



**UNIVERSIDADE FEDERAL DA BAHIA
INSTITUTO DE LETRAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LITERATURA E CULTURA**

GLEICIELE DA SILVA OLIVEIRA

**O FIO MNEMÔNICO DA PALAVRA:
O SARAU DA ONÇA**

Salvador
2019

GLEICIELE DA SILVA OLIVEIRA

**O FIO MNEMÔNICO DA PALAVRA:
O SARAU DA ONÇA**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Literatura e Cultura, Instituto de Letras, Universidade Federal da Bahia – UFBA, como requisito parcial para obtenção de grau de Mestra em Letras, com área de concentração em Teoria e Crítica da Literatura e da Cultura.

Orientadora: Prof.^a Dr.^a Denise Carrascosa França

Salvador
2019

Ficha catalográfica elaborada pelo Sistema Universitário de Bibliotecas (SIBI/UFBA),
com os dados fornecidos pelo(a) autor(a).

Oliveira, Gleiciele da Silva
O fio mnemônico da palavra: o Sarau da Onça /
Gleiciele da Silva Oliveira. -- Salvador, 2019.
124 f. : il

Orientadora: Denise Carrascosa França.
Dissertação (Mestrado - Programa de Pós-Graduação em
Literatura e Cultura) -- Universidade Federal da
Bahia, Instituto de Letras, 2019.

1. Sarau da Onça. 2. Saraus periféricos. 3. Poesia.
4. Performance. 5. Resistência negra. I. Carrascosa
França, Denise. II. Título.

GLEICIELE DA SILVA OLIVEIRA

**O FIO MNEMÔNICO DA PALAVRA:
O SARAU DA ONÇA**

Dissertação apresentada como requisito parcial para obtenção do grau de Mestra em Letras,
Instituto de Letras, da Universidade Federal da Bahia.

Salvador, 19 de junho de 2019.

Banca examinadora



Documento assinado digitalmente

DENISE CARRASCOSA FRANÇA
Data: 03/07/2024 16:22:46 -0300
Verifique em <https://validar.it.gov.br>

Denise Carrascosa França - Orientadora

Doutora em Crítica Literária e Cultural pela Universidade Federal da Bahia, Bahia, Brasil.
Universidade Federal da Bahia



Documento assinado digitalmente

ROSINÊS DE JESUS DUARTE
Data: 03/07/2024 17:25:37 -0300
Verifique em <https://validar.it.gov.br>

Rosinês de Jesus Duarte

Doutora em Letras Vernáculas pela Universidade Federal da Bahia, Bahia, Brasil, e
Universidade Complutense de Madrid, Madrid, Espanha
Universidade Federal da Bahia

Silvio Roberto dos Santos Oliveira

Doutor em teoria e História Literária pela Universidade Estadual de Campinas, São Paulo,
Brasil
Universidade Estadual da Bahia

A

Maria Ginai, minha mãe, e Antonio Raimundo, meu pai, por serem meu porto seguro.

Poetas insurgentes da periferia, por me ajudarem a continuar acreditando na vida.

AGRADECIMENTOS

A toda força ancestral que me iluminou para que eu pudesse contar mais uma página de nossa história.

A minha família, por ter me dado suporte físico e emocional para prosseguir com a realização de mais uma etapa da minha vida.

À professora Dra. Denise Carrascosa, minha “mais-do-que-orientadora”, por ter me acolhido, me oferecido, generosamente, um pouco do seu tempo, me conduzido nesse percurso e não me deixado desistir.

A Sandro Ribeiro dos Santos, pelo afeto ofertado, pela amizade, companheirismo, e por ter me auxiliado no processo da pesquisa do início ao fim.

A Evanilson Alves dos Santos, pelo carinho, amizade e parceria durante o desenvolvimento do trabalho.

A Célio José dos Santos, por todas as conversas, apoio, livros emprestados, orientações muito antes da escrita do projeto, e pela amizade e carinho de sempre.

A Magno Oliveira da Cunha Vidal, meu amigo-irmão, por ter me apoiado, me escutado, me ajudado a encontrar um caminho para a escrita.

A Érica dos Anjos Pereira, minha amiga-irmã, pelo carinho, pelos livros emprestados, pela força em todos os momentos.

A Danilo Silveira Santos da Silva, pela escuta afetiva, por todo carinho e apoio nesse percurso.

