feminista”), en la línea de lo que plantea Sueli Carneiro (2003), quien afirma que la lucha del feminismo no contempla la experiencia de las mujeres negras²⁹. El

²⁹ “As mulheres negras tiveram uma experiência histórica diferenciada que o discurso clássico sobre a opressão da mulher não tem reconhecido, assim como não tem dado conta da diferença qualitativa que o efeito da opressão sofrida teve e ainda tem na identidade feminina das mulheres negras. Quando falamos do mito da fragilidade feminina, que justificou historicamente a proteção paternalista dos homens sobre as mulheres, de que mulheres estamos falando? Nós, mulheres negras, fazemos parte de um contingente de mulheres, provavelmente majoritário, que nunca reconheceram em si mesmas esse mito, porque nunca fomos tratadas como frágeis. Fazemos parte de um contingente de mulheres que trabalharam durante séculos como escravas nas lavouras ou nas ruas, como vendedoras, quituteiras, prostitutas... Mulheres que não entenderam nada quando as feministas disseram que as mulheres deveriam ganhar as ruas e trabalhar!” (Carneiro, 2003)

posicionamiento de este sujeto se instala, más bien, desde su condición de artista periférica vinculada a la poesía y al hip hop más que desde su condición de mujer.

Ahora bien, al mismo tiempo que se identifican con el conjunto de escritores de la literatura marginal de la periferia, las escritoras se ocupan, cada vez más, de la comprobación de la diferencia: el sujeto femenino elige reubicarse para llevar a cabo su autorrepresentación.

En este apartado centraremos nuestra atención en tres poetas periféricas, cuya condición de pioneras en diversas prácticas nos lleva a reunir las: Elizandra Souza con *Punga* (2007) y *Águas da cabaça* (2013), Raquel Almeida con *Duas gerações. Sobrevivendo no gueto* (2008) y Dinha con *De passagem e não de passeio* (2008).

- **Elizandra Souza** participa del Sarau da Cooperifa casi desde sus inicios e intervino en el tercer número especial de *Caros Amigos/Literatura Marginal*.
- **Raquel Almeida** entró a la escena en el año 2007, cuando participó de la *Antología Cadernos Negros Vol. 30* (Quilomhoje, 2007) y ese mismo año comenzó a co-organizar el Sarau Elo da Corrente, siendo la primera mujer que comparte la organización de un sarau en la periferia.
- **Dinha** es la primera poeta periférica que publicó en el año 2006 un libro de poemas por Edições Toró, reeditado en 2008 por una editorial comercial, Global Editora, en la colección Literatura Periférica (donde también publicaron Allan da Rosa, Alessandro Buzo, Sérgio Vaz y Sacolinha).

La producción textual de estas tres escritoras que consideraremos para el análisis problematizan, de una u otra manera, no solamente la cuestión de la identidad periférica, sino también las representaciones forjadas socialmente sobre lo femenino en la periferia a través de la revisión de ciertas figuraciones del ser femenino y de las figuraciones del yo de cada una de ellas.

Los textos que proponemos abordan los problemas de autorrepresentación marcados por el género, la raza y la condición social. No pretendemos esbozar aquí una representación esencialista de la diferencia femenina periférica ni plantear que el deseo de ocupar un espacio diferente desde donde ser y escribir sea exclusivo de la escritura de las mujeres de la periferia. Nos interesa reflexionar, más bien, sobre qué formas toma ese deseo en ese contexto e intentar percibir cómo se inscriben esa dislocación y esa diferencia en los textos elegidos, desafiando estereotipos culturales afianzados.

Muchas de las figuraciones del yo de estas escritoras se pueden leer como histriónicas: asumen de manera activa los tradicionales íconos femeninos a través de diferentes decisiones retóricas que definen, a su vez, el estilo de cada una de ellas. Si en la literatura escrita por hombres la mujer muchas veces aparece mitologizada, tanto positiva como negativamente, al punto de la abstracción (siguiendo la definición de mito que desarrolla Roland Barthes, esto es, los mitos expresan una visión del hombre y del mundo, una organización del cosmos y de la sociedad (Barthes, 1999: 25)), en los textos escritos por mujeres estas figuraciones mitológicas se admiten de manera activa: leyéndolos a contrapelo, rearticulándolos creativamente, invirtiéndolos drásticamente.

Uno de los mitos más fuertemente cuestionados en estas escritoras es el de la mujer negra vista como objeto de un erotismo y una sensualidad exacerbados de acuerdo con las representaciones articuladas desde una perspectiva eurocéntrica. El poema “Preservando heranças”, de Elizandra Souza (2013: 37), por ejemplo, lo hace a partir de la explicación de las partes de su cuerpo y su vestimenta desde un punto de vista cultural e histórico:

As argolas em volta do pescoço
São para sustentar a exuberância do meu sorriso
Os tecidos que uso na cabeça
Demonstram a sabedoria da minha ancestralidade
Os vestidos que moldam meu corpo
Dignificam o meu instrumento de existir
As argolas, os tecidos e os vestidos
Mais do que acessórios
São heranças que me ajudam a persistir.

Los elementos de este poema desplazan el vínculo morfológico de símbolos asociados al erotismo del cuerpo-objeto de las mujeres (los vestidos apretados, los collares) hacia sus aspectos ancestrales, de esa manera esos símbolos se historizan y temporalizan, haciendo del cuerpo una identidad cultural, esto es, tal como lo entiende Stuart Hall (2011), un cuerpo cargado de aspectos identitarios que surgen de la pertenencia a una cultura étnica, urbana, de clase, lingüística, religiosa y de género. Haciendo uso del recurso de la sinécdoque, el poema de Elizandra Souza incorpora en su representación elementos de una tradición popular desvalorizada como manera de

escapar a esa opresión: la memoria de la mujer negra, su vestimenta y sus rasgos se toman aquí como capitales simbólicos que obstruyen su aculturación y alimentan su rebelión. Este tipo de operaciones consisten en una resignificación que subraya el universo afectivo de esos elementos y refuerza la perspectiva social³⁰ negra desde la cual se escribe en tanto se afirman como conocimientos derivados de la experiencia.

El ícono de belleza femenina asociado a los parámetros representacionales blancos también es otra de las figuraciones a las que estas poetas responden de manera activa. Muchos de los poemas de Raquel Almeida suelen problematizar este esquema. “Meu cabelo” (2008: 18), por ejemplo, desliga la idea de “belleza” del universo de la estética y la asocia al universo del origen y de la resistencia:

Que lindo cabelo!
É natural!
Eu não estico o meu cabelo!
Eu sou afro-brasileiro

Ele indica resistência
Eu não me contamina
Com a elite que tem vergonha
De mostrar nossas raízes

Como señala Pierre Bourdieu (2000: 85), “la probabilidad de sentirse incómodo en el cuerpo de uno (...), el malestar, la timidez o la vergüenza son tanto más fuertes en la medida en que es mayor la desproporción entre el cuerpo socialmente exigido y la relación práctica con el cuerpo que imponen las miradas y reacciones de los demás”. Esa incomodidad a la que refiere Bourdieu es la que Raquel Almeida desarma en este poema: el esquema de belleza del hombre blanco se muestra como débil y artificial frente al poder ancestral del cabello de la mujer negra.

Otro de los estereotipos femeninos que estas escritoras vienen a responder tiene que ver con la función reproductiva. Las referencias a esta temática en todos los casos

³⁰ Como explica Regina Dalcastagnè, “de acordo com a definição de Iris Marion Young, o conceito de “perspectiva social” reflete o fato de que “pessoas posicionadas diferentemente [na sociedade] possuem experiência, história e conhecimento social diferentes, derivados desta posição”. Assim, negros e brancos, mulheres e homens, trabalhadores e patrões, velhos e moços, moradores do campo e da cidade, homossexuais e heterossexuais vão ver e expressar o mundo de diferentes maneiras.” (2008: 89)

distan de celebrar la maternidad, que responde al mismo esquema que el de la mujer contemplada como objeto, esto es, la idea de un cuerpo-para-otro (Bourdieu, 2000: 83). El poema “Menstruação” de Elizandra Souza (2007: 10), por ejemplo, propone el acto del sangrado mes a mes como una acción de rebeldía frente a todos los sangrados que se han causado ¿en? las mujeres:

Sangre mais uma vez!
Expele do teu corpo
o embrião não fecundado
Junte todo o amargor
e sangue outra vez
(...)
Sangre nessa hipócrita sociedade
junte todas as dores expelidas,
retire a calcinha
esse absorvente encharquecido
E jogue fora todos esses sangrados.

Mas Menstrue e Ação!

La referencia al cuerpo femenino y sus condiciones biológicas se propone como una respuesta al discurso típico de ciertos poetas alrededor de la mujer, que las piensa fragmentadas en partes deseables (su pelo, sus ojos, sus pies, sus labios) o se las admira a la distancia, discurso que responde a los principios androcéntricos de visión que, como señala Bourdieu (2000: 30), dispone que hay partes mostrables y partes no mostrables: “El cuerpo tiene (...) sus partes *públicas*, cara, frente, ojo, bigote, boca, *órganos nobles de presentación de uno mismo* en los que se condensa la identidad social, el *pundonor*, el *nif*, que impone enfrentarse y mirar a los demás a la cara, y sus partes privadas, ocultas o vergonzosas, que el decoro obliga a disimular”. Este poema desarma esa dominación corporal transgrediendo los márgenes de su representación: hace aparecer lo abyecto de su cuerpo. Tal como lo entiende Julia Kristeva (2006: 11), lo abyecto se caracteriza por generar al mismo tiempo rechazo y atracción. Efectivamente aquí la menstruación es presentada sin eufemismos “encharcando” el absorbente, pero al mismo tiempo se propone como un acto de protesta, como un destabilizador de estructuras: “No es la ausencia de limpieza o de la salud lo que vuelve abyecto, sino

aquello que perturba una identidad, un sistema, un orden. Aquello que no respeta los límites, los lugares, las reglas”. El festejo de la sangre (“sangre mais uma vez!”) se enfrenta al papel reproductivo del deber ser de la mujer.

La referencia a la idea de “reproducción” también aparece en Dinha y tampoco está ligada a la celebración, sino que se asocia a las terribles condiciones de vida, a la idea de reproducción de las estadísticas, un tema recurrente en algunos de sus poemas. “De aquí de dentro da guerra” (2008: 49) dice, por ejemplo:

De aqui de dentro da guerra,
não tem DIU nem camisinha
que te proteja da estúpida reprodução
da fome, da miséria, da ínfima estrutura

La “guerra” a la que refiere Dinha en este poema la entiende como una guerra cotidiana, un guerra que al igual que un niño, “de pequena foi crescendo, pulando os muros dos guetos, se alongando” (Dinha, 48). Así, a la vez que no se celebra la función reproductiva de la mujer, tampoco hay referencias bucólicas a la idea de niñez, sino una alegoría macabra.

La temática de la niñez presenta en estas poetas un lugar destacado. Junto con la necesidad de resignificar la representación de la mujer periférica, hay una intención de darle una biografía a esa representación a partir de la referencia a la niñez de las mujeres negras de la periferia. Cuando se aborda el tema de la niñez, lo que estos poemas muestran parece ser el contrarrelato de las historias infantiles tradicionales: están marcadas por un sufrimiento sin final feliz. Un disparador del sufrimiento suele estar nuevamente en los cabellos crespos, que son motivo de burlas o de discriminación, según puede leerse en “Menina Princesa”, de Raquel Almeida:

Ali, naquela viela
Existe uma princesinha triste
Ela está chorando
Porque estão chamando seu cabelo
De palha de aço
(...)
Oh menina princesa!
Sim, você é princesinha

Nossas histórias encantadas foram apagadas
Mas você relatará um dia
(...) (Almeida: 24)

En el poema recién citado puede leerse cómo queda asociada la discriminación de una niña negra por parte de su entorno con los modelos culturales que reproducen las historias infantiles. En éstas, las princesas suelen ser de cabello lacio y generalmente rubias, de acuerdo con el parámetro de belleza eurocéntrico, mientras que la niña negra tiene el pelo crespo y es morocha. Por otro lado, este poema da cuenta de una operación de borramiento de “nossas histórias encantadas” que está ligada justamente a ese modelo el cual, de todos modos, no pudo imponerse del todo dado que existe la posibilidad de un relato futuro.

La lectura a contrapelo de determinadas historias tradicionales que podemos percibir en el poema de Raquel Almeida, también está presente en los textos de Dinha. Hay, en algunos momentos de su escritura, cierta ironía respecto del lirismo sentimental que suelen asociarse a la literatura femenina, herencia de los modos de figuración pública de las mujeres desde el siglo XIX que, sabemos, solo podían ser pensados como poetas líricas (las llamadas poetizas) o maestras. Un ejemplo en este sentido es el “Poeminha irônico”, que cierra de esta manera:

(...) Porque com você o meu mundo é perfeito.

Pensando bem
Melhor te deixar de lado.
O perfeito é muito
Chato. (Dinha: 70)

El poema recién citado juega con el sentimentalismo de cierta escritura femenina que considera al otro masculino como viniendo a completar al yo lírico y que para expresarlo hace uso de adjetivos abstractos e indefinibles como el de “perfecto”. El recurso en juego para llevar a cabo esta operación es la ironía, anticipada por el uso del blanco entre estrofa y estrofa que adelanta el giro respecto del tono que toma el final del poema, giro ya adelantado en el título (el diminutivo habla de esa posición de minoridad

que se lleva al lenguaje y a la literatura, como si a las mujeres les correspondiera hacer una poesía menor que, al autodenominarse “poeminha irônico” es invertida)³¹.

Al tiempo que se parodia el sentimentalismo asociado a la escritura de las mujeres, podemos leer en el poema “Meio termo” de Elizandra Souza una ironía con la escritura didáctica que también suele asociarse a la literatura femenina:

Cansei dessa minha poesia educação
Com pernas cruzadas para não mostrar a calcinha
Dessas palavras cheias de entrelinhas
Que não dizem à que veio, cantadas não entendidas
Esse ar de “mocinha” escondendo a “puta”
Essas caras e bocas que não gritam e nem esperneiam
(...) (Souza, 2013: 18)

El poema pareciera problematizar la persistencia que vienen teniendo estos estereotipos legitimados por el modernismo, que se volvieron dispositivos de mirada –y de control- respecto de las mismas escritoras mujeres. Además, cuestiona el polo opuesto de ese imaginario que juzga a las mujeres que no están “de pernas cruzadas” en tanto “putas”.

Este tipo de relecturas de la tradición que reduce el tono de las “mujeres que escriben” al sentimentalismo, en la producción de Dinha afecta también al mismo canon. Como ejemplo podemos considerar un poema llamado “Vou-me embora para Passárgada” donde claramente parodia el poema de Manuel Bandeira que lo toma textual pero feminizando al yo lírico:

lá sou amiga do rei,
tenho o homem que eu quero
na cama que eu escolherei. (Dinha: 64)

³¹ Este tipo de operaciones que hacen uso de los recursos visuales del poema como el uso del blanco de la página es una característica de esta escritora que evidencia una conciencia constante sobre el ejercicio de la escritura al punto tal de llamar a la penúltima parte de su libro “Poemas de poemas”, donde encontramos 11 textos que refieren a la práctica de la escritura.

La convencional imagen de la mujer pasiva que espera y que a su vez es objeto del placer del hombre se revierte completamente: la mujer aquí es la poderosa, es la que posee al hombre y es la que toma las riendas del deseo.

En sintonía con esta resignificación de la idea de mujer-pasiva, los textos de Elizandra Souza y de Raquel Almeida -y de muchas escritoras periféricas que se escuchan declamar en los saraus de poesía- acentúan el perfil de la mujer luchadora, representación que en todos los casos permea la lucha de los esclavos y sus formas de resistencia. Dice, por ejemplo, el poema titulado “Sou mulher negra e resisto!”:

Contra tudo o que um dia
Me julgou incapaz
Contra o que um dia alegou
Que minha capacidade
Estava na cozinha
Que falou, que minha sina
Era ser submissa

Sou negra e resisto!
E graças a minha ancestralidade
De mulheres guerreiras
Tenho em quem me apegar...
(...) (Almeida: 79)

Aquí se aborda otro de los íconos femeninos que estas escritoras se ocupan de resignificar: el de la mujer relegada al ámbito de lo privado que, en el caso de la mujer negra, se vincula no solo a la idea del espacio hogareño sino también a la de estar privada de libertad. El mito de la privacidad asociado a la mujer negra se vincula, en este sentido, a su condición de sirviente como único destino, modulación que acarrea el mito de la idea utilitarista de la mujer negra. La resignificación de estos mitos, como se puede leer en este poema, invoca a una vasta hermandad de mujeres del pasado esclavo para legitimar y autorizar ese posicionamiento de guerrera. Se trata de una operación de historización de aquello que, en tanto destino (“sina”) se percibe como eterno, o, en palabras de Bourdieu, se trata de una “empresa de movilización” que desarma los “mecanismos *históricos* responsables de la *deshistorización* y de la *eternización* relativas a las estructuras de la división sexual” (Bourdieu, 2000: 8). Este tipo de

alusiones al pasado esclavo son comunes en estas escritoras y evidencian la necesidad de hacer de sus representaciones un asunto comunitario, su yo lírico pasa a ser, desde la lógica del testimonio, un yo plural.

Todas estas operaciones de resignificación que analizamos hasta aquí marcan un rasgo distintivo de los textos, que es su naturaleza provocadora, desafiante. Al cuestionar las figuraciones tradicionales de la mujer negra periférica, suelen incorporar las percepciones que otros tienen de ellas y, asumiéndolas como reto, las refuncionalizan para su propio provecho.

Luego del análisis realizado hasta aquí podemos notar que el abordaje de determinados mitos alrededor de la mujer negra periférica, su cuestionamiento y reescritura vuelve a traer una problemática al campo literario brasileño que parecía estar saldada en los discursos de las poetas del siglo XXI: la revisión de determinados estereotipos alrededor de la mujer considerada como objeto, la mujer reducida al ámbito de lo privado y relegada a la pasividad. Se trata de mitos ya trabajados y resignificados por escritoras como Ana Cristina César, Hilda Hilst, Cecília Meireles y otras poetas brasileñas del siglo XX. Como señala Molloy (op.cit: 71), la compleja composición que algunas escritoras latinoamericanas llevaron a cabo para reubicarse en el campo literario letrado durante el siglo XX se centró en “(...) un proceso de revisión de figuraciones antiguas o bien inventar figuraciones nuevas que le permitan representar a la mujer como efectivamente no lo hace el modernismo”. Esas figuraciones o reconfiguraciones resuenan en las producciones de Souza, Almeida y Dinha, quienes las retoman y resignifican desde otra perspectiva social y cultural.

Esta coincidencia podría parecer un anacronismo si no tuviéramos en cuenta que las resignificaciones que aquellas poetas se ocuparon de modular ponían de relieve otro tipo de especificidades ligadas a una “perspectiva social” de mujeres de clase media blancas y de tradición letrada, mientras que el grupo de poetas que estamos analizando lo hace desde una perspectiva de mujeres de clases populares, negras y de trayectoria ligada a una cultura no tanto de la letra sino más bien de la voz y del cuerpo. Más que de anacronismo, entonces, podríamos hablar de una calibración de temporalidades en función de trayectorias diferentes.

Figuraciones del yo

Mientras que las reescrituras, provocaciones, inversiones y cuestionamientos a los tradicionales **íconos femeninos** son un rasgo común en los textos de estas tres

poetas, los trabajos que cada una de ellas lleva a cabo para articular el “yo lírico” difieren entre sí. En los poemas de Elizandra Souza –una de las poetisas más populares entre las tres analizadas– se presenta la voz de un yo plural que podríamos definir como testimonial. El caso más llamativo para mostrar a qué nos referimos con ese concepto se puede percibir en el poema “Em legítima defesa” (2013: 48).

Só estou avisando, vai mudar o placar...
Já estou vendo nos varais os testículos dos homens,
que não sabem se comportarem
Lembra da Cabeleireira que mataram, outro dia,
... E as pilhas de denúncias não atendidas?
Que a notícia virou novela e impunidade
É mulher morta nos quatro cantos da cidade...
Só estou avisando, vai mudar o placar...

A manchete de amanhã terá uma mulher,
de cabeça erguida, dizendo:
–Matei! E não me arrependo!
Quando o apresentador questiona – lá
ela simplesmente retocará a maquiagem.
Não quer esta feia quando a câmera retornar
e focar em seus olhos, em seus lábios...
Só estou avisando, vai mudar o placar...

Se a justiça é cega, o rasgo na retina pode ser acidental
Afinal, jogar um carro na represa deve ser normal...
Jogar a carne para os cachorros procedimento casual...
Só estou avisando, vai mudar o placar...
Dizem, que mulher sabe vingar
Talvez ela não mate com as mãos, mas mande trucidar..
Talvez ela não atire, mas sabe como envenenar...
Talvez ela não arranque os olhos, mas sabe como cegar...

Só estou avisando, vai mudar o placar...

En este poema el ícono femenino de la mujer pasiva frente al ícono masculino poderoso, se hace presente a través del recurso de la ironía, a partir de un juego de inversión de los roles establecidos: la mujer parece asumir el papel que les ha correspondido a los varones, el de agresora, mientras que ellos pasarían a ser las víctimas. Junto a esa operación de inversión del discurso homosocial, el poema ironiza con el estereotipo tradicional de la mujer aplicado a ejemplos escalofrantes: la que mata cuida también de su imagen (“Não quer esta feia quando a câmara retornar / e focar em seus olhos, em seus lábios...”) y no deja de ser delicada (no dispara, pero envenena, no arranca los ojos, pero los deja ciegos). Al mismo tiempo, la autora parodia el discurso deportivo, tan típicamente masculino, usando la idea de “tablero de puntaje” para plantear un “juego de poderes” entre el hombre agresor y la víctima.

Esta actitud activa que asume el yo lírico femenino en los dos poemas de Souza se refuerza al proponerse, además, como soporte de un plural oprimido, que urgentemente tiene que levantar la voz: el de las mujeres agredidas. Se trata de una operación típica del género del testimonio, que, como Mabel Moraña lo define, se caracteriza por “(...) focalizar un caso que ilustra sobre una situación social que no se reconoce oficialmente y que la literatura ayuda a denunciar” (1997: 123). El yo lírico de estos poemas viene a ser el *testigo* representante de un yo plural, en este caso de las mujeres golpeadas de las regiones periféricas. Por otro lado, como en todo texto testimonial, hay aquí un enemigo común a enfrentar: los hombres golpeadores y también, podríamos decir, los medios de comunicación y la justicia. La anécdota que narra este poema, si bien está en primera persona, no parece ser biográfica, sino más bien parece ser una selección, montaje y arreglo de historias de muchas mujeres. Tal y como señala John Beverley, “el discurso del testigo no puede ser un reflejo de su experiencia, sino más bien su refracción debida a las vicisitudes de la memoria, su intención, su ideología” (Beverley, 1987: 11). La propia autora al explicar la producción del poema da cuenta de este juego realidad/ ficción: “Este poema foi inspirado em uma matéria de jornal, no qual uma mulher universitária mandou matar o marido, pois o mesmo a agrediu inúmeras vezes e também cortou a orelha do próprio filho, ela não viu alternativa em puni-lo, mas em legitima defesa, protegendo a sua vida. (...) Este poema traz ficção e realidade com casos que foram noticiados pela mídia.” (Entrevista 2013). La asociación de este poema con el género testimonio se completa, finalmente, si consideramos que, a la vez que aparece una denuncia, hay aquí un programa futuro

(Beverley, 1987: 15), vinculado por un lado a la venganza, pero por otro a la toma de conciencia.

El “yo testimonial” es un rasgo que también podemos leer en los poemas de Raquel Almeida y que se puede homologar con la militancia de esta poeta, una de las creadoras del Colectivo Esperança Garcia. La mayor parte de los poemas de Almeida tienen, sin embargo, un rasgo propio que no aparece en los de Elizandra Souza: evidencian la porosidad entre la primera persona del singular y la primera persona del plural, dado que en su mayoría comienzan con un “yo testimonial” y cierran con un “nosotros testimoniado”. Dicen, por ejemplo, el primer y el último verso de su poema “Quilombo...”:

Aquí minhas forças se renovam
É aqui que eu quero ficar
Quilombola sou, oiá, oiá...
(...)
Reconheço sua força quilombo
Não somos mais reféns da agonia
Vamos fazer justiça com as próprias mãos
Tendo conhecimento da nossa história
Caminhamos nos passos da (r)evolução! (Almeida: 47)

Los poemas de Almeida parecen ir reconociendo la pluralidad del yo lírico en el proceso de su escritura y suelen, también, cerrar con signos de exclamación que funcionan como gritos de guerra o llamados a la lucha “(r)evolucionaria”, en sintonía con la idea de testimonio que se asocia, como dijimos, a un programa futuro. El rasgo testimonial de estos textos se evidencia, además, en el mismo título de su libro, *Sobrevivendo no gueto*, que acerca una problemática clave del testimonio: la de una vida no en estado de derecho sino en estado de excepción, una voz que habla sobre una situación extrema en la que lo que está en juego es seguir o no siendo humano (Agamben, 2000). “Assim somos nós, sobrevivendo aos temporais interiores, travas psicológicas, barreiras sociais...”, señala en el prólogo.

Algunos de los poemas de Almeida, sin embargo, tienen un tono ya no testimonial, sino más bien autobiográfico, se escriben desde un “yo” que está entre la ficción y la vida, un “yo” en el que hace eco la biografía de la solapa del libro. Ahora

bien, esta subjetividad producida en los textos de Raquel no se pretende única ni excepcional, no se trata de la producción de una subjetividad que quiere destacar su excepcionalidad, sino que responde a una posición de sujeto periférico ligada a su resignificación y la afirmación de una memoria (en el mismo sentido en el que lo trabajamos en el capítulo 1). Dice en “Guerreiro” (2008, 69), poema dedicado a su padre:

Nunca tevi vergonha da sua vida
Nem da sua cor, nem da sua história
Ao contrário, com orgulho
Sempre trouxe à memória
A vida sofrida na Bahia
Mas nelas suas alegrias
Que eu te conto agora

Tenho orgulho de fazer parte
Dessa família de guerreiros
Que com muita luta e simplicidade
Nesse mundo vem sobrevivendo
Sem olhar pra traz, nem pra alheios
Fazendo sempre o que é direito
(...)
Obrigada pai, você é nosso espelho!

La subjetividad producida en estos textos se arma a partir de determinados espacios y valores: el barrio, el origen pobre, el “orgullo”, el “respeto”, el sufrimiento, el “estigma” y el sacrificio. Esta construcción entra en comunión con el proyecto de la literatura marginal de la periferia y, en este sentido, la representación de la propia historia familiar se vuelve parte de una práctica comunitaria que apunta a la resignificación de la idea de periferia y marginalidad.

La representación de una subjetividad colectiva a partir de los relatos de su propia historia de vida se profundiza aún más si consideramos el hecho de que *Duas gerações. Sobrevivendo no gueto* es un libro en coautoría con Soninha M.A.Z.O.* Los poemas de Raquel Almeida que fuimos analizando hasta aquí fueron publicados en un espacio compartido de forma absolutamente equilibrada (dado que hay 20 poemas de Almeida y 19 de M.A.Z.O. y el título es una mezcla entre el poema “Geração” de

Almeida y “Sobrevivendo no gueto” de M.A.Z.O.). El libro abre con un prefacio firmado por Elizandra Souza en el que se explica el lazo ligado a la “lucha” y a la “memoria” de dos mujeres de la periferia: “Duas gerações sobrevivendo no gueto é um livro de memória de guerrilheiras contra esse marasmo, que insiste em nos perseguir (...) São relatos de duas mulheres fortes falando de amores, desilusões, fatos que são comuns no cotidiano da periferia” (7). Si bien los estilos son absolutamente diferentes, una rápida lectura al índice nos permite deducir las temáticas comunes que hacen eco en el yo plural de muchos de los poemas de las autoras³².

Mientras que en el caso de Elizandra Souza y Raquel Almeida los diversos modos de nombrar y representar al “yo” señalan la necesidad de fijar las fronteras de una diversificada y compleja persona textual, en el caso de Dinha, por el contrario, problematiza la representación antes de resolverla.

El proceso de escritura del “yo” en Dinha parece constituirse en un *entre* que presenta de un lado y del otro una variedad de convenciones o de estados. A diferencia de la escritura de Elizandra Souza y Raquel Almeida, caracterizada por la pluralidad como característica de su “yo”, la escritura de Dinha construye su “yo” desde una brecha que separa dos bloques distantes pero, al mismo tiempo, conectados por el abismo. De un lado la mujer militante, del otro la mujer que desea: “Partido político por um lado / E o orgasmo inteiro do outro”, dice en “Rainha, nunca fui não” (24). De un lado y del otro la mujer oprimida, encerrada entre dos límites graficados con puntos, como se lee en “Liberdade para Nelson Mandela” (117):

(...)

mas Mandela há muito

Tempo está livre

.eu não.

(...)

³² En este capítulo decidimos dejar de lado el análisis de la obra de Soninha M.A.Z.O. dado que optamos por analizar la producción de tres referentes claves en la literatura marginal femenina de la periferia. Dejamos de lado, a su vez, el análisis de la producción de Raquel Almeida publicada en *Duas gerações sobrevivendo no gueto* en diálogo con los de otra autora porque, si bien consideramos que una lectura en ese sentido sería muy enriquecedora, creemos que no aporta a la hipótesis del capítulo. Queda pendiente para un trabajo futuro un análisis de este libro como un todo.

De un lado la primera persona, del otro un “tú modelo” y en el medio un espejo quebrado por una escansión y un encabalgamiento, como se lee en “Praticamente tu” (32):

Praticamente tu
não se via a algum
tempo. Quebrou-se o es-
pelho onde também eu
me via um grande exemplo

El proceso oscila de forma permanente entre la identificación y la comprobación de la diferencia, trascendiendo las formas fijas. El yo lírico que esta autora parece construir más que representante de un plural, como es el caso de Souza y Almeida, es un “yo particular”, particular en el sentido de que no responde a un paradigma, esto es, no modela “un singular que sirve de ejemplo común” (Agamben, 2009: 29). “Escrevo para corromper as estatísticas”, dice en “De aqui de dentro da guerra”, dejando entrever un ese yo que no se alza a la generalidad de las estadísticas, pero que no reniega lazos con lo otro, esto es la militancia, la marginalidad y la femeneidad.

Un rasgo común a todas estas figuraciones del yo, es que no hay una afirmación fija y concreta del mismo, sino que en todos los casos se trata de un yo en movimiento que adquiere diferentes posicionamientos. No es un yo producto de un gran relato, sino que se puede entender como un yo posmoderno, de acuerdo con la noción de identidad cultural en la posmodernidad planteada por Stuart Hall (2006):

Dentro de nós há identidades contraditórias, empurrando em diferentes direções, de tal modo que nossas identificações estão sendo continuamente deslocadas. Se sentimos que temos uma identidade unificada desde o nascimento até a morte é apenas porque construímos uma cômoda estória sobre nós mesmos ou uma confortadora "narrativa do eu". A identidade plenamente identificada, completa, segura e coerente é uma fantasia. Ao invés disso, à medida em que os sistemas de significação e representação cultural se multiplicam, somos confrontados por uma multiplicidade desconcertante e cambiante de identidades possíveis, com cada uma das quais poderíamos nos identificar - ao menos temporariamente. (Hall, 2011:13)

La cuestión de la fantasía que implica una identidad fija, mencionada por Hall, se ve continuamente desencantada en los poemas de Dinha, quien instala al yo en un vaivén de polos identitarios, o se ve cuestionada a partir del “yo testimonial” de Elizandra Souza y de Raquel Almeida, quienes presentan un posicionamiento marginal que no responde a los esquemas normativos eurocéntricos de identidad.

Punga: una comunidad en movimiento

Las formas de unión de las escritoras periféricas no terminan en el texto mismo, sino que continúan en las relaciones tejidas entre el poema y su circulación. Muchos de los poemas firmados por mujeres se despliegan en el espacio de los *saraus* y en el espacio virtual de la información asumidos como propios por otras mujeres de la periferia de São Paulo.

