

# LITERATURA E SARAU: IMPLICAÇÕES POLÍTICAS

REJANE PIVETTA DE OLIVEIRA  
UniRitter – Porto Alegre

TIAGO PELLIZZARO  
Centro Universitário Uniftec

RESUMO: O artigo propõe a discussão sobre o fenômeno dos saraus que atualmente acontecem nas periferias das grandes cidades brasileiras, tomando como casos exemplares o *Sarau da Cooperifa*, organizado por Sérgio Vaz, e o *Sarau Suburbano*, sob o comando de Alessandro Buzo. Trata-se de compreender como se organizam e as funções culturais que desempenham, nos termos de uma reflexão sobre a literatura como prática cultural (Williams 1977; 2015) com implicações estéticas e políticas (Rancière 1996; 2009).

PALAVRAS-CHAVE: saraus; periferia; literatura e política; cultura comum; partilha do sensível.

## LITERATURE AND THE SARAU: POLITICAL IMPLICATIONS

ABSTRACT: This paper discusses the phenomenon of the cultural gatherings that currently take place in the urban peripheries of Brazil's larger cities, such as, for example, *Sarau da Cooperifa*, organized by Sérgio Vaz, and *Sarau Suburbano*, managed by Alessandro Buzo, both in São Paulo. We attempt to understand how they are organized and the cultural functions they perform in the context of a debate on literature as a cultural practice (Williams 1977; 2015) with aesthetic and political implications (Rancière 1996; 2009).

Keywords: *saraus*; periphery; literature and politics; common culture; sharing sensibilities.

## 1. SARAU E FORMAS DE SOCIABILIDADE

Sarau é o que se fazia na Casa Grande, era uma arma das sinhazinhas para caçar marido. Mas, com o tempo, fomos dando a nossa cara, dando substância à poesia.

ALLAN DA ROSA<sup>1</sup>

<sup>1</sup> Conforme registro de fala feito por Érica Peçanha do Nascimento (2009: 192).

No início do século XIX, a Corte portuguesa trouxe para o Brasil o sarau. No romance *A moreninha* (1844), de Joaquim Manuel de Macedo, encontramos um registro desse evento noturno de caráter artístico e social, celebrado entre amigos. No capítulo XVI, intitulado justamente «O Sarau», um diplomata desfila empunhando um copo de champanha, enquanto um dândi dirige finezas a uma senhora idosa, com os olhos pregados na sinhá sentada ao lado, durante uma reunião festiva, um dos programas mais atraentes da alta sociedade carioca, segundo confirma o narrador:

E o mais é que nós estamos num sarau: inúmeros batéis conduziram da corte para a ilha de... senhoras e senhores, recomendáveis por caráter e qualidade: alegre, numerosa e escolhida sociedade enche a grande casa, que brilha e mostra em toda a parte borbulhar o prazer e o bom gosto (Macedo [1844] s.d.: 108).

O evento elegante da «escolhida sociedade» do século XIX, para celebração da música e da literatura, chega ao século XX, mantendo seu vezo elitista, identificando a camada culta e influente da sociedade, a exemplo dos salões (nome pelo qual o sarau também é conhecido) de Paulo Prado e Olívia Guedes Penteadó, no período do alto modernismo brasileiro.<sup>2</sup> Nos anos 1960-70, o evento integra-se às lutas ideológicas dos jovens intelectuais universitários de classe média, protagonistas dos movimentos vinculados à contracultura, entre os quais, no Brasil, a poesia marginal.<sup>3</sup> Nesse contexto, a atuação cultural dos poetas marginais, que vendiam e declamavam seus textos em bares, porões, praças, teatros e espaços *underground*, perde a solenidade das altas rodas burguesas e intelectuais, opondo-se à ordem do sistema e seus mecanismos de produção e difusão da cultura, segundo interesses do mercado capitalista.

<sup>2</sup> Sobre o tema, recomendamos a leitura do artigo de Thaís Chang Waldman (2011: 10), onde lemos: «Segundo Mário de Andrade, o salão de Paulo Prado era o mais selecionado do período e o que teve duração mais longa. Oswald de Andrade vai mais longe e afirma que foi durante esses almoços de domingo “faustosos” — onde se comia e bebia “dentro de uma grande tradição civilizada” e se debatiam “os problemas candentes a transformação das letras e das artes” —, que se “elaborou” o Modernismo.»

<sup>3</sup> Poesia marginal é uma expressão que designa a produção literária emergente no Brasil nos anos 1970, quando «Começam, então, a proliferar livrinhos que são passados de mão em mão, vendidos em portas de cinemas, museus e teatros. Mais do que valores poéticos em voga, eles trazem a novidade da subversão dos padrões tradicionais da produção, edição e distribuição da literatura» (Hollanda 2004: 108).

A forma assumida pelo sarau acompanha as dinâmicas sociais, deixando evidente, em qualquer época, as múltiplas relações que se estabelecem entre arte e sociedade, estética e política. A partir dos anos 2000, com a emergência do movimento da literatura marginal periférica,<sup>4</sup> o sarau transforma-se em manifestação recorrente nos bares e botecos das «quebradas», reunindo um público de «professores, metalúrgicos, desempregados, aposentados, mecânicos, estudantes, jornalistas e advogados, entre outros, [que] exercem sua cidadania através da poesia» (Vaz 2008: 35-36). Nesse cenário, a arte, a literatura e a cultura assumem usos e funções distintos, convertendo-se em uma proposta de atuação e transformação da realidade, na voz dos próprios poetas e leitores socialmente excluídos das rodas ditas «letradas». Em muitas periferias brasileiras, principalmente as de São Paulo, os saraus constituem uma espécie de intervenção cultural, em que a literatura é uma prática que não se esgota na letra do texto, nem se limita a uma apreciação estética de caráter contemplativo, conforme a visão burguesa da arte cultivada em «salões».