A Gisele Moreira Santos, amiga que o mestrado me deu, por não ter me deixado sozinha durante esta jornada.

À professora Dra. Ana Lúcia Silva Souza, por todo saber compartilhado com muito afeto durante o tirocínio, pelas orientações, escuta, compreensão e apoio.

Aos/às professores/as e colegas, pelas discussões profícuas que contribuíram bastante nas minhas reflexões.

Ao grupo de pesquisa *Traduzindo no Atlântico Negro*, pelo saber compartilhado afetuosamente.

Ao Instituto Federal Baiano, pelo apoio à pesquisa.

Aos/as poetas do sarau, que alimentaram o meu ser com poesia, com a força ancestral da resistência, e que contribuíram significativamente com o trabalho.

Enfim, a todos que, direta e indiretamente, foram corpo presente no processo de reverberar sobre a vida, a existência, a palavra ancestral.

O quilombo é um avanço, é produzir um momento de paz. Quilombo é um guerreiro quando precisa ser guerreiro. E também é o recuo se a luta não é necessária. É uma sapiência, uma sabedoria. A continuidade de vida, o ato de criar um momento feliz, mesmo quando o inimigo é poderoso, e mesmo quando ele quer matar você. A resistência. **Uma possibilidade nos dias da destruição.**

Maria Beatriz Nascimento, 2018.

O afeto é nosso feitiço.

Aláfia, 2019.

Poesia é vomitar urgência ácida.

Pieta Poeta, 2018.

RESUMO

Busca-se com esta pesquisa analisar a história do Sarau da Onça e a poesia viva produzida no seu seio. O evento ocorre quinzenalmente no bairro de Sussuarana, em Salvador-Ba, promovido há oito anos por jovens moradores/as da periferia soteropolitana. O sarau faz parte de um movimento cultural e literário da periferia que vem crescendo nas grandes capitais do país. Este movimento, que vincula arte e engajamento na sua escrevivência afrografadas no corpo, firma-se como uma experiência estética compartilhada, e agencia mudanças através da poesia viva. Regido pelo aspecto de encruzilhada da cultura negra, diferentes poetas encontram-se, identificam-se e influenciam-se, espalhando a poesia para outros cantos da cidade. O Sarau da Onça contribui para o recuo do processo de apagamento epistemológico produzido pela escravização a qual a população negra foi submetida. Assim, a partir da observação e análise dos/as seus/as agentes, o processo de afetação dos/as participantes e a apresentação performática de sua poesia, realiza-se um estudo de caso sobre o evento em si, visando identificar os aspectos éticos e estéticos de sua produção literária.

Palavras-chave: poesia; performance; saraus periféricos; resistência.

RESUMEN

Se busca con esta investigación analizar la historia del Sarau da Onça y la poesía viva producida en su espacio. El evento se realiza quincenalmente en el barrio de Sussuarana, en Salvador-Ba, promovido hace ocho años por jóvenes residentes de la periferia de esta ciudad. El sarau es parte de un movimiento cultural y literario de la periferia que viene creciendo en las grandes capitales del país. Este movimiento, que vincula arte y compromiso en su “escrevivência” afrografada en el cuerpo, se firma como una experiencia estética compartida, y agencia cambios a través de la poesía viva. Regido por la cultura negra, diferentes poetas se encuentran, se identifican e influyen, esparciendo la poesía hacia otros cantos de la ciudad. El Sarau da Onça contribuye al retroceso del proceso de borrado epistemológico producido por la esclavización a la que fue sometida la población negra. Así, a partir de la observación y análisis de sus agentes, el proceso de afectación de los participantes y la presentación performática de su poesía, se realiza un estudio de caso sobre el evento en sí, buscando identificar los aspectos éticos y estéticos de su producción literaria.