Durante la Semana del 8 de marzo, en cada uno de los *saraus* de la periferia, una mujer se acerca al micrófono a declamar este poema. “Meu único dia de mulher”, de Elizandra Souza (2007: 51):

Oito de março lembrou de mim
mandou flores, tocou até tamborim
(...)
afirmou que sou bela por ser mulher
e disse o quanto sou guerreira de fé
(...)
Nove de março, que decepção!
pia cheia e toalha no chão
pedi para tirar o prato da mesa
e quase levei um bofetão
(...)
Os dias passam e eu fico esperando
meu único dia de mulher.
Oito de março!

En contraposición a la propuesta del Ajoelhaço, este poema reflexiona sobre la hipocresía de dedicarle un día especial a la mujer y perpetuar el machismo el resto del

año³³. La declamación de este texto en diferentes sarau durante la semana del día de la mujer se vuelve una vasta conversación que recorre el territorio cultural periférico y que elabora su sentido colectivamente en esa duración y extensión.

Otro ejemplo de despliegue de poemas, es el ya mencionado “Em legítima defesa”³⁴, que desató en octubre del 2011 en los perfiles de *Facebook* de muchas mujeres ligadas de una u otra manera a la escena de la cultura de la periferia una especie de campaña de protesta contra la violencia sobre la mujer: las fotos de perfil de cantidad de mujeres pasaron a ser las de un primer plano de sus propias caras mirando a la cámara con la boca tapada por un pañuelo oscuro (Imagen 15, p.233) y como texto de la foto publicaron el poema de Elizandra Souza.

La lectura de los poemas escenificada por determinadas voces y cuerpos en espacios y momentos específicos, se vuelve otro modo de afirmación del lugar de la mujer en la literatura marginal de la periferia que sigue sosteniendo su identidad a partir de identidades en proceso y movimiento y no como una entidad fija y concreta. La lectura de los poemas entre las mujeres periféricas se instala como la conformación de una identidad plural entendida a partir de un entre-nosotras, es decir que es en el pasaje del texto mismo, en esa “comunicación”, que se conforma. En términos de Jean-Luc Nancy: “la comunicación no es un “vínculo” (...) es más originario que el vínculo. No se instaure, no se establece o no emerge entre sujetos (objetos) ya dados. Consiste en la aparición del *entre* como tal: tú y yo (el entre-nosotros), fórmula en la cual el y no posee valor de yuxtaposición sino de exposición” (Nancy, 2000: 40). Esta manera de “estar-

³³ Este tipo de encuentros suele ser cuestionado por muchas mujeres que asisten al sarau. Dice, por ejemplo, un comentario virtual a un video del Ajoelhaço, firmado por una mujer: “Para um próximo evento, tenho uma sugestão: que sejam contados casos de como a equidade foi promovida ao longo do ano, de como as mulheres tiveram seu direito respeitado entre aqueles que participam do evento, para que no futuro, não faça sentido pedir perdão.” (<http://www.youtube.com/watch?v=jQUE-pnt7ZQ>) La crítica más recurrente a este tipo de manifestaciones apunta, tal como se puede leer en la cita y en el poema de Elizandra Souza, a su asistematicidad y a la postura contradictoria de ciertos hombres que participan de ellos.

³⁴ Elizandra afirma que este poema es la causa de la publicación del libro *Águas da Cabaça*: “Em legítima defesa é o responsável pelo *Águas da Cabaça*. E eu mandei para algumas antologias mas acabaram escolhendo poemas que davam para todo mundo ler, porque é uma poesia que incomoda, não é agradável nem pra quem escreve nem pra quem lê, ne? E aí eu pensei, meu, se eu não fizer um livro e colocar esse poema ninguém vai publicar esse poema, se eu não assumir a responsabilidade de esse poema ninguém vai querer.” (Entrevista 2013).

en-común” no resulta en un grado superior de sujeto femenino: detrás de la “comunicación” establecida por medio de la circulación declamada de los poemas no hay otra afirmación de identidad más que el proceso mismo de unión.

Si consideramos el título del primer libro de Souza, *Punga*, podríamos darle un nombre a este tipo de comunicación que involucra la circulación, el cuerpo, la voz y el espacio: “Punga é uma palavra bantu que é umbigada, é um convite para entrar na ronda batendo a barriga quando as mulheres estão dançando o tambor de crioulo” (Entrevista 2013). “Punga” forma parte de la danza de “jongo”, danza brasileña de origen africano que se acompaña de un tambor africano llamado “caxambu” y por poetas que recitan adivinanzas como parte de un juego que se llama “*jinongonongo*”³⁵.

El significado original de *Punga* remite justamente a un lazo con el otro, pero no con un otro íntegro, sino con la parte del cuerpo humano menos propia, el ombligo, aquella marca del cuerpo humano que recuerda nuestra condición incompleta, la marca de nuestro límite, de nuestra relación con el otro ligada a lo femenino, justamente. En este sentido, propongo pensar la idea de “punga” no solamente como la palabra que le da el título al primer libro de Souza, sino también como un concepto que refiere al “estar-en-común” de las mujeres periféricas. Es como si el pasaje de los poemas en cada *sarau* o en cada perfil de *Facebook* fuera un choque de ombligos entre las mujeres invitándose a formar parte de la ronda. Esta forma de unión tiene que ver con el reparto de los textos a partir de una incompletud, exponiendo de esa manera una forma de comunidad de mujeres negras periféricas donde la falta se vuelve justamente el lazo. La declamación de “Meu único dia de mulher” en diferentes *saraus* o el posteo del poema “Em legítima defesa” en el espacio virtual podrían entenderse, en este sentido, como “pungas”.

* * *

³⁵ La palabra *punga* fue tomando otros significados a lo largo de su uso en Brasil. Como muchos de los términos de origen africano adquirió también un significado negativo que es el que más se utiliza en el día a día: remite a la persona que comete un robo o al acto mismo de robar. Es interesante percibir el juego que plantea la utilización de esta palabra en el título del libro porque se propone como una forma de resignificación a partir de la retomada del significado original, por un lado, aunque también se puede sostener la idea de robo en sintonía con la propuesta de las producciones de la literatura marginal que trasladan términos del universo del crimen hacia la literatura: se trata de un robo de la palabra a sus “dueños”, como los llama Ángel Rama en *La ciudad letrada*.

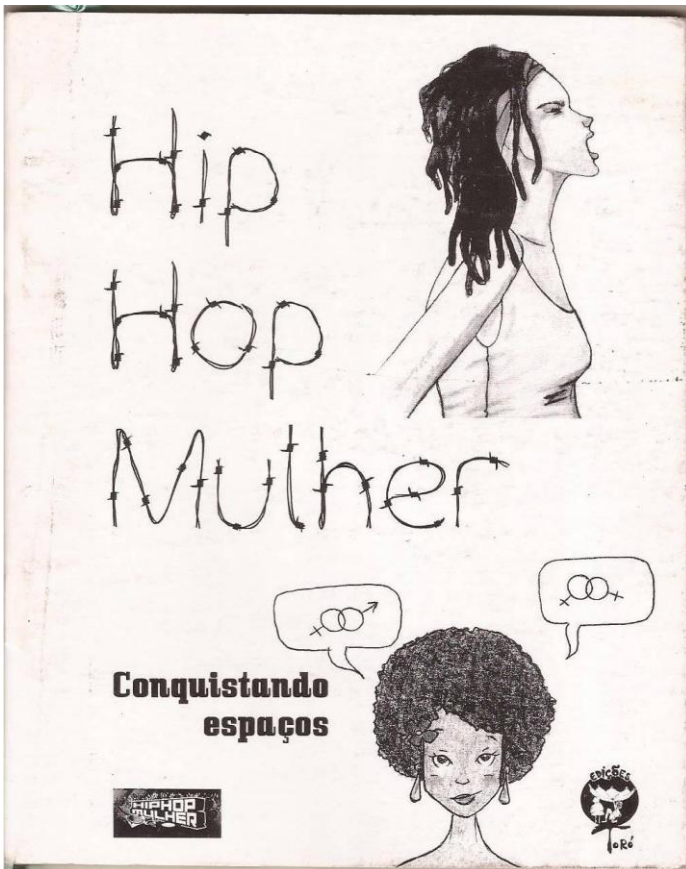
Evidentemente, las manifestaciones de las escritoras mujeres de la periferia no son tan simples ni unilaterales como para pasarlas por alto dentro del conjunto de la literatura marginal de la periferia como se ha hecho hasta el momento al hablar de forma genérica de “literatura marginal de la periferia”. Si bien presentan contribuciones estéticas comunes al movimiento, hay diferencias que resultan relevantes para tener una dimensión más clara del fenómeno. El análisis de sus producciones, de la misma manera que ocurre con la producción de los saraus en su conjunto, no se acaba en la lectura de sus libros sino que es necesaria una comprensión de su entorno y de sus formas de circulación, así como de sus diálogos y tensiones en relación con las producciones del campo literario brasileño establecido. Para profundizar este último aspecto desde otro punto de vista, dedicaremos el siguiente capítulo a los dos autores hombres que más vínculos establecen con dicho campo, Ferréz y Alessandro Buzo.

Apartado de imágenes del Capítulo 3:

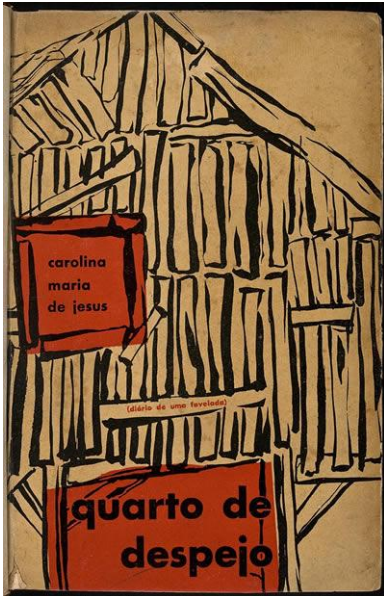
**Las poetas de la periferia: imaginarios, colectivos, producciones y
escenificaciones**



1. Dina Di apunta con su mano al lente de la cámara, simulando apretar un gatillo. Detrás, se ve una favela (Fuente: blogspot *Modo de Usar & Co*).

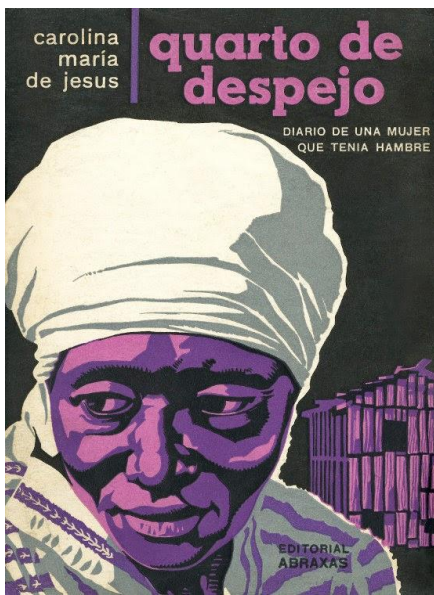


2. Tapa del libro *Hip Hop mulher*, publicado por Edições Toró en 2009. La tipografía del título, que simula un alambre de púa, connota el tema de la opresión y la falta de libertad de las mujeres (Foto: archivo personal).



3. Primera edición de *Quarto de despejo. Diário de uma favelada*, Livraria Francisco Alves, 1960 (Foto: archivo personal).

4. Carolina Maria de Jesus (derecha) junto a Clarice Lispector (izquierda) durante una sesión de autógrafos de *Quarto de Despejo. Diário de uma favelada* en una librería de Rio de Janeiro en 1960 (Fuente: Universidad de Minas Gerais <https://www.ufmg.br/online/arquivos/037551.shtml>)



5. Tapa de la edición argentina de *Quarto de Despejo. Diário de una mujer que tenía hambre* (1961). La ilustración retrata a Carolina Maria de Jesus (Foto: archivo personal)



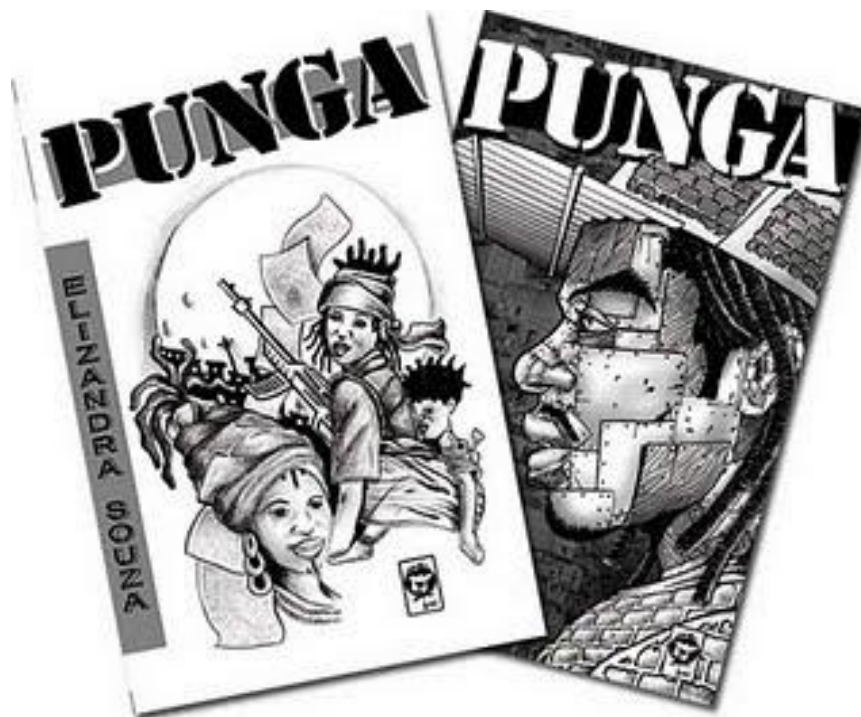
6. Selección de tres afiches que divulgan las actividades organizadas por los saraus de las periferias en relación con Carolina Maria de Jesús. A la izquierda, *50 anos de Quarto de despejo. Homenageando Carolina Maria de Jesus*, organizado por Quilombaque. Al centro, un homenaje organizado por el Sarau O que dizem os umbigos. A la derecha, *Carolineando. Olhares e leitura sobre Carolina Maria de Jesus*, organizado por la poeta Elizandra Souza en la Ação Educativa. (Foto: archivo personal)



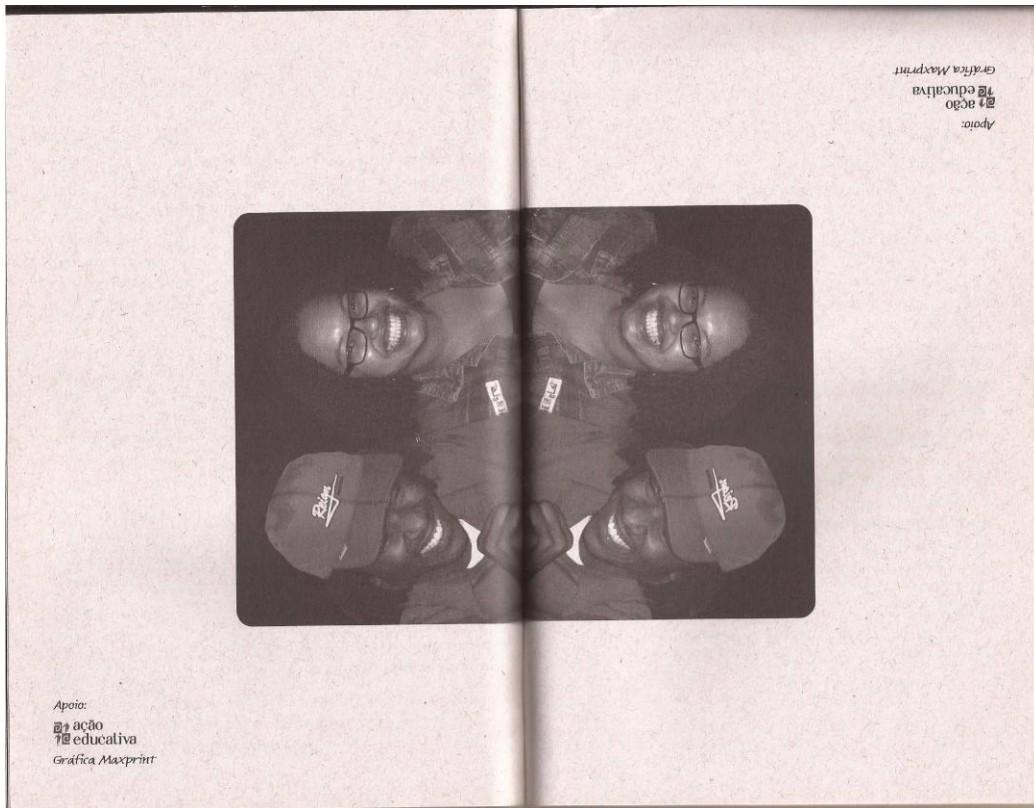
7. En la Muestra de Cooperifa del 2011, la mesa "A escrita e a militância das mulheres" con la presencia (de izquierda a derecha) de Jéssica Balbino (escritora y periodista), Silvana Martins (Sarau de Ademar), Lu Souza (poeta y educadora) y la antropóloga Érica Peçanha do Nascimento. (Fuente: blogspot *literaturanobrasil*)



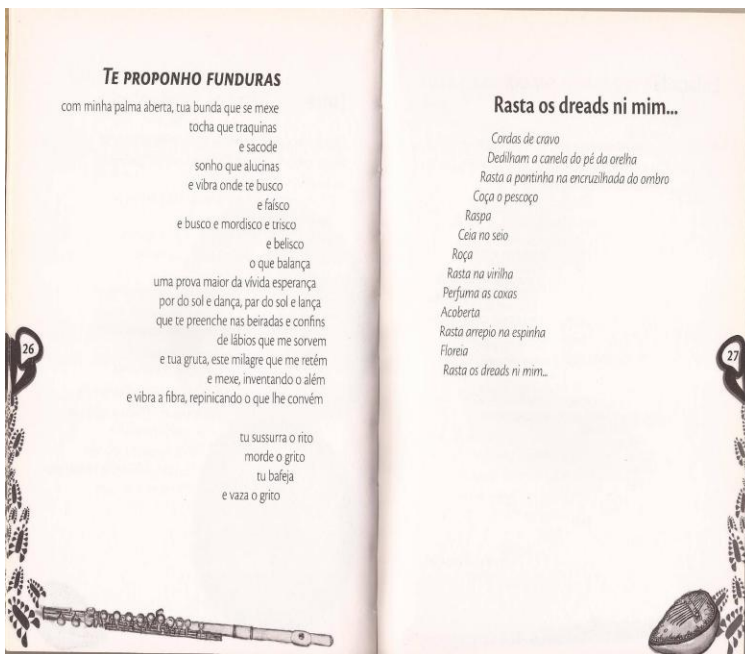
8. En el Sarau da Cooperifa, una noche de Ajoelhaço. La foto fue tomada por una mujer que estaba al frente del grupo de hombres arrodillados que gritaban “perdón por los siglos y siglos de opresión” (Fuente: blogspot *coleccionadordepedras*).



9. Cubierta del libro *Punga*. A la izquierda, la tapa que corresponde a la obra de Elizandra Souza. A la derecha, la que corresponde a Akins Kinte. Cada tapa es, a la vez, contratapa respecto de la obra del otro autor (Fuente: Edições Toró)



10. Páginas interiores de *Punga*, que indican el final de los libros de Akins Kinte y Elizandra Souza. El logo de la Ação Educativa, órgão financiador del libro, aparece invertido en cada página respecto de la otra.



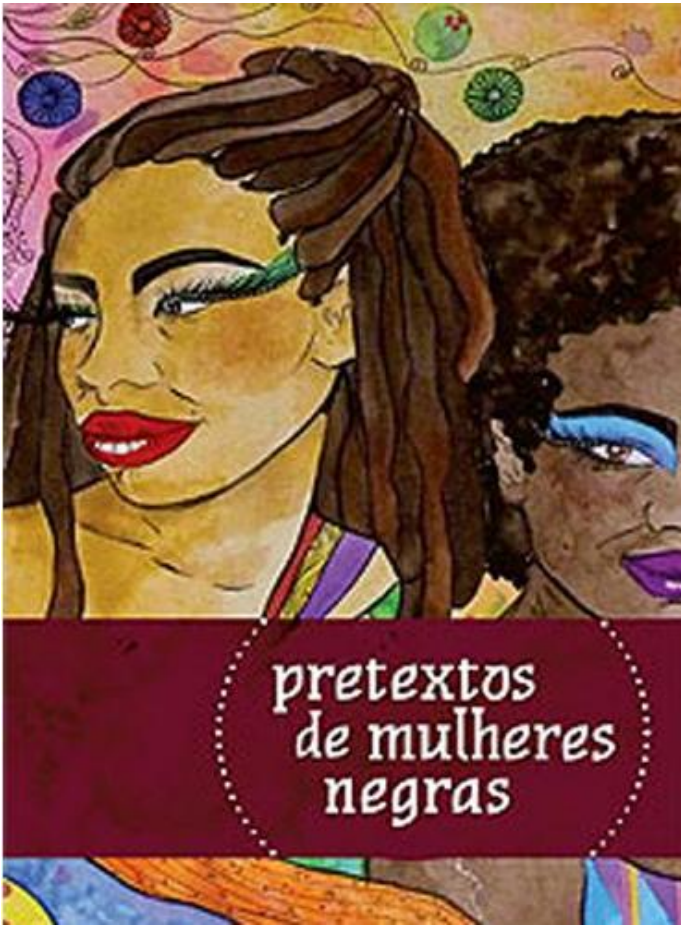
11. Interior del libro *A calimba e a flauta*, de Allan da Rosa y Priscila Preta, donde se puede ver que no hay firma debajo de cada poema, sino que en la página se imprime el dibujo de una calimba o el de una flauta y estos símbolos nos permiten deducir si se trata de uno u otro. (Foto: archivo personal)



12. Coletivo Mjiba participando de un debate durante la 3º Mjiba em Ação (Foto de Guma).



13. Mujer declamando en el Sarau de Ademar con la Agenda da Periferia en mano. En la pared, el afiche temático del sarau, centrado en los Movimientos Populares (Foto de Guma).



14. Tapa del libro *Pre-textos de mulheres negras* con dibujos de Renata Felinto (Foto: archivo personal)



15. Fotos tomadas de los perfiles de Facebook en octubre de 2011 donde se ven algunas mujeres con la boca tapada por un pañuelo oscuro. Junto a estas fotos se publicó el poema de Elizandra Souza "Em legítima defesa". (Foto: archivo personal)

CAPÍTULO 4.

La figura del escritor, entre la propuesta colectiva y el proyecto individual

La literatura marginal producida en la periferia paulistana, además de una vasta producción vinculada a los saraus de poesía como parte de una propuesta colectiva de autoafirmación, se compone de otra serie de producciones, que mayormente son novelas, ligadas, además, a la preocupación por la legitimación y el posicionamiento dentro del campo literario establecido.

Mientras que en los saraus de poesía no hay restricciones para denominar poeta a quien sea que se acerque reiteradamente a declamar sus poemas, en el campo literario establecido la validación del título de *escritor* o *poeta* está ligada a mecanismos más complejos de consagración y de valorización que consideran como “literarios” estilos ya constituidos por un grupo privilegiado, excluyendo de antemano otras formas de expresión que no responden a la definición dominante.

Muchos de quienes declaman en los saraus, considerados grandes poetas por los allí presentes, no son siquiera escuchados en los espacios letrados. Como ha señalado Regina Dalcastagnè en relación con la autora de *Quarto de despejo*: “Vista de dentro da favela, Carolina Maria de Jesus ascende como escritora, vista do lado de fora, ela permanece como uma voz subalterna, como a favelada que escreveu um diário. Portanto, junto da discussão sobre o *lugar da fala* seria preciso incluir o problema do *lugar de onde se ouve*. Afinal, é daí que a literatura recebe sua valoração” (2007: 25, itálicas del original).

Las producciones de los saraus parecen ironizar sobre dicha exclusión, evidenciando la existencia de una especie de sistema literario paralelo, independiente y autónomo al consagrado por la crítica y las grandes editoriales, como pudimos ver en el ya citado poema “Sentimientos”, analizado en el capítulo 2 (pág. 144) y como se puede evidenciar en la siguiente afirmación de Binho (entrevista, 2010):

tem essa liberdade dos saraus, as pessoas vão na oralidade, vão lá para falar, não importa nem como está escrito no livro, as pessoas tem aquilo de memória, escreveu ali do jeito delas, com todos os erros que essa língua dificulta, mas tá ali,

tá falando, e é do jeito, se concorda ou não concorda não interessa (...) vamos falar, vamos dizer, e não se importar com a academia, com nada disso, embora as vezes seja necessário para ter o aval, mas antes desse aval acho tem que ter essa luta, essa conquista, tanto faz ter o aval da academia ou não, a gente vai fazer saraus, vai falar poesias, e não tem essa preocupação (...) tem gente que faz belíssimas poesias, não tá preocupada se é “s” ou é “z”, a fala é o mais importante, do jeito que vem, e depois a gente corrige se precisar, mas faça a poesia!

Más allá de la “academia”, de acuerdo con la cita, los saraus presentan un público, un estilo y, por sobre todas las cosas, tienen su propia concepción de belleza que no se preocupa por adecuarse a los esquemas clasificatorios de la cultura letrada.

Pero hay una serie de escritores que forman parte de este grupo de la periferia que evidencian una preocupación en relación con la construcción de una representación de sí mismos y de que sus textos se “dignifiquen” como literarios en el sentido en que el término es entendido en el campo ya consagrado de la literatura brasileña, es decir, que pretenden ser reconocidos y escuchados más allá de los oídos periféricos.

En este capítulo tomaremos en cuenta dos nombres importantes que asociamos a esas operaciones, Alessandro Buzo y Ferréz. Estos dos escritores fueron los pioneros dentro del grupo de escritores marginales de la periferia en insistir en una proyección más allá de los adjetivos, a ellos se sumaron luego otros, aunque su número no sea tan grande como el que podemos considerar en relación con los poetas de saraus¹. Todos ellos evidencian un compromiso por formar parte de una identidad colectiva de escritores que reciben una valoración negativa de la cultura dominante, pero, al mismo tiempo, se ocupan por construir, tanto desde sus historias de vida como de su propia escritura, una imagen diferenciada que funcione como un pasaporte de ingreso al campo literario.

La primera gran diferencia entre estos autores y los poetas de los saraus se percibe en la construcción de sus perfiles de escritor que, en todos los casos, se mueve de manera ambigua entre la insistencia por mostrarse parte de un colectivo literario

¹ Entre quienes podrían agruparse junto a los escritores analizados en este capítulo, el más destacado es Sacolinha, quien surge con la escena cultural de la periferia ya establecida. Otro escritor que podría formar parte de esta lista es Rodrigo Ciríaco y también Allan da Rosa. Dejaremos para futuras investigaciones la ampliación de este corpus. En este capítulo pretendo sentar las bases para pensar este conjunto de escritores.

marcado por la posición social subalterna y la reafirmación de su condición excepcional ligada al campo de la literatura.

4.1. Ferréz: entre el territorio y la biblioteca

De la pluralidad de voces al destaque de la firma

El más conocido de estos autores es Ferréz quien se presenta a sí mismo como habitante de una favela de Capão Redondo, barrio de la zona sur de la periferia de São Paulo y construyó su perfil a partir de un trabajo conjunto, de una pluralidad de voces, que fue individualizando poco a poco. La producción de este escritor ganó popularidad con la publicación de su primera novela *Capão Pecado* (2000) en la que, a partir de la historia de un triángulo amoroso con Rael como protagonista, muestra el cotidiano de uno de los barrios más violentos de Brasil en aquel momento. Se trata de una novela que fue montada colectivamente y que acompaña la firma de Ferréz con otras firmas, como la del rapero Mano Brown, que se destaca en la tapa junto a la del escritor (Imagen1, p.281). El libro posee veintitrés capítulos que se organizan en cinco partes, cada una de las cuales está introducida por un texto firmado por un rapero de la zona sur en donde se habla del barrio Capão Redondo o la periferia en general, sin ligazón con la trama del libro.. Como explica Benito Martínez Rodríguez: “a função das cinco grandes divisões do livro não é sugerir ao leitor nenhuma organicidade própria à matéria narrada, mas sim abrir espaço para a manifestação e afirmação de existência destas vozes periféricas” (55). La contratapa del libro, a su vez, en lugar de presentar referencias a la obra o al autor, consiste en una selección de cinco fragmentos tomados de dichos textos (Imagen 1, p. 281). Ni siquiera las solapas del libro nos hablan de Ferréz: ambas contienen un único texto firmado por otro rapero de la zona sur, Gaspar Z´África Brasil, que continúa la línea de los otros cinco. La edición del libro está compuesta, además, por dos apartados fotográficos (el primero, después del capítulo 8, con 10 fotos a color, y el segundo después del capítulo 14 con 26 fotos en blanco y negro) con imágenes tomadas por los fotógrafos profesionales Edu Lopes, Teresa Eça, João Wainer, Pedro Cardillo y dos del archivo de Folha Imagem. El libro abre, a su vez, con una foto del escritor en la que lo que se ve en primer plano es su mano haciendo un gesto rapero, quedando su rostro en un segundo plano con la favela detrás, como si lo que importase fuese ese gesto común entre los *manos* de su barrio más que su propia imagen (Imagen 2, p.281).

Esta comunión con el hip hop se profundiza, de acuerdo con lo que señala Leite, a partir del parecido entre ciertas fotografías del libro con las que aparecen en el disco *Sobrevivendo no Inferno*, el más importante del grupo Racionais MC's:

Essa coletividade dos manos é expressa no livro por meio dos textos mas também pela iconografia que remete às imagens do material gráfico do CD *Sobrevivendo no inferno*, dos Racionais MC's, de 1997, também abundantemente ilustrado com fotos de jovens negros em grandes grupos, todos homens, alguns de arma na mão com atitude de desafio. (2014: 64)

Ferréz aparece incluso en una de esas fotos, posicionándose como parte de ese colectivo, como siendo uno más, con la misma pose, la misma ropa, la misma actitud (Imagen 3, p.282).

La insistencia en la polifonía de su discurso se percibe también en el propio pseudónimo que este hombre llamado Reginaldo Ferreira da Silva utiliza como escritor. *Ferréz* es “un homenaje a los héroes brasileños”, según suele decir, dado que es un híbrido entre Virgulino Ferreira da Silva (Ferre) y Zumbi dos Palmares (Z). Virgulino Ferreira da Silva era el nombre del famoso cangaceiro Lampião, popularmente considerado una especie de “Robin Hood” brasileño, dado que a principios del siglo XX robaba a los hacendados, políticos y coroneles para repartir entre los pobres del sertón. Zumbi dos Palmares fue en el siglo XVII el líder del Quilombo de los Palmares, situado en el actual Estado de Alagoas, nordeste de Brasil. La afiliación que entabla Ferréz por medio de estos dos nombres lo liga simultáneamente a las dos tradiciones culturales y de resistencia más presentes en la periferia de São Paulo, la nordestina y la negra (analizadas en el capítulo 1).

La organización de los números especiales de *Caros Amigos* es un paso fundamental para esta autoafirmación colectiva. Como dijimos en la introducción, en el año 2001 Ferréz idea y organiza una edición especial de esa revista con publicaciones de textos de escritores pertenecientes a las regiones suburbanas de São Paulo (con la excepción de dos cariocas, Paulo Lins y Edson Veóca, oriundos ambos de Cidade de Deus, una gran favela localizada en la zona oeste de Río de Janeiro). El nombre que Ferréz eligió para tal edición especial, que tendría dos números más (2002 y 2004), fue “Literatura Marginal. A cultura da periferia”, inaugurando así un universo en el campo de la “literatura” y de la “cultura periférica”. A partir de esos tres números Ferréz se

instaló como escritor no desde la idea de aquel que habla en lugar de otro, sino desde aquel que es parte de un conjunto de escritores que han sido históricamente considerados incapaces de hacer literatura dado que la definición de literatura hegemónica (ligada a modos de manifestación de un grupo y no de otros) excluye sus formas de expresión. Dice el “Manifiesto de abertura: literatura marginal”: “Estamos na área, e já somos vários, e estamos lutando pelo espaço para que no futuro os autores do gueto sejam também lembrados e eternizados. Neste primeiro ato, mostramos as várias faces da caneta que se manifesta na favela, pra representar o grito do verdadeiro povo brasileiro” (*Caros Amigos/Literatura marginal*, 2001: párr.6, subrayado mío). La representación, esto es, de acuerdo con esta cita, tomar la palabra para hablar por otros, es concebida aquí como una acción llevada a cabo por más de un escritor. Todos los que forman parte de estos números especiales tienen la autoridad y el aura como para validar sus voces basándose en la mirada desde adentro, como dice en el manifiesto de abertura del Ato III titulado “Contestação”: “contamos com o dom de ter toda a essência” (*Caros Amigos/Literatura marginal*, 2004: párr.10). Esta afirmación colectiva de cierta literatura se continúa con la publicación del libro *Literatura Marginal: talentos da escrita periférica* (2005), organizado también por Ferréz, donde se compilan una selección de veinticinco textos originalmente publicados en los números especiales.