A emergência dos saraus associa-se à mobilização das comunidades, com vistas à valorização de suas expressões culturais, com linguagem e estilos próprios, o que acontece em estreita conexão com a prolífica cena musical da periferia. Nesses termos, o sarau converte-se em «recurso» (Yúdice [2006] 2013), ou seja, em manifestação cultural com propósitos de afirmação identitária e gesto de intervenção política, que insere seus agentes nos processos e dinâmicas de circulação dos produtos culturais característicos das sociedades capitalistas. Esse é o caso, conforme análise de Yúdice ([2006] 2013), de estilos musicais como o *funk*, que alcançaram uma penetração bem-sucedida no mercado cultural, «abrindo novos círculos de debates na televisão e na imprensa, entrando no mercado, criando novas modas, gerando novas estrelas da música» (Yúdice [2006] 2013: 183). Esses artistas «não precisam da crítica cultural para lhes dizer como a sua realidade social é estruturada; disso, eles sabem muito bem e eles fazem uso desse conhecimento para alcançar seus próprios fins» (Yúdice [2006] 2013: 183).

Impulsionados pelo sucesso de *rappers* e *funkeiros*, que projetam a cultura da periferia para além dos muros do gueto, valendo-se dela como meio de vida

<sup>4</sup> Movimento que designa a literatura produzida nas últimas duas décadas por autores da periferia das grandes cidades brasileiras, sobretudo São Paulo. A respeito do tema, veja-se Nascimento (2009).

alternativo à criminalidade e também dispositivo de participação social e sustentação econômica<sup>5</sup> — exatamente a ideia de «cultura como recurso» proposta por Yúdice ([2006] 2013) —, os saraus configuram-se como um projeto de intervenção na realidade, desempenhando uma função de agência, ou seja, ação que desafia a ordem discursiva vigente, intervindo no processo de construção de sentidos e de representações, com incidência sobre novas formas de conhecer e agir no mundo (Bhabha 1998). Os saraus — juntamente com mostras, oficinas, seminários e inúmeros outros eventos — são um fenômeno reconhecido como parte de um «movimento literariocultural» que concerne às «peculiaridades referentes à apropriação da expressão literatura marginal por escritores da periferia» (Nascimento 2009: 105). Contudo, os saraus participam de um projeto intelectual mais amplo, em que à expressão estética está associada a ação política, como esclarece Érica Peçanha do Nascimento:

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

Dada a importância do sarau no quadro das expressões culturais da periferia, importa entender como se organizam e as funções culturais que desempenham. Dos inúmeros saraus existentes nas comunidades periféricas,<sup>6</sup> toma-

<sup>5</sup> Os saraus são espaços de divulgação da produção literária de seus promotores e participantes, onde ocorrem lançamentos, sessões de autógrafos e contato direto com o público leitor e consumidor de literatura e outras formas artísticas, como música, dança, teatro.

<sup>6</sup> Há uma variedade e uma diversidade enorme de saraus que ocorrem em diferentes periferias de São Paulo, a exemplo do Sarau do Binho, Elo da Corrente, Sarau da Brasa, entre outros. Contudo, os saraus não são um fenômeno homogêneo, nem exclusivo das periferias de São Paulo, mas sua presença estende-se a outras regiões do Brasil: Sarau Apafunk, no Rio de Janeiro (RJ); Sarau Psicodélico, em Brasília (DF); Sarau Vira-Lata, em Belo Horizonte (MG); Sarau Bem Black, em Salvador (BA); Sarau das Artes, em Recife (PE); Sopapo Poético, em Porto Alegre (RS) — só para citar alguns entre tantos outros exemplos espalhados pelo Brasil, com propósitos e características merecedores de análises pontuais que escapam ao escopo deste artigo.

mos como casos exemplares o Sarau da Cooperifa, organizado por Sérgio Vaz, e o Sarau Suburbano, sob o comando de Alessandro Buzo,<sup>7</sup> ambos em São Paulo, buscando descrever sua dinâmica de funcionamento, bem como a atuação de seus mentores e principais agentes envolvidos.

O Sarau da Cooperifa, em funcionamento desde 2001, é dos mais antigos e de maior visibilidade no cenário da cultura periférica, tendo servido de inspiração para o surgimento de muitos outros saraus. O Sarau Suburbano, iniciado em 2004, no espaço da livraria Suburbano Convicto, especializada em literatura periférica, também ocupa uma posição relevante no cenário dos saraus da periferia, pois, tanto como a Cooperifa, mantém uma atuação cultural efetiva, sendo responsável pela promoção de eventos e a publicação de coletâneas que reúnem textos apresentados nos saraus.

Os saraus abrem um vasto campo de reflexões sobre o papel da literatura como projeto de intervenção na realidade, ao mesmo tempo que questionam concepções estéticas idealizantes, que tendem a destituir a literatura de seu caráter de prática cultural, em íntima conexão com os modos de vida e de organização das comunidades. Tal tema é abordado, na última parte deste artigo, nos termos de uma reflexão sobre a literatura como prática cultural (Williams 1977; 2015), com implicações estéticas e políticas (Rancière 1996; 2009).

---

A abrangência dos saraus extrapola as fronteiras nacionais, pois o fenômeno também é observado, por exemplo, em países da América Latina, tais como Argentina, Chile e México, onde, inclusive, a produção literária periférica de escritores brasileiros (principalmente aqueles que fazem parte da cena paulistana) é divulgada, por meio da tradução de poemas e contos. Esse é o caso da antologia *Saraus. Movimiento/Literatura/Periferia/São Paulo*, organizada por Lucía Tennina, lançada na Feira Internacional do Livro de Buenos Aires, em 2014. No mesmo ano, é lançada, no México, uma edição ampliada, denominada *Brasil Periférica. Literatura Marginal de São Paulo*, na Feria Internacional del Libro del Zócalo do México; em 2016, é lançada, em Santiago do Chile, a antologia *Brasil Periférica* (Editora Cuarto Próprio), composta por textos de 42 escritores. A efervescência dos saraus, em diferentes pontos do mapa da periferia mundial, sem dúvida é um fenômeno que traz aos estudos literários contemporâneos novas problematizações estéticas e culturais, ligadas à materialidade dos modos e condições de produção, recepção e circulação da literatura nesses espaços periféricos.