Palabras clave: poesía; performance; sarau periférico; resistencia.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

1	Marca do Sarau da Onça	36
2	Marca da Cooperifa	47
3	Material de divulgação do Sarau Bem Black e Sarau Bem Legal	56
4	Registros fotográficos do Sarau da Onça em 2011	100
5	Registros fotográficos do Sarau da Onça em 2012	101
6	Registros fotográficos do Sarau da Onça em 2013	102
7	Registros fotográficos do Sarau da Onça em 2014	103
8	Registros fotográficos do Sarau da Onça em 2015	105
9	Registros fotográficos do Sarau da Onça em 2016	106
10	Registros fotográficos do Sarau da Onça em 2017	107
11	Registros fotográficos do Sarau da Onça em 2018	108
12	Registros fotográficos do Sarau da Onça em 2019	109

LISTA DE ABREVIATURAS E SIGLAS

CENPAH	Centro Pastoral Afro Padre Heitor Frisotti
CNBB	Conferência Nacional dos Bispos no Brasil
PAB	Pastoral Afro-Brasileira
COOPERIFA	Cooperativa Cultural da Periferia

SUMÁRIO

1	UMA LIGAÇÃO MNEMÔNICA COM A PALAVRA ANCESTRAL	13
2	TUDO JUNTO E MISTURADO: ALINHAVANDO A POESIA E A HISTÓRIA DO SARAU DA ONÇA	31
	I - <i>O espaço</i>	31
	II – <i>Influências</i>	43
	III - <i>Solo fértil</i>	59
	IV – <i>Microfone aberto</i>	74
	V - <i>Zona autônoma de quilombismo poético</i>	92
3	O CORPO-POESIA DO SARAU DA ONÇA	100
4	ENTRE CAMINHOS: UM PONTO DE CHEGADA OU UM PONTO DE PARTIDA	111
	REFERÊNCIAS	116

1 UMA LIGAÇÃO MNEMÔNICA COM A PALAVRA ANCESTRAL

“Ô dai-me licença aê...
Ô dai-me licença...”¹

Certa vez, li um poema de uma escritora moçambicana que continha um verso que se repetia diversas vezes no tecido textual: “Tirem-nos tudo/ mas deixem-nos a música”. No decorrer do texto, a voz que anuncia uma súplica, abre mão de tudo o que seria importante para qualquer outro indivíduo: terras, o sol, o luar, o alimento... tudo! A única coisa que não podia se perder seria a música. Por muito tempo, fiquei reflexiva sobre esse poema. Ele me atravessou sobremaneira. Como perder tudo e ficar apenas com a música? E somente entendendo o que seria a música para a cultura tradicional africana, conseguiria compreender o último verso: “Tirem-nos tudo/ mas não nos tirem a vida/ não nos levem a música”. A voz enunciativa traz a música como a própria vida. Mas o que representaria a música para as comunidades africanas e, conseqüentemente, as afrodiaspóricas?

O poema o qual eu me refiro é *Súplica* de Noémia de Sousa. Foi ele que me fez reverberar sobre a importância da palavra e da arte para o povo negro. A música, genericamente, é uma fala cadenciada, ritmada, produzindo uma narrativa com um importante papel de recriar a vida, ou uma fala (som) regida apenas por melodia e harmonização, mas que não deixa de ser um processo enunciativo e comunicativo gerador de potencialidades. Segundo o escritor malinês Amadou Hampâté Bâ (2010), “na tradição africana, a fala, que tira do sagrado o seu poder criador e operativo, encontra-se em relação direta com a conservação ou com a ruptura da harmonia no homem e no mundo que o cerca” (HAMPÂTÉ BÂ, 2010, p. 173-174). Nesse sentido, a fala, a palavra sagrada, constitui o próprio ser humano e “gera movimento e ritmo, e, portanto, vida e ação” (HAMPÂTÉ BÂ, 2010, p. 173-174). Tem a força de colocar as potencialidades do poder, do querer e do saber em movimento. A fala é axé, é força vital e, enquanto potência, impulsiona o devir. Então, o poema de Noémia Sousa reflete sobre essa força geradora de devires que a música, a palavra ancestral,

¹ Trecho retirado da música *Festa de Candomblé* gravada pelo cantor Martinho da Vila em 1983 a partir de cânticos dessa religião de matriz africana.

constitui, ratificando que, mesmo perdendo tudo, poderíamos reconstruir tudo de novo se tivéssemos a oportunidade de transmutar as histórias, culturas, crenças, memórias de nosso povo através do som... da palavra.