En sintonía con el accionar colectivo de este escritor, cabe destacar también que desde el año 2007 Ferréz sostiene una editorial llamada Selo Povo, que ya editó cinco libros² y que parte de la propuesta de vender libros de óptima calidad (Imagen 4, p.282) a precios populares con el fin no solo de divulgar la producción de la periferia sino también de democratizar el acceso al libro.

Para definir esta primera producción de Ferréz, Benito Martínez Rodríguez propone el término “mutirões da palavra”, haciendo uso de un vocablo muy utilizado en las favelas, proveniente del tupi, que refiere al acto de trabajo colectivo de los miembros de una misma comunidad para prestar un auxilio desinteresado hacia uno o varios de sus miembros. Se trata de una expresión utilizada principalmente en relación con el espacio urbano, ligada a las ocupaciones, a las construcciones de casas. Dice al respecto Martínez Rodríguez:

² *Cronista de um tempo ruim* de Ferréz (2007), *Amazônia em chamas* de Catia Cernov (2010), *Sob o azul do céu* de Marcos Teles (2011), *Oh, Margem! Reinventa os rios!* de Cidinha da Silva (2011) y *O diabo na mesa dos fundos* de Wesley Barbosa (2015).

Neste sentido, o livro é menos um empreendimento estético de corte autoral, nos quadros da cultura letrada, do que uma espécie de oportunidade para construir, com os meios disponíveis e habilidades disponíveis na comunidade, uma obra que possa oferecer um espaço de reelaboração –em muitos casos de constituição primeira- de contra-imagens dos sujeitos e de suas formas de relação e discurso, com respeito às suas representações típicas (...) O exame cuidadoso dos textos nas antologias e do próprio livro de estreia de Ferréz poderá verificar em que medida a idéia de mutirões da palavra pode contribuir para o debate cultural (...) (2003: 58 y 61)

Creemos que esta idea de “mutirão da palavra”, ligada a la construcción colectiva de una representación otra, de acuerdo con la explicación de Rodríguez Martínez, ofrece una denominación muy completa del proceso inicial de la producción de Ferréz, dado que es desde la contribución de palabras escritas por diferentes artistas que, como si fuera una construcción, se logra montar la novela, por un lado, y los números especiales de *Caros Amigos* junto con el libro *Literatura Marginal: talentos da escrita periférica*, por otro.

Poco a poco Ferréz fue llevando su producción literaria, paralelamente, hacia el ámbito del creador solitario, desde donde forjó una identidad atractiva, enigmática y, sobre todo, única. El primer indicio de ese nuevo perfil se puede percibir en una segunda publicación de *Capão Pecado* (2005) por una editorial de mayor alcance – Objetiva (del grupo Santillana)– que presenta cambios sustanciales respecto de la edición original.

En primer lugar, no incluye fotografías ni en la tapa (Imagen 5, p.283) ni en el interior del libro: todo rastro documental que parecía colocar al texto en un híbrido entre ficción y testimonio es retirado completamente, y queda solo la letra escrita. En segundo lugar, en la cubierta ya no aparece la palabra de los raperos, sino que, como generalmente ocurre en los libros de literatura, se le da lugar a los comentarios de la prensa: mientras que la edición de Labortexto destacaba “participação Mano Brown”, en la edición de Objetiva se puede leer una crítica del *Jornal da Tarde* y otra de *Revista Época*. En la contratapa (Imagen 5, p.283), hay un resumen del libro, referencias al autor y un fragmento de una crítica de *Folha de São Paulo*. En tercer lugar, hay una reducción de los apartados firmados por los raperos, dado que el de Gaspar Z’Africa Brasil, que estaba en la solapa de la primera edición, no se incluye en la nueva y, en su

lugar, se coloca el texto de Mano Brown, que entonces no aparece en el cuerpo principal, por lo que el libro comienza ya no con la voz de otro (el texto de Mano Brown abría la Primera Parte), sino directamente con la historia de Rael y de Paula. Otra de las modificaciones más notables tiene que ver con el “Prefácio” del libro. El “Prefácio” es un texto en tercera persona que abría la edición de Labortexto y estaba en sintonía con los apartados de los raperos dado que no tenía que ver con la trama del libro sino con la problemática de ser de la periferia y con la necesidad de “conscientizarse” para no ser dominado (tal y como lo proclama el quinto elemento del hip hop). En la nueva edición, ese texto se ubica en las páginas finales como “Posfácio” y en las preliminares aparece una “Nota do autor para a nova edição”, en la que prima la primera persona y donde se hace referencia al sacrificio que implicó escribir el libro en un contexto nada favorable para la escritura y a todas las puertas que se fueron abriendo a partir de su publicación: “Quantas vezes mina mãe levou café durante a madrugada, página após página sendo tecida a coberta que me cobriria com o calor do título de escritor (...) O *Capão Pecado* me propiciou conhecer muitos lugares, entre estados, países e até ir mais longe, conhecer os corações dos seres humanos” (7). Esta presentación ya no se ocupa solo del “ser de la periferia”, sino que empieza a haber una atención a otras posiciones de sujeto, como “escritor” o “ser humano”. Finalmente, la edición de Objetiva retira todo rastro poético que la primera edición ofrecía. Esta última abría con un poema que dedicaba el libro a Marquinhos³; en la nueva ese texto no aparece y la referencia al amigo del escritor se hace por medio de breves palabras en la “Nota do autor”. Tampoco se incluye el poema que, antes del “Prefacio”, en la edición original introducía el lugar de la acción y llevaba a los lectores, como si fueran extraterrestres, desde la vía láctea hasta Capão Redondo⁴.

En síntesis, esta nueva edición de *Capão Pecado* se presenta más uniforme en cuanto a las voces y el género. Esta serie de profundas modificaciones de una edición a la otra evidencian una decisión de proponer como pacto de lectura primero al ficcional y de poner en primer plano el papel de Ferréz como autor. De ahí, el borramiento de la

³ “Falta alguém.../Mas ele não virá mais/As noites em claro/A roda de amigos em volta do Postinho/Falta alguém.../Para nos alegrar novamente/Cantar aquela música nova, que tinha escrito há pouco/Falta alguém.../Que vestia a humildade/Mas ele não virá mais/Sorrindo, querendo ver televisão na nossa casa/Tomando café, atento à tela”

⁴ “Universo/Galáxias/Via-láctea/Sistema solar/Planeta Terra/Continente americano/América do Sul/Brasil/São Paulo/São Paulo/Zona Sul/Santo Amaro/Capão Redondo” (13)

mayor parte de los elementos que podían activar un pacto referencial de lectura (Lejeune, 2008) y que evidenciaban un trabajo colectivo de escritura del texto.

Al año siguiente, Ferréz publica su primer libro de cuentos titulado *Ninguém é inocente em São Paulo* (2006), en los que a menudo él aparece como personaje, o sea que una figura central de este libro es la del escritor. Pero llama la atención el marcado distanciamiento entre esta figura y el resto de los personajes del libro, todos ellos parte del “povo”: el escritor se presenta como una figura excepcional que emite juicios negativos sobre las costumbres de los pobladores de las favelas a quienes ve como seres dominados e ingenuos. Dice, por ejemplo, el cuento “O plano”:

O povo é leigo, não entende (...) discutir na favela só se o Corinthians é campeão ou não. Nada contra, sabe? Mas futebol não é arte, futebol é bola e homens correndo. Para mim não pega nada, desculpa quem gosta disso mas é simples, é a regra da vida em simples lances, eu quero mais, quero regras complicadas, quero traços que tragam uma época que talvez não vivi, mas sinto, quero palavras que gerem vida, desculpa aí, meu, mas eu não gosto disso aí (...) O meu povo é assim, vive de paixão (...) (16)

Ese punto de vista respecto del “povo” como una masa dominada ya se encontraba en sus novelas anteriores. Como señala Eleilson Leite (2014: 69): “O povo em *Capão Pecado* só se junta para falar mal um do outro ou para regozijar-se com o sofrimento alheio”. *Manual prático do ódio*, por su parte, presenta a casi todos sus personajes secundarios, aquellos que no son parte del universo del crimen y que representan el día a día en la periferia, como seres dominados por la televisión o por la religión. En estas dos novelas, sobre todo en la segunda, aparece, además, la figura de un “narrador moralista” (Medeiros da Silva, 2011: 404) que juzga de manera negativa a esos personajes. Pero en *Ninguém é inocente em São Paulo*, como vemos en el ejemplo anterior, ese narrador extra-diegético que narra en tercera persona se deja de lado a la hora de emitir juicios y el juicio se hace en voz del escritor que se supone superior en tanto tal.

Otro ejemplo en este sentido es el cuento “Vizinhos”, cuento que, si bien está en primera persona y hay rasgos que llevan a asociar ciertos elementos con la historia de vida de Ferréz, la referencia no es explícita. El narrador de esa breve historia es un escritor que vive en un barrio periférico y que se vuelve loco por la falta de privacidad,

por la falta de silencio y por las condenas sobre sus costumbres que los vecinos hacen pesar sobre él, por lo que decide mudarse de casa dentro del mismo barrio con la esperanza de que las cosas mejoren. Sin embargo, termina siendo peor: el escritor termina preso por un robo que no cometió, condenado por los chismes de su nuevo barrio. En este cuento el escritor también es una especie rara en medio de un grupo de personas que no hace más que hablar de la vida de los otros:

(...) ano pasado tinha dito a todos que eu com certeza era uma bicha, coisa que mais me deixa louco. Segundo os rumores dela, ninguém que era homem ficava tanto tempo estudando dentro do quarto como eu” (69); “Tive uma discussão com a vizinha do lado (...) ela ameaçou chamar a polícia e disse para todos da rua que sou ladrão, que esse papo de escrever é conversa (...)” (71).

El escritor, como vemos, se distingue de la masa, que lo juzga de manera errónea desde sus prejuicios y que parecen no comprender los privilegios de esa diferencia.

Las puestas en escena de un escritor ambiguo

El propio Ferréz, por su parte, principalmente a partir de la segunda publicación de *Capão Pecado* comenzó a profundizar una *performance* de su *persona* para posicionarse como la voz autorizada para testimoniar sobre las experiencias periféricas, por un lado, y como un escritor preocupado por el cultivo de su escritura, por otro.

La idea de Ferréz que los lectores pueden construirse tiene un punto de partida en la biografía que sus libros incluyen desde que comenzó a publicar por Objetiva. Su persona es presentada allí sobre la base de la culturalización de los aspectos estigmatizados por el sentido común, en sintonía con el trabajo que se lleva a cabo en los saraus a la hora de identificar como “poeta” a sus frequentadores a fin de desarrollar su autoestima, como vimos en el capítulo 1. Pero a diferencia de lo que ocurre entre los poetas de los saraus –donde todos son iguales en ese espacio liminal–, al proceso de resignificación que se lleva a cabo para construir la persona de Ferréz, se le suma un énfasis en los aspectos letrados, que lo coloca en un lugar de excepción.

Reginaldo Ferreira da Silva, o Ferréz, fotografado na contracapa deste livro, já lançou um volume de poesia e o romance *Capão Pecado*, ambientado em Capão Redondo, o bairro onde mora em São Paulo. Agora, com *Manual Prático do*

Ódio, ele aperfeiçoa suas habilidades narrativas, exercendo com experiência e paixão o ofício de narrar a realidade como se fosse ficção ou seria o contrário? Para Ferréz, a arte funcionou como uma saída de emergência, uma espécie de salvação. Ele cursava o terceiro colegial e trabalhava numa padaria, quando ficou desempregado. Vendeu livros, vassoura, reformou bares e lixou parede de apartamento na Avenida Paulista. Mas dos livros ele nunca conseguiu se separar, mesmo que tivesse que pegar duas conduções até a biblioteca mais próxima, para tomar emprestadas as obras de seus autores preferidos: Dostoievski, Carlos Drummond, Manuel Bandeira. Assim, Ferréz desenvolveu sua vocação, procurando amorosamente decifrar o cotidiano violento da periferia. Assim foi construído *Manual Prático do Ódio*, como uma narrativa especular, um retrato sem artifícios, um romance-verdade (2003: texto de solapa).

La construcción del mito de escritor que se expone en esta y en todas las biografías que acompañan las publicaciones de Ferréz centra la atención, claramente, en los aspectos de su historia de vida ligados a su perfil de trabajador más que de escritor. Mientras que en las biografías de las solapas de la mayor parte de los escritores solemos leer los premios ganados, los libros publicados y los estudios cursados, y como única información extra tenemos el año de su nacimiento y la ciudad, esta biografía-diario insiste en los trabajos no literarios que el escritor realizó antes de dedicarse de lleno a la literatura. Aquellos aspectos que no interesan en el curriculum de un escritor, aquí son centrales dado que, sumados al impulso que pareciera ser instintivo hacia la lectura de clásicos y de su “vocación” por la narración, toman un sentido absolutamente significativo y entran en una lógica de causa efecto del relato biográfico del escritor “marginal” dado que dan a entender la gran excepción que significa Ferréz que, pese a todas las dificultades, logró imponerse como escritor. En definitiva, la idea de escritor que se propone en esta biografía no se aparta mucho del paradigma romántico del genio y de la inspiración: Ferréz sería un ser nacido para la lectura y la escritura en un medio que no favorecía para nada esas prácticas.

Esta misma referencia a la figura de Ferréz como excepción de su entorno se puede percibir en el poema “Datilógrafo”. Ferréz no tiene la costumbre de declamar, tampoco suele escribir poemas. Ese es el único poema que se sabe de memoria y que declama en los lugares donde realiza alguna actividad como una especie de carta de presentación (lo declamó, por ejemplo, el día de la presentación de la traducción de su libro *Manual Prático do Odio* en el Museo de Arte Latinoamericano de Buenos Aires).

datilógrafo
escritor do gueto
plantador de ódio,
injetor do kaos moderno

terrorista literário
de fuzil bic na mão
arma nuclear
a informação

(...)
se for falar o que penso
tem coisa que não compreendo

pornô mundo
mundo pornô
me mostra
a nudez da sua cor

(...)
mas no meu peito zumbi
na mente mariguela
no punho Solano
quebrada favela

são anos de rancor em vão
chega de tiração
Deus perdoa
eu não

(...)
anota 10 a minha nota
pro sistema hipócrita
todo mundo é fantoche,

mas eu vejo as cordas.⁵

Ser “escritor do gueto”, de acuerdo con el poema, tiene que ver más que con un trabajo intelectual de disponer las propias palabras para crear un universo, con un trabajo que consiste en copiar palabras ajenas para fijar cierta “información”. Pero el pasaje de la voz a la letra no parece ser tan automático, dado que el poema evidencia que existe cierta reflexión (“se for falar o que eu penso”; “eu vejo as cordas”) que lo liga no solamente al nivel de la información sino también del conocimiento, posicionándose así en un lugar de excepción junto con otras figuras notables en la historia de la resistencia, como Carlos Maringuela, Zumbi dos Palmares, Martin Luther King y Solano Trindade. Su oficio, por lo tanto, se mueve de manera ambigua entre un yo plural que toma la palabra por todos y un yo diferenciado que pone en palabras aquello que los otros no ven.

La construcción del perfil de Ferréz se mueve de manera ambigua entre una propuesta colectiva y un proyecto individual, teniendo en cuenta en cada caso el interlocutor con el cual el escritor esté dialogando. El énfasis en el yo diferenciado que analizamos en el poema “Datilógrafo”, por ejemplo, se matiza en un nosotros diferenciado cuando Ferréz declama ese mismo poema en un sarau y ya no en un espacio hegemónico, dado que la última estrofa se ve modificada de la siguiente manera:

Mas pelo menos eu
E alguns de vocês
A gente vê as cordas⁶

Ferréz, evidentemente, parece tener conciencia del público al que se está enfrentando y es desde ahí que maneja la construcción de su persona. Otro ejemplo en este sentido se puede desprender del blog que el escritor administra desde octubre de 2004. Las solapas y las contratapas de sus libros ocupan un lugar central para la construcción de esta persona pública, pero, la administración de su blog y su Facebook

⁵ Poema publicado en marzo de 2010 en su blog bajo el título “G.U.E.R.R.A.”

<http://ferrez.blogspot.com.ar/2010/03/guerra.html>

⁶ “Sarau antenese: datilógrafo do gueto” sarauantenese.wordpress.com/tag/datilografo-do-gueto/

son también fundamentales tanto en relación con la divulgación de sus actividades y publicaciones como en relación con la afirmación de su producción.

En la entrada de noviembre del año 2007 el escritor periférico paulistano se refiere a un episodio derivado de una publicación de un texto suyo en el periódico *Folha de São Paulo* el 8 de octubre de ese año, bajo el título “Pensamentos de uma correria”. Es la historia del robo de un reloj Rolex inspirada en el asalto sufrido por el presentador televisivo Luciano Huck⁷. La particularidad del relato se encuentra en que está contado desde la perspectiva de quienes cometen el robo. A raíz de un centenar de cartas que Ferréz dice haber recibido luego de esa publicación, el autor se presenta en su blog como forzado a aclarar la naturaleza ficcional del texto. “Coloquei o nome de: Pensamentos de uma “correria”, e com a minha mente literária e ingénuo fiz uma *ficção* onde o ponto de vista eram dos ladrões.” (Ferréz, 10/11/2007, subrayado del original). En esta aclaración se ocupa de asociar esta publicación a otros libros suyos en los que también adopta diversos puntos de vista y critica la incapacidad de los lectores del diario para entender aquello (*Folha de São Paulo* es un diario de una gran tirada leído en mayor medida por la clase media paulista): “escrevi aqui no meu blog pois as pessoas que admiram o meu trabalho e minha história de vida, e para quem sempre tento ser um bom exemplo, saibam que apesar de todas as críticas, num volto uma vírgula do que escrevi: e estou firme e forte na missão” (Ferréz, 10/11/2007). La re-publicación del texto suma a la cuestión de ficción o no ficción (que trabajaremos más adelante en este capítulo), la problemática del contexto que un discurso necesita para ser leído desde categorías literarias o de otra índole. De hecho, en la aclaración ya citada advierte que cuando envió el artículo al diario: “me mostré preocupado por ser quase um conto, e podia fugir do estilo do espaço Tendências/Debates” (Ferréz, 10/11/2007). El diario *Folha de São Paulo* no sería, según Ferréz, un contexto en el que pueda ser comprendida la intención del autor, mientras que el blog sí podría recibirlo con entusiasmo, dado que la comunidad imaginada de sus lectores, en tanto “seguidores” (de acuerdo con la jerga del mundo virtual), pueden entenderlo desde su “historia de vida”.

De todos modos, a la hora de defender ese mismo texto en otro entorno, el énfasis no se concentra en su biografía, sino que se lo lleva a la lógica del mundo de las Letras y a la creencia en la autonomía de la literatura. El impacto de “Pensamentos de

⁷ Presentador de televisión que conduce desde hace años el programa *Caldeirão de Huck*, en el TV Globo.

um correria” no terminó en las cartas de los lectores, sino que resultó en un proceso judicial promovido por el Ministerio Público de São Paulo que acusó al autor de apología del crimen (Art. 286 del Código Penal: “Incitação ao crime: Incitar, públicamente, a praticado crime”). Ferréz consiguió probar su inocencia, nuevamente, a través del amparo en la ficción pero sin considerar su trayectoria personal, explicación que también vuelca en su blog en el que ya había posteado la aclaración hacia sus lectores: “O meu argumento no depoimento foi só um, que também eram culpados todos os escritores de ficção que li até hoje, como por exemplo Machado de Assis, Hesse, Gorki, Graciliano Ramos e etc.”⁸. Ferréz tuvo que recordar al auditorio conformado por un juez, un escribano y dos abogados su condición de escritor haciendo referencia, ya no a su historia de vida, sino a su historia de lectura, pero dando énfasis a los nombres canónicos de la literatura, no hay mención alguna en ese argumento a nombres de escritores contemporáneos a él y de su mismo perfil, como Paulo Lins (escritor que suele mencionar como una referencia en otras declaraciones), ni hay menciones a nombres de escritores del pasado de perfil no letrado, como Carolina Maria de Jesús, ni a escritores negros, como Solano Trindade, ambos aludidos como antecedentes en los Manifiestos de las ediciones especiales de *Caros Amigos/Literatura Marginal*. Ferréz parece estar consciente de sus interlocutores a la hora de localizar sus ficciones y su perfil de escritor: dependiendo del auditorio o apela a su historia de vida y se piensa como parte de un colectivo o apela a su condición de hombre de letras y se piensa como parte de una comunidad de lectores.

La producción de la subjetividad de escritor marginal en Ferréz se acompaña de un perfil público también ambiguo. Por un lado, la figura de Ferréz se presenta de un modo nada amable, que no tiene nada que ver con el perfil inseguro y vacilante que podemos percibir en otros escritores sin formación letrada, como leemos en las notas de Carolina Maria de Jesus, por ejemplo⁹. La actitud de Ferréz y su esquema corporal, en sintonía con los de los cantantes de rap, es de sospecha y desconfianza acompañados

⁸ “Processo acatado” <http://ferrez.blogspot.com.ar/2008/06/processo-acatado.html>

⁹ Días antes de la presentación de su primer libro *Quarto de despejo. Diário de uma favelada* Carolina Maria de Jesus expresaba: “Saí para o quintal e cumprimentei o repórter e o escritor Paulo Dantas. Êle disse-me que o livro sai dia 16 de agosto. Que susto que eu levei! Eu sei que vou angariar inimigos, porque ninguém está habituado com este tipo de literatura. Seja o que Deus quiser. Eu escrevi a realidade porque eu pensava que o reporter não ia publicar” (Casa de Alvenaria, 1961: 30).

por gestos y palabras de hostilidad, como se puede percibir, por ejemplo, en la siguiente cita tomada de la etnografía de Érica Peçanha de Nascimento:

(...) já na primeira conversa com Ferréz, em abril de 2004, após um encontro literário na XVII Bienal do Livro de São Paulo, anunciava-se o misto de desconfiança e resistência que eu encontraria em outras fases da pesquisa, afinal, questionou o escritor, “qual era o interesse de uma estudante da USP em investigar a produção literária da periferia?”, “no que o meu trabalho poderia beneficiar os escritores?”. Ferréz já havia despertado o interesse de outros pesquisadores de diferentes áreas, mas resistia em colaborar porque mantinha certa aversão pelo mundo acadêmico (2009: 29)

Esta postura nada cordial del escritor se reproduce en cada una de las fotografías que lo registran. Una de las fotos que más circulan es la del escritor apuntando con un libro como si fuera un arma, mirando fijo a la cámara con la imagen de una favela detrás. (Imagen 6, p. 283)

Por otro lado, en los últimos años Ferréz empezó a abrirse al diálogo. En 2013, por ejemplo, dio una conferencia en la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires¹⁰ y al año siguiente en la Universidad de la Sorbonne. Asimismo, la construcción de la figura pública de Ferréz también fue cada vez más perfilándose hacia la soledad y la reclusión. En lugar de fotos del escritor en su barrio, empezaron a circular otras en las que se lo ve sentado en un escritorio con una biblioteca de fondo, por ejemplo (Imagen 7, p. 283); es raro que asista a un sarau de periferia y tampoco es común encontrarlo en eventos masivos dentro de las comunidades, por más que no deje de aparecer cuando es convocado, como en un sarau de protesta ante el cierre del Sarau do Binho. Si bien el trabajo social de Ferréz continúa sin pausa¹¹, la imagen que está circulando responde también al esquema de escritor de tradición letrada.

¹⁰ Ferréz cedió una entrevista moderada por mí en la Facultad de Filosofía y Letras el lunes 28 de mayo. Los registros de esa visita fueron publicados en el libro *Voces desde el margen. Seis ensayos sobre Manual Práctico del Odio*, de Ferréz (Tennina, 2013).

¹¹ Ferréz desde el 2008 lleva adelante una biblioteca comunitaria y una ONG llamada *Interferência* en su barrio volcadas a acciones educativas. Además, es dueño desde 1999 de una marca de ropa *1Dasul* que diseña ropa del estilo hip hop bajo la idea de ser la marca de la periferia en pos de que los que la llevan sientan orgullo de ser de ahí; a partir de *1 Dasul*, por otro lado, da empleo a personas de su barrio.

Esa misma ambigüedad se revela en el perfil de sus lectores. Por un lado, Ferréz asume como proyecto intelectual escribir para formar lectores en la periferia, de ahí que use recursos como el lenguaje de la calle para aproximarse a ese público o que se interese por la literatura infantil. De hecho, publicó dos libros destinados a los pequeños lectores de la periferia –*Amanecer Esmeralda* (2005) y *O pote mágico* (2012)–, con historias encantadas sobre niñas negras, como si tratase de sacar del olvido las historias que se decían borradas en el poema “Menina Princesa” de Raquel Almeida (analizado en el capítulo 3). Por otro lado, posiblemente el público que más lo lee sea el de clase media, no es casualidad que su última novela haya sido publicada por la editorial Planeta.

Para los lectores que acompañan la producción de este escritor, la aparición de su última novela titulada *Deus foi almoçar* (São Paulo: Planeta, 2012), genera una profunda extrañeza. Mientras que en sus escritos anteriores el autor se proponía contar “desde adentro” la violencia de los sectores tildados de “marginales”, en esta novela presenta, en cambio, la historia de Calixto, un personaje de clase media baja que se encuentra inmerso en un profundo drama personal, en la que no aparece ni una sola vez la palabra “favela” y casi no se lee lenguaje coloquial tan característico de sus obras anteriores.

Hasta la publicación de *Deus foi almoçar*, leer los escritos de Ferréz implicaba no solamente enfrentarse con un pacto ficcional, sino que sus textos también establecían en mayor o menor medida, dependiendo de la edición, un pacto referencial (Lejeune, Op. Cit.) de lectura al proponer, como ya mencionamos, retratos de un espacio específico (los barrios periféricos de la zona sur de São Paulo), un dialecto restringido (el vocabulario de la calle, la *gíria*) y una serie de intertextualidades localizadas (como las ya mencionadas letras de rap). Asimismo, estos textos plantean al lector un tercer pacto, que podríamos llamar *pacto autoral*, que exigía no perder de vista la “historia de vida” del escritor que autoriza sus escritos: como ya señalamos, cada uno de sus libros lleva una biografía que incluye la mención del barrio de origen, su trabajo actual (o pasado) y sus otras publicaciones.

Es importante notar, de todos modos, que ese triple pacto de lectura desde el cual se instalan la mayor parte de los textos de Ferréz, no es una propuesta inmutable para todas sus obras. *Ninguém é inocente em São Paulo* ya había presentado unos pocos relatos que no se encuadran en la temática ni el vocabulario marginal (como “Érase uma vez”, por ejemplo), es decir que se instalan sin lugar a dudas en la arena de la ficción.

Pero es con *Deus foi almoçar* que se profundiza esa propuesta por medio de la universalización de la problemática central de sus textos vinculada a una vida en estado de excepción. En las dos novelas anteriores, dicha problemática se aborda a partir de historias que tienen que ver con la suspensión del orden jurídico y de los derechos de los ciudadanos que sufren cada uno de los personajes inmersos en un estado de excepción en territorio favelado¹². En *Deus foi almoçar*, en cambio, la cuestión de la *nuda vida* pasa por la historia de un hombre que abandonó a su familia al tiempo que fue abandonado por Dios (hecho que adelanta el título), pero no para actuar y transformar esa realidad, sino para hundirse en un letargo y un aislamiento, atravesado por algunos encuentros fugaces que lo descolocan aún más.

O que tinha virado sua vida, seu velho de merda? Chegou na toca, abriu a porta como quem abre a porta de um paraíso, entrou como quem entra num abrigo nuclear, olhou para fora como quem olha para uma situação da qual sabia que não poderia sair nunca mais. Jogou o corpo no sofá, tirou seus sapatos apoiando sempre o dedo no calcanhar, de dez em dez minutos ficava olhando o forro da sala, uma porra de um verniz escuro demais e o clima era pesado (2012: 105).

Se trata de un ser abandonado por los grandes relatos de la modernidad, pero que tampoco cae en los relatos del capitalismo salvaje, sermoneados principalmente por la televisión: “A máquina de fazer o bom cidadão foi ligada, eu retornei à minha morada, sem pílulas, sem álcool, sem nada, somente com a realidade do meu lado” (147). Calixto, el protagonista, es un nadie a la deriva, que nada tiene que ver con Calisto, el complejo personaje de *La Celestina*. Y no solamente él se encuentra en ese estado de abandono, sino que todos los personajes del libro son una especie de “cosa viviente” que no llegan a ser personas, singularidades abandonadas a una vida errante y sin

¹² El orden jurídico en el territorio que narra Ferréz en sus dos primeras novelas está suspendido, y si aparecen las leyes del Estado son usadas como nombres de empleos (“(...) ele disse que até chegar o dia do banco ele ia levantar dinheiro com 171” (Ferréz, 2003: 123)) o como formas de ser (“Aninha sabia que bandido que não resolvia seus BO’s, os boletins de ocorrência, era taxado de fuleiro (...)” (43)). De todos modos, cabe aclarar, que la suspensión del orden jurídico y de los derechos de los ciudadanos produce una justicia otra que se conoce pero no está escrita, que se sostiene por los mismos vecinos, pero no por miembros del Estado. Se trata de leyes territoriales que apuntan a la defensa de sus vecinos: “(...) num dia de chuva [Régis] havia roubado todo o seu pagamento, contrariando assim uma certa lei que a favela tinha de respeito mútuo para com os moradores (...)” (107).

rumbo: “Desde que se sentou, soltou apenas duas frases, uma rotineira e outra dizendo que não queria café (...) Eu entendi, a solidão às vezes é visível, eu sabia bem disso, e talvez meu amigo, que colecionava coleções, estivesse somente sentindo o peso da solidão” (198). Los abandonados de *Deus foi almoçar*, en este sentido, no se reconocen a partir de una marca, de un estigma, que en el caso de las novelas anteriores se resumía en un territorio determinado que los reconocía como *favelados*. La historia de Calixto y de todos los personajes de esta novela podría situarse en cualquier otra ciudad del mundo sin que la trama tuviera que ser profundamente modificada. El São Paulo de esta historia y el portugués de este libro no llevan al lector hacia el mundo de las favelas. En el nivel de la composición en sí también se percibe este cambio. Frente a un discurso lineal y finito que caracterizaba las historias de las otras dos novelas, en este caso se presenta un relato construido desde una narrativa rasa, fragmentaria y sin dirección, que está en sintonía con la errancia y las formas de vida de los personajes.

De todos modos, en el marco de este cambio radical en su escritura, la novela sigue manteniendo una marca fuerte del discurso del hip-hop vinculada con las explícitas denuncias del narrador (comprometido) que tienen el tono de contrainformación y concientización respecto de un sistema opresor. “O homem criou a cidade, modelou seus jardins, fez da sua forma o tudo de novo, e também foi criado de outra forma por essa cidade” (18). La opresión aquí, a diferencia de sus otros textos, se localiza en un plano más universal y ya no desde un *nosotros favelado*; tiene que ver con la dominación que implica vivir en una ciudad capitalista.

Pero desde ya que no da lo mismo que quien firme este libro sea Ferréz, aunque ya no porque este escritor tenga una biografía que legitima y autoriza lo narrado, sino porque obliga a la crítica a leer este gesto como un sacudimiento del esquema ya consolidado de lo que es un “artista periférico” que predetermina los análisis de todas sus producciones.