<sup>7</sup> A título de ilustração, são trazidos alguns depoimentos de participantes do Sarau Suburbano, colhidos quando da visita de Tiago Pellizzaro ao evento, em fevereiro de 2014, os quais serão incorporados à reflexão sobre o significado cultural do sarau, a partir da percepção dos sujeitos diretamente envolvidos em sua performance.

## 2. SARAU DA COOPERIFA

Sérgio Vaz, em depoimento ao documentário *Curta Saraus* (Silva 2010), declara que, de modo genérico, a favela não dispõe de bibliotecas, teatros, museus e cinemas, ficando afastada do circuito de distribuição das matérias artísticas. Na contingência dessa circunstância, surge a proposta de transformar o bar em um ponto de encontro com a palavra poética. Assim, no bar do Garajão, no Jardim Maria Rosa, em Taboão da Serra, na Região Metropolitana de São Paulo, teve início, numa noite de quarta-feira, em outubro de 2001, o Sarau da Cooperifa, projeto cultural ineditamente concebido por Vaz e Marco Pezão, também poeta, que se tornaram amigos depois de terem sido colegas numa rádio comunitária da cidade.

Conforme Sérgio Vaz (2008), o movimento começou timidamente, contando com a participação de 17 pessoas no primeiro encontro. Os dois poetas valiam-se da popularidade alcançada através do rádio para chamar frequentadores para o sarau. Em pouco tempo, passou para quase cem o número de presenças no local. Com isso, o evento começou, inclusive, a formar poetas:

O Márcio Batista, amigo de mais de trinta anos, nunca havia recitado. Ele era sub-diretor de uma escola noturna, e me lembro que ele chegou no Sarau da Cooperifa uns três meses depois que a gente já estava lá; pediu para ler uma poesia, e tremia que quase nem conseguia ler o que estava no papel. Hoje em dia é um poeta completo (Vaz 2008: 96).

Com a mudança para o Bar do Zé Batidão, no Jardim Guarujá, ocorrida por volta de março de 2003, mais gente pode acompanhar a performance dos poetas nas quartas-feiras, das nove às onze da noite. Vaz calcula que a média de público nos encontros «gira em torno de duzentas e cinquenta pessoas, mas em saraus especiais já tivemos mais de quinhentas pessoas» (Vaz 2008: 127). Segundo Sérgio Vaz, o Sarau da Cooperifa «foi se firmando como movimento na quebrada, e sem que a gente exigisse as poesias românticas foram aos poucos sendo substituídas pelos poemas com a temática social» (Vaz 2008: 95). Claramente, a fala de Vaz revela um tipo de apropriação da poesia, que deixa de ser «romântica» — conceito nesse contexto entendido como sinônimo de contemplação passiva, individual e hedonista da poesia — para ganhar, na voz dos participantes do sarau, o caráter de protesto e luta coletiva, alinhando-se, portanto, ao movimento geral de positivação e empoderamento da cultura periférica.

Vaz chama a atenção para uma mudança trazida pelo sarau aos moradores da periferia: «muita gente que nunca havia lido um livro, nunca tinha assistido a uma peça de teatro, que nunca tinha feito um poema, começou, a partir desse instante, a se interessar por arte e cultura» (Vaz 2008: 13). Destaca-se, assim, o papel assumido pela comunidade nas atividades de leitura e escrita, na sua inserção ao universo literário e artístico, via de regra vinculado às elites eruditas. A partir do sarau da Cooperifa, uma série de outros eventos do gênero espalharam-se pelo Brasil, tornando a poesia um fato do cotidiano: «o livro rola de mão em mão, e a palavra é a nossa arma contra a mediocridade, o preconceito e as injustiças desse país sem alvará de funcionamento, sem licença para ser pátria» (Vaz 2008: 276).

O sucesso do sarau o transforma em uma alternativa cultural à população da periferia, contrapondo-se à oferta de produtos massificados veiculados pela TV, como os super-heróis japoneses e enlatados americanos assistidos diariamente, um «lixo cultural destruindo nossas mentes» (Vaz 2008: 17). Nesses termos, Vaz afirma:

Essa gente que durante muito tempo foi e é moída dentro dos ônibus lotados ao ir e voltar do trabalho e cuja única dose de lazer e cultura eram as pílulas anestésicas da televisão, agora tinha um dia para comungar a palavra, uma palavra que a gente não tinha e que agora era a nossa voz (Vaz 2008: 114).

O sarau estimula seus participantes a ler, escrever e performatizar suas criações poéticas, sem reservas ou tolhimentos, como vemos em outro documentário, *Povo lindo, povo inteligente: Sarau da Cooperifa* (Gagliardi e Falcão 2007), produzido pela DGT Filmes, através do depoimento de alguns de seus frequentadores. O evento reforça a transmissão oral da poesia, que existe de maneira encarnada, no corpo, na voz e na intensa participação da plateia, no cenário do bar, onde o microfone está aberto a quem quiser fazer uso da palavra.

Uma das consequências mais evidentes da ação dos saraus é o aparecimento de novos poetas da periferia. Em 22 de dezembro de 2004, foi lançada a antologia poética do Sarau da Cooperifa, *Rastilho de pólvora*, coletânea com 61 poemas de 43 autores. Anos depois, em parceria com o Itaú Cultural, um CD foi produzido para valorizar a performance dos textos apresentados no sarau da Cooperifa. Além disso, o evento já foi palco do lançamento de dezenas de livros e revistas, cujos autores, na grande maioria das vezes, são frequentadores do sarau:

Eis alguns nomes que lançaram livros no Sarau da Cooperifa: Toni C., Alessandro Buzo, Ferréz, Sacolinha, Allan da Rosa, Fuzzil, Robson Canto, Tereza, Dinha, Ridson Dugueto, Elizandra, Akins Kinte, Binho, Serginho Poeta, Cidinha Silva, Eliane Brum, Ertom Morais, Adilson Lopes, Big Richards, Maurício Pestana, Edson Gabriel e Cadernos Negros. Só para ficar em alguns nomes mais conhecidos do Sarau (Vaz 2008: 168-169).