Ao se analisar a constituição de diferentes povos, em espaços geográficos distintos, é possível constatar a utilização do tecido discursivo da palavra como um importante instrumento de poder e subalternização do sujeito, aliado a outros mecanismos coercivos. No processo de colonização europeia, a sociedade foi racialmente estruturada com base, principalmente, em uma linguagem escrita que buscou, através de uma argumentação pseudocientífica, comprovar e convencer a escravização e inferioridade da população negra, ocasionando o fortalecimento da produção e manutenção de um fenômeno que pode ser chamado de epistemicídio (SANTOS, 2009, p. 10). Tudo o que é vinculado à cultura negro-africana é apagada, distorcida, menosprezada. A humanidade desse sujeito é completamente extirpada, havendo a quebra da sua ligação com a palavra, e tudo o que ele é deve ser aniquilado para ser o “Outro”². Este rompimento pode ser percebido simbolicamente através da reflexão poética do escritor angolano Manuel Rui (1985):

quando chegaste mais velhos contavam estórias. Tudo estava no seu lugar. A água. O som. A luz. Na nossa harmonia. O texto oral. E só era texto não apenas pela fala mas porque havia árvores, parrelas sobre o crepitar de braços da floresta. E era texto porque havia gesto. Texto porque havia dança. Texto porque havia ritual. Texto falado ouvido visto. É certo que podias ter pedido para ouvir e ver as estórias que os mais velhos contavam quando chegaste! Mas não! Preferiste disparar os canhões. A partir daí comecei a pensar que tu não eras tu, mas outro, por me parecer difícil aceitar que da tua identidade fazia parte esse projeto de chegar e bombardear o meu texto. Mais tarde viria a constatar que detinhas mais outra arma poderosa além do canhão: a escrita. E que também sistematicamente no texto que fazias escrito inventavas destruir o meu texto ouvido e visto. Eu sou eu e a minha identidade nunca a havia pensado integrando a destruição do que não me pertence (RUI, 1985, p. 01).

No fragmento acima, é possível perceber o processo de apagamento da humanidade da população negra em prol de uma exploração econômica, forjada de “civilizatória”, que se furtou em aceitar a diferença cultural e identitária do “Outro

² O termo ‘outro’ é entendido aqui pelo viés da *alteridade colonial*: “Não é o Eu colonialista nem o Outro colonizado, mas a perturbadora distância entre os dois [...] – o artifício do homem branco inscrito no corpo do homem negro” (BHABHA, 2013, p. 84).

colonizado” (BHABHA, 2013, p. 84). O tecido textual da tradição africana que é intrinsecamente performativo, “falado, ouvido e visto”, conforme descreve o escritor Manuel Rui, precisava ser minado, numa tentativa de, assim, apagar a visão de mundo desse povo, o modo de se relacionar com o universo natural, espiritual e material ao seu redor. No texto, há a presença de um discurso social de base africana que é conectado com tudo o que compõe a sociedade, manifestando-se como ritual, música, dança, som, palavra.

Na reflexão que Manuel Rui faz em relação à chegada da colonização, podemos identificar também a figura de um “contador de estórias³”, representada pelos mais velhos. Mais conhecidos como *griots*, termo propagado a partir da África de colonização francesa (QUEIROZ, 2007), esses indivíduos detinham o importante papel de salvaguardar a memória viva de um povo, transmitindo conhecimento através de expressões artísticas variadas. Segundo Hampâté Bâ (2010), de forma geral, eles/as podiam ser músicos, trazendo em suas apresentações a sonoridade de diversos instrumentos; “embaixadores” ou cortesãos, ligados a uma família ou a uma única pessoa; e genealogistas, historiadores ou poetas; sendo que era possível encontrar *griots* que possuíam todas essas características. Nesse sentido, resumidamente, como pontua o professor Amarino Oliveira de Queiroz (2007),

griot seria o termo genérico aplicado àqueles artistas especializados em perpetuar a memória cultural de suas coletividades recorrendo à história, à genealogia, à tradição e a um exercício performático que se apóia em manifestações diversas como o canto falado, a poesia, as narrativas orais, a encenação, a música, a mímica e a dança (QUEIROZ, 2007, p. 42).