Si tomamos en cuenta los aspectos aquí analizados, podemos decir que se trata, sin dudas, de un libro que entra en serie más que con los textos que se identifican como “literatura marginal”, con toda una literatura del presente que tiene al abandono y a la errancia como premisas narrativa, dentro de la cual se puede incluir la producción de João Gilberto Noll, Mario Bellatin, Lourenço Mutarelli, etc. (Giorgi, 2009). Además, esta novela se agruparía también con el conjunto de producciones que se toman como característicos y representativos de la ficción brasileña contemporánea que presentan un paisaje mundializado y desterritorializado, que presenta, de acuerdo con Dalcastagnè,

“personagens desterritorializadas –de identidade embaralhada, ou mesmo apagada–, atravessando ciudades desertas, que exibem apenas suas fachadas, como se fossem manchas no horizonte, restos de um filme velho que ficou na memória” (2003: 18).

Esta vinculación con la literatura desligada del territorio fue expresada, de hecho, por el propio autor varios años antes de la publicación de *Deus foi almoçar* en el año 2004 en una mesa del Seminario Cultura e Desenvolvimento: “Ainda que eu escreva prioritariamente para mina comunidade, não quero mina literatura no gueto. Quero entrar para o cânone, para a história da literatura como qualquer um dos escritores novos contemporâneos” (Ferréz apud Buarque de Hollanda, 2008). Ferréz claramente no se conforma con las posiciones adquiridas, sino que se mueve cada vez en un vaivén que consiste en una afirmación desde un nosotros marginales y una auto-integración dentro del campo literario establecido.

4.2. Alessandro Buzo: la resolución de una vida

Yendo y viniendo por los libros

Alessandro Buzo es otro de los nombres ligados a la literatura marginal de la periferia que construye su perfil, por un lado, de manera colectiva desde un nosotros favelado y, por otro, de manera individual a partir de un yo escritor, aunque de modo diferente al analizado en Ferréz. Alessandro Buzo llevó adelante su primera publicación en 1998, un año después de que Ferréz publicara su primer libro *Fortaleza da dessilusão* (al que nos referiremos más adelante en este mismo capítulo). Estos escritores no se conocían, el movimiento literario todavía no había sido formado y, dado que Buzo vivía en la zona este (Itaim Paulista) y Ferréz en la zona sur, no frecuentaban los mismos lugares¹³. La primera publicación de Buzo no fue en formato libro sino un fanzine llamado *Ferrovía nua e crua* donde se contaba en primera persona el día a día en el tren de la línea Variant, que iba de la periferia zona este hasta el centro de São

¹³ Buzo y Ferréz se conocieron cuando la revista *Caros Amigos* publicó en 2001 una nota de dos páginas sobre el libro *O trem - Baseado em fatos reais*. Ferréz ya era columnista de revista y ese mismo año organizó el número especial *Caros Amigos/Literatura Marginal. A cultura da periferia. ato I* y lo invitó a Buzo a participar. Se publicó entonces el cuento “Toda brisa tem seu dia de ventania”. Luego, en el acto III, sería nuevamente convocado y Buzo publicaría el cuento “Todo homem é culpado pelo bem que não fez”.

Paulo (Imagen 8, p.284). El fanzine fue distribuido de manera gratuita entre los pasajeros que diariamente viajaban en ese medio de transporte y los trabajadores de la estación quienes, de acuerdo con el relato del autor, celebraron efusivamente que alguien hubiera registrado esa rutina:

No dia seguinte à distribuição do texto, peguei normalmente o trem de manhã, vendi minha cota de alimento na firma, e à tarde, qual foi a minha surpresa ao chegar à plataforma da Estação Bras. Havia um monte de gente querendo falar comigo e me elogiar pelo texto. Os camelôs diziam que, pela primeira vez,, alguém falara em favor deles, muitos se sentiram representados pelas palavras. Afinal, só alguém com quase 15 anos de trem –desde o meu primeiro emprego em 1985, com 13 de idade– podia ter tanto conhecimento de causa. (REFERENCIA p, 67, subrayado mío)

La legitimación de esta publicación y de la figura del escritor pasa, al igual que vimos que ocurría con Ferréz, por la autoridad de representación que le otorga su condición de habitante de la periferia, que se enfatiza en este ejemplo por medio de una marca de estilo de Buzo que tiene que ver con la especificación entre guiones, comas o paréntesis de datos concretos que resaltan el realismo de su narración, en este caso, la cantidad de años exactos que tiene el autor de viajes en tren.

Este fanzine, al igual que ocurrió con la primera novela de Ferréz, también fue hecho –aunque no escrito– en forma colaborativa, dado que el texto fue digitalizado por un amigo del escritor quien, a su vez lo imprimió:

Naquele tempo –me sinto velho dizendo isso-, não existia computador em casa de classe média baixa, só nas empresas e nas casas de quem tinha dinheiro. Lan house nem pensar –hoje tem até na favela. Mas descolei um esquema com o Gercilio (...) Comigo, ele foi 10, e digitou e imprimiu o meu texto, minha primeira expressão de protesto através das palavras escritas (Buzo, 2008: 63)

La primera publicación de Buzo, como vemos, está marcada por un trabajo llevado a cabo gracias a la ayuda de personas de su círculo. El mismo proceso se lleva a cabo en el primer libro de este escritor, basado en su primer fanzine, titulado *O trem baseado em fatos reais* publicado en 2000 (el mismo año que *Capão Pecado*, de Ferréz). El título del libro, por ejemplo, fue producto de una votación realizada entre un

conjunto de pasajeros frecuentes; la tapa es una ilustración de un amigo que se enteró que iba a lanzar un libro y el dinero para editarlo provino del gerente donde Buzo trabajaba (esto último también ocurrió con la primera publicación de Ferréz). Su segundo libro y primera novela, *Suburbano Convicto. O cotidiano do Itaim Paulista!* (2004), también fue encarado de esa manera, como se explica en el Postfacio firmado por Guilherme Azevedo:

Suburbano Convicto não é só resultado do talento desse escritor; é também, e principalmente, de sua perseverança. E da solidariedade de amigos que se entusiasmaron com a ideia. Uns digitaram o trabalho, escrito à mão, outros editaram, revisaram, diagramaram –e teve até Festival de Rap dedicado a arrecadar fundos para o lançamento de Suburbano Convicto, com bandas tocando praticamente de graça (104)

Se trata, una vez más, de una publicación marcada por el trabajo colectivo, pero con una diferencia respecto de la primera novela de Ferréz: en ningún momento el nombre del autor se deja en un segundo plano ni se mezcla con letras de otros y ni con otras firmas. En este sentido, retomando la hipótesis de Rodríguez Martínez citada más arriba, más que “mutirão da palavra” podríamos plantear que se trata de un “mutirão da publicação”, dado que el trabajo comunitario no pasa por la escritura (queda bien claro que hay solo un autor), sino por la ayuda de muchos participantes para que la obra impresa pueda existir.

O trem - Baseado em fatos reais, el primer libro de este escritor a partir del cual, de acuerdo con sus palabras, “nasceu o escritor” (2008: 77), profundizó la propuesta de aquel fanzine: contiene relatos sobre el viaje en tren principalmente en el último vagón (el furgón), llamado también “vagón da maconha” dado que es donde los pasajeros solían fumar marihuana durante el viaje, de ahí el juego de palabras que la idea de “baseado” plantea, que puede entenderse en el sentido de “inspirado en” o en el sentido de “cigarrillo de marihuana”. La publicación de este libro fue producto del pedido de los pasajeros que lo habían leído y, de acuerdo con su testimonio, le preguntaban “Por que não escreve o livro do trem?” (67). El nacimiento de la figura de “escritor” se asocia, en este sentido, a una especie de “misión” que responde a los pedidos de su comunidad, lo que coloca a la figura de Buzo en el lugar de un mensajero laico que tiene el encargo de darle voz a la cotidianeidad invisible y precaria.

El libro fue publicado nuevamente de manera ampliada en 2005 como *O trem. Contestando a versão oficial*. En esta versión se incluyen los cinco capítulos de la versión original y se agrega una segunda parte titulada “Cinco anos depois, tudo igual...De 2000 à 2005”.

En 2004 este escritor publicó su segundo libro *Suburbano Convicto. O cotidiano do Itaim Paulista*, con una propuesta ya no de crónica, sino de ficción. Se trata de la historia de vida de Roberto, desde su infancia más temprana hasta pasados sus 30 años, personaje que el lector que conoce un poco la historia del propio Buzo lo reconoce casi sin dificultades como un alter ego suyo: de pequeño, le gustaba jugar al fútbol al punto tal de querer ser jugador, a los 11 años sufre la separación de sus padres y el alejamiento de su padre como “hombre de la casa”, empieza a trabajar a los 14 años como *office boy* y deja la escuela en ese momento. Ya entrado en la adolescencia, incursiona en el consumo de drogas y llega a consumir todos los días como consecuencia, según explica el narrador, de la falta de actividades de tiempo libre en el barrio:

Ricardo parecia ser mais um que acabaria morto. Mas ele queria largar tudo, só não sabia por onde começar. A cada morte de um conhecido a vontade de parar crescia dentro dele. Mas a maldita falta de lazer e cultura faz os jovens da periferia se afundarem nas drogas. Quantos não seriam resgatados se os governantes estivessem interessados?

El relato se centra principalmente en los juegos de la infancia del personaje y el período de adicción a las drogas, y gana una velocidad abismal hacia el final que concentra en un solo capítulo de tan solo dos páginas el abandono del vicio por la cocaína, la muerte de su madre y el comienzo de la historia de amor con su futura esposa, Maria. Además, cuenta el lugar que se ganó en tanto “líder comunitário” debido al cambio que produjo frente a la ausencia de actividades de tiempo libre en el barrio: “O tempo foi passando e a vida se encarregou de fazer de Ricardo um líder comunitário. Cansado de esperar por melhorias de lazer e cultura na periferia, Ricardo se juntou a outros guerreiros e os projetos saíram do papel: Eventos e shows passaram a ser promovidos no Itaim” (95). La historia de Ricardo, a menudo precisada con fechas puntuales, hace eco con coincidencias a veces exactas en el libro *Favela toma conta*, publicado tres años después (2008) por la colección Tramas Urbanas de la editorial Aeroplano. Se trata, esta vez, de la historia de vida del escritor Alessandro Buzo

contada en primera persona, en sintonía con la demanda de la colección¹⁴ que apunta a la presentación de historias particulares que dan cuenta de un universo colectivo, más que a la experimentación literaria. Dicha biografía se continúa en una “parte II” en el 2014 donde el autor pasa a contar también en primera persona y atento a los detalles de fechas, lugares, nombres y horarios precisos, los años de su vida que van del 2008 hasta el 2014 inclusive, cada uno de los cuales tendría su propio capítulo (siete en total). Los textos de dicho libro fueron tomados casi textualmente del blog que el autor administra desde el año 2001, en el que escribe diariamente.

El blog de este escritor es un texto fundamental en su carrera: Buzo lo actualiza todos los días y, cuando excepcionalmente no logra escribir, se ocupa de explicar la causa de su ausencia. Esta página es una pieza clave no solo para divulgar sus publicaciones y actividades, sino como una herramienta para la construcción de su persona en tanto escritor, padre de familia, oriundo de la región este de São Paulo, periférico, hincha de fútbol. Por un lado, es ahí donde se exhibe en su supuesta realidad bruta y palpitante a los ojos y a los clicks de los internautas. Para mantener la autoridad como escritor de sus historias, es importante que mantenga ese nexo vivo y extremadamente sincrónico del *blog* (y su perfil de *Facebook*), así como es importante su vestimenta y sus poses en las fotos y es importante dónde vive y quiénes son sus amigos (Imágenes 9, p.284). En sintonía con el género diario íntimo, a diferencia del uso que le da Ferréz, Buzo vuelca en su blog relatos de un día determinado de su vida, hace comentarios al pasar sobre sucesos de público conocimiento, expresa sus sentimientos y sensaciones. El blog de Buzo funciona en el mismo sentido en que entiende el uso de ese espacio Denise Schittine en su libro *Blog: comunicação e escrita íntima na internet* (2004): “o blog é uma adaptação virtual de um refúgio que o indivíduo já havia criado anteriormente para aumentar o seu espaço privado: o diário íntimo” (60), pero con la particularidad, dice Schittine, de que tiene la lógica de un *reality show*, se trata de una intimidad vigilada por lo que hay cierto fingimiento ligado a la construcción de una persona que, en este caso, pretende destacarse en el mundo de las letras:

¹⁴ La colección Tramas Urbanas de la editorial Aeroplano está a cargo de Heloísa Buarque de Hollanda, consagrada crítica literaria brasileña mencionada en varias oportunidades en esta tesis, y la consultoría pertenece a Ecio Salles, literato brasileño oriundo de un suburbio carioca y coordinador del movimiento cultural Afro Reagge.

Salve todos (as), as vezes fico revoltado com mil fitas, mas não deixo esse sentimento ruim sobressair, porque na real, são tantas coisas bacanas em andamento, que é melhor não ficar reclamando da vida, vai que Deus castiga.

Mas nem tudo são flores, nunca foi.

Como diz meu amigo Ferréz: - De Sofrimento já basta meu passado. (...) Ter passado 2 semanas gripado ajuda eu ficar de um pouco mal humorado. Mas meu filho ajuda e muito, meu humor voltar, amo ele e é só por ele que trabalho tanto, só quero dar um teto pra esse moleque olhar e dizer: - É seu. (...) Desculpe se falei demais, tô feliz sim, apesar das pedras no caminho, sem contar que hoje é véspera de feriado¹⁵.

La subjetividad producida por Buzo en su blog adquiere la coherencia de una construcción dramática que involucra los actos, los deseos, el cuerpo y las palabras en función de transmitir una idea de autenticidad y simpleza adquiridas en la vivencia misma de la marginalidad.

Buzo, además de escritor, se posiciona como “cineasta”. En 2009 dirigió junto con Toni Nogueira la película *Profissão MC* (52 min.), filmada en el barrio Itaim Paulista y protagonizada por Criolo Doido, un rapero oriundo de Grajaú, extremo sur de São Paulo, quien dos años después, simplemente como Criolo, se volvería el rapero número uno de Brasil con su disco *Nó na orelha*, ganador del premio VMB de MTV y elogiado por grandes músicos de Brasil como Chico Buarque, Caetano Veloso y Ney Matogrosso, entre otros, con quienes luego grabó diferentes versiones. Se trata de la historia de un rapero de la periferia, llamado Preto, que en un determinado momento de su vida, desempleado y con su mujer (de nombre Preta) embarazada, se encuentra con que tiene dos caminos posibles para continuar: entrar en el tráfico de drogas o apostar por ganarse la vida como cantante de rap. Ambas opciones son relatadas en el film, la primera con un final negativo dado que termina preso y la segunda con un final feliz dado que termina en un show de rap transmitiendo el mensaje de confianza al público de su *quebrada*. En el 2012, Alessandro Buzo llevó la historia de esta película a un libro titulado también *Profissão MC* a raíz de la propuesta de la editorial nVersos. Dicha novela de 126 páginas viene a completar la historia anterior no contada pero sugerida en

¹⁵ “O cotidiano é um teste de sobrevivência” <http://buzo10.blogspot.com.ar/2010/04/cotidiano-e-um-teste-de-sobrevivencia-e.html>

el film: la historia de vida de los tres personajes principales (Preto, Dan y Das Antigas), la historia de su amistad, la historia de la relación entre Preta y Preto, la historia de la favela donde se desarrolla la trama. Recién en la página 94 se retoma la trama de la película y el recurso que se utiliza para contar los dos relatos paralelos, que en el film se superponen uno tras otro por medio del montaje, es el del sueño: el protagonista sueña que va preso pero se despierta de la pesadilla y se ve impulsado a dejar de lado la opción del “caminho mais curto” (127).

¿Por qué tantas veces?

La producción de Alessandro Buzo, como vemos, está marcada por la continuidad. Muchos de sus libros se vuelven a publicar de manera ampliada o cuentan con una parte dos, otros se adaptan como libros desde formatos diferentes. Este desplazamiento constante tiene que ver, por un lado, con el impulso de registrar con la mayor fidelidad posible cada instante, cada nombre, cada lugar, cada fecha, cada anécdota, con un sentido doble: el de expresar los agradecimientos correspondientes en cada caso (sobre todo en sus biografías y su blog) dejando entrever que sus logros no se llevan a cabo de manera solitaria, sino que existe un “mutirão” que lo conduce a buen puerto; y el de insistir en la verosimilitud de sus vivencias en tanto en cada una suma más detalles concretos que le autoricen la palabra y muestren la coherencia a lo narrado.

Por otro lado, la reescritura en Buzo tiene que ver con el lugar que le otorga a la literatura en su biografía asociándola a la idea de “salvación” del consumo de drogas. La misma actitud que este escritor decía tener frente a las drogas, pasó a tenerla con la literatura. “Assim como para usar droga eu era determinado, pra cultura, desde ese proceso [de publicación de su primer libro] mostrei ser também” (2008, 92). La compulsión que lo llevaba al consumo, parecería volcarla en la escritura diaria de su blog y en la publicación a granel de libros. La retórica religiosa que se percibe en los saraus, también está presente en este escritor, como vemos a partir de la noción de “salvación”, hecho que se evidencia a su vez en la construcción de tramas en las que el personaje padece de procesos de alienación psíquica y espiritual a causa de una entidad supra-humana, el sistema capitalista, que lo llevan al consumo de drogas hasta que la cultura, al igual que lo haría la religión Pentecostal, se propone como medio a partir del cual el individuo toma conciencia de su situación de cautiverio y comparte experiencias de vida.

La producción y la reproducción de libros como marca registrada de Alessandro Buzo tiene que ver, por otro lado, con la construcción de su figura de escritor ligada a la característica más evidente que desde el sentido común se tiene al pensar en la figura de un escritor: la publicación de libros. Según la lógica del escritor, pareciera que cuántos más libros se publiquen, más se legitima el título de escritor. Tanto en su blog, como en las entrevistas y en las introducciones de sus libros, Buzo insiste en la cantidad de publicaciones ya existentes e incluso en las que están por venir. Dice, por ejemplo, la presentación del libro *Profissão MC* (2012: 13):

2011 foi um ano ímpar na minha vida literária. Simplesmente lancei os cinco livros abaixo:

Janeiro –Hip Hop: Dentro do Movimento (Aeroplano Editora).

Agosto –Do conto à poesia (Ponteio Editora).

Setembro –Pela periferia do Brasil –Vol 5 (org).

Outubro –Dia das Crianças na Periferia, livro infantil com ilustrações de Alexandre de Maio

(...) coloquei tudo na rua e pensei: *Agora, é escrever o próximo, sabendo que será o décimo.*

Además de la insistencia en listar los títulos de sus libros, es común que al autotitularse como escritor aclare entre paréntesis la cantidad de libros publicados. Más que novedades literarias, cada publicación cumple el papel de verificar dicho título.

A esto se le suma la construcción de su persona en tanto lector que funciona como un elemento legitimador del perfil letrado. Tanto en su blog como en su Facebook y en sus biografías suele aparecer una extensa lista de los libros que leyó en determinado momento de su vida o en determinado año o mes. Dice, por ejemplo, un post del año 2010:

Acabei de ler "As Meninas da Esquina" de Eliane Trindade (Record - 420 paginas), o livro inspirou o filme "Sonhos Roubados" de Sandra Werneck....(...) Na sequência li o livro/cartilha "HIP HOP MULHER - Conquistando Espaços", org. pela Tiely Queen. Edições Toró - 48 paginas. Agora vou ler "Hip Hop a Lápis - Literatura do Oprimido, org. pelo TONI C e que traz 60 autores.

Alessandro Buzo leu em 2010

(01) - O poeta do Povo de Solano Trindade (Ediouro - 160 paginas)

- (02) - O Aluá do Macaco e outras macaquises (infantil - 24 paginas) de Silvana Salerno
- (03) - "Diário de Bitita" de Carolina Maria de Jesus. (Bertolucci Editora - 256 paginas)
- (04) - História e Memória de Vigário Geral de Maria Paula Araujo e Ecio Salles (Aeroplano Editora - 196 paginas)
- (05) - Sidarta de Hermann Hesse - Record 178 paginas
- (06) - Uma Menina Chamada Julieta de Ziraldo (Melhoramentos - 112 paginas)
- (07) - Guia Afetivo da Periferia de Marcus Vinícius Faustini (Aeroplano - 186 paginas)
- (08) - As Meninas da Esquina de Eliane Trindade (Record - 420 paginas)
- (09) - "HIP HOP MULHER - Conquistando Espaços", org. Tiely Queen. Ed.Toró - 48 paginas.¹⁶

Sumada a la mención entre paréntesis del número de libro leído (que indica, además, el orden de lectura que ocupó ese año), se especifica la cantidad de páginas que cada uno tiene, evidenciando en muchos casos que no lee solo textos breves. En este sentido, la cantidad de libros leídos y el número de páginas adquieren el mismo nivel de importancia que el título y el contenido.

Como vemos, la construcción y distinción de la persona Alessandro Buzo en tanto escritor pasa más bien por la repetición insistente de dos características básicas de la idea de escritor moderno: la publicación de libros (todo se vuelve libro) y la lectura. Además, ante cada publicación Buzo se preocupa por hacerla circular no solamente en saraus o eventos de hip hop, sino también en espacios por los que circulan lectores de trayectoria letrada, poniendo en esos casos en funcionamiento ciertas prácticas y terminologías ligadas a la consagración de autores del mundo de las letras. Un claro ejemplo en este sentido es la descripción en su blog de la noche de la presentación de su libro *Do conto à poesia* en la Livraria Travessa en Ipanema, un barrio noble de la ciudad de Rio de Janeiro: “Noite inesquecível ontem (quinta 22 de setembro de 2011) quando recebi amigos na fantástica LIVRARIA DA TRAVESSA em Ipanema, aqui na Cidade Maravilhosa. Noite de autografos do livro DO CONTO À POESIA, que lancei pela Ponteio Editora.”¹⁷ Estas palabras se acompañan de fotos de los presentes haciendo

¹⁶ “Literatura é cura” <http://buzo10.blogspot.com.ar/2010/04/literatura-e-cura.html>

¹⁷ “Lançamento do conto à poesia” <http://buzo10.blogspot.com.ar/2011/09/lancamento-do-conto-poesia-no-rio-de.html>

una fila para firmar el libro, de fotografías del libro entre otros de autores consagrados como Rui Barbosa, del escritor sentado en una mesa de la librería firmando un autógrafo, incluso una foto que me incluye –participé de la presentación como parte de mi trabajo de campo– referenciada como “mina assessora para assuntos na Argentina” (Imágenes 10, p.285). Hay, como podemos percibir, una preocupación por sumarle al *ethos* periférico elementos que desplacen al escritor hacia una trayectoria letrada.

Su escritura también presenta elementos que evidencian un acercamiento a un público alejado del territorio periférico: es común encontrar en la escritura de Buzo comillas en ciertas jergas que dialogan con un lector letrado, como ‘homi’, ‘trampo’ y ‘colar’ entre muchas otras, por ejemplo, en su *Suburbano Convicto*. Además, utiliza el recurso del paréntesis explicativo incluso en sus libros de ficción, como en *Guerreira* (2007), su segunda novela donde lleva la experimentación literaria al extremo porque, como ya mencionamos en el capítulo 3, deja de lado el personaje hombre con una historia de vida similar a la del autor y cuenta la historia de una mujer llamada Rose:

- “Parou num boteco e tomou um rabo de galo (mistura de Cynar com pinga), na seqüencia partiu para Emerlino Matarazzo” (14)
- “–Pega ese galo (nota de 50 reais), compra frios, pão de forma e refrigerantes” (15)
- “Primeiro tentou ser camelô, depois se envolveu no tráfico de drogas na Rocinha, mas deu brecha e teve que meter pé do morro (fugir)” (21)
- “–Consegue droga aqui no centro? / –Do preto e do branco –disse César./ Para quem não sabe, preto é maconha, branco é cocaína” (70)

El narrador interfiere en la narración, e incluso en los diálogos, con una precisa explicación dirigida a un lector ajeno al mundo que está narrando. Ferréz, por el contrario, en ninguno de sus textos facilita el dialecto periférico al lector ajeno a ese mundo, incluso afirma al respecto: “Quando um pobre tem uma dificuldade com a palavra, não acha dicionário na favela. Quero que os boys sintam o mesmo. Não vai ter glossário, não. Se o cara não trinca, não vai entender mesmo” (Dos Santos, 2008, 24) – analizaremos este aspecto más adelante en este mismo capítulo.

Este posicionamiento frente al mundo de las letras lleva a Buzo a afirmar su propia producción y la de los escritores periféricos en tanto “literatura” sin más adjetivos, como señala en una entrevista que le hice en 2010:

Eu acho que o que a gente faz é só literatura, mas o pessoal costuma classificar, depois das edições especiais da *Caros Amigos*, muita gente chama de *literatura marginal*, ou tem gente que chama de *literatura periférica*. Eu não me sinto mal com nenhum dos nomes, se é marginal é marginal, se é periférica, periférica, mas eu só acho que é literatura.

La actitud de Buzo evidentemente se asocia con un aspecto de la propuesta de Ferréz, aunque sin actitudes confrontativas contra el campo literario, sino siempre desde el diálogo¹⁸.

De todos modos, la operación de acercamiento al público lector letrado en la producción de Buzo no es del todo clara, ciertos términos que a veces están con comillas, en otros momentos no lo están e incluso a menudo el narrador se ve impregnado del lenguaje de la periferia. Dice, por ejemplo, en *Guerreira*:

Estava cansada e tomou uma ducha bem demorada, bolou o último baseado e fumou no banheiro, ficou bem loka e ria sozinha, na sequência pediu cerveja e

¹⁸ El escritor Adelmiro Alves, conocido como Sacolinha, presenta ciertos rasgos comparables a los de Alessandro Buzo y en este sentido, como dijimos al comienzo del capítulo, también podría ser pensado como parte de esta serie que estamos analizando. Por un lado, como señala Reyes (2013), sus textos suelen presentar ciertas expresiones de uso popular, como “porra nenhuma”, entre comillas cuando no se trata de diálogos. De acuerdo con Reyes, el recurso de las comillas tiene que ver con una determinada internalización de qué es correcto o no respecto del uso de la lengua en la literatura, explicación que creemos puede extenderse a la literatura de Alessandro Buzo: “Este pudor no uso da língua reflete, talvez, uma tendência conservadora –inclusive do ponto de vista ideológico– em alguma das obras; é possível que reflita, também, uma hesitação linguística, uma falta de ousadia na experimentação, decorrente de certa inexperiência e da internalização dos conceitos de certo e errado da língua normativa” (146). Sacolinha, efectivamente, sostiene una idea de lo que es la “literatura” a partir de cierta concepción letrada, de hecho pretende llegar a formar parte de la Academia Brasileira de Letras: “Sacolinha ambiciona publicar um livro por ano, pertencer à Academia Brasileira de Letras e ser mundialmente conhecido por sua arte (...) Enquanto o reconhecimento público do seu trabalho não acontece, Sacolinha segue estudando o que nomeia de “técnicas literárias” (o uso correto da pontuação e da gramática, a exploração das especificidades de cada gênero literário, etc), buscando melhorar a qualidade dos seus textos” (Peçanha do Nascimento, 2009: 231-232). Sacolinha surge en la escena literaria marginal en 2005 con su novela *Graduado em Marginalidade* (Stortecci Editora), cuando Ferréz y Buzo ya tenían tres libros publicados.

bebeu várias latas, ficou meio chapada, brisada na cama, assistindo a um filme pornô que lhe deu o maior tesão (49)

Si observamos que en la misma novela donde antes habíamos leído explicaciones para cierto lenguaje de la calle, el narrador utiliza los términos “loka”, “bolou”, “brisada”, “chapada” sin comillas ni ningún tipo de paréntesis, podemos percibir que el perfil del lector al que el texto está dirigido es doble. Por un lado hay un horizonte de expectativas ligado a un lector letrado que se supone con cierta curiosidad por conocer ese mundo desconocido y, por otro, un horizonte de expectativas ligado a los lectores de la periferia que no necesitarían de tales definiciones pero hacia quienes se dirigen ciertas afirmaciones moralizantes ligadas principalmente a la elección del camino de las drogas: “Viveram até bom por um tempo, dentro das possibilidades, mas a coisa piorou quando trocaram a cocaína pelo crack, a pedra aniquilou a auto-estima deles e em pouco tempo andavam noiados” (14). Las drogas en esta novela y en todos los textos de Buzo están ligadas a la vida del crimen y a la autodestrucción, y abandonarlas se asocia a una vida en familia: “Em Natal, Rose largou de vez a droga e passou a amar de verdade Rodolfo, viviam bem e ela tinha só uma certeza na vida, nunca mais iria se deixar ter uma recaída, droga nunca mais” (116).

De todos modos, cabe aclarar que ese discurso moralizante dirigido a sus pares en ningún momento se expresa desde cierto alejamiento que, como vimos, se podía leer en algunos textos de Ferréz. Las palabras de Buzo dejan entrever que habla desde su propia experiencia como un sobreviviente que “fugiu das estatísticas” (2004: 85) y no como alguien que “ve as cordas” sin involucrarse en las costumbres del pueblo. En este sentido se entiende la celebración en todos los textos de Buzo de ciertas costumbres, como el fútbol o el consumo de bebidas alcohólicas como la cerveza, que en Ferréz son criticadas como “alienantes”. Como señala Eleilson Leite, “diferentemente de Ferréz, a periferia apresentada por Alessandro Buzo (...), não obstante a pobreza existente, é um lugar agradável, alegre, onde as crianças jogam bola na rua, as relações de vizinhança são muito afetivas e se promovem sólidas amizades” (105).

Como podemos percibir, la ambigüedad que analizamos en la producción y construcción del perfil de escritor en Ferréz no se percibe en Alessandro Buzo. Tanto en sus novelas como en su persona, todo alcanza una resolución: los elementos que conforman sus libros encuentran su lógica en la economía del texto, las tramas tienen un final sin fisuras, los potenciales lectores son tomados en cuenta, los textos que escribe

por más dispersos e informales que sean terminan organizándose en un libro, incluso cada nueva publicación viene a completar su proyecto literario.

Paralelamente a la construcción de un perfil de escritor, Buzo se dedica a múltiples actividades y lenguajes. Tiene, como dijimos en los dos primeros capítulos, un sarau llamado Suburbano Convicto y una librería especializada en literatura marginal, organiza desde 2004 el festival de hip hop Favela Toma Conta en su barrio (con 28 ediciones hasta el momento), se define a sí mismo como cineasta por la película *Profissão MC* y es, también, conductor de televisión: empezó en 2008 con un bloque llamado *Buzão* en el programa *Manos e Minas*, producido por la TV Cultura, en el que recorre diferentes barrios de la periferia de São Paulo mostrando las acciones culturales que allí se desarrollan (imagen 11, p.286); desde octubre de 2011 fue contratado por el canal más poderoso de la televisión brasileña, TV Globo, donde presenta todos los viernes en el noticiero de la tarde SPTV (imagen12, p.286) el bloque *SP Cultura*, donde también habla de la cultura de la periferia paulistana. La carrera cultural de Buzo es más multifacética que la de Ferréz y evidencia un nivel de exhibición mayor a la hora de afirmar su carrera de escritor, no solo por su participación como conductor de televisión, sino en el hecho de que la autobiografía tiene un lugar destacado entre sus producciones literarias (con sus 43 años de edad ya tiene tres autobiografías publicadas –*Favela Toma Conta* (2008), *Buzo-10 anos de carreira* (2011) y *Favela Toma Conta 2* (2014) (imagen 13, 287).