O ciclo que converte espectadores em leitores-escritores no sarau prolifera interna e externamente. Mais pessoas vão descobrindo o gosto pela «literatura viva», tomando a dianteira na sua produção, e mais saraus, a partir da experiência bem-sucedida da Cooperifa, põem-se a funcionar: sarau da Aedmar, sarau da Brasa, sarau do Binho, sarau Elo da Corrente, sarau dos Mesquiteiros, sarau O que Dizem os Umbigos, sarau do Burro, sarau da Madrugada, sarau Sobrenome Liberdade, sarau Literatura Nossa, sarau Preto no Branco, sarau Magoma, sarau de Paraisópolis e Chama Poética, sarau Portas Abertas, entre outros.

A intensa movimentação cultural dos saraus atua na contramão das representações estereotipadas da periferia, revelando que a poesia e a arte funcionam como ferramentas para a construção de novas imagens e valores, mais positivos, encorajando seus participantes à tomada da palavra como forma de resistência. O sarau da Cooperifa constitui uma das mais exitosas estratégias para tornar acessível e democrático o exercício da escrita e da leitura. Sejam as publicações de trabalhos dos poetas revelados no evento; a abertura para um crescente envolvimento do público com atividades literárias (e outras de caráter artístico, voltadas ao teatro, à música, à dança, ao cinema, etc.); ou os momentos de encontro da comunidade, propiciando a significação da experiência por meio da expressão poética, o sarau dá mostras do seu poder de atuação e de afirmação identitária, transformando-se em um «dos maiores e mais respeitados quilombos culturais deste país» (Vaz 2008: 89).

### 3. SARAU SUBURBANO

Segundo Alessandro Buzo (2011), o Sarau Suburbano foi criado em 2010, quando recebeu um convite de Fabiana Menini para organizar um sarau na 26ª Feira do Livro de Canoas, cidade localizada no Rio Grande do Sul, na área da Grande Porto Alegre. Até então, ele promovia debates com artistas no Itaim Paulista e no Bixiga, em São Paulo. Aceitando o desafio, dias antes da viagem

anunciou que a primeira edição ocorreria no Bixiga, e que Vagnão e Michel Yakini estavam convocados para acompanhá-lo na segunda, a ser realizada no Rio Grande do Sul. Depois disso, os encontros passaram a ocorrer quinzenalmente, em sedes intercaladas, até que o Espaço Suburbano Convicto, no Itaim Paulista, suspendeu as atividades por falta de apoiadores. O Bixiga virou o local permanente do sarau, na segunda e quarta terças-feiras de cada mês. A partir de 2012, o Sarau Suburbano teria edições todas as terças, com Tubarão DuLixo ao lado de Buzo na apresentação.

A Livraria Suburbano Convicto, única no Brasil especializada em literatura marginal-periférica e sede do Sarau Suburbano, é frequentada por moradores das periferias, estudantes universitários, pesquisadores, apreciadores de *hip-hop* e visitantes que residem mesmo fora da Grande São Paulo. Para Alessandro Buzo, há uma estreita ligação entre o bairro do Bixiga e o Sarau Suburbano, por estar localizado numa área central de São Paulo e assemelhar-se à paisagem e aos bulfcios típicos da periferia:

O Bixiga, apesar de boêmio, apesar das cantinas italianas, ele tem o seu lado periferia, ele tem os cortiços. Se você passa o dia aqui no Bixiga você vê gente ouvindo forró, ouvindo rap, gritando, cachorro latindo, ou seja, é um bairro periférico no centro. E, como nós somos um sarau de periferia no centro, não tinha um lugar melhor.<sup>8</sup>

Alessandro Buzo revela um traço bastante peculiar do Sarau Suburbano: o fato de ele ser um «sarau de periferia no centro», o que problematiza as noções de centro e periferia, tornando móveis e reversíveis as suas fronteiras. Além disso, ao realizar-se no Bairro do Bixiga, estende o alcance da extensa agenda de lançamentos de livros mantida pela Livraria Suburbano Convicto, onde acontecem os saraus, dessa forma movimentando o mercado literário. O sucesso dos saraus acaba tornando mais atrativa para o autor a opção pela produção independente, ou seja, custeada e vendida por ele próprio:

Eu, que devo lançar o romance *Todo homem é responsável pelo bem que não fez*, esse livro, se eu procurar, arrumo uma editora justamente pela visibilidade que tenho hoje. Só que eu estou avaliando se não é mais vantagem lançar independente, porque o último romance que eu lancei, o *Profissão MC*, foi por uma editora

<sup>8</sup> Trecho de entrevista concedida pessoalmente pelo escritor a Tiago Pellizzaro em 12 de fevereiro de 2014, na Livraria Suburbano Convicto.

[NVersos]. Eu quase não tenho ligação com essa editora hoje. Então assim: lançar por lançar numa editora... não sei, não. Fazer independente é um caminho. A gente já tem a livraria pra vender, pra distribuir, a gente tem uma galera que conhece o trabalho, então eu ainda não defini, mas deve sair pelo nosso selo, que a gente já lançou algumas coletâneas pelo Suburbano Convicto Edições. Se eu fizer um lançamento muito divulgado, como vai ser o lançamento do meu próximo livro, com calma, eu trago um público bacana e vendo 200 livros numa noite. É melhor eu vender esses 200 livros e pagar uma tiragem do meu livro do que a editora catar quase tudo e eu ver o dinheiro depois de seis meses, e só uma porcentagem. Hoje, a minha ideia é lançar independente. A não ser que seja uma grande proposta, a gente pode avaliar e conversar, mas independente é um caminho.<sup>9</sup>