Desta forma, diferentemente do que é propagado em relação à constituição da literatura, ligando-a sempre ao universo da escrita, a tessitura da vida narrada performaticamente pelos/as *griots* demonstra um fazer literário próprio e autêntico como combustão para a manutenção das relações humanas. Nessas narrativas orais, há uma estética que se desenvolve a partir de elementos vivos, como a vocalização, o ritmo, os gestos, a interação com quem ouve e lê. De acordo com a pesquisadora

³ Vale ressaltar que a definição de *griot* é complexa, uma vez que as pessoas que assim eram/ são denominadas possuíam/ possuem diferentes especialidades, atividades e funções sociais. A intenção aqui é dialogar apenas com a do “contador de história” sem buscar qualquer tipo de homogeneização.

Michele Freire Schiffler (2017), o argumento de que as sociedades não letradas⁴ não possuem literatura não consegue se sustentar, uma vez que

a literatura é veículo para expressão cultural e estética, tanto em sociedades letradas quanto nas não letradas, possuindo relações culturais engendradas em seu tecido, de modo que não só reflete ao mundo uma cultura, mas também se constitui nos alicerces de valores, da dimensão estética e da cosmogonia das civilizações no berço da qual nasce (SCHIFFLER, 2017, p. 127).

Com a colonização, a escrita vai ser usada como mecanismo de opressão e de acesso a espaços de poder, como expõe Manuel Rui no seu texto. Todo o conhecimento que parte dos povos explorados será posto à prova e, conseqüentemente, as formas de ser e estar no mundo do povo negro. Considerando essa situação imposta, por todas as rotas do Atlântico Negro, desenhou-se então uma cartografia de resistências traçadas em distintas épocas e lugares, interligando-se por um fio mnemônico de ancestralidade. O contexto físico e histórico acentuou as formas estratégicas de combate que deveriam ser utilizadas em cada circunstância. Corpos, vozes e discursos de autoafirmação tentaram reconfigurar uma história, cultura e identidade negras mutiladas pelo processo escravocrata. A população negra tornou-se seu principal agente na luta pela sobrevivência e pela sua re-humanização (GILROY, 2012).

Ao longo dos anos, nessa busca incessante por uma reversão na imagem de subordinação e anulação social, a literatura, principalmente a poesia, tem se destacado como um potente instrumento de resistência étnica e estética, contribuindo para uma narrativa de si falada, escrita e performatizada pelo povo negro. Como pontua o poeta, crítico e romancista nigeriano Femi Ojo-Ade (2006),

a literatura, na sociedade negra, sempre teve uma função social, fato que se tornou mais acentuado pelas exigências históricas. O sofrimento necessita de luta para ser sobrepujado e qualquer arma, inclusive a literária deve ser usada (OJO-ADE, 2006, p. 121).

⁴ Apesar das civilizações africanas serem majoritariamente baseadas em uma cultura oral, é importante ressaltar que muitas já possuíam o mecanismo da escrita, como a escrita árabe, os ibos da Nigéria, o alfabeto *bamun* dos Camarões, o alfabeto vâi, a escrita etiópica entre outras (QUEIROZ, 2007). Sendo assim, é importante destacar que também é desse continente que se origina a escrita.

Segundo o historiador britânico Paul Gilroy (2012), as populações da diáspora negra arquitetaram inúmeras formas organizacionais de política cultural, visando à “aquisição de uma cidadania substantiva negada pela escravidão” (GILROY, 2012) e uma dessas formas refletiu diretamente na relação que elas mantinham com a linguagem:

na primeira fase, a população é coagida ao analfabetismo e aí mantida pelo terror. Na segunda, onde a porta para a alfabetização não está fechada por sanções legais, a sobrevivência pode exigir o domínio de expressões linguísticas e verbais especialmente codificadas fora do comando da palavra escrita [...]. A terceira fase envolve tipicamente um movimento deliberado e consciente para além da linguagem em sentidos, que são informados pela memória social de experiências anteriores de separação forçada do mundo da comunicação escrita (GILROY, 2012, p. 244).

Assim, dentro de uma estrutura sócio-histórica, econômica e cultural distinta, a capacidade expressiva do povo negro precisou seguir também uma lógica estratégica de sobrevivência, ressoando na criação de expressões artísticas para além da linguagem escrita. Esta, quando assimilada como língua do/a colonizador/a, passou a ser utilizada também como mecanismo de poder, mas sem se afastar de toda a plasticidade criativa produzida anteriormente, atravessada pelo corpo, pela oralidade, pela memória, pela ancestralidade e pelo encantamento, como aborda Manuel Rui na sequência do seu texto *Eu e o Outro