4.3. El campo de estudios literarios frente a estos escritores

Más allá de las voluntades y proyectos que cada uno de estos escritores ponen en funcionamiento para mostrarse desde un perfil de escritor moderno paralelamente a su posicionamiento como escritores marginales de la periferia, la valoración y la legitimación de estos autores está determinada por instancias de reconocimiento ligadas al campo literario, tales como editoriales, eventos literarios y recepción crítica. Si medimos el alcance que cada uno de ellos tuvo frente a estas instancias, podemos afirmar sin lugar a dudas que de todos los escritores que forman parte de la literatura marginal de la periferia, Ferréz es el único que alcanzó efectivamente una legitimación literaria. Este escritor ya lleva varias obras publicadas en editoriales de prestigio de Brasil y del exterior (España, Argentina, México, Italia, Alemania), por lo que sus libros

se pueden conseguir sin dificultad; participó de la Festa Literária de Paraty (FLIP) y de la Bienal del Libro de São Paulo; fue uno de los 70 escritores seleccionados en todo Brasil para representar la literatura brasileña en la Feria de Frankfurt en 2013; fue invitado al Salón del Libro de París ya tres veces; compartió debates y encuentros con los nombres más destacados de la literatura brasileña contemporánea (Imágenes 14, p.288); todos los suplementos culturales más reconocidos ya han publicado entrevistas y reseñas sobre su obra y es el escritor que más fortuna crítica ha alcanzado, a diferencia de Alessandro Buzo, por ejemplo, cuya producción fue muy poco estudiada por la academia.

Vale destacar, en este punto, que el papel de la crítica es fundamental a la hora de considerar este tipo de producciones dado que, como afirma Julio Souto (2014: 22), los críticos no son meros “constatadores do valor intrínseco”, sino que son instancias decisivas “(...) seja para condenar, desconsiderar ou qualquer outra forma de provocar uma exclusão do campo (privando de capital simbólico específico), seja para valorar positivamente, divulgar ou dinamizar sua posição no mesmo.” (30).

El vínculo de los textos de Ferréz con la crítica literaria es bastante tardío, a diferencia de lo que ocurrió con la novela *Cidade de Deus* (1997), de Paulo Lins, que recibió un reconocimiento inmediato a partir del “mecenato”¹⁹ (Silva, 2011) de reconocidos intelectuales como la antropóloga Alba Zaluar, quien participó del proceso de escritura, y Roberto Schwarz, uno de los intelectuales vivos más importantes de Brasil, quien a los pocos días del lanzamiento de la novela escribió en uno de los principales diarios de Brasil, *Folha de São Paulo*, una reseña en la que afirmaba que el libro de Lins “merece ser saudado como um acontecimento” (Schwarz, 1999). Como señala Érica Peçanha, cuando se publicó la primera novela de Ferréz, *Capão Pecado* (2000), “o romance não foi saudado como acontecimento literário, tampouco foi

¹⁹ Para escribir esa obra, el autor se valió, por un lado, de su experiencia personal, puesto que nació y vivió en esa favela hasta los veinte años. La primera parte del libro es producto del material obtenido a partir de investigaciones hechas junto a la antropóloga Alba Zaluar para los proyectos “Crimen y criminalidad en las clases populares” y “Justicia y clases populares”, del cual participó Paulo Lins durante ocho años. Zaluar, a su vez, asesoró la escritura de este texto, que se hizo posible con el apoyo de becas de instituciones universitarias y fundaciones. La segunda y tercera partes del libro tuvieron el apoyo de Roberto Schwarz, quien no solo alentó la escritura sino que también contribuyó en la candidatura para la beca Vitae das Artes, que le brindó condiciones necesarias para terminar de escribir el libro (Lins, 1997: 549).

lançado sob o aval de algum crítico renomado, mas movimentou o interesse da imprensa, que buscou evidenciar mais os aspectos sociológicos relacionados à produção do que as características da própria obra” (2009: 43). Efectivamente, la historia de las publicaciones de Ferréz da cuenta de la importancia del pasaporte territorial como determinante para lograr una visibilidad en sus producciones. Su primer libro, *Fortaleza da dessilusão* (1997), por ejemplo, es un libro de poesía concreta que no hace mención al día a día en los barrios periféricos y no tuvo ninguna repercusión ni en la prensa ni en la crítica literaria: no existe ni una nota de diario ni un artículo académico que se refiera a él.²⁰ Recién con su segunda publicación, *Capão Pecado* (2000), alcanza una visibilidad y una cantidad de lectores que superan ampliamente la de la primera.

En este sentido se puede entender que haya sido desde las ciencias sociales y antropológicas (con los trabajos de Érica Peçanha como pioneros en 2003) que se empezaron a estudiar las producciones de Ferréz y, a partir de su figura, se empezó a hacer mención a la “literatura marginal”.

Uno de los primeros espacios que habilitan la entrada de esta literatura al campo de los estudios literarios fue el *dossier* temático de la revista *Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea*, número 24, donde hay una selección de cinco artículos, tres de los cuales se centran en la literatura marginal con foco en la producción de Ferréz²¹, y donde hay una serie de cuatro reseñas, una de las cuales²² es sobre el libro *Suburbano convicto. O cotidiano do Itaim Paulista*, de Alessandro Buzo. Ese dossier marcó el

²⁰ “El primer libro que publiqué fue de poesía concreta. Y el día del lanzamiento fueron sólo personas de la periferia, no fue mi patrón, no fue mi patrona, no fueron mis amigos de fuera de la favela, sólo había personas de la favela, y me paraban y me decían: “Ferréz, ¿dónde está mi historia aquí? porque hay una cosa acá que no entiendo, un montón de bolitas”. Y ahí las personas empezaron a acercarse a mí y a contarme historias, empezaron a decirme, “¿por qué no escribís la historia de Amanda, que tenía una moto y chocó de frente con una chica embarazada y murió en la moto?”. Y yo decía “no quiero escribir historias tristes, yo escribo poesía”. “Pero no son historias tristes, es nuestra historia”. Y ahí empecé a escribir un libro que se llama *Capão Pecado*, con la idea de que iba a contar simplemente la *realidad*, la de despertarse temprano a la mañana, querer tomar café, no tener café, ir a buscar trabajo y no conseguir, porque es muy fácil para las *personas que no están en la periferia* apuntar con el dedo y decir “es un ladrón, está drogado, tiene que morir” (...) (Ferréz apud Tennina, 2013: 124-125, destacado mío).

²¹ “Literatura marginal: o assalto ao poder da escrita”, de Fernando Villarraga Eslava, “O ódio dedicado: algumas notas sobre a produção do Ferréz”, de Benito Martínez Rodríguez y “Literatura marginal em revista”, de Marcos Zibordi.

²² “Alessandro Buzo-Suburbano Convicto: cotidiano do Itaim Paulista”, de Patrícia Mattos de Oliveira.

inicio de una agenda crítica que año a año fue creciendo en forma de artículos académicos, de tesis de maestría, de tesis de doctorado, de dossiers temáticos en la academia brasileña e internacional.

De todas las producciones publicadas hasta el momento, el autor que más fortuna crítica sigue acumulando es Ferréz²³, debido a, en parte, porque se lo considera el impulsor del movimiento de literatura marginal a partir de la organización de los números especiales de la revista *Caros Amigos* y a que sus libros son de más fácil acceso que los de los otros autores, publicados, como señalamos en el capítulo 2, en ediciones de autor, independientes o en pequeñas editoriales.

Alessandro Buzo, por su parte, casi no ha sido estudiado en trabajos académicos de crítica literaria. Se pueden contabilizar, de hecho, solo dos artículos centrados exclusivamente en su producción. El primero, “Mulheres da periferia: feminismo e transgressão em *Guerreira* de Alessandro Buzo”, de Sandra Maria Pereira do Sacramento, fue publicado en el dossier “Literatura Marginal” de la Revista *Ipotesi* (2011). El segundo se titula “Alessandro Buzo e o engajamento literário da periferia”, de Rejane Pivetta Oliveira y Tiago Pellizaro (2013), fue publicado justamente en la *Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea*, número 41, en un dossier llamado “Literatura e pobreza” (coordinado por el Prof. José Leonardo Tonus, (Université Paris Sorbonne)), donde a su vez hay dos artículos centrados en Ferréz.

Ferréz, como se puede percibir, es el único escritor del conjunto de la literatura marginal de la periferia que participa de todas las instancias de reconocimiento del campo literario y que más se acerca a la legitimación literaria en tanto escritor.

El protagonismo de Ferréz se evidencia también en el sector de la crítica literaria que se preocupa por deslegitimar las producciones denominadas como “literatura marginal”. El argumento más utilizado por la crítica para excluir del campo a Ferréz (y a todos los escritores de la periferia, como efecto que pareciera *natural* en sus argumentos) tiene que ver con el carácter documental de sus textos. Karl Erik Schollhammer en su reconocido libro *Ficção Brasileira Contemporânea* (2009: 98-103), clasifica a este conjunto de textos, con el nombre de Ferréz como ejemplo principal, como “*neodocumentarismo* popular” con una “importância literaria mínima”, que se caracteriza por presentar, más que una preocupación estética, una “evidência

²³ Además de Ferréz, otro autor que está siendo rescatado por la crítica literaria es Allan da Rosa (Alexandre Faria, 2011; Julio Souto, 2012; Tonani do Patrocínio, 2013; Reyes, 2014).

testemunhal (depoimentos, fotos, materiais concretos)”. Flora Süssekind hace un análisis que va en la misma línea. Como fue indicado en la introducción, refiriéndose a las producciones literarias de presente, Süssekind reconoce que hay una serie de producciones que alcanzan un valor que los avala a formar parte de la agenda crítica, ligadas a “novas formas de visualização e radicalidad” (últ. párr., 2010) que ella identifica como “objetos verbais não identificados”, entre las que destaca las producciones de Carlito Azevedo o Nuno Ramos, por ejemplo, y otra serie de textos que, según esta crítica, más que relevancia literaria, tienen relevancia documental, por lo que no le resultan de interés. Para describir este último grupo, Süssekind pone como ejemplo, entre otros, al libro *Capão Pecado* de Ferréz, que describe como un tipo de escritura empobrecida y explícita, de tenor meramente documental, característica que se ve reforzada, dice, por “imágenes fotojornalísticas” que acompañan la trama, diluyendo o neutralizando el proceso narrativo y que cumplen la función de “fornecimento de prova de evidência do narrado” (2005: 12).

Este tipo de afirmaciones, de todos modos, acaban resultando arbitrarias, dado que, por un lado, no toman en cuenta que el uso de fotografías en los textos de Ferréz se limita solamente a la primera edición de su primera novela y, por otro, si analizamos el uso de las fotografías y de los elementos de carácter “indicial” que este escritor incorpora, se puede percibir que justamente de lo que se trata es de poner en tensión su función “documental”, que tanto Süssekind como Schollhammer señalan como determinante para quitarle valor literario.

4.4. Más allá del documentalismo: el caso Ferréz

La hipótesis de este apartado es que la literatura de Ferréz ocupa un lugar central entre las producciones de la literatura brasileña contemporánea no solamente por su temática o la historia de vida de escritor, sino por un trabajo dedicado que lleva a cabo ya desde sus primeros textos en relación con desestabilizar y reactualizar la distinción entre ficción y no ficción, por un lado, y una propuesta singular del estatuto de lo real, por otro. Centraremos nuestro análisis en sus dos primeras novelas, la primera edición de *Capão Pecado* (2000) y *Manual Prático do Ódio* (2003), que fueron las que proyectaron a este escritor al lugar destacado que ocupa hoy en día.

Según el autor, el nacimiento de su primer libro surgió de la siguiente percepción:

Empecé a escribir un libro que se llama *Capão Pecado* con la idea de que iba a contar simplemente la *realidad* (...) el libro empezó a hacerse así, sólo que caí en la fuerte verdad de que *la realidad no cabe en un libro*, no se puede poner la realidad en un libro, así que tuve que *adaptar la realidad*. Y usé mi don de *mentiroso*, en el fondo todo escritor es un gran mentiroso, así que tuve que mentir mucho en el libro y cambiar las historias para que queden *ficcionalizadas* en una sola historia. (Ferréz apud Tennina, 2013:124-125, destacado en itálica mío)

La producción de Ferréz tendría su punto de partida en una “realidad” que supera su capacidad de ser contada y que, por lo tanto, requiere ser intervenida en tanto *mentira* y adaptada en tanto *ficción*. La idea de “adaptar” la realidad (esto es, de alguna manera, *editarla*) parece corresponderse con el acto de mentir y, a su vez, el acto de mentir se asocia directamente al acto de hacer ficción, es decir que existe un real no editado que se asocia a la verdad y un real editado que se asocia a la mentira. El primer efecto de este vaivén entre “realidad” y “ficción” tiene que ver con la duda constante respecto de qué aspectos tienen un carácter referencial (qué sucedió y qué existe verdaderamente, o sea, en el plano de lo real) y qué aspectos son puramente invenciones del autor (qué de lo que se narra es “mentira”). En otras palabras, distinción tiene implicancias en relación con el pacto de lectura que los textos habilitan. La obra de Ferréz, ¿se lee como literatura? ¿Cómo literatura de ficción o de no ficción? ¿Admite una lectura meramente documental?

En la edición original de su primera novela *Capão Pecado* (2000), la inclusión de fotografías juega un papel central en el vaivén entre esas preguntas dado que pueden considerarse como documentos que testimonian o aportan información sobre aquello que se narra. Además de 23 capítulos –organizados en cinco partes que abren con un breve texto de diferentes raperos de la zona sur–, el libro contiene dos apartados fotográficos y una fotografía de apertura con un primer plano del autor, en el que asoma su mano haciendo un gesto rapero, y con la favela como fondo.

Estas imágenes, principalmente las del interior del libro, contribuyen a pensar que existe una coincidencia entre ellas y el relato. La primera sospecha es que el protagonista del libro, Rael, remite a Ferréz, dada la cantidad de representaciones del

autor en el interior del libro (además de la imagen de apertura, en la sección de fotografías a color, hay otras dos en las que aparece) y los indicios textuales que asocian la imagen de Rael con el autor (entre otros, el hecho de que ambos sean grandes lectores, estén interesados por las historietas y sus madres sean empleadas domésticas). Incluso habría un parecido físico entre ambos: “Seu aspecto sempre agradava as mães dos colegas: gordinho, cabelo todo encaracolado, e um óculos grande e preto que ele já usava há muito tempo” (26). Finalmente, tanto el escenario tanto del texto como el de las imágenes es el barrio de Capão Redondo, donde el autor nació y vive hasta hoy.

La confluencia entre el escenario del relato y el captado en las fotografías lleva al lector a no olvidarse nunca del referente y a actualizar recurrentemente la pregunta respecto del carácter de “verdad” de lo narrado. Ambos insisten en los mismos temas. Por un lado, los problemas de infraestructura, como señala Sophia Beal, “*Capão Pecado’s* photographs show that the public services of the neighborhood are as precarious as the texts suggest” (Beal, 2013: 125). Además, ambos presentan e insisten en el mismo tipo de transporte que hace al paisaje de esos barrios, las motos y los “fuscas” (Volsvagen Tipo 1, que en español se conocen como “escarabajos”). Se repiten también las referencias a la presencia de los niños en las calles jugando o pasando el rato, referencias que presentan a la infancia como un *locus amoenus* que contrasta con la realidad del adulto –construcción que no se sostiene, de todos modos, en la foto de tapa que analizaremos más adelante–. Las fotos y el relato muestran, además, un mundo principalmente masculino puertas afuera. Por último, hay una presencia fuerte del hip hop a través de personajes que aparecen en las fotos y que firman los textos que dan inicio a las partes del libro (como Mano Brown) y a través de las vestimentas con remeras o camisas y pantalones un talle más grande.

Manual Prático do Ódio, publicado tres años después (2003) por la editorial Global, también propone un vaivén entre ficción y realidad, aunque de manera diferente. En esta obra –que no incluye fotografías en su interior– lo que desorienta al lector respecto de la coincidencia o no de lo narrado con la “realidad”, principalmente, es la contratapa de libro: “Todos os personagens deste livro existem ou existiram mas o *Manual Prático do Ódio* é uma ficção.” El texto lleva al lector, nuevamente, a la duda constante: de lo que se lee, ¿qué fue efectivamente así y qué es ficción? La dedicatoria en forma de obituario que se encuentra al abrir el libro profundiza esta idea: se puede leer una lista de 35 personas antecedida por la inscripción “Os familiares e amigos

choraram por”. Una vez concluida la lectura, los lectores son llevados a la duda respecto de quién de esas personas es quién frente a los personajes de la novela.

Pero la producción de Ferréz no se limita a ese vaivén entre “realidad” y “ficción” que puede, efectivamente, llevar a un análisis de su obra en tanto “documentalista” antes que estética (Süssekind, 2005; Schollhammer, 2009). Los textos de Ferréz presentan algo del orden de lo indomable y es ahí donde podemos afirmar que van más allá del documentalismo y entran al universo de la creación, dado que ponen en crisis los límites de lo decible, de lo escuchable y de lo inteligible.

El montaje (la edición) que hace Ferréz para adaptar esa realidad que “no cabe en un libro” deja algunos huecos, algunas grietas que no logran ser absorbidas por el sistema de significación dominante y que dan cuenta de una idea de ficción que suspende cualquier tipo de reduccionismo. En otras palabras, más allá de la propuesta de “ficción” ligada a la “realidad”, se percibe en los textos de Ferréz un cierto *real no editado* que supera el documentalismo y que lleva a sus producciones a una idea de ficción que ya no tiene que ver con la oposición “realidad (verdad)/ficción (mentira)”, sino con una idea vinculada a lo indomable o, más precisamente, lo intempestivo, usando un término de Ítalo Moriconi: “O real é o que nos traz a imagem bruta, não editada. Existe a imagem editada, predominante no fluxo cotidiano da cultura, e a imagem não-editada, que tem um potencial de intempestividade. Nesse sentido, o signo intempestivo hoje mais provavelmente estará do lado do real que do lado da ficção” (159), entendiéndose “ficción”, de acuerdo con la lógica de Moriconi, como “produção de simulacro” (160). Siendo que hoy en día en la cultura mediatizada todo es ficción (Baudrillard 1978, Zizek 2002), hay algo que escapa a dicho simulacro y que irrumpe intempestivamente en ciertos discursos literarios del presente, afirma Moriconi, y, creemos, la literatura de Ferréz puede formar parte de esa serie. El uso de las fotos que no dialoga con el relato, la aplicación de las jergas de la periferia de São Paulo que lo vuelven muchas veces intraducible, la escritura de párrafos extensos sin puntos y colmados de comas, la construcción de personajes ambiguos y complejos, la superpoblación de personajes secundarios que no se vinculan con la trama principal, son elementos característicos de las novelas de Ferréz que, como veremos, nos orientan hacia una lectura de sus textos en un sentido de desborde que suspende los límites entre “realidad” y “ficción”.

Hay un ejemplo muy claro en este sentido en *Capão Pecado*. La trama se centra en la historia de Rael, de su amante y futura mujer Paula, y de sus amigos, entre los

cuales está su mejor amigo, Matcheros, en un principio novio oficial de Paula. Aparecen, además, como suele ocurrir en las novelas de Ferréz, muchos personajes secundarios, entre ellos Carimbê, el tío de Matcheros, que hasta el capítulo 14 inclusive solo es mencionado al pasar en dos oportunidades como un borracho perdido, sucio y abyecto, que se la pasa tirado en el sofá del living de la casa de Matcheros: “Tudo era sujeira em sua volta. Sua respiração era lenta e forte, seu olhar concentrado no teto, estava bêbado novamente.” (120).

Llamativamente, el capítulo 15 está dedicado por completo a este personaje, por más que no aporte nada a la economía de la historia. El escenario no es el barrio de Capão Redondo, sino Rio de Janeiro y lo narrado transcurre en un tiempo anterior a la trama de la novela. En ese contexto, nos enteramos de muchos detalles de la vida de Carimbê, desde su infancia nordestina y los consejos de sus padres, hasta su adultez como obrero en Rio de Janeiro, donde solía beber y bailar *forró*²⁴ hasta que una noche pierde todo lo que tenía como consecuencia de un enfrentamiento con un policía y en una cadena de desgracias, pierde el trabajo y su hogar, viaja a São Paulo para cobrar la indemnización y finalmente se queda a vivir allí, en la casa de su hermana, la madre de Matcheros. El capítulo cierra con la frase “percebe que sua vida, no total, não passa de uma grande decepção” (130). Esa misma frase aparece tres páginas antes como cita debajo de una fotografía en blanco y negro que muestra a un hombre sucio y abandonado, sentado en la puerta de un bar mirando a la nada, con sus muletas apoyadas en la pared (Imagen 15, p.289). Parece tratarse de un guiño que pretende dar a entender que el fotografiado es Carimbê. Luego de este capítulo, la historia de Rael sigue su curso sin ninguna otra referencia a dicho personaje, dejándonos la impresión de que esa historia funciona más que como parte de la trama, como un excedente en la economía del texto que da cuenta de que “la realidad no cabe en un libro”.

Un análisis de las tapas nos lleva a esta misma conclusión. La tapa de la primera edición del libro (Imagen 16, p. 290), publicada por Labortexto editorial, es la foto de un niño parado sobre la cornisa de un techo de chapa, detrás del cual se ven a lo alto otras casillas de construcción precaria con techos del mismo material. El niño tiene los brazos abiertos y las piernas un poco separadas, como si estuviera crucificado, tiene el torso al aire y lleva puestas solamente unas bermudas y una gorra y con su mano derecha sostiene un revólver. El fondo de la foto es en blanco y negro, pero la parte del

²⁴ Ritmo típico de la región del Nordeste

cuerpo del niño está coloreada de un rojo que coincide con el color de la tipografía del título del libro. Los ojos del pequeño, por otro lado, están tachados con negro, de la misma manera que se tapan los ojos en los periódicos para no identificar al individuo. Llama la atención, como señala Leila Lehnen (2013), que no haya juego entre la tapa y el relato, dado que al fin y al cabo “(...) the novel’s plot does not focus on youth violence, as suggested by the cover’s imagery” (137). Esta distorsión se repite en la tapa de la segunda novela de este escritor, *Manual Prático do Ódio* (Imagen 16, p. 290), que también muestra a un niño negro ya no con los ojos tapados, sino con nombre y apellido especificado en los créditos²⁵, y con dos alas de plumas que surgen de su espalda. Detrás suyo, nuevamente, se alzan una serie de construcciones precarias con techos de chapa a la vista y cables colgando, que no llegan a distinguirse del todo ya que parece estar anocheciendo. La novela, de todos modos, nada tiene que ver con la violencia infantil, sino que se centra en el planeamiento y la ejecución de un robo a un banco por parte de un grupo de amigos que viven en el mismo barrio, Capão Redondo. El montaje entre las tapas y el interior de cada texto deja un espacio vacío, indeterminado, que evidencia una falta de edición de esa “realidad” que se pretende “adaptar”.

Manual Prático do Ódio también da a entender esta dificultad de hablar sobre esa “realidad”. Según el título de la obra, lo que se leerá es un “manual práctico”, una explicación, una serie de instrucciones simples y aplicables (prácticas) para comprender el odio, pero irónicamente se trata de un complejo entramado de relatos que desestiman cualquier reduccionismo. Esta dificultad de “adaptar” esa “realidad” se percibe también en la forma misma de narrar, principalmente por la desorientadora puntuación cargada de comas y con pocos puntos, como expresando una dificultad por cerrar las ideas y, al mismo tiempo, expresando el ahogo de lo relatado al dejar sin aire al lector. El libro, por ejemplo, abre de esta manera:

Abriu os olhos rapidamente, afastou a coberta e levantou a cabeça, olhou fixamente e não a reconheceu, desviou o olhar para toda a casa e finalmente se situou, estava na casa de Rita em São Mateus, tocou o pingente que trazia na correne e fez uma curta oração, olhou para o relógio e deduziu o horário que Anísio, o marido da Rita, chegaria, resolveu se arrumar apressadamente, foi ao banheiro, lavou o rosto, pegou a carteira e a pistola em cima do sofá e saiu. (13)

²⁵ “O autor e a editora agradecem a Rodnei Rodrigo Silva Borronco, o menino fotografado na capa”

Se trata de un párrafo sin un solo punto seguido que en la edición de la novela ocupa ocho líneas. Y cada párrafo que sigue a este, algunos incluso el doble de extensos, tampoco presenta pausas más allá de las comas. El libro enseña la historia no de una manera didáctica²⁶, como lo haría en un “manual práctico”, sino de una manera entrecortada, evidenciando la dificultad de explicar el odio.

El propio trabajo en relación con el vocabulario del libro también nos presenta una idea respecto a lo intraducible de cierta sonoridad y significados propios de ese territorio. Como ya señalamos, este autor, a diferencia de Alessandro Buzo, no se preocupa por marcar entre comillas las jergas ni por explicarlas con un paréntesis o glosario. Si bien en general sus libros mantienen cierto lenguaje neutro, hay momentos (sobre todo los diálogos) que desbordan de jergas y frases crípticas y que pueden resultar incomprensibles para lectores ajenos a ese universo territorial y generacional:

-Régis, tem a moral de fazer um cavalo?

-Vai pra onde, Lúcio?

-Acho que vou colar lá no bar do Neco, tem como me levá?

-Tem sim, vamo aí.

-Falô, tru, a gente se tromba.

-Firmeza total.

El lenguaje empleado para narrar presenta ciertos espacios recónditos, fuera de control (Reyes, 2013: 151), espacios silenciados por la gramática del portugués padrón que no cualquier lector puede comprender.

La primera novela de Ferréz, paralelamente al trabajo con las fotografías en su edición original, presenta indicios claros de una búsqueda de relatos para *un real no editado*. Sin ir más lejos, Rael, el nombre del personaje principal, es un anagrama de la palabra “real” (Penna, 2011: 291). Y cada uno de los textos escritos por raperos que dan inicio a las partes del libro (cinco en total) profundiza esta búsqueda:

²⁶ El libro presenta, de todos modos, algunos momentos que, como afirma Paulo Tonani do Patrocínio (2013), se pueden considerar didácticos en tanto pretenderían transmitir un mensaje de modo directo al público lector favelado, en sintonía con el quinto elemento del hip hop. “O estatuto literário passa a receber um invólucro disciplinador, através da escrita o autor enumera de forma clara e objetiva qual a postura social condizente com a imagem de sujeito periférico que espera formar no ato de leitura” (167).

(...) pondo so pés no chão, é bruta a nossa realidade (...) Você já cresce no meio do veneno e chega uma hora em que o desespero é total. Vem a depressão pesada e, se não houver apoio, o maluco fica atacado, injuriado, pega uma arma e vira rápido um suicida. Condenado, arruma várias tretas, troca tiro, mata, o clima pesa, uma bomba pra você já foi programada, entende? É como uma cilanda. (133-134)

Capão Pecado busca, sin dudas, ahondar en ese “poner los pies en el suelo” y lo hace por medio de la dilatación de momentos íntimos o familiares de cada uno de los personajes que participan de la historia relatada. Frente a la reiterada presencia del acto violento en los discursos de los medios de comunicación tratados como un acto banal provocando así un sentimiento de miedo e impotencia en los espectadores (Martín-Barbero, 2003), los relatos de Ferréz buscan explorar las causas y los pensamientos, desnaturalizando el acto en sí²⁷. El ejemplo más claro en este sentido se puede percibir en la construcción de Burgos, uno de los personajes más temibles de la novela, pero que paralelamente a todas las crueldades que sobre él se cuentan nos enteramos, también, del trastorno que le genera tener un padre alcohólico dominado por la fe en la iglesia. De todos modos, la intimidad de los personajes en *Capão Pecado* no está tan profundamente desarrollada como en la segunda novela de Ferréz.

Los personajes de *Manual Práctico del Odio* están particularmente trabajados: los “malos” en este libro no son completamente malos, todos tienen una rutina que los humaniza (la mayor parte de los fragmentos, por ejemplo, inicia con el despertar del personaje, es decir que siempre el enfoque es íntimo y afectivo), una historia de amor o algún tipo de vínculo amoroso y alguna cicatriz que se propone como causa del odio actual. Celso Capeta, por ejemplo, al comienzo es presentado así: “Nem na hora de assistir um filme ele se diverte, pensamento 100 por cento concentrado em maldade, não é à toa que lhe deram ainda criança o apelido de Celso Capeta” (26). Pero los párrafos que siguen muestran un Celso mucho más complejo, con un criterio estético, con sentimientos y nostalgias.

²⁷ Se trata del mismo mecanismo que señala Ary Pimentel respecto de la fotografía de Bira Carvalho, artista formado por la Escola de Fotógrafos Populares y habitante de la Favela da Maré: “Não existe aqui a necessidade de documentar a realidade com planos abertos, de modo a mostrar a vida típica do homem nesse meio particular. O primeiríssimo plano é por demais eloquente. Os detalhes que levam o leitor da foto a povoar os quatro cantos da imagem de realidades que lhe foram sonegadas, têm por objetivo pôr em relevo um aspecto que a fotografia compartilha com outras artes: a reivindicação da atuação cúmplice e colaborativa do receptor” (59).

Celso Capeta gostava muito de caminhar, e pela manhã geralmente estava sozinho, não sabia explicar os sentimentos que apareciam de vez em quando, pois lhe batia uma vontade de ver rosas, notar os jardins, às vezes parava em frente a casas nas quais o jardim sempre fora bem cuidado, de uma certa forma a bondade do ser humano se acendia dentro dele, um nome sempre lhe vinha à mente, Márcia, um rosto que sempre lhe vinha aos olhos. (18)

También podemos encontrar igual nivel de complejidad en la historia de Régis, un personaje que evidencia una gran cantidad de matices (con todos los personajes podríamos pensar este mismo ejercicio). En primer lugar, se trata del personaje que abre y cierra el libro, y en esos dos extremos podemos ver por un lado el machismo y la violencia, y la ternura infantil por el otro. Se trata también de un personaje a quien le gusta caminar y que tiene una particular afinidad con los niños. En su caso también tenemos una situación propulsora del odio, vinculada al igual que con Celso desde la diferencia de clase:

A patroa da mãe de Régis lhe disse uma coisa que ficou com ele esse tempo todo, e ele guarda como o começo de sua revolta, como o começo de todo o ódio que nutria por quem tinha o que ele sempre quis ter, dinheiro. Um dia, durante uma conversa entre a patroa e sua mãe, a patroa perguntou de que bairro eles eram, sua mãe disse o nome do bairro, a patroa passou a mão na cabeça do pequeno e disse:
- Então é esse pivete que um dia vai crescer e vir roubar minha casa? (44)

El libro se preocupa, en este sentido, por cuidar especialmente la complejidad de los personajes y, a su vez, por presentar sus entornos de una manera muy precisa y detallada: el despertarse por la luz que entra por la grieta de los techos, los saltos dentro del auto por los pozos de las calles, el no poder concentrarse en la lectura por la música a todo volumen que escuchan los vecinos, el desmoronamiento de una casa narrado puertas adentro, el gusto de la leche pasada y el tacto del pan endurecido. “Estava muito frio naquela sexta-feira, Lúcio Fé odiava morar em barraco de madeira, o vento gelado entrava pelas frestas, quando estava calor as telhas esquentavam todo o barraco, quando chovia as goteiras eram a atração (...)” (143).