Buzo tem clareza da sua função de agente cultural, responsável por promover comercialmente o produto da sua própria criação, o que ocorre também em relação à criação de seus parceiros nos saraus. A visibilidade alcançada pelo escritor deve-se também à sua atuação, em 2011, como apresentador do *SP Cultura*, um programa da Rede Globo sobre a cultura da periferia paulistana. Contudo, segundo afirma, esse fato «talvez tenha aumentado um pouco o convite para palestras e oficinas», mas alega que o público frequentador do sarau não cresceu por causa de sua aparição semanal no mais poderoso veículo de comunicação do Brasil: «as pessoas que eu encontro na rua não sabem que eu sou escritor, poucas vezes eu tive a oportunidade de falar isso no ar, muita gente me reconhece na TV e gosta do trabalho que eu faço na TV»<sup>10</sup>. Isso reforça a hipótese de que os saraus, assim como blogs, que divulgam permanentemente as atividades de produção cultural às quais o escritor se dedica, funcionam como uma poderosa estratégia de comunicação, em contato direto com a comunidade.

Vale destacar que a iniciativa de Alessandro Buzo, tal como a de Sérgio Vaz, não ficou restrita às exibições orais da poesia no sarau. Já no segundo ano de funcionamento, a primeira antologia seria publicada, contendo poemas de 26 autores. Intitulada *Poetas do Sarau Suburbano*, foi viabilizada coletivamente. Alguns números ajudam a compreender a força que o evento adquiriu para fazer proliferar a produção literária na e da periferia. De acordo com o *Boletim do Kaos #14*, «em 2013 foram realizadas 45 edições do Sarau Suburbano, só contan-

<sup>9</sup> *Idem.*

<sup>10</sup> *Idem.*

do as noites de terça-feira na Livraria Suburbano Convicto do Bixiga. Contando as edições especiais e edições na Uninove foram 61» (Buzo 2014: 3). A propósito, a parceria de Buzo com a Uninove caracteriza uma situação cultural e academicamente incomum, pois, nesse intercâmbio, «não é a universidade que assume a formação da comunidade periférica, transmitindo o saber de uma “elite letrada”, mas a periferia que ensina os universitários a se expressarem por meio do sarau» (Pellizzaro 2014: 1218). Acerca dos produtos culturais lançados no Sarau Suburbano no mesmo ano, «foram 36 livros, 23 CDs, 1 DVD, 1 videoclipe e por fim uma exposição de roupas customizadas» (Buzo 2014: 3).

Consultando os dados relacionados a 2014 no blog *Buzo10* (Buzo 2015), o que se constata é a ampliação da produção cultural periférica, visto que houve lançamentos de 39 livros, de 26 CDs, de dois vinis e de coleções de roupas de duas grifes. Um total de 75 livros e 53 obras audiovisuais é resultante do retrospecto dos dois anos. Ampliar as produções literária e musical corresponde, destarte, a uma das funções culturais também desempenhadas pelo Sarau Suburbano, a exemplo do Sarau da Cooperifa.

Formar escritores é, assim, mais uma das missões culturais incorporadas pelo Sarau Suburbano, na esteira do combate à marginalização e ao silenciamento da voz dos excluídos. Por ter como sede a Livraria Suburbano Convicto, além de dar visibilidade aos autores e permitir a sua interação com o público, converte-se ainda na principal alternativa para que estes consigam vender suas obras. Cria-se, com isso, um canal autônomo — e paralelo ao mercado convencional — voltado à difusão da literatura marginal-periférica e do *hip-hop*. Na emergência do fenômeno dos saraus, cria-se um espaço real e concreto de divulgação do trabalho dos artistas, invisibilizados na grande mídia. A consciência do sarau como espaço de «fomentação» da cultura, tanto na tentativa de resolver problemas sociopolíticos, quanto de encontrar alternativas de vida, é explícita na manifestação de uma das participantes do Sarau:

O sarau representa um legítimo espaço de fomentação de cultura dos artistas anônimos ou não. O sarau é um espaço de divulgação dos trabalhos dos artistas que não são foco da grande mídia. Desempenha um grande papel para o artista independente principalmente e um local de encontro dos artistas e apreciadores de suas artes. São ótimos locais para os lançamentos de livros e CDs.<sup>11</sup>

<sup>11</sup> Trecho de entrevista concedida em janeiro de 2015 por uma das participantes da pesquisa de campo realizada por Tiago Pellizzaro, com vistas à elaboração da tese intitulada

Essa motivação, que podemos associar à ideia de cultura como recurso, examinada por Yúdice ([2006] 2013), efetiva-se concretamente por meio do estreitamento dos laços entre a literatura e música, no caso, o *hip-hop*, estratégia que abre novos canais de expressão e cria novos circuitos de legitimação.<sup>12</sup> A vinculação da literatura ao *hip-hop* tem consequências estéticas e políticas importantes, pois implica a expansão de formas e linguagens, de meios e suportes que diluem as fronteiras que separam a literatura da música, da dança, do grafite e da performance, constituindo uma prática artística que não se conforma aos padrões estéticos tradicionais: «Tem gente que escreve e participa das batalhas de poesia e é dançarino, é grafiteiro. Nelson Triunfo, Sabotage viram literatura também».<sup>13</sup> As tradicionais categorias de entendimento, que tendem a classificar a arte em campos bem definidos, não bastam para entender a produção dos saraus, que instaura uma nova sensibilidade, visceralmente conectada com as condições da experiência de seus agentes.

No seio da comunidade periférica, marcada por profundas desigualdades sociais, econômicas e culturais, o sarau constitui um importante espaço de manifestação política da parcela excluída da população, que assim encontra um canal para expor o seu ponto de vista sobre aspectos que afetam sua vida pessoal e social. Desse modo, o sarau colabora para fazer da literatura «instrumento para contar a história daqueles que sempre foram objeto do interesse de escritores, cineastas e jornalistas, mas nunca sujeitos da sua própria história» (Oliveira 2013: 217). As mensagens disseminadas tanto pelo *hip-hop* quanto pela literatura marginal-periférica são permeadas de conteúdo político engajado. A denúncia social, a discriminação racial e o olhar crítico sobre o cotidiano da periferia entre outras questões, estão na base da trajetória dos dois movimentos. Os saraus, por sua vez, prestam-se a repercuti-las, contribuindo para o estreitamento de suas relações.

O comprometimento de Alessandro Buzo com as lutas por melhoria nas condições de vida da comunidade fica evidente em *O trem: baseado em fatos*

---

*Engajamento e utopia na atuação estético-cultural de Alessandro Buzo* (UniRitter, Porto Alegre/RS).

<sup>12</sup> Isso também acontece com a conquista de prêmios, como se dá com o próprio Alessandro Buzo, ganhador de dois prêmios Hutúz, oferecidos pela Central Única das Favelas, na categoria Ciência e Conhecimento: o primeiro, devido ao romance *Guerreira*; o segundo, pelo lançamento da coletânea *Pelas periferias do Brasil*.

<sup>13</sup> *Vid.* nota 8.

*reais* e *O trem: contestando a versão oficial*. Nesses dois livros-reportagem, o autor denuncia o descaso da Companhia Paulista de Trens Metropolitanos (CPTM) para com os seus usuários. O engajamento de Buzo manifesta-se ainda na sua atuação em projetos tais como Favela toma conta — evento com 28 edições realizadas no Itaim Paulista, que promove shows de *rap*, samba e outros estilos musicais gratuitamente aos moradores da comunidade — e a organização da coletânea *Pelas periferias do Brasil*, que permitiu, nas suas cinco edições, que autores das periferias, inclusive de outros estados brasileiros, pudessem ter seus textos publicados.

Os saraus constituem um poderoso recurso por meio do qual agentes culturais da periferia intervêm social e culturalmente em seus próprios espaços de atuação, caracterizados como «locais de cultura» (Bhabha 1998). O evento fomenta a produção literária, a formação de público leitor, a circulação e venda de obras, o que acaba introduzindo no campo literário novas práticas e agentes, com efeitos desestabilizadores do lugar de nobreza da literatura, que passa a ocupar, ao invés dos salões privados, o espaço público das ruas, becos e «quebradas».

#### 4. A LITERATURA DOS SARAUS COMO PRODUÇÃO ESTÉTICA E AÇÃO CULTURAL: IMPLICAÇÕES POLÍTICAS

O movimento cultural e literário das periferias, contexto no qual os saraus estão situados, modifica antigos significados e regras que antes restringiam a produção artística e intelectual a um pequeno círculo «cultivado» da alta sociedade, enquanto à massa restaria o título de ignorante ou, no máximo, consumidora passiva da «grande arte». Colocar em questão os valores do *establishment* sobre a cultura, tornando visíveis seus entrelaçamentos com a organização da sociedade capitalista e as estruturas de poder, é a visada política necessária para se compreender os saraus das periferias a partir de uma outra noção de cultura — não como sinônimo de manifestações artísticas e intelectuais eruditas, mas nos termos que Raymond Williams caracterizou como «cultura comum»:

Trata-se, antes de mais nada, do processo de dotar todos os membros da sociedade com a totalidade de seus significados comuns e com as habilidades que lhes possibilitarão retificar esses significados, à luz de suas próprias experiências pessoais e comuns (Williams 2015: 21).

Williams elabora sua análise material<sup>14</sup> da cultura movido por sua participação nos movimentos da classe operária inglesa, da qual ele próprio é oriundo, militando contra os modelos estritamente burgueses e elitistas da cultura como privilégio de poucos. Na abordagem proposta por Williams, as relações entre literatura e sociedade não são uma abstração, mas resultado das mútuas interferências dos produtos culturais com as forças sociais, suas instituições e tradições. O conceito amplo de cultura, conforme sugere Williams, é válido para compreendermos o que acontece com a literatura, no contexto dos *saraus*. O dado mais significativo é que a «obra» ultrapassa em muito a tradicional forma do livro, com um repertório de formas e construções de linguagem mais ou menos reconhecidas e legitimadas pela tradição canônica. Nos *saraus*, a literatura é um misto de performance estética, gesto de revolta, tomada de consciência, comunhão coletiva e exercício de subjetivação — enfim, palavras ditas e vividas, reconfiguradoras da experiência, no espaço material e simbólico da periferia. Nesses termos, a expressão literária não se limita apenas à superfície da página impressa, mas passa a ocupar o lugar da rua e da ação coletiva, para onde converge o exercício da política, no espaço público da vida comum.

Contudo, tomar a literatura dos *saraus* como uma prática política e, portanto, democrática, só é possível de maneira paradoxal, pois supõe o reconhecimento de condições de desigualdade na «partilha do sensível» (Rancière 2009).<sup>15</sup> Numa sociedade em que o direito de todos é assegurado igualmente, sem discriminações, injustiças e dominação, a política perde sua razão de ser.

<sup>14</sup> A análise materialista de Williams, exposta em *Marxismo e literatura*, embora inspirada no marxismo contesta alguns princípios dessa teoria, sobretudo no que respeita ao papel da cultura na sociedade, pois, ao contrário de ser uma determinação da estrutura econômica, a cultura não é um produto passivo, mas incorpora em seus processos instituições e formações políticas e econômicas pelas quais ela se faz produzir, distribuir e divulgar, promovendo e contestando valores. Para Williams, a cultura diz respeito a todo um modo de vida, à criação de significados construídos coletivamente, tratando-se a análise cultural de investigar as relações entre os processos sociais e a criação desses modos de vida específicos (Williams 1977).

<sup>15</sup> O conceito de «partilha do sensível», formulado por Jacques Rancière, refere-se a um recorte nas formas como os sujeitos ocupam tempos, espaços e atividades sociais, à divisão que «determina propriamente a maneira como um comum se presta à participação e como uns e outros tomam parte nessa partilha. O cidadão, diz Aristóteles, é quem toma parte no fato de governar e ser governado. Mas uma outra forma de partilha precede esse tomar parte: aquela que determina os que tomam parte» (Rancière 2009: 16).