Los acontecimientos de los libros de Ferréz se acompañan de una instancia afectiva que consiste en dar cuenta de la vida privada o el pasado de los personajes, tal y

como pudimos percibir en las citas anteriores. Este mecanismo que narra a los personajes y sus entornos “con lupa” parecería presentarse, a primera vista, como un “efecto de lo real” en el sentido barthesiano de una descripción detallada para aumentar la verosimilitud del texto ficcional. De todos modos, estas obras van más allá de la categoría de realismo, dado que exploran un estatuto inestable de lo real, precisamente porque la realidad se ha vuelto inverosímil. En este sentido cabe pensar que la estética detallística de Ferréz se asocia a la “irrupción intempestiva” que produce la imagen no editada, en palabras de Moriconi, efecto que suspende cualquier tipo de lectura en clave moralista, llevando al discurso hacia el plano de la ética²⁸. Se trata de un efecto que tiene que ver directamente con lo que plantea Beatriz Jaguaribe en tanto “choque de lo real”:

Entendo o “choque do real” como um momento de intensificação catártica onde uma situação extrema seja de violência, terror, pobreza ou paixão é aguçada de forma tão verossímil que o leitor/espectador é tomado pela ficcionalidade e suspende seu julgamento. Vale enfatizar que este efeito catártico é forjado como os *elementos do cotidiano*. Não são episódios apocalípticos ou catastróficos que propiciam o “choque do real” (...) Para que o “real” apresentado choque é preciso que ele seja convincente e *diverso do vocabulário e das imagens sensacionalistas* usualmente exibidas nas mídias que saciam os anseios do grande público pelo “pão e circo” (...) Não se trata da nostalgia por um real alheio aos meios de comunicação, mas de uma *apreensão das contradições, desejos e dúvidas de personagens* e agentes diante do mundo fabricado. (Jaguaribe, 2007:107, subrayado mío)

Lo “real” vinculado a una situación de extrema cotidianeidad es presentado, en este sentido, parte por parte, como un “manual práctico”, provocando en quien lo lee o mira un entendimiento de aquello que, desde otro punto de vista, o ignoraría o juzgaría. La escritura de Ferréz le plantea al lector alejarse de una mirada trascendente y, en este sentido, moralista, que suelen establecer los discursos que hablan sobre los delincuentes

²⁸ “(...) *grosso modo*, se poderia pensar a moral como um conjunto de valores e regras de ação propostos ao indivíduo de fora, por meio de pares prescriptivos diversos, como a família, as instituições educativas, as Igrejas etc. (cf. Foucault, 1998). Já a ética diz respeito as opções internas que o indivíduo faz tentando não se sujeitar estritamente a esses sistemas” (Klinger, 2007: 56-57).

partiendo desde la idea del “mal” supuesto de que siempre son condenables, y lo lleva hacia una mirada inmanente, mostrando “lo bueno” y “lo malo” ligado a la cotidianeidad de dichos sujetos. “O autor nunca matou alguém por dinheiro mas sabe entender o que isso significa –do ponto de vista do assassino (...)”, dice en la contratapa del libro y su libro se ocupa de esa significación. La gran conmoción que causan en este sentido los textos de Ferréz se ligan directamente a llevar al lector ajeno al mundo del crimen a alejarse de los juicios que sobre éste hacen pesar los medios (“discursos del consenso”, como los denomina Rancière) y lo enfrenta a la incómoda sensación de identificación o simpatía por estos personajes, esto es, a un plano ético.

El trabajo alrededor de los personajes secundarios es central en este sentido. Las novelas de Ferréz les dedican una especial atención. En *Manual Prático do Ódio*, por ejemplo, además de los personajes principales –los compañeros de crimen Régis, Neguinho da Mancha na Mão, Lúcio Fé, Celso Capera, Aninha y Mágico- y los otros malandros, policías y *pés-de-pato* (justicieros) involucrados directamente en el mundo del crimen y de la violencia, hay muchos otros que no forman parte del mundo del crimen. Pero la presencia de estos personajes no tiene que ver con ofrecer al lector elementos referenciales, sino que, como afirma Alejandro Reyes, funcionan “como parte indissociável da paisagem humana que compõe o universo periférico” (Reyes, 2013: 127):

A presença dessas personagens no romance não tem o efeito de mostrar o quanto são distantes os mundos do trabalhador e do malandro, mas, ao contrário, o quanto eles se assemelham na sua dimensão humana. Ao mesmo tempo, eles mostram a fragilidade das fronteiras entre um e outro e a dificuldade — “heroicidade”? — de resistir às tentações do crime e do tráfico perante a brutalidade de um sistema que violenta e fecha todas as portas.

Las narraciones de Ferréz operan sobre una necesidad vital de transmitir experiencias y formas de vida que desorienten al lector en cuanto a su moral, impidiendo que las historias contadas queden reducidas a una mera valorización.

Pero, ¿dónde estaría la ficción en estos textos excedidos por lo real?

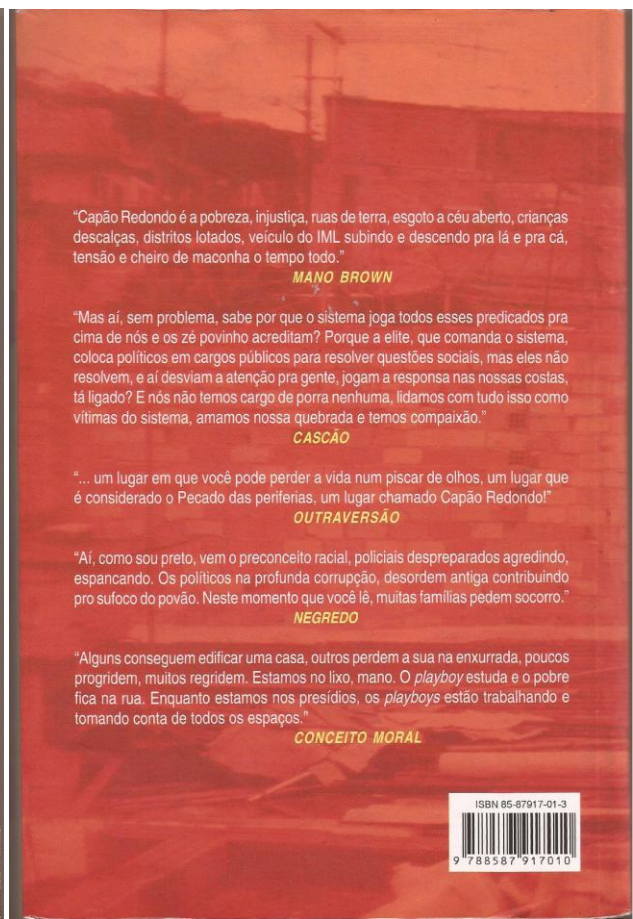
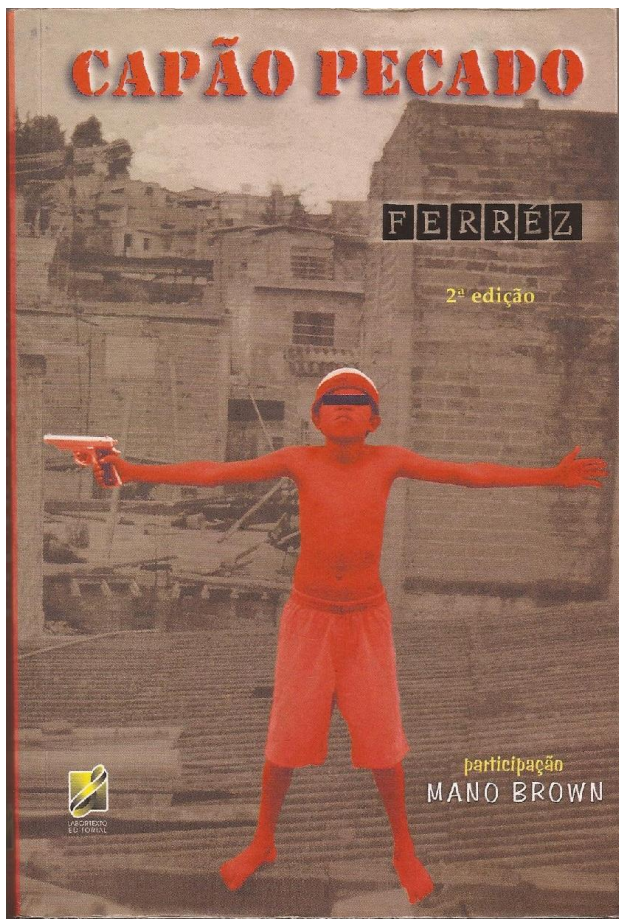
Este real excesivo que explora Ferréz, ese “real no editado” en términos de Moriconi, es un real que reparte lo sensible de tal modo que modifica el horizonte de lo que es dado ver y sentir sobre las favelas y sus habitantes y, en este sentido, se asocia a

la idea de “ficción” desarrollada por Rancière, que no tiene que ver con una idea de ficción como opuesta a realidad, sino con las coordenadas de representación:

La ficción no es la creación de un mundo imaginario opuesto al mundo real. Es el trabajo que produce disenso, que cambia los modos de presentación sensible y las formas de enunciación al cambiar los marcos, las escalas o los ritmos, al construir relaciones nuevas entre la apariencia y la realidad, lo singular y lo común, lo visible y su significación. Este trabajo cambia las coordenadas de lo representable; cambia nuestra percepción de los acontecimientos sensibles, nuestra manera de relacionarlos con sujetos, la manera en la que nuestro mundo es poblado de acontecimientos y figuras. (Rancière, 2008: 67).

La producción de Ferréz, como vimos, no se define a partir de la reproducción documental de un “mundo real” en formato escrito, sino que son ficciones, pero no entendidas en tanto un “mundo imaginario” opuesto al real, sino como operaciones sobre la perspectiva sobre lo sensible. Como dijimos al comienzo, los textos de Ferréz se afirman en tanto ficciones que pretenden contar la “realidad” a sabiendas de que se trata de un proyecto imposible: “la realidad no cabe en un libro”. Por lo tanto, las coordenadas de lo representable que ofrecen sus textos, al tiempo que afirman un punto de vista muy claro –vinculado con “o ponto de vista do assassino”–, presentan también zonas difusas, puntos de fuga y excesos, que se perciben a partir del montaje dislocado de lo icónico y lo verbal, del ritmo intempestivo, de un lenguaje fuera de control, de una dimensión del territorio y de los personajes afectiva y terrible al mismo tiempo, excesos que muestran el más allá de la palabra y de los juicios de valor.

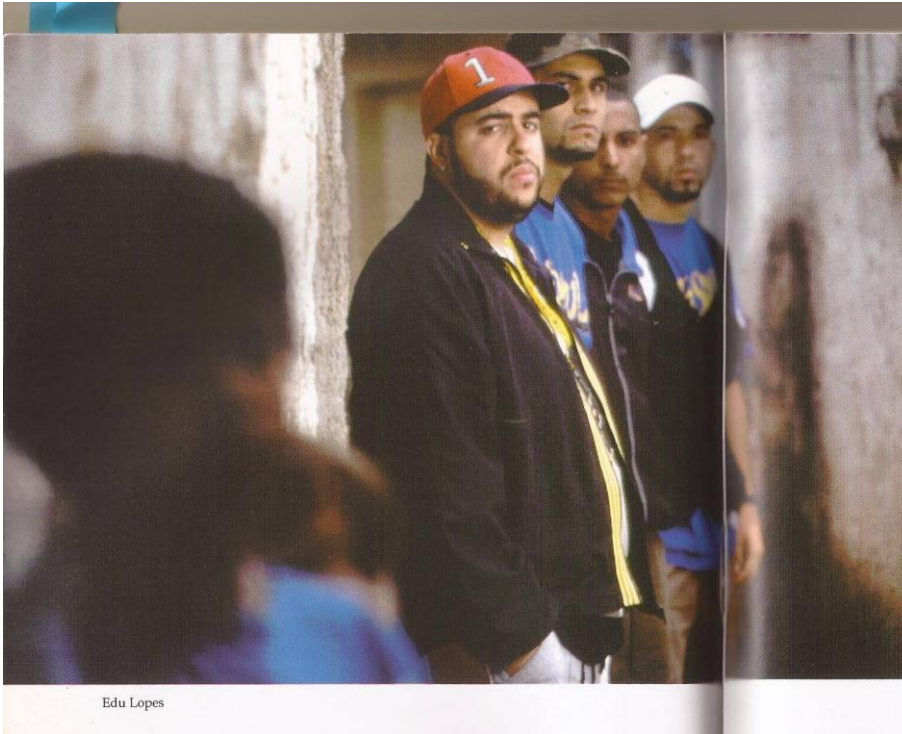
Apartado de imágenes del Capítulo 4:
Formas de construcción y legitimación de los escritores marginales



1. Tapa y contratapa de la primera edición de *Capão Pecado* (Labortexto, 2000) (Foto: archivo personal)



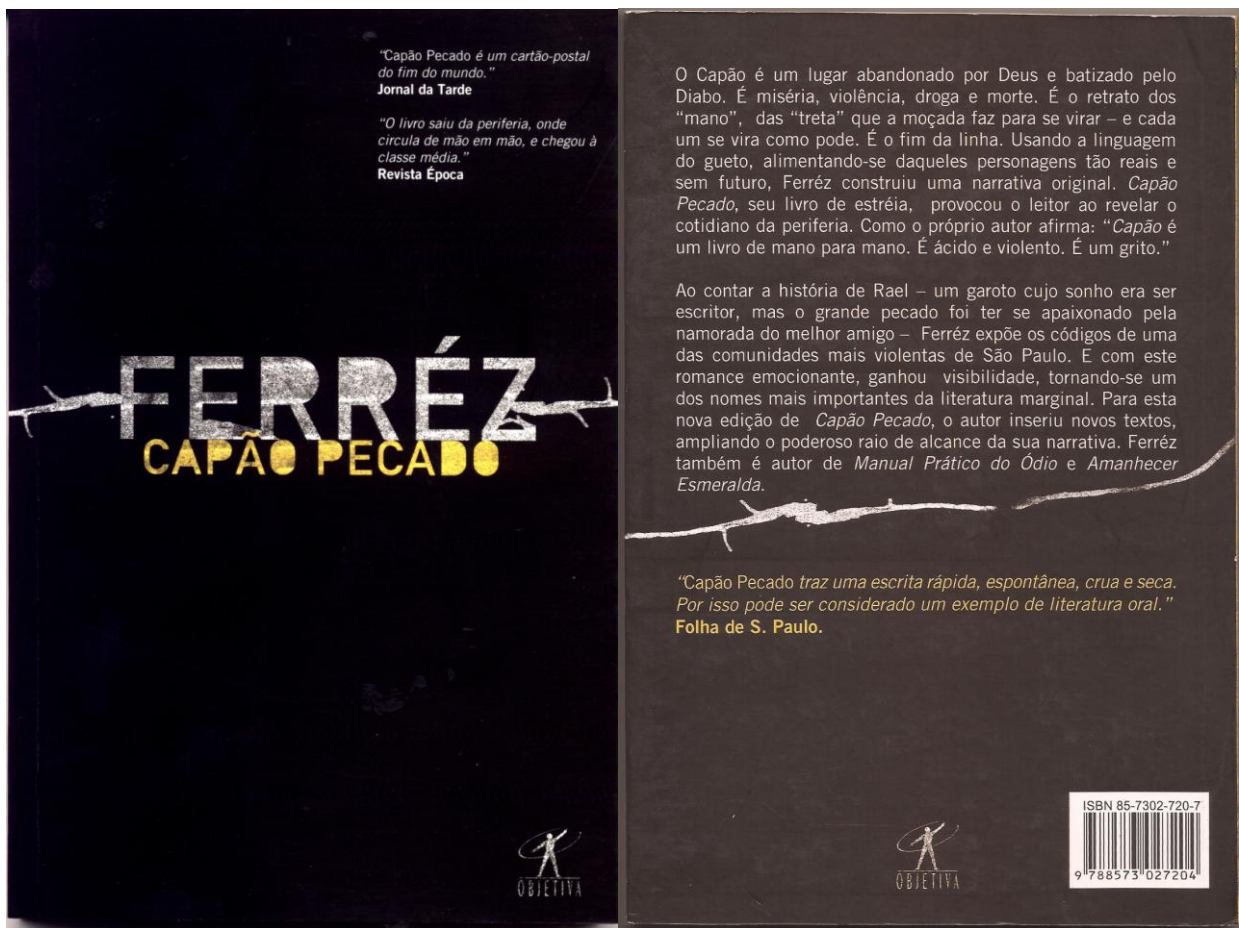
2. Foto de apertura de la primera edición de *Capão Pecado* en la que se lo puede ver a Ferréz haciendo un gesto común entre los raperos. (Foto: archivo personal)



3. Foto del interior de la primera edición de *Capão Pecado* en la que se lo puede ver a Ferréz entre sus pares. (Foto: archivo personal)

4. *Sob o azul do céu*, de Marcos Teles (2011), tercer libro publicado por el Selo Povo. Al fondo, el logo de la editorial. (Fuente: blogspot Ferréz)





5. Tapa y contratapa de la segunda edición de Capão Pecado (Objetiva, 2005)(Foto: archivo personal)



6 y 7. Foto de Ferréz apuntando con un libro (izquierda) y foto de Ferréz con biblioteca detrás en aparente proceso de escritura (derecha). (Fuente: blogspot Ferréz)



8. Alessandro Buzo, foto del interior de la primera edición de O Trem. Baseado em fatos reais (2000) (Fuente: blogspot suburvanoconvicto)



9. Conjunto de imágenes seleccionadas del blogspot de Alessandro Buzo en las que se puede ver a Buzo con su familia (arriba, izquierda), a Buzo en la cancha con su hijo viendo a su equipo Palmeiras (arriba, derecha), a Buzo con sus amigos en su librería (abajo, izquierda) y a Buzo haciendo un gesto típico de los raperos con una remera en la que se puede leer “conduta” (abajo, derecha)(Fuente: blogspot suburvanoconvicto)



10. Apresentação do livro *Do conto à poesia*, de Alessandro Buzo, na Livraria Travessa, situada no bairro de Ipanema de Rio de Janeiro (setembro 2011) (Fonte: blogspot suburvanoconvicto)



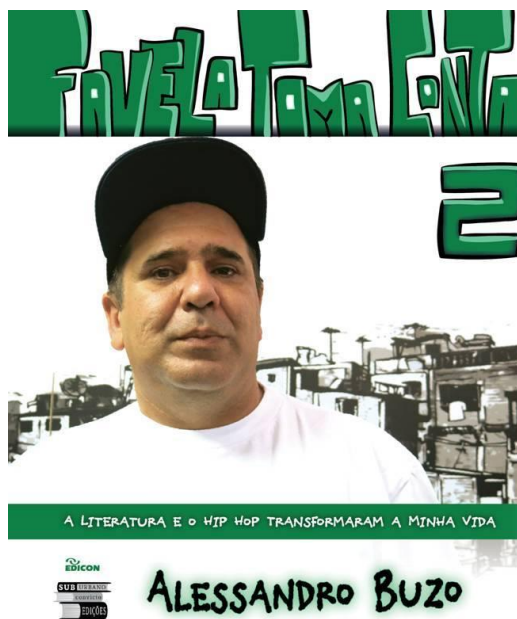
11. Buzo grabando el primer bloque de *Manos e Minas*, para la TV Cultura en el barrio de Pirituba en 2008 con dos raperos de la región. (Fuente: blogspot suburvanoconvicto)

12. Alessandro Buzo en el bloque SP Cultura, de la TV Globo, haciendo un gesto de rapero. (Fuente: blogspot suburvanoconvicto)





13. Tapas de las tres biografías de Alessandro Buzo: *Favela Toma Conta* (Aeroplano, 2008), *Buzo-10 anos de carreira* (Edicion, 2011) y *Favela Toma Conta 2* (Edicion, 2014) (Fotos: archivo personal)





14 a. Ferréz junto a Bernardo de Carvalho (Fuente: blogspot *Ferréz*)

14 b. Ferréz junto a João Ubaldo Ribeiro (Fuente: blogspot *Ferréz*)

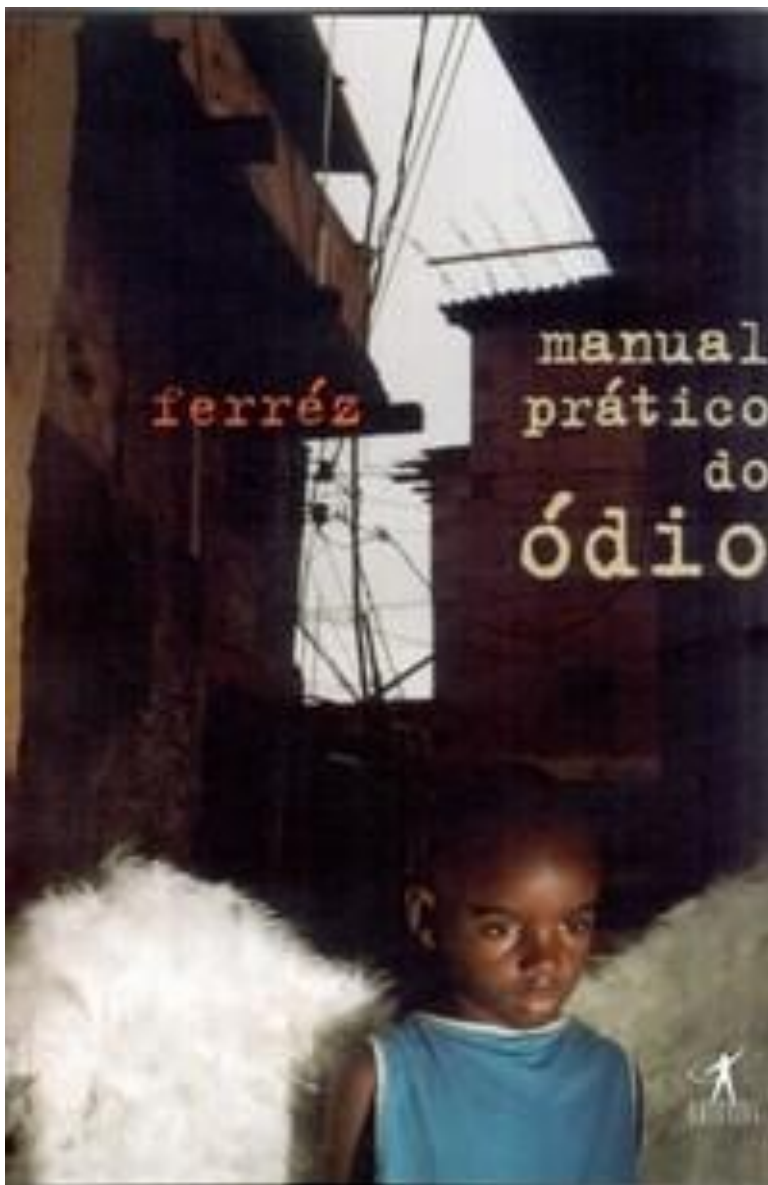


14 c. Ferréz junto a Bernado Ajzenberg y Joca Terron en una entrevista previa a la partida hacia la Feria de Frankfurt (Fuente: blogspot *Ferréz*)

14 d. Ferréz presentando su libro Manual Práctico del Odio (Corregidor, 2012) en el Museo de Arte Latinoamericano de Buenos Aires (Malba) (Foto: archivo personal)



15. Foto del interior de la primera edición de Capão Pecado en la que se lee la frase “percebe que sua vida, no total, não passa de uma grande decepção”. (Foto: archivo personal)



16. Tapa Manual Prático do ódio, Ed. Labortexto (2003)

Consideraciones finales: repensando el conjunto y las partes

Esta tesis surgió como una respuesta ante una serie de incomodidades que sentía al comenzar mi investigación. Incomodidad frente a un corpus crítico generalmente homogéneo. Incomodidad frente a una metodología que, ante ciertas manifestaciones literarias, resulta insuficiente. Incomodidad frente al consenso que existe ante una idea de literatura, que desplaza las manifestaciones que no responden a sus exigencias hacia el campo de “lo popular” o “lo social”. Incomodidad, finalmente, ante la opinión sin fundamento sobre aquellas producciones que no responden al esquema pre-dado de lo que debería ser, hacer y escribir un “escritor” o una “escritora”. Para enfrentar esas incomodidades desarrollé y escribí esta tesis. Por eso, su objetivo principal fue exhibir, demostrar y analizar el potencial crítico de la literatura marginal de la periferia de São Paulo, y hacer un aporte a las reflexiones más recientes de los estudios literarios en un nivel conceptual, metodológico y disciplinar.

La propuesta principal tuvo que ver con profundizar las discusiones alrededor del campo literario a partir de la constatación de que, por más flexibles que parezcan sus fronteras, ante ciertas manifestaciones literarias marginales existe un límite claro y contundente en relación con no ir más allá de un *habitus*, un gusto, una trayectoria y un grupo que responde a una posición determinada en la estructura social y se correlaciona con una serie de instituciones estratégicas que aportan a su distinción y conservación.

Cuando el capital literario pretende ser apropiado por grupos disonantes o exteriores en relación con el campo de poder, la definición respecto de qué es o no es literario se vuelve más estricta y restringida. Por eso denominé a mi corpus “literatura marginal de la periferia” y traté de mostrar los mecanismos de exclusión y desvalorización que operan en el campo literario existente, principalmente desde la crítica literaria, frente a este objeto de estudio. Di cuenta, también, de las diferentes tácticas de los escritores de la periferia para transformar esa realidad simbólica que no los legitimaba como integrantes del mundo literario.

A partir de esas tácticas pude, a su vez, organizar el corpus de escritores en dos grandes grupos. Por un lado, aquellos –reunidos principalmente en los saraus de poesía– que insisten en trabajar desde los silenciamientos e invisibilizaciones de la literatura brasileña establecida, tanto en términos de genealogía como de temáticas y estilos. Por

otro lado, aquellos –principalmente los escritores de narrativa– que establecen un diálogo conceptual, estético y biográfico con la literatura brasileña contemporánea, diálogo que se desenvuelve, de todos modos, de manera tensa y ambigua.

Discutí, también, la separación estricta entre el mundo de la oralidad y el mundo de la escritura a partir de un análisis que combina ambos universos, en función de mostrar la dinámica de este tipo de producciones literarias que se afirman no solamente desde la letra, sino también desde una voz, un cuerpo y un entorno específicos. El universo privilegiado para este tipo de reflexiones fueron los saraus de poesía de la periferia de São Paulo, que consideré de manera multidimensional: en función de los textos declamados, de las trayectorias de sus productores, de la participación de los asistentes, de los bares en los que se llevan a cabo, de los barrios en los que están localizados.

Ahondé, asimismo, en las lógicas de publicación de libros, sean estos colectivos (como las antologías editadas por los saraus) o de autoría individual. Estas reflexiones me llevaron a ocuparme del mundo editorial y a afirmar la existencia de un sistema literario independiente y autónomo, conformado por una escena y un circuito literarios claramente definidos, que tiene sus mecanismos de autogestión y gestión en función de negociaciones con los propios agentes de la literatura marginal de la periferia y con agentes externos vinculados a organismos privados y estatales. Además, analicé los vínculos de estos escritores con las editoriales comerciales que han decidido publicarlos e, incluso, dedicarles una colección especial.

A fin de entender la complejidad del grupo de escritores periféricos que buscan romper con las normas vigentes y parecen decepcionar las expectativas del campo, me ocupé de complejizar no solamente el corpus, sino también lo que denominé “posiciones marginales de sujeto” de los escritores y frequentadores de la literatura marginal de la periferia en función de distinguir sus trayectorias y tácticas para situarse frente o dentro del campo literario. En este sentido analicé sus posicionamientos vinculados a la cultura nordestina, la cultura negra, la cultura del hip hop, la cultura letrada y el género.

La atención sobre las diferencias y las particularidades de los escritores de la literatura marginal de la periferia de São Paulo me llevó a dar cuenta de las tensiones que existen al interior de ese grupo vinculadas con la reproducción de mecanismos de poder que impactan en la marginalización de ciertas voces. Entre ellas, las de las escritoras, quienes ponen en funcionamiento, de todo modos, sus propias formas de

visibilidad, legitimación y valoración por medio de la conformación de colectivos femeninos, del trabajo alrededor de un yo lírico específico en sus poemas y de una puesta en escena de sus textos en los saraus de poesía.

Me interesó particularmente describir las posiciones de sujeto de los escritores marginales de la periferia como dinámicas y en constante transformación y reformulación. La metodología de análisis que guió esta investigación, que combinó teoría literaria y sociológica, con una investigación de campo¹, entrevistas y análisis de los textos impresos y declamados, fue fundamental para mantener ese horizonte. De allí, la variedad y la extensión del corpus que compone esta tesis.

El espectro temporal amplio que abarqué en esta investigación, que partió de 2001, permitió, también, focalizar los cambios que fueron modelando estas producciones, por ejemplo, el lugar que fue conquistando la producción de las mujeres, el desprendimiento del territorio en el caso de los saraus, la ampliación del campo de géneros discursivos –que además de los poemas declamados se fue manifestando en libros, blogs, registros visuales y virtuales–, la internacionalización a través de traducciones e invitaciones a eventos internacionales, la publicación en grandes editoriales con propuestas innovadoras –como el libro *Deus foi almoçar*, de Ferréz, publicado por Planeta en 2012–, el impacto de los programas de las políticas públicas y la paulatina inclusión de esta literatura en programas de estudios de las universidades.

Tomando en cuenta que los análisis de esta tesis llegan hasta la actualidad, muchas de las conclusiones aquí planteadas se abren como interrogantes a futuro. A nivel de las producciones, surge el interrogante en relación con el rumbo que tomarán aquellas que están privilegiando no tanto los pactos referenciales, sino los pactos ficcionales de lectura. Por otro lado, nuevas preguntas se plantean en torno al lugar que irá tomando la palabra hablada en un universo que está creciendo cada vez más a nivel

¹ Como parte y consecuencia de mi investigación de campo llevé adelante muchas actividades en Buenos Aires vinculadas a la producción cultural de la periferia, entre otras: participé en tanto curadora en la invitación de honor que tuvieron los saraus de poesía en la Feria Internacional del Libro de Buenos Aires en 2014, organicé una antología que fue publicada en Argentina (Tinta Limón), México (Aldvs) y Chile (Cuarto Propio), traduje una gran cantidad de registros documentales (Curta Saraus, Panorama Arte na Periferia, Pelas Marginais, Entre vias) y libros (de Ferréz, Alessandro Buzo, Binho, Serginho Poeta, Rodrigo Ciríaco, Marcelino Freire) y organicé las presentaciones de esos libros con la presencia de los autores en Buenos Aires, realicé entrevistas públicas a Ferréz y Allan da Rosa en la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires y organicé una Muestra de Arte de la Periferia en la Fundación de Estudios Brasileños.

de las publicaciones en libro y cuál será el universo de lectores que se irá formando en torno a ellas. También se presentan nuevas hipótesis en cuanto a la relación de las producciones de la literatura marginal de la periferia con el mercado, tomando en cuenta que el horizonte ha empezado a internacionalizarse.

Esta investigación afirma, tanto desde las repuestas a las hipótesis planteadas como a partir del registro de una serie de preguntas que quedan abiertas a futuras investigaciones, la importancia de un abordaje extenso y fundamentado de las producciones de la literatura marginal de la periferia de São Paulo como un momento central de la literatura brasileña contemporánea.

ANEXO

Biografía de los escritores, poetas y dueños de los bares donde ocurren los saraus

Akins Kinte escritor y cineasta, autor del libro *Punga* (2007) y del libro *InCorPoros-Nuances de Libido* (2012). Idealizador y director de las películas *Vaguei nos livros e me sujei com a m... toda* (2005), *Várzea a bola rolada na beira do coração* (2010), *Zeca o Poeta da Casa Verde* (2014). Em 2014 fue el ganador del I Festival de Poesia da Cidade de São Paulo. Administra un blog personal <http://akinskinte.blogspot.com.br/>

Allan Santos da Rosa es autor de *Vão* (Ed. Toró, 2005), *Da Cabula* (Ed. Toró, 2006 – ganador del Premio Nacional de Dramaturgia Negra 'Ruth de Souza'), *Morada* (junto con el fotógrafo Guma, Ed. Toró, 2007), *Zagaia* (Ed. DCL, 2008) y *A Calimba e a Flauta* (junto con Priscila Preta, Ed. Toró 2012). Es Historiador por la Universidad de São Paulo y Magíster en Educación por la misma universidad. Colaborador del programa *Entrelinhas*, de la TV Cultura, presentando literatura africana y afro-diaspórica. Fundador del sello editorial Toró www.edicoestoro.net. Como Arte/Educador organiza cursos independientes de cultura y arte negra en las periferias paulistanas. Actúa también por medio de la Secretaría de Educación de São Paulo, con formación de profesores para la enseñanza de cultura de matriz afro. Integrante del Grupo de Capoeira Angola Irmãos Guerreiros, discípulo del Mestre Marrom, en Taboão da Serra/SP, desde hace 12 anos.