A política existe para garantir o comum, a igualdade; por outro lado, o motivo que a faz existir é precisamente a persistência da desigualdade (Rancière 1996).<sup>16</sup>

A ordem social e política inscreve uma certa partilha do sensível, determinando os tipos de participação na ordem do comum, estabelecendo posições desde as quais os sujeitos tomam parte do fazer e do dizer, assim como os lugares sociais desde onde se dão a circulação dos sentidos e as formas de representá-lo. Dessa maneira, uma crítica política da literatura, nos termos de Rancière, inclui a análise sobre os modos e condições em que os textos se tornam ou não acessíveis, sobre os espaços de fala que eles fazem emergir, os sujeitos e a posição que ocupam na cena da enunciação literária e, por certo, sobre as imagens por eles veiculadas.

A literatura e os bens simbólicos em geral relacionam-se a uma diversidade de competências e identidades sociais que marcam posições e divisões entre os sujeitos: letrados e iletrados; iniciados e ignorantes; intelectuais e trabalhadores. Desse modo, as condições de existência dos discursos e das representações são produtoras de hierarquias e valores, não isentos de divisões e desigualdades. Uma «democracia das letras» implica a construção de um espaço de partilha onde o literário seja uma esfera aberta à participação de todas as parcelas, indistintamente. Não se trata, contudo, de distribuir à massa o «biscoito fino» (a grande obra de arte com seu poder civilizatório) fabricado pelo escritor consagrado. A famosa frase atribuída a Oswald de Andrade — «A massa ainda comerá o biscoito fino que fabrico» — conforme registra Haroldo de Campos na introdução às obras completas, volume VII, do poeta modernista (Campos 1971: 55):

Se, por um lado [...] assinala a promessa de democratização da arte, trazendo à tona o problema da falta de acesso da massa à cultura produzida nos círculos eruditos; por outro, causa um certo incômodo, pois contém implicitamente a ideia de simples «consumo» da alta cultura pelas classes populares, numa via de mão úni-

<sup>16</sup> Segundo Rancière, a política «é a atividade que tem por princípio a igualdade, e o princípio da igualdade transforma-se em repartição das parcelas de comunidade ao modo do embarço: de quais coisas há e não há igualdade entre quais e quais? O que são essas “quais”, quem são esses “quais”? De que modo a igualdade consiste em igualdade e desigualdade? Tal é o embarço próprio da política, pelo qual a política se torna um embarço para a filosofia, um objeto da filosofia» (Rancière 1996: 11).

ca que reafirma o lugar do artista e do intelectual como uma espécie de «doador» privilegiado. Os bons propósitos de democratização da arte e da cultura exigem o rompimento de outras barreiras que não apenas a do acesso à produção consagrada — é preciso que os lugares de enunciação também sejam deslocados. Na afirmação de Oswald de Andrade, no fundo está a defesa da grande arte, o tal «biscoito fino» a ser distribuído à massa iletrada, propósito bem intencionado e todavia perigoso, pois implica a imposição de padrões artísticos, formas de pensamento e sensibilidades concebidas a partir da ótica da classe que detém o controle das representações (Oliveira 2013: 206).

Romper tal atitude assimétrica e autoritária implica uma «desprivatização» da literatura, ou seja, percebê-la desde um outro lugar, fora do círculo restrito de obras que pertencem a poucos iniciados, com condições de apreciá-la e usufruí-la da forma como os seus «donos» julgam mais adequada. Entender a literatura como um direito, conforme propõe Antonio Candido (2004), não significa ratificar a ideia do «biscoito fino» distribuído à massa (princípio burguês de distribuição), mas significa compreendê-la na sua diversidade e na liberdade de os sujeitos, grupos e comunidades dela tomarem parte, com significados, usos e funções imprevisíveis, estabelecidos nas práticas em comunidade.

Tal princípio contraria a ideia vigente de literatura como objeto da ordem das relações predominantemente individuais e privadas, em que se enfatiza a relação solitária do sujeito com a obra. Poucas vezes pensamos a literatura como um gesto público e um fator de organização da vida social, capaz de estabelecer formas de convívio, laços comunitários, aproximação entre as pessoas que, pela literatura, instituem modos de estar e ser no mundo com os outros, seus iguais.

Nos saraus, autores, obras e público misturam-se na performance coletiva, em que a voz e o corpo operam como dispositivos capazes de fazer ampliar o espaço do sensível. A literatura transforma-se em uma ação que congrega a comunidade, seja no bar, na livraria ou no espaço ampliado da rua. Por isso, «guerreiros e guerreiras de todos os lados e de todas as quebradas vêm comungar o pão da sabedoria que é repartido em partes iguais, entre velhos e novos poetas, sob a bênção da comunidade» (Vaz 2008: 35).

No espaço dos saraus, a literatura revela novas faces, que certamente ultrapassam a abordagem estritamente textual, pois a sua prática implica uma nova forma de sociabilidade, criada a partir do encontro das pessoas para a celebração da palavra, com isso expandindo as potencialidades expressivas dos

sujeitos que dela comungam. A poesia participa, portanto, da construção coletiva de um novo modo de ser e fazer no mundo. Dessa maneira, o modo de existência da poesia nesse espaço contrapõe-se à função meramente contemplativa e desinteressada da arte, à medida que sua apropriação é motivada por um projeto coletivo de participação e transformação social.

As performances dos saraus possibilitam encontros geradores de novas experiências estéticas, que demandam uma perspectiva antropológica de análise, pois a representação não é uma forma abstrata, mas resultante das interações e da demarcação dos espaços onde elas acontecem. Conforme lembra Rancière (2009), a política da estética não está em fornecer explicações do mundo, colocar-se em defesa de certas causas ou manifestar o desejo de transformação social (propósito todavia não deixado de lado pelos escritores da periferia), mas o seu alcance é ainda maior pelos laços comunitários que estabelece. Assim, a dimensão política da literatura dos saraus é inseparável da performance que a institui, nos termos em que sua prática realiza-se como experiência coletiva, nas condições em que o literário deixa de ser o privilégio de uma nobreza, «encarregada de proteger um bem ameaçado de desaparecer aos olhos de quem a regula e domina» (Oliveira 2016: 92).

Nessa perspectiva, os saraus das periferias, na pluralidade e diversidade que assumem, constituem um movimento da maior relevância para os estudos literários contemporâneos. Sua emergência nas periferias põe em causa divisões e hierarquias estéticas e políticas, dando margem à explicitação dos interesses conflitantes que se estabelecem no jogo de produção, reprodução e transformação de lugares e valores sociais, do qual as práticas literárias e culturais tomam parte e partido.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BHABHA, Homi (1998). *O local da cultura*. Trad. Myriam Ávila, Eliana Lourenço de Lima Reis e Gláucia Renate Gonçalves. Belo Horizonte: UFMG.
- BUZO, Alessandro (2014). *Boletim do Kaos*, janeiro [em linha] [10 setembro 2015] <[http://sarausuburbano.blogspot.com.br/2014\\_01\\_01\\_archive.html](http://sarausuburbano.blogspot.com.br/2014_01_01_archive.html)>.
- BUZO, Alessandro (2011). *Poetas do sarau suburbano: ritmo e poesia*. Rio de Janeiro: Ponteio.
- BUZO, Alessandro (2015). «Retrospectiva 2014 - Sarau Suburbano». *Buzo10* [em linha] [25 fevereiro 2017] <<http://buzo10.blogspot.com.es/2015/01/retrospectiva-2014-sarau-suburbano.html>>.

- CAMPOS, Haroldo (1971). «Uma poética da radicalidade». Oswald de Andrade. *Obras completas*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, v. VII.
- CANDIDO, Antonio (2004). «O direito à literatura». *Vários escritos*. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul; São Paulo: Duas Cidades.
- DIÓGENES, Glória (1998). *Cartografias da cultura e da violência: gangues, galeras e o movimento hip hop*. São Paulo: Annablumme; Fortaleza: Secretaria da Cultura e Desporto.
- GABRIELA, Marília (2009). «Entrevista com Sérgio Vaz». *Marília Gabriela Entrevista* [vídeo]. Rio de Janeiro: Globo [em linha] [6 fevereiro 2014]. <<http://www.youtube.com/watch?v=f8NP9c4Fdx4>>.
- HOLLANDA, Heloísa Buarque de (2004). *Impressões de viagem: CPC, vanguarda e desbunde: 1960/1970*. Rio de Janeiro: Aeroplano.
- MACEDO, Joaquim Manuel de ([1844] s.d.). *A Moreninha*. São Paulo: Círculo do Livro.
- MANZINI-COVRE, Maria de Lourdes (1994). *O que é cidadania*. São Paulo: Brasiliense.
- NASCIMENTO, Érica Peçanha do (2009). *Vozes marginais da literatura*. Rio de Janeiro: Aeroplano.
- NUNES, Guida (1980). *Favela: resistência pelo direito de viver*. Petrópolis: Vozes.
- OLIVEIRA, Rejane Pivetta de (org.) (2013). «Literatura como ferramenta para pensar e intervir no mundo». *Revista da Anpoll*, 1-35 [em linha] [3 agosto 2016]. <<https://revistadaanpoll.emnuvens.com.br/revista/article/view/651>>.
- OLIVEIRA, Rejane Pivetta de (2016). «A literatura e o comum: elementos para uma crítica política». *Nonada*, 1-26 [em linha] [3 agosto 2016]. <<http://seer.uniritter.edu.br/index.php/nonada/article/viewFile/1346/869>>.
- PELLIZZARO, Tiago (2014). «Ao encontro do outro: etnografia do Sarau Suburbano». *Anais do II Seminário Internacional de Língua, Literatura e Processos Culturais – SILLPRO: Espaço, Território e Região*. Caxias do Sul: Universidade de Caxias do Sul, 1215-1226.
- RANCIÈRE, Jacques (1996). *O desentendimento: política e filosofia*. Trad. Ângela Leite Lopes. São Paulo: Editora 34.
- RANCIÈRE, Jacques (2009). *A partilha do sensível: estética e política*. Trad. Mônica Castro Netto. São Paulo: Editora 34.
- GAGLIARDI, Sérgio; FALCÃO, Maurício (2007). *Povo lindo, povo inteligente: Sarau da Cooperifa* [vídeo]. São Paulo: DGT Filmes [em linha] [7 fevereiro 2014]. <<http://www.youtube.com/watch?v=wwly5pyoqoM>>.
- SILVA, David Alves da (dir.) (2010). *Curta saraus* [vídeo]. São Paulo: David Alves da Silva, 2010 [em linha] [13 abril 2013]. <<http://www.youtube.com/watch?v=7FyCf1CrFcl>>.
- TENNINA, Lucía (org.) (2014). *Saraus: Movimiento/Literatura/Periferia/São Paulo*. Buenos Aires: Tinta Limón.
- TENNINA, Lucía (org.) (2014). *Brasil Periférica: Literatura Marginal de São Paulo*. México: Aldus.

- TENNINA, Lucía (org.) (2016). *Brasil Periférica. Literatura Marginal de São Paulo*. Santiago do Chile: Cuarto Próprio.
- VAZ, Sérgio (2008). *Cooperifa: antropofagia periférica*. Rio de Janeiro: Aeroplano.
- WILLIAMS, Raymond (1977). *Marxism and literature*. Oxford: Oxford University Press.
- WILLIAMS, Raymond (2015). «A cultura é algo comum». *Recursos da esperança*. Trad. e notas Maria Elisa Cevasco. São Paulo: Editora Unesp.
- YÚDICE, George ([2006] 2013). *A conveniência da cultura: usos da cultura na era global*. 2.<sup>a</sup> ed. Belo Horizonte: Editora UFMG.