Alisson da Paz nacido en Alagoas, llegó a São Paulo en el '96. En el '99 entró a la Asociación Trópis, donde conoció la poesía. Forma parte del Colectivo Donde Miras. Y es el idealizador del Colectivo Correspondência Poética, que distribuye poesías en las paradas de colectivos (www.correspondenciapoetica.blogspot.com). Este año va a publicar su primer libro, *Coletivo*, de manera independiente. Administra un blog desde 2008 www.alissondapaz.blogspot.com

Alessandro Buzo nacido en el barrio Itaim Paulista (periferia de la Zona Este de São Paulo) se volvió escritor en 2000, cuando lanzó su primer libro *O trem-Baseado em fatos*

reais. Desde ese momento ya publicó 10 libros y organizó más de 6 antologías. En diciembre de 2011 editó la antología "Poetas do Sarau Suburbano " (Ponteio Editora), que compila textos de los poetas del Sarau Suburbano que organiza cada 15 días. Dirigió el film *Profissão MC* (2009), con Criolo como actor principal. Desde el 2008 hasta el 2011 fue conductor del Programa Manos e Minas, en la TV Cultura, y hoy está encargado de la sección SP Cultura en la SPTV de Globo SP. Es el encargado de la única librería especializada en Literatura Marginal, localizada en el centro de la ciudad, en el barrio de Bixiga, Livraria Suburbano. Blog: <http://buzo10.blogspot.com.ar/>. Desde el 2011 hace una sección sobre cultura en la Red Globo. Lleva a cabo eventos culturales en el espacio Sarau Suburbano Convicto. Idealizador y organizador del evento, Favela Toma Conta. <http://buzo10.blogspot.com/>

Antônio Frederico de Castro Alves fue un poeta brasileño de la generación romántica, conocido por sus poemas abolicionistas entre los que se destacan *Navio Negreiro* (1869). Nació en Cachoeira, Estado de Bahía, en 1847 y murió en ese mismo Estado en 1871, habiendo vivido durante su breve vida en São Paulo y Rio de Janeiro. Su lugar importante como poeta (formaba parte de la Academia Brasileña de Letras) constituyó un apoyo clave para la campaña a favor de la promulgación de la Ley de libertad de vientres de 1871, que desligaba de la esclavitud a los hijos de esclavos.

Augusto Cerqueira habitante de la zona sur de São Paulo, frecuenta los saraus de poesía de la región desde el 2005, donde presentó sus escritos hasta entonces encajonados y, gracias a esa frecuencia, dice, brotaron muchos otros. Educador popular, organiza talleres de literatura y artes visuales en las escuelas y ong's de la región. Se autodefine como un "Flâneur que le gusta andar por los barrios pescando temas para sus escritos".

Binho Padial es poeta y referencia cultural clave para la cultura de las periferias. Vive en Campo Limpo (periferia de la Zona Sur de São Paulo). Autor del libro "Postesia" y co-autor junto con Serginho Poeta de *Donde Miras. Dos poetas y un camino*. Organizador del Sarau do Binho -que se desarrolló durante 8 años todos los lunes en el barrio de Campo Limpo, zona sur de São Paulo, hasta el año 2012, cuando empezó a realizarse de manera

itinerante www.saraudobinho.blogspot.com-. Idealizador de la Expedición Donde Miras – caminata cultural por América Latina www.expediciondondemiras.blogspot.com-, de la Bicicloteca –biblioteca en bicicletas que reparte libros por las regiones periféricas de la ciudad de São Paulo www.biciclotecas.blogspot.com-, de la Brechoteca –biblioteca popular que estimula la lectura regalando libros- y del proyecto Postesia –poesía en los postes y carteles de la vía pública www.postesias.blogspot.com, entre otros.

Carlita es habitante del barrio Brasilândia, Zona Norte de São Paulo, es dueño del bar donde sucede el Sarau Poesia na Brasa.

Cláudio Santista nació en São Paulo. Fundador de la Rádio Comunitária Urbanos FM. Habitante del barrio de Pirituba, en la Zona Norte paulistana. Dueño del bar donde sucede el Sarau Elo da Corrente y poeta ligado a este colectivo literario. Autor de *Prosas de boteco*.

Dinha (María Nilda de Carvalho Mota) nació en diciembre de 1978, en la ciudad de Milagres (Ceará). Se mudó a São Paulo al año siguiente, junto con su familia. En 1999 participó de la fundación Posse Poder e Revolução –grupo de peronas ligadas al movimiento hip-hop, dispuestas a llevar a cabo intervenciones políticas y culturales en sus comunidades. Ese mismo año ingresó a la carrera de Letras de la Universidad de São Paulo y en este momento está haciendo el doctorado en la Facultad de Filosofía y Letras de la USP área de Estudios Comparados de Literaturas de Lengua Portuguesa. Es educadora, profesora pública y mediadora de lectura. Es autora de los libros *De passagem mas não a passeio* (2008) y *Onde escondemos o ouro* (2013). También es creadora del sello editorial Me Parió Revolução, junto con Sandrinha Alberti e Lindalva Oliveira.

Dugueto Shabazz Nació en 1983. Es músico, poeta y escritor. Compuso sus primeros raps a sus 11 años y cantó con grandes nombres del hip hop de Brasil y del exterior. En 2004 participó del intercambio con raperos en Cuba y en 2005 se presentó en el Primer Festival Internacional de Hip Hop de Venezuela en el marco del 16 Festival de la Juventud y los Estudiantes. Con la banda Clãnordestino viajó a Francia, donde, entre otros shows, participó del Festival de música Bebop en Le Mans. Participó de diversas antologías

musicales, literarias y poéticas de gran relevancia en la cultura hip hop y en la literatura marginal. Publicó su primer libro *Noticias Juglares: cuentos, crónicas y poesías Dugueto* en 2006 por Ediciones Toró. En 2008 realiza un intercambio con raperos afro canadiense en Toronto. En 2009 gana el primer lugar en el campeonato ZAP. Su primera mixtape que se llama “A IntroDuguetoAção” cuenta con producciones del renombrado Dj Rm-Clã Leste Djs. Actualmente trabaja como educador social en un instituto de menores y adolescentes.

Edilene Santos Poeta del Sarau de Ademar. Nacida en São Paulo, capital. Autora del libro *Caçando estrelas*. Actualmente está estudiando pedagogía. <http://girassolpoetico.blogspot.com.ar/>

Edite Marques da Silva nació en Pirapora, Minas Gerais, en 1942. Jubilada del sector industrial, hoy en día se dedica a la declamación poética y la danza. Es una asidua frequentadora de Sarau da Cooperifa e integrante del grupo Flor de Lis.

Elizandra Souza tiene 30 años, nació en Jardim Iporanga, periferia de la Zona Sur de São Paulo. Es poeta, escritora y periodista (formada en Comunicación Social). Publica en algunas antologías de literatura marginal y periférica y también en la antología de literatura afro-brasileña *Cadernos Negros*. En 2007 publicó el libro de poemas *Punga* en co-autoría con Akins Kinte, editado por Edições Toró y en 2012 publicó de manera independiente *Águas da Cabaça*. Integrante del Recital Corações em Punga y poeta de Cooperifa desde 2004. Editora del fanzine Mjiba (desde el 2001 hasta el 2005). Editora de la Agenda Cultural de la Periferia en la Ação Educativa. Locutora del Programa Agenda de la Periferia en la Rádio Heliópolis. Blog: <http://mjiba.blogspot.com.ar/>

Fernando Ferrari Nació en São Paulo en 1977 en plena dictadura militar. Militante de Movimientos Populares y Profesor de Escuelas Secundarias, donde da clases de sociología. Organizador del Sarau da Vila Fundão, Sarau Candeeiro, Sarau A Voz do Povo, Sarau Moinho Vivo y Sarau ConversAfiada.

Ferréz, nombre literario de Reginaldo Ferreira da Silva, es un híbrido entre Virgulino Ferreira (Ferre) y Zumbi dos Palmares (Z) y es un homenaje a los héroes populares brasileños. Es el escritor marginal más conocido tanto a nivel nacional como internacional. Su primer libro fue *Fortaleza da Desilusão* (1997). La notoriedad le vino con *Capão Pecado*, publicado en 2000 por la Editorial Objetiva. Publicó también, entre otros libros, *Manual Prático do Ódio*, traducido al italiano, francés, alemán, inglés y recientemente publicado al español (Corregidor, 2011). Autor también de libros infantiles, como *Amanecer Esmeralda*. Compositor y cantor, tiene dos CDs grabados. Ligado al movimiento hip hop y fundador del sello editorial Literatura Marginal y de 1DASUL, marca de ropa hecha completamente en su barrio. Ferréz fue cronista de la revista Caros Amigos durante 10 años y es consejero editorial del *Le Monde Diplomatique Brasil*. Blog: <http://ferrez.blogspot.com.ar/>

Fuzzil Levi de Souza, “bautizado en las calles” como Fuzzil, es habitante de Capão Redondo, zona sur de São Paulo. Autor de dos libros: *Um Presente Para o Gueto* (Edições Toró), *Caturra* (Elo da Corrente Edições) y *Céu de Agosto* (A.P.L Editora). Participó en varias antologías poéticas y dirigió el documental "Valo Velho Direto". www.fuzzil.blogspot.com / fuzzil@ig.com.br

GOG (Genival Oliveira Gonçalves) es un reconocido cantante de rap, nació en la Ciudad Satélite de Sobradinho en el Distrito Federal en 1965, 15 días después de la llegada de sus padres a Brasília. Fue uno de los pioneros del movimiento rap en Brasfía. Desde el inicio de su carrera se ganó el mote de Poeta. Grabó su primer disco en 1992, y en su DVD lanzado en 2007 se destacan la participación de Lenine, Maria Rita, Gerson King Combo, Paulo Diniz, Ellen Oléria, Mascoty, Isaías Jr, Nego Dé, entre otros. Publicó su primer libro en 2010, *A Rima denuncia* (Ed. Global). Según GOG, la aproximación a la literatura marginal y a los movimientos culturales son esenciales para la sobrevivencia del texto y del tenor evolutivo del Hip Hop. Además de músico de rap y poeta, actualmente es miembro de dos Consejos: Consejo Nacional de Políticas Culturales (CNPC) del Ministerio de Cultura y del Consejo de Desarrollo Económico y Social del Distrito federal (CDES-DF) del Gobierno del Distrito Federal.

Hélio Jesus Hûguera, poeta de la zona sur de São Paulo, frecuentador del Sarau do Binho, sin libros publicados.

João Antônio (1937-1996) escritor y periodista nacido en la región suburbana de São Paulo, luego de conseguir un gran éxito por su primer libro publicado (*Malagueta, Perus e Bacanaço* (1963)), decide cambiar radicalmente, adoptando un estilo de vida similar al de sus personajes, ligados a la marginalidad. Se lo llama el “intérprete del submundo”, debido a las temáticas y al vocabulario que emplea en sus textos.

João do Nascimento Santos, nació en la hacienda Minicipio de Chorrochó –BA en 1958, de profesión portero. Escribe desde sus 10 años de edad; pero sus primeras publicaciones fueron en 2001, musicalizando poesías y escribiendo guiones de obras de teatro. Algunas de sus obras: "Nossa Terra, Nossa Gente" de 2004. Publicaciones en libros: *Saudade Do Meu Sertão* (Ed. Elo da corrente, 2007), *Cordéis e poesias para cantar* (Ed. Elo da corrente, 2009). Del autor: *Missão De Um Trovador, Nenhum Retrato y Sertão De Labuta e Fé*. En 2010 1ª y 2ª edición de *Homem Que Viu O Cão* (Ed. Elo da corrente). Antologías 1 e 2 da Brasa, Prosas e poesia Periférica Elo da Corrente.

Lima Barreto (1881-1922) Se lo considera uno de los pioneros de la novela social brasileña. Autor de *Trsite fim de Policarpo Quaresma* (1911). Solo después de su muerte fue reconocido como uno de los exponentes más importantes de la literatura brasileña. en vida, fue un escritor que luchó fuertemente contra el prejuicio racial en Brasil y los derechos de los trabajadores. Se enfrentó con la aristocracia de su época: en tres oportunidades fue negada su entrada a la Academia Brasileira de Letras, y fue despreciado en su vida personal por sus problemas con la bebida, que lo llevaron en varias oportunidades a la internación.

Luan Luando nacido en la periferia de Taboão da Serra. Es una protagonista de los movimientos culturales y periféricos de la ciudad de São Paulo. Integrante del grupo

Candearte, de Doutores da Alegria y de la Expedición Donde Miras. Autor de *Manda Busca* (2011) y participante de varias antologías poéticas.

Marco Pezão (Marco Antônio Iadocicco) Habitante del sudoeste de São Paulo. Poeta y autor de *Nós é poente e atravessa qualquer rio* (2013). Su comienzo estuvo ligado al teatro callejero en los años 70. Junto con Sérgio Vaz creó el Sarau da Cooperifa en 2001. Organiza el Sarau A Plenos Pulmões, en la Casa das Rosas. Trabaja como reportero gráfico en la página semanal *Tá na várzea, tá com nós*.

María Carolina De Jesús (1914-1977) autora de *Quarto de despejo. Diário de uma favelada*, publicado como primera edición en portugués en agosto de 1960, reeditado muchas veces y traducido a varios idiomas. Se trata de un diario sobre el cotidiano en la favela Canindé, donde vivió esta mujer negra y cartonera, que fue hecho público a partir de la mediación del periodista Audálio Dantas, quien, volcado a la tarea de hacer un reportaje sobre las condiciones de vida en las *favelas* al enterarse de su existencia, decide cambiar de rumbo y le propone editarlo para su publicación. Maria Carolina de Jesús publicó también *Casa de alvenaria*, en 1961, *Pedaços de Fome* y *Provérbios*, en 1963, aunque sin conseguir el mismo éxito que con su primer libro.

Michel Yakini es escritor, arte-educador y productor cultural. Publicó *Desencontros* (cuentos, 2007), *Acorde um verso* (poesía, 2012), co-organizó junto a Raquel Almeida *Sarau Elo da Corrente –Prosa e poesia periférica* (varios autores, 2008) y participó en diversas antologías. Co-fundador del Colectivo Literario Sarau Elo da Corrente y actor del movimiento de literatura de las periferias de São Paulo. Estudia Letras en la Universidad de São Paulo (FFLCH-USP). Miembro de los grupos: Literatura Andante (recital infantil) y Dragão Manjaleú (teatro). Contacto: www.michelyakini.com y michelyakini@gmail.com

Ni Brisant (Nivanildo Britos dos Santos) Nació en 1985 en Acajutiba (Estado de Bahía). En 2005 se mudó a São Paulo para cursar Letras. Publicó un libro llamado *Tratado sobre el corazón de las cosas dichas* y creó, junto con otros artistas, el movimiento cultural

Sobrenome Liberdade. Publica sus textos y dibujos en su blog <http://nibrisant.blogspot.com.ar/>.

Periafricana (Jairo) Poeta del Sarau da Cooperifa, taxista y MC del grupo Periafricana (palabra tomada de un poema de Gaspar Z´Africa Brasil, formada por las palabras *periferia*, África y ciudadanía). En 2011 lanzó su primer CD titulado “O sonho não envelhece”.

Plinio Marcos (1935-1999) escritor de muchas obras de teatro, algunas de ellas censuradas en la época de la dictadura militar en Brasil. Nacido en São Paulo, en el seno de una familia humilde, se destacó por su formación autodidacta, por su trayectoria como artista callejero y por su escritura y *performance* desafiantes –como se puede inferir de algunos de sus títulos (*Jornada de um imbecil até o entendimento* (1963), *Dois perdidos numa noite suja* (1966), *Oração para um pé-de-chinelo* (s/fecha), etc.).

Priscila Preta es actriz, bailarina y poeta. Co-autora de *A Calimba e a Flauta – versos úmidos e tesos* (junto a Allan da Rosa, 2012). Artista educadora. Forma parte de Capulanas Cia de Arte Negra y Umoja. Tiene poesías en las antologías II y III del Sarau na Brasa, *Negrafiás 3* de la editorial Ciclo Continuo y en la primera antología del Sarau da Ademar. Con Capulanas escribió *[Em] Goma. Dos pés a cabeça, os quintais que sou* (2012).

Raquel Almeida, poeta, escritora, arte – educadora y productora cultural, estudiante de música en la Facultad Carlos Gomes (Grupo Educacional UNIESP), miembro de Trupe Literatura Andante. Co-fundadora del Coletivo literário Elo da Corrente. Co-fundadora del Coletivo Cultural “Esperança Garcia”, formado por mujeres que llevan a cabo acciones culturales en los saraus de las periferias de São Paulo. Obra individual: *Duas Gerações Sobrevivendo no Gueto* (cuentos, poesías y crónicas) en co-autoría con Soninha MAZO (Ed. Elo da Corrente, 2008). Co-organizó con Michel da Yakini la *Antología Sarau Elo da Corrente –Prosa e Poesia Periférica*, (Ed. Elo da Corrente, 2008) y participo de diversas antologías como: *Cadernos Negros 30*, *Negrafiás I y II*, *Pelas Periferias do Brasil II* y *Antología Sarau Poesia na Brasa I, II, III e IV*.

Renan Inquérito ya fue heladero, empaquetador y mecánico. Hoy en día es poeta, MC, compositor y geógrafo (Magister en Geografía -Unicamp). En 1999 creó el grupo Inquérito y desde entonces su historia se une a la del grupo que hoy ya tiene tres discos, Mais Loco que u Barato (2005), Um segundo é pouco (2008) y Mudança (2010). Renan fue el creador del periódico Idea Quente (2001-2003) sobre Hip-Hop y literatura marginal y participó de la obra Suburbano Convicto-Pelas Periferias do Brasil –Vol. I (2007). Realiza talleres de literatura en escuela, cárceles y unidades de la Fundación CASA en el interior de Sao Paulo. Organiza el Sarau Parada Poética.

www.grupoinquerito.com.br

Rodrigo Ciríaco nació en 1981 en la Zona Este de São Paulo. Profesor de Historia de la Red de Escuelas Públicas de la Ciudad de São Paulo. Estudió Historia en la Universidad de São Paulo y se formó también frecuentando el Sarau da Cooperifa todos los miércoles. Coordinador del proyecto *Literatura (é) Possível*, que apunta a despertar el placer de la lectura y de la creación artística, a través de saraus, encuentros literarios, espectáculos teatrales y publicación de libros, dentro das escuelas. Es autor de *Te pego lá fora* (Edições Toró, 2008) y *100 Mágoas* (Um por Todos, 2011), y organizador de la antología *Pode Pá Que É Nós Que Tá* (Ed. UM POR TODOS, 2012. Edita desde 2006 el blog y fanzine: www.efeito-colateral.blogspot.com

Rodrigo Moreira Campos hijo de padre oriundo de Minas Gerais y madre oriunda de Bahia, nació en São Paulo y vivió el final de su infancia y el inicio de su adolescencia en Minas Gerais. A sus 15 años regresó a São Paulo donde vive hasta el día de hoy. Profesor y militante comunista, aumentó su gusto y perfeccionó sus poemas en contacto con poetas en el Sarau do Binho. Hoy da clases en la red pública estatal y publica sus poemas en su blog Licença Poética - www.licencapoetica.com.br.

Sacolinha (Ademiro Alves) Nació en São Paulo, en 1983. Graduado en Letras en el 2008 por la Universidad de Mogi das Cruzes. Fundador de la Associação Cultural Literatura no Brasil, que trabaja en el incentivo de la lectura y en la divulgación de nuevos escritores. Autor de la novela *Graduado em Marginalidade* (Ed. Independiente, 2005). Su segundo

libro es *85 Letras e um Disparo* (2006, Ed. Global). En 2010 publicó los libros *Estação Terminal* y *Peripécias da minha infancia*, ambos lanzados por la Editorial Nankin. Actualmente trabaja como Coordinador Literario de la Prefectura de Suzano (Municipio de São Paulo), donde realiza proyectos y actividades de lectura y literatura. También trabaja en UNESCO y en el Ministerio de Justicia en el proyecto “Uma janela para o mundo – Leitura nas Prisões” en las cárceles de Máxima Seguridad.
www.sacolagradoado.blogspot.com

Serginho Poeta (Sergio Luis de Oliveira Mesiano), nació en 1970 en São Paulo capital, en la Favela da Cachoeirinha, zona norte, después se mudó a la zona sur, Parque Santo Antônio. En el 2001, a sus 30 años, conoció la “Comunidad Samba da Vela”, proyecto cultural del barrio de Santo Amaro, y una noche el entonces moto-flete declamó “Negro Poeta da Esquina” y desde entonces fue bautizado como Serginho Poeta y pasó a integrar las presentaciones del grupo. Actualmente trabaja como educador de jóvenes de seis a veinte años, colabora con el periódico virtual Jornalirismo y participa de varios proyectos culturales, entre ellos el Sarau da Vila Fundão, Sarau do Binho, Poesia de Esquina, Expedición Donde Miras, Caminhada Cultural Pela América Latina. Participó de la antología poética *Hip Hop a Lápis*, del cd *Encontro de Compositores* y tiene un poema en el encarte de la cantante Adriana Moreira. Es autor del libro *Donde Miras, Dois Poetas e Um Caminho*, junto a Binho. En los últimos tiempos viene desarrollando su perfil con presentaciones de Stand Up Comedy. Blog: <http://serginhoopoeta.blogspot.com.ar/>

Sérgio Vaz es poeta de la periferia y agitador cultural. Vive en Taboão da Serra (Gran São Paulo) y es una presencia activa en las comunidades de Brasil. Es creador de Cooperifa (Cooperativa Cultural de la Periferia) y uno de los creadores del Sarau da Cooperifa, evento que transformó un bar de la periferia de São Paulo en un centro cultural y que todos los miércoles reúne cerca de 300 personas para escuchar y declamar poesías. Sérgio Vaz fue elegido por la revista *Época* uno de las 100 personas más influyentes de Brasil. Publicó 6 libros, entre ellos *Colecionador de Pedras* (Ed. Global, 2007). Autor de 7 libros, entre ellos *Subindo a ladeira mora a noite* (1998), *Colecionador de Pedras* (2007) y *Literatura, Pão e Poesia* (2011). En el 2007 promovió la Semana de Arte Moderna de la Periferia (ver en

Anexo, “Manifiesto de Antropofagia Periférica”) y año a año lleva a cabo en el marco del sarau los eventos “Lluvia de Libros”, “Poesía en el aire”, “Arrodillazo”, entre otros. Blog: <http://coleccionadordepedras2.blogspot.com.ar/>

Seu Lourival (Lourival Rodrigues) poeta frecuentador del Sarau da Cooperifa. Nacido en el nordeste y habitante de la periferia zona sur. Lourival fue una marca registrada del Sarau hasta enero de 2015, cuando falleció.

Solano Trinidad (1908-1974) una de las figuras más nombradas en los “saraus” (por su poema “Trem sujo da Leopoldina”), nació en Recife, donde montó el Frente Negro Pernambucano: una lucha para que los negros tuvieran más derechos, pensando en los niños y adolescentes. Comenzó su lucha en los 30, luego salió de Recife para intentar una vida en Río de Janeiro. Allí se encontraba en el Bar Vermelho, donde se reunían los comunistas, que estaba enfrente del Bar Amarelo, donde se reunían los de derecha. Mataron a su hijo más pequeño a los 18 años, porque formaba parte de un grupo de jóvenes politizados; fue una “bala perdida”. En esa época resolvió montar el Teatro Popular Brasileiro, la idea era que el pueblo mismo hiciese arte, desde la empleada doméstica al trabajador industrial, todos participaban. Comenzó a enseñar folclore el TPB fue a Europa para un encuentro cultural en Varsovia, de la juventud comunista. Cuando vuelve a Brasil cre en el municipio de Embu, la ciudad Embu das Artes. Él solía decir: “Pesquisar uma fonte de origen e devolver ao povo em forma de arte”. “A Solano le hubieran gustado los saraus!”, comenta Zinho Trinidad, su bisnieto, “frecuentador” de los “saraus da periferia”.

Tiu Nando (Luiz Fernando) Habitante del barrio de Jabaquara, Zona sur de São Paulo. Activista periférico y realizador del colectivo Conexão Real Bronx Ltda. que organiza proyectos sociales para niños en el barrio. Integrante del grupo de rap *Periferia* y *Porque Não-A voz da favela*. Amante del fútbol de potrero, hincha del equipo Time da Quebrada: Unidos da Cidade Ademar.

Vagner Souza: Co-organizador del Sarau Poesia na Brasa, co-autor del libro *Coletivo 8542*, participó de algunas antologías literarias de las periferias de São Paulo y es colaborador del blog brasasarau.blogspot.com

Wesley Nóog Poeta, músico, cantor, compositor y activista cultural. En 1998 comenzó con su carrera como músico y desde entonces ya grabó cuatro discos, todos de forma independiente. Representante del Sambasoul brasileño. Su último CD, *Soulassim*, es definido como una autobiografía colectiva que contiene “canciones-poemas” en las que se cuenta la historia cultural de la periferia y sus actores (Sarau da Cooperifa, Sarau do Binho, Sarau da Vila Fundão, etc.) <https://soundcloud.com/wesleynoog>

Zinho Trindade es poeta, actor, MC y música. Heredó la tradición familiar en la investigación y divulgación de la cultura popular afro-brasileña. Autor del libro de poesías *Traja Preta* (Ed. Maloqueirista, 2010). Participo de antologías literarias *Pelas Periferias do Brasil Volume 4* , *Sarau do Burro* ,*Poesia Favela in livro*, *Sarau do Binho* , *Poetas do Sarau Suburbano Vol 2* y *Antologia de uma noite de Primavera*. Participó del Libro de Alessandro Buzo *Hip Hop de dentro do Movimento* (Ed. Aeroplano Tramas Urbanas, 2010), además del libro *(Em)Goma dos Pés a Cabeça, os Quintais que Sou* (Editora Capulanas, 2011). Creador del Sarau da Kambinda. En este momento está escribiendo su primera novela *Paga 10* y participando de los saraus de São Paulo. <http://zinhotrindade.blogspot.com.ar/>

Bibliografía consultada

- AA.VV. (1972). *Poetas do modernismo*, vol. II. Brasília: Instituto Nacional do Livro.
- AGAMBEN, G. (2000) *Lo que queda de Auschwitz. El archivo y el testigo. Homo sacer III*. Valencia: Pre-Textos.
- . (2009) *Signatura rerum. Sobre el método*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo.
- AGUILAR, G. (2010) *Abaporu* de Tarsila de Amaral: saberes del pie. En.: *Por una ciencia del vestigio errático (Ensayos sobre la antropofagia de Oswald de Andrade)* (pp. 35-48). Buenos Aires: Grumo.
- . (2003). Introducción. En: *Poesía concreta brasileña: las vanguardias en la encrucijada modernista*. (pp. 9-26) Rosario: Beatriz Viterbo.
- AGUILAR, G.; LAERA, A. (2001) Postfacio. En: *Escritos Antropófagos* (pp. 194-219). Buenos Aires: Corregidor.
- AUSTIN, J. L. (1982). *Cómo hacer cosas con palabras*. Buenos Aires, Paidós.
- ATENCIO, Rebecca (2006). Dangerous minds: Brazil's escritura da exclusão and testimonio. *Hispania*, v. 89, n.2: 278-288
- BHABHA, H. (1994) *El lugar de la cultura*. Buenos Aires: Manantial.
- BALBINO, J. (11/03/2014). Frente Nacional de Mulheres no Hip Hop lança antologia feminina. En *Jornal Vermelho*. Disponible en www.vermelho.org.br/noticia/237461-11
- BAUDRILLARD, J. (2012). *Cultura y simulacro*. Barcelona: Kairós.
- BARRETO, C. (noviembre 2010). O livro na "literatura periférica": Lendo o texto e o objeto livro em Notícias Jugulares, de Dugueto Shabazz. *Revista Darandina*. Universidade Federal de Juiz de Fora, Vol. 3 núm. 1: 1-15.
- . (2011). *Narrativas da "frátria imaginada"*. Ferréz, Sérgio Vaz, Dugueto Shabazz, Allan da Rosa. Tesis de Maestría. Programa de Pós-graduação em letras: Estudos Literários. Universidade Federal de Juiz de Fora, Brasil.
- BAUDRILLARD, J. (2012 [1978]) *Cultura y simulacro*. Barcelona: Kairós.
- BEAL, S. (2013) *Brazil under construction. Fiction and public works*. New York: Palgrave Macmillan.

- BEVERLEY, J. (1er semestre 1987). Anatomía del testimonio. *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, Año XIII, N° 25: 7-16.
- BOPP, R. (1977) *Vida e morte da Antropofagia*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira.
- BOURDIEU, P. (1997) *Razones Prácticas*. Barcelona: Anagrama.
- . (2000) *A dominação Masculina*. Barcelona: Anagrama.
- . (2005) *Las Reglas del Artes. Génesis y estructura del campo literario*. Barcelona: Anagrama.
- . (2007) *El sentido práctico*. Buenos Aires: Siglo XXI.
- . (2010) *El sentido social del gusto*. Buenos Aires: Siglo XXI.
- BOURGOIS, P. (2010) *En busca de respeto. Vendiendo crack em Harlem*. Buenos Aires: Siglo XXI.
- BUARQUE DE HOLLANDA, H. (2008). Literatura Marginal. Disponible en www.heloisabuarquedehollanda.com.br/literatura-marginal/ Acceso setiembre 2015
- . (2011) “La literatura más allá de la marginalidad”, en FERRÉZ. *Manual Práctico del Odio* (277-288) Buenos Aires: Corregidor, 2011.
- . (2014) “Marginales & marginales”. En TENNINA (org.) *Saraus. Movimiento / Literatura / Periferia / São Paulo* (28-31). Buenos Aires: Tinta Limón
- . Intelectuais x marginais. Disponible en: Portal literal (www.portalliteral.terra.com.br). Acceso setiembre 2015
- CALDEIRA, T. (2008) *Cidade de Muros. Crime, segregação e cidadania em São Paulo*. São Paulo: 34/EDUSP.
- CÁMARA, M. (2010) *Variados regresos o usos de la antropofagia*. Disponible en www.salagrupo.org/notas.php?notaId=95. Acceso julio 2015.
- CANDIDO, A. (2000) “Dialéctica del Malandraje (Caracterización de las memorias de un sargento de milicias”. En Amante, A. y Garramuño, F, (eds.). *Absurdo Brasil. Polémicas en la cultura brasileña*. Buenos Aires: Biblios, pp.79-709
- CANELAS RUBIM, A. A. (2007) *Políticas culturais no Brasil*. Salvador: Edufba.
- CARELLI LYNCH, G. (30/04/2014) rap, gritos, música: ayer tronó la poesía de la periferia de São Paulo. En: Revista Ñ. Diario Clarín. Disponible en

www.revistaenie.clarin.com/literatura/Rap-poesia-periferia-San-Pablo_0_1129687312.html Acceso setiembre 2015

- CARNEIRO, S. (2003) Enegrecer o feminismo: a situação da mulher negra na América Latina a partir de uma perspectiva de gênero. En *Racismos Contemporâneos* (PP.49-58). Rio de Janeiro: Takano.
- CHARTIER, R. (1998). “Leituras populares”. En *Leitura e Leitores “populares” da Renascença ao Período Clássico. História da leitura no Mundo Ocidental* (pp.141-167) São Paulo: Atica.
- CONTRERAS, Sandra (2006). “Discusiones sobre el realismo en la narrativa argentina contemporánea”, *Orbis Tertius*, n. 12.
- CURRAN, M. (2009) *História do Brasil em cordel*. São Paulo: Edusp.
- DAMATTA, R. (2002) *Carnavales, Malandros y Héroes. Hacia una sociología del dilema brasileño*. México D.F.: Fondo de Cultura Económica.
- DALCASTAGNÈ, R. (2003) “Sombras da cidade”. En *Ipotesi*, Juiz de Fora, v.7, n.2: 11-28
- . (2008), “Entre silêncios e estereótipos: relações raciais na literatura brasileira contemporânea”, *Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea*, n. 31: 87-110
- . (2009) A auto-representação de grupos marginalizados: tensões e estratégias na narrativa contemporânea. *Letras de Hoje*. Porto Alegre, v. 42, n. 4: 18-31
- . (2012) *Literatura Brasileira contemporânea: um território contestado*. Rio de Janeiro: Horizonte.
- DE ALMEIDA, R. (2004) Religião na Metrôpoli Paulista. En *Revista Brasileira de Ciências Sociais*. Vol. 19 N ° 56: 15-27.
- DE ANDRADE, O. Manifiesto Antropófago. En.: AGUILAR, G.; LAERA, A (eds.) *Escritos Antropófagos*. Buenos Aires: Corregidor (pp. 39-47).
- DE CERTEAU, M. (2006) *La debilidad de creer*. Buenos Aires: Katz.
- (2007) *La invención de lo cotidiano I. artes de hacer*. Méxco D.F.: Universidad Iberoamericana. Instituto Tecnológico y de Estudios Superiores de Occidente.
- DEBORD, Guy (2008). *La sociedad del espectáculo*. Buenos Aires: La Marca.
- DELEUZE, G. (2003) *En medio de Spinoza*. Buenos Aires: Cactus.

- DERRIDA, J. (2001). *Mal de arquivo: uma impressão freudiana*. Rio de Janeiro: Relume Dumará.
- DIELEKE, E. (2013). Donde habita lo real. Los límites entre ficción y no ficción en el cine y la narrativa latinoamericana contemporánea. Tesis de Doctorado, Princeton University.
- DOMINGOS, R.; RIBEIRO, G. (jan./jun. 2013) A atitude antropofágica: devorar é a melhor maneira de significar. En *Revista Ipotesi*, Juiz de Fora, v.17, n.1: p. 69-80
- DORIA, C. (2002) “É chato dizer, mas a Lei Rouanet fracassou”, disponible en <http://p.php.uol.com.br/tropico/html/textos/1411,1.shl> [Acceso setiembre 2015]
- DOS SANTOS, C. C. (2008) Capão Pecado e a construção do sujeito marginal. Tesis de Maestría. Universidad de São Paulo.
- DURKHEIM, E. (1965) Introducción. En *Las formas elementales de la vida religiosa* (pp.7-25) Buenos Aires: Schapire.
- ELIAS, N.; DUNNING, E. (1996) La búsqueda de la emoción en el ocio. En *Deporte y ocio en el proceso de civilización* (pp.83-115) México D.F.: Fondo de Cultura Económica.
- FARIA, A. (2011) Performances de vozes marginais na literatura brasileira contemporânea: Ginga e resistência na poesia de Allan da Rosa. En: *XII Congresso Internacional da ABRALIC Centro, Centros - Ética, Estética*. Disponible en www.abralic.org.br/eventos/cong2011/AnaisOnline/resumos/TC0118-1.pdf Acceso setiembre 2015
- FERREIRA DE TOLEDO, S. (2014). LITERATURA NAS PERIFERIAS: estudo antropológico sobre produções literárias na Zona Sul de São Paulo. Tesis de maestría. Programa de Pós-Graduação em Ciências Sociais da Universidade Federal de São Paulo
- FOSTER, H. (1999), El retorno de lo real. La vanguardia a finales de siglo, Madrid: Akal.
- FOUCAULT, M. (1999). *Las palabras y las cosas*. México DF: Siglo XXI
- GALVÃO, A. (dic. 2002). Oralidade, memória e a mediação do outro: práticas de letramento entre sujeitos com baixos níveis de escolarização –o caso do cordel (1930-1950). En *Educ. Soc.*, Campinas, vol 23, n. 81: 115-142.
- GARCÍA CANCLINI, N. (1987) Políticas culturales y crisis de desarrollo: um balance latinoamericano. En *Políticas culturales en América Latina*. México DF: Grijalbo.

- GARRAMUÑO, F. (2009). *La experiencia opaca. Literatura y desencanto*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- GIL, G. (01/01/2003) Discurso de Asunción como Ministro de Cultura de Brasil. Disponible en www1.folha.uol.com.br/folha/brasil/ult96u44344.shtml Acceso setiembre 2015
- GIORGI, G. (2009) Lugares comunes. Disponible en www.joaogilbertonoll.com.br/Gabriel_Giorgi.pdf Acceso setiembre 2015
- GOFFMAN, E (2009). *La presentación de la persona en la vida cotidiana*. Buenos Aires: Amorrortu.
- . (2010) *Estigma. La identidad deteriorada*. Buenos Aires: Amorrortu.
- (1970). *El ritual de interacción*. Buenos Aires: Tiempo Contemporáneo.
- GOMES DA SILVA, J. (2012). Do hip hop ao sarau da vila fundão: jovens, música e poesia na cidade de São Paulo. En *Cadernos de Arte e Antropologia*, vol.1, num.2: 39-54
- GOODY, J.; EATT, I. (2006) *As consequências do letramento*. Paulistana: São Paulo.
- HALL, S. (2003) *Cuestiones de identidad cultural*. Buenos Aires: Amorrortu.
- . (2011) *A identidade cultural na pós-modernidade*. Rio de Janeiro: DP&A.
- . (2006) *Da diáspora. Identidades e mediações culturais*. Minas Gerais: UFMG.
- HAPKE, I. (2012). La literatura marginal como literatura de testimonio: más allá de lo impreso, en Tennina, L. (org.) *Brasil Periférica dossier. Revista No-Returnable* 11. Buenos Aires. Disponible en: www.no-returnable.com.ar/v11/brasil/ Acceso setiembre 2015.
- . *Erica Peçanha do Nascimento*. (2011). En Bastos, D. (et al.). *Fórum de Literatura Brasileira Contemporânea*. Rio de Janeiro: Torre.
- HORNE, Luz. *Literaturas reales. Transformaciones del realismo en la narrativa latinoamericana contemporánea*. Buenos Aires: Beatriz Viterbo, 2011.
- HUTCHEON, L. (1985). *Uma teoria da paródia. Ensaios das formas de arte do século XX*. Lisboa: Edições 70.
- JAGUARIBE, B. (2007) *O choque do real: estética, mídia e cultura*. Rio de Janeiro: Rocco.
- JAMESON, F. (1998) Posmodernismo y sociedad de consumo. En Foster, H. (ed.) *La posmodernidad*. Barcelona: Kairós (pp. 165-186).

- KLINGER, D. (2014) *Literatura e ética: da forma para a força*. Rio de Janeiro: Rocco.
- KRISTEVA, J. (2006) *Poderes de la perversión. Ensayos sobre Louis Ferdinand Céline*, México DF, Siglo XXI.
- LADDAGA, R. (2007) *Espectáculos de realidad. Ensayo sobre la narrativa latinoamericana de las últimas décadas*. Rosario: Beatriz Viterbo.
- LEHNEN, Leila (2013). *Citizenship and Crisis in Contemporary Brazilian Literature*. New York: Palgrave Macmillan.
- LEITE, E. (2014) *Mesmo céu, mesmo CEP: produção literária na periferia de São Paulo*. Tesis de Maestría, Escuela de Artes, Ciencias y Humanidades de la Universidad de São Paulo.
- LEJEUNE, P. (2008) *O pacto autobiográfico*. Belo Horizonte, UFMG
- LICHTERBECK, P. (07/10/2013) Rio ist ein Sehnsuchttort für hüftsteife Europäer. En *Der Tagesspiegel*. Disponible en <http://www.tagesspiegel.de/weltspiegel/sonntag/paulo-lins-ueber-seinen-neuen-roman-lins-ueber-samba-und-rhythmus-/8888592-2.html>
- LUDMER, J. (2008). Literaturas postautónomas 2.0. Disponible en www.pacc.ufrj.br/z/ano4/1/josefinaludmer.htm Acceso setiembre 201.
- . *Aquí América Latina* (2010) Buenos Aires: Eterna Cadencia.
- MAGNANI, J.G. (2007) “Introdução. Circuitos de Jovens” y “Conclusão. Fechando o circuito”, en Magnani, J.G.; Souza, B. *Jovens da Metrópole. Etnografias de circuitos de lazer, encontro e sociabilidade*. São Paulo: Terceiro Nome (pp.15-22 y 251-266).
- MARTÍN-BARBERO, J. (1998) *De los medios a las mediaciones*. Bogotá: Convenio Andrés Bello.
- . (2002). La telenovela desde el reconocimiento y la anacronía. En Herlinghaus, H. (org.) *Narraciones anacrónicas de la modernidad* (pp.61-77). Santiago de Chile: Cuarto Propio.
- . (2003). Los laberintos urbanos del miedo, *Journal: Universitas Humanística*, Vol. 56. N° 56, Pontificia Universidad Javeriana: 96-79.
- MARIANO, R. (Sept./Dec. 2004) Expansão pentecostal no Brasil: o caso da Igreja Universal. En *Estudos Avançados*. vol.18 no.52 São Paulo: 121-138.
- MARTÍNEZ RODRÍGUEZ, B. (julio-diciembre de 2003) Mutirões da palavra: literatura e

- vida comunitária nas periferias urbanas. *Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea*, nº 22, Brasília: 47-61
- . (julio-diciembre de 2004) O ódio dedicado: algunas notas sobre a produção de Ferréz. *Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea*, nº 24, Brasília: 53-67
- MATSUNAGA, P. (enero-abril, 2008) As representações sociais da mulher no movimento Hip Hop. En *Psicologia & Sociedade*, vol. 20, núm. 1: 108-116.
- MAUSS, M. (1979) A prece (1909), en *Antropologia*. São Paulo: Ática (pp.102-146).
- . (2003a). Noção de técnica do corpo. En *Sociologia e antropología*. São Paulo: Cosac & Naify: 401-408
- . *A persona* (2003b). En *Sociologia e antropologia*, São Paulo: Cosac & Naify: 385-389
- . (2009). *Ensayo sobre el don. Forma y función del intercambio en las sociedades arcaicas*. Madrid: Katz.
- MEDEIROS DA SILVA, M. A. (2011) A descoberta do insólito: literatura negra e literatura periférica no Brasil (1960-2000). Tesis de Doctorado en Sociología, Instituto de Filosofía y Ciencias Humanas, Universidad Nacional de Campinas.
- . (2012) Algunas cuestiones sobre la presencia negra en la literatura periférica brasileña. En Tennina, L. (org.) *Brasil Periférica dossier*. En Revista No-Retornable 11. Buenos Aires. Disponible en: <http://www.no-retornable.com.ar/v11/brasil/> Acceso setiembre 2015
- MOASSAB, A. (2008). *Brasil Periferia(s). A comunicação insurgentado Hip-Hop*. Tesis de Doctorado. Pontificia Universidad Católica de São Paulo.
- MOLLOY, S. (Diciembre 2006). Identidades textuales femeninas: estrategias de autofiguración. *Mora. Revista del Instituto Interdisciplinario de Estudios de Género*, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires, N° 12: 68-85.
- MORAÑA, M. (1997) Documentalismo y ficción: testimonio y narrativa testimonial hispanoamericana en el siglo XX. En *Políticas de las escritura en América Latina. De la colonia a la Modernidad*, Caracas, eXcultura: 113-150
- MORICONI, I. (marzo 2006) Circuitos contemporâneos do literário (indicações de pesquisa). Em Gragoatá, Niterói, n. 20: 147-163

- MORITZ SCHWARCZ, L. (1999). *As barbas do imperador: dom Pedro II, um monarca nos trópicos*. São Paulo, Companhia das Letras
- NETO, J.F. (13 de junio de 2012) “Kassab fecha o cerco sob saraus da periferia”, en *Brasil de fato*. Disponible en www.brasildefato.com.br/node/9808 Acceso setiembre 2015
- NODARI, Alexander, “(...) o Brasil é um grilo de seis milhões de quilômetros talhado em Tordesilhas”: notas sobre o Direito Antropofágico. *Prisma Jur.*, São Paulo, v.8, n.1, p. 121-141, jan/jun. 2009.
- PEÇANHA DO NASCIMENTO, É. (2009) *Vozes marginais na literatura*. Rio de Janeiro: Aeroplano.
- . (2011) *É tudo nosso! Produção cultural da periferia paulistana*. Tese de Doutorado, Programa de Pos-graduação da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo.
- PENNA, J. C. (2013). *Escritos da sobrevivência*. Rio de Janeiro: 7Letras.
- . (abril 2009) “Criminalización y culturalización de la pobreza”, en *Confines*. Buenos Aires, número 23: pp. 169-179
- PEREIRA DO SACRAMENTO, S. (jul./dez. 2011) Mulheres da periferia: feminismo e transgressão em *Guerreira*, do Alessandro Buzo. En Revista *Ipotesi*, JUIZ DE FORA, v.15, n.2 – Especial: p. 81-92
- PERPETUA, E. D. (2014) *A vida escrita de Carolina Maria de Jesus*. Nandyala: Belo Horizonte.
- PETIT, M. (2006) *Lecturas: del espacio íntimo al espacio público*. México: Fondo de Cultura Económica.
- PIMENTEL, A (mayo-agosto 2014). Selfie da periferia: pensando a autorrepresentação através da Literatura Marginal e da fotografia de Bira Carvalho. En *Aletria*, v.24, n.2: 49-62
- PINHO, W. (2004). *Salões e damas do Segundo Reinado*. São Paulo: Gumercindo Rocha Dorea.
- PITT-RIVERS, J. (1966). “Honour and shame”. En *Honour and social status* (pp.19-77). Chicago: University of Chicago Press.

- PIVETTA OLIVEIRA, R. y PELLIZARO, T. (2013). “Alessandro Buzo e o engajamento literário da periferia”, en *Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea*, número 41, dossier “Literatura e pobreza” (coord. por José Leonardo Tonus).
- POLLAK, M. (1989) Memória, esquecimento e silêncio. *Revista Estudos Históricos*, vol. 2, n. 3: 03-15.
- QUEIROZ, A. (2005) Griôts, cantadores e rappers: do fundamento do verbo às performances da palavra. En Duarte, Z. (org.). *Áfricas de África* (pp. 9-40). Recife: Programa de Pós graduação em Letras/UFPE.
- RAMA, Á. (1998). *La Ciudad Letrada*. Montevideo: Arca
- . (1995) Conversación en torno del testimonio. En *Casa de las Américas*, n° 36: 122-123
- RANCIÈRE, J. (2008) *El espectador emancipado*. Buenos Aires: Manantial.
- . *El reparto de lo sensible* (2014) Santiago de Chile: Arces-Lom.
- REGUILLO, R. (2000). El otro antropológico. Poder y representación en una contemporaneidad sobresaltada. En *Anàlisi. Quaderns de Comunicació i Cultura* N° 29, Antropología de la Comunicación, Barcelona, Universitat Autònoma de Barcelona: 63-79.
- . (julio 2007), Formas del saber. Narrativas y poderes diferenciales en el paisaje neoliberal. En *Cultura y Neoliberalismo*. CLACSO, Consejo Latinoamericano de Ciencias Sociales, Buenos Aires: 91-110
- . (2008a). Retóricas de la seguridad. La in-visibilidad resguardada: violencia(s) y gestión de la paralegalidad en la era del colapso. *Alambre. Comunicación, Información, Cultura*. N° 1: 6-13
- REYES, A (2013) *Vozes dos porões. A literatura periférica/marginal do Brasil*. Rio de Janeiro: Aeroplano.
- RIGOTTI, J. (1999) Técnicas de mensuração das migrações, a partir de dado censitários: aplicação aos casos de Minas Gerais e São Paulo. Tesis de Doctorado en Demografía, Facultad de Ciencias Económicas de Universidad Federal de Minas Gerais.
- ROCHA, J.C. (2003) Literatura ou narrativa? Representações (materiais) da narrativa. En Olinto, H.K.; Schollhammer, K.E. *Literatura e cultura*. Rio de Janeiro: Loyola (37-62).

- RODRIGUES DE MIRANDA, F. (dez. 2011) O campo literário afro-brasileiro e a recepção de Carolina Maria de Jesus”. En *Estação Literária Londrina, Vagão*-volume 8 parte A: 15-24
- ROSALDO, R., *Cultura y verdad. Nueva propuesta de análisis social*, México, Grijalbo, 1991.
- . (primavera 2000) La pertenencia no es un lujo: Procesos de ciudadanía cultural dentro de una sociedad multicultural. En *Desacatos*, núm. 3.
- SAID, E. (2002). *Orientalismo*. Barcelona: Debolsillo.
- SALLES, E. (2007). *Poesia revoltada*, Rio de Janeiro, Aeroplano.
- SARLO, Beatriz (1994). “El sueño insomne”. En *Escenas de la vida posmoderna*. Buenos Aires: Ariel.
- SCARLATO, F. C. (2004) Busca do Centro –O Reencontro com a cidade. En *Geografias de São Paulo: representação e crise da metrópole* (247-270). São Paulo: Contexto.
- SCHERER-WARREN, Ilse (septiembre/2004-agosto/2005) “Das ações às redes de movimentos sociais”, resultados del Proyecto AMFES “As múltiplas faces da exclusão”, Núcleo de Investigación em Movimentos Sociales de la Universidad Federal de Santa Catarina.
- SCHITTINE, D. (2004) *Blog: comunicação e escrita íntima na Internet*, Rio de Janeiro: Civilização Brasileira.
- SCHOLLHAMMER, K. E. (2009). *Ficção brasileira contemporânea*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira.
- SCHWARZ, Roberto (1999), “Cidade de Deus”, en *Seqüências Brasileiras*, São Paulo: Companhia das Letras.
- SECRETARIA MUNICIPAL DE CULTURA (2012) *Via Vai: percepções e caminhos percorridos*, São Paulo: Secretaria Municipal de Cultura.
- SENNETT, Richard (2003) *El Respeto. Sobre la dignidad del hombre en un mundo de desigualdad*, Barcelona: Anagrama
- SILVA, S. (2000) O preto-e-branco de um escritor brasileiro. Machado de Assis no singular ou no plural? Tesina de finalización de Licenciatura em Ciências Sociais, Universidad Federal Fluminense, Niteroi

- . (2004). *As rodas literárias nas décadas de 1920-30: troca e reciprocidade no mundo do livro*. Tesis de Maestría en Antropología Social –Museu Nacional, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro.
- SONTAG, S. (2003) *Ante el dolor de los demás*. Buenos Aires: Alfaguara.
- SOUTO, J. (2014). *Combater a subcidadania disputando o jogo literário: uma contribuição ao estudo da Literatura Marginal Periférica*. Tesis de Maestría en Sociología del Instituto de Filosofía y Ciencias Humanas de la Universidad Federal de Rio Grande do Sul, Porto Alegre.
- SORÁ, G. (2010) *Brasilianas. José Olympio e a gênese do mercado editorial brasileiro*, São Paulo: EDUSP.
- SÜSSEKIND, F. (2005) Desterritorialização e forma literária. Literatura brasileira contemporânea e experiência urbana. Em *Literatura e Sociedade*. Departamento de literatura e teoria comparada da USP, n.8: 60-81
- . (2010) A crítica como papel de bala. Em *Observatório da crítica*. Disponible en <http://oglobo.globo.com/blogs/prosa/posts/2010/04/24/a-critica-como-papel-de-bala-286122.asp> Acceso setiembre 2015
- . (2013a) “Objetos verbais não identificados: um ensaio de Flora Süssekind”. *Jornal O Globo*. Disponible en oglobo.globo.com/blogs/prosa/posts/2013/09/21/objetos-verbais-nao-identificados-um-ensaio-de-flora-sussekind-510390.asp, publicado 21.09.13.
- . (2013b) “Tudo fala”, manuscrito cedido por la autora disponible en www.academia.edu/10396402/tudo_fala
- TENNINA, L. (2011) *¡Cuidado con los poetas! Una etnografía sobre el mundo de la Literatura Marginal de la Ciudad de São Paulo*, Tesis de Maestría en Antropología Social, Instituto de Desarrollo Económico y Social e Instituto de Altos Estudios Sociales, Universidad Nacional General San Martín, Buenos Aires.
- . “Paratextos y saraus de poesía. Mecanismos de legitimación de la escritura y del escritor “periféricos””, en *Darandina*. Revista Eletrônica, Universidade Federal Juiz do Fora, 2010
- . “El blog de Ferréz: en búsqueda de la literatura”, en *Revista Criação e Crítica*, Universidad Federal de São Paulo, Número 4, marzo 2010, pp. 69-76

- . “Saraus das periferias de São Paulo: poesia entre tragos, silêncios e aplausos”, em *Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea*, nº 42 - Brasília, julho/ dezembro de 2013
- . (2013) *Voces desde el margen. Literatura y favela. Seis ensayos sobre Manual Práctico del Odio*. Buenos Aires: Edefyl.
- . (org.) (2014) *Saraus. Movimiento/Literatura/Periferia/São Paulo*, Buenos Aires: Tinta Limón.
- . (org.) (2014) *Brasil Periférica. Literatura Marginal de São Paulo*, México: Aldvs.
- . (org.) (2015) *Brasil Periférica. Literatura Marginal de São Paulo*, Santiago de Chile: Cuarto Próprio.
- TENNINA, L.; PEÇANHA DO NASCIMENTO, E.; MEDEIROS DA SILVA, M.; HAPKE, I. (2015). *Polifonias marginais*. Rio de Janeiro: Aeroplano.
- TONANI DO PATROCÍNIO, P. (2013). *Escritos à margem. A presença de autores de periferia na cena literária brasileira*. Rio de Janeiro: 7Letras, Impreso.
- TURINO, C. (2010). *Ponto de cultura. O Brasil de baixo para cima*, São Paulo, Anita Garibaldi.
- TURNER, V. W., *La selva de los símbolos*, Madrid, Siglo XXI, 1999
- VIANNA, H. (2007) “Prefácio”, em Magnani, J.G.Cantor; Souza, B. Mantese de, *Jovens da Metrópole. Etnografias de circuitos de lazer, encontro e sociabilidade*, São Paulo: Terceiro Nome.
- VILLARRAGA, F. (julio-diciembre de 2004). Literatura marginal: o assalto ao poder da escrita. *Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea*, nº 24, Brasília: 35-51
- WACQUANT, Loic (2006). *Entre las cuerdas: cuadernos de um aprendiz de boxeador*, Buenos Aires, Siglo XXI.
- YÚDICE, G. (1992), “Testimonio y concientización”, *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, Año XVIII, N° 36. Lima, segundo semestre, pp.211-232
- . (2002). *El recurso de la cultura*. Barcelona: Gedisa.
- ZENI, B. (2004) O negro drama do rap: entre a lei do cão e a lei da selva. En *Estudos Avançados*, vol. 18 no. 50 São Paulo: 225-241

- ZIBORDI, M. (2004). Literatura Marginal em revista. *Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea*, nº 24, Brasília: 69-88
- . (jul-dez 2013) O rap como religião de salvação. En *Comunicação & Inovação*, São Caetano do Sul, v. 14, n. 27: 83-88
- ZIZEK, S. (2005) *Bienvenidos al desierto de lo real*. Madrid: Akal.
- ZUMTHOR, P. (2001) *A letra e a voz*. São Paulo: Schwarcz.
- . (2005) *Escritura e nomadismo*. São Paulo: Atelié.

Corpus de análisis de la tesis

Textos literarios

- ALMEIDA, R.; M.A.Z.O., S. (2008) *Duas Gerações. Sobrevivendo no gueto*. São Paulo: Toró.
- ALMEIDA, R. (2014) *Sagrado Sopro. Do solo que eu renasço*. São Paulo: Elo da Corrente
- AMAURI (2009b). “Tambor”. En COLETIVO CULTURAL POESIA NA BRASA. *Antologia* (p.29). São Paulo: Coletivo Poesia na Brasa.
- BATISTA. (2008) *Meninos do Brasil*. São Paulo: Ed. de Autor
- BINHO. (1999) *Postesia*. São Paulo: Ed. de Autor
- . (2007) *Donde Miras*. São Paulo: Toró.
- BUZO, Alessandro. (2000) *O trem baseado em fatos reais*. São Paulo: Scortecci.
- . (2004) *Suburvano Convicto: o cotidiano no Itaim Paulista*. São Paulo: Edicon.
- . (2005) *O trem –contestando a versão oficial*. São Paulo: Ed. de Autor
- . (2008) *Favela toma conta*. Ciudad: Aeroplano, colección Tramas Urbanas.
- . (comp.). (2010) *Pelas periferias do Brasil*. São Paulo: Ed. Suburvano Convicto, 2010.
- . (comp.). (2010a) *Pelas periferias do Brasil*. São Paulo: Ed. Suburvano Convicto.
- (2010b). *Hip hop: dentro do movimento*. Rio de Janeiro, Aeroplano
- (2011a) *Do conto à poesia*. Rio de Janeiro: Ponteio

- (2011b) *Livro comemorativo. 10 anos de carreira*. São Paulo: Edicon
- (2012) *Porfissão MC*. São Paulo: nVersos.
- . (2014). *Favela toma conta 2. A literatura e o hip hop transformaran a mina vida*. São Paulo: Edicon
- BRISANT, NI (2013). *Para Brisa*, São Paulo: Ed. de Autor
- CAROS AMIGOS-LITERATURA MARGINAL. A CULTURA DA PERIFERIA: ATO I (agosto de 2001) São Paulo: Agir
- CAROS AMIGOS-LITERATURA MARGINAL.A CULTURA DA PERIFERIA: ATO II. (junio de 2002) São Paulo: Agir
- CAROS AMIGOS-LITERATURA MARGINAL.A CULTURA DA PERIFERIA: ATO III (abril de 2004). São Paulo: Agir
- CASULO. (2009) *Dos olhos para forma mora a liberdade*. São Paulo: Ed. de Autor
- CERQUEIRA, A. (29/08/2014) “Indeterminado”. En Correspondência Poética (poema audiovisual). Disponible en www.correspondenciapoetica.com.br
- CIRIACO, Rodrigo (2008) *Te pego lá fora*. São Paulo: Toró.
- (2011). *100 Mágoas*. São Paulo: Um por todos
- COLETIVO CULTURAL POESIA NA BRASA. (2009) *Coletivo 8542*. São Paulo: Coletivo Poesia na Brasa.
- . (2009b) *Antologia*. São Paulo: Coletivo Poesia na Brasa.
- . (2010) *Antologia Vol. II*. São Paulo: Coletivo Poesia na Brasa.
- COLETIVO CULTURAL SARAU DE ADEMAR. (2011). *Primeiras prosas*. Coletivo Cultural Sarau de Ademar. São Paulo: Ed. Independente
- COLETIVO CULTURAL SARAU ELO DA CORRENTE (2008). *Prosa e poesia periférica*. São Paulo: Elo da Corrente
- DA ROSA, A.; PRETA, P. (2012) *A calimba e a flauta*. São Paulo: Ed. Toró.
- DE JESUS, C.M. (1960) *Quarto de Despejo. Diário de uma favelada*. Rio de Janeiro: Francisco Alves
- *Casa de alvenaria*.(1961) São Paulo: Francisco Alves.

- DINHA (2008) *De passagem e não de passeio*. São Paulo: Objetiva
- (sin fecha) “Eu também sou Carolina”. Inédito
- MV Bill Entrevista explosiva. (2005, jun.). *Revista Caros Amigos*, São Paulo, 9 (99), p. 30-35.
- FERRÉZ (1997) *Fortaleza da dessilusão*. São Paulo: Ed. de Autor
- (2000) *Capão Pecado*. São Paulo: Labortexto.
- (2003) *Manual Prático do Ódio*. Rio de Janeiro: Objetiva.
- (2005) *Capão Pecado*. São Paulo: Objetiva.
- (2005) *Amanecer Esmeralda*. São Paulo: Objetiva.
- (2006) *Ninguém é inocente em São Paulo*: Objetiva.
- (2012) *Deus foi almoçar*. São Paulo: Planeta.
- (2012) *O poeta mágico*. São Paulo: Planeta
- (sin fecha). “Datilógrafo”. Inédito.
- Ferréz (org.) (2005). *Literatura marginal: talentos da escrita periférica* . São Paulo: Agir
- FRENTE NACIONAL DE MULHERES NO HIP HOP. (2013)*Perifeminas*. São Paulo: Livre Expressão
- FRENTE NACIONAL DE MULHERES NO HIP HOP (2014), *Perifeminas II. Sem fronteiras*. São Paulo: Ed. independente
- FUZZIL (2007) *Um presente para o gueto*. São Paulo: Toró.
- (2010). *Caturra –poesia de Fuzzil*. São Paulo: Elo da Corrente
- HÛGUERA (Hugo Pinzan Dias de Souza), “Sarau”. En <http://correspondenciapoetica.blogspot.com.ar/>
- LINS, P. (1997) *Cidade de Deus*. Rio de Janeiro: Companhia da Letras.
- LUANDO, L. (2011) *Manda Busca*. São Paulo: Ed. de Autor
- (sin fecha) “Agora é nós”. Inédito
- (sin fecha) “Salve maloqueiro”. Inédito
- QUILOMBHOJE (2007) *Antologia Cadernos Negros Vol. 30*. São Paulo: Quilombohoje

- RODRIGUEZ, LOURIVAL (sin fecha) “Primeiro ti conheci...”. Inédito
- SANTISTA, C.; BISPO, P. (2009) *Prosas de Buteco*, São Paulo: Elo da Corrente.
- SANTOS, E. (2011) “Bar e poesia”. En *Primeiras prosas. Coletivo Cultural Sarau de Ademar*. (p.22) Op. Cit.
- SHABAZZ, D. (2008) “Vamos para Palmares”. Em Zumbi somos nós. Diáspora Afronética (CD)
- SOUZA, Elizandra (2007) *Punga*, São Paulo: Toró
- (2013) *Águas da cabaça*. São Paulo: Ed. De Autor
- SOUZA, E.; FAUSTINO, C. (2013) *Pretextos de mulheres negras*. São Paulo: Mjiba
- TIELY QUEEN (org.) (2009) *Hip Hop Mulher. Conquistando espaços*. São Paulo: Edições Toró.
- TIU NANDO (2011). “A união dos poetas”. En *Primeiras prosas. Coletivo Cultural Sarau de Ademar*. (p.37) Op. Cit.
- TERESA, Maria (2007). *Negrices em flor*. São Paulo: Toró
- VAZ, Sérgio; MUCCIOLO, Adriane. (1988) *Subindo a ladeira mora a noite*. São Paulo: Ed. de Autor
- VAZ, Sérgio. (1991) *A margem do vento*. São Paulo: Ed. de Autor
- . (1994) *Subindo a Ladeira Mora a noite*. São Paulo: Ed. de Autor
- (1999) *Pensamentos Vadios*. São Paulo: Scortecci Editora.
- . (2007b). *Colecionador de Pedras*. São Paulo: Global Editora
- . (org.) (2004) *O rastriho de pólvora: antologia do Sarau da Cooperifa*. São Paulo: Ed. Independiente.
- YAKINI, Michel. (2012) “Sertón-periferia: cordel y rima matuta por los bordes de Sampa”. En *Brasil Periférica*, ed. Lucía Tennina. *Revista No-Retornable 11*. Buenos Aires. Virtual.
- “Bom conselho”. (2008) En COLETIVO CULTURAL SARAU ELO DA CORRENTE. *Prosa e poesia periférica*. São Paulo: Elo da Corrente: 99-100.
- “Sentimentos” (2008). En COLETIVO CULTURAL SARAU ELO DA CORRENTE. *Prosa e poesia periférica*. São Paulo: Elo da Corrente: 93-95.

--- (2012) *Acorde um verso*. São Paulo: Elo da corrente.

Audiovisual

ALVES, D. (2010). *Curta Saraus* (documental). São Paulo: Coletivo Arte na Periferia; 15 min.

PEREIRA, P. (2007) *Panorama Arte na Periferia*, São Paulo: Coletivo Arte na Periferia. 50 min.

GAGLIARDI, S. (2008) Falcão, M., “*Povo lindo, povo inteligente!*”. *O Sarau da Cooperifa*, (documental). São Paulo. 50 min.

KINTE, A. (2010) *A bola rolada na beira do coração* (documental). São Paulo. 38 min.

Música

RACIONAIS MC’S (1994) “Mulheres Vulgares”. En *Racionais MC’s*. Ed. Independiente

--- (1997) “Capítulo 4, versículo 6”. En *Sobrevivendo no inferno*. Ed. Independiente

--- (1997) “Negro drama”. En *Sobrevivendo no inferno*. Ed. Independiente

MVBILL (2002). “Mina de fé”. En *Declaração de guerra*. Natasha Records

DINA DI (1996). “Mulher de fato” . En *Herença do vício*. Ed. Independiente

ATITUDE FEMININA (2014). “Mulher guerreira”. En *Desistir jamais*. Ed. Independiente

Material virtual

www.ferrez.blogspot.com

www.colecionadordepedras.blogspot.com

www.elo-da-corrente.blogspot.com

www.brasarau.blogspot.com

www.saradaademar.blogspot.com

www.saraudobinho.blogspot.com

www.sarauilafundao.blogspot.com

www.postesias.blogspot.com

www.buzo.com.br

www.buzo10.blogspot.com

www.correspondenciapoetica.com.br

www.edicoestoro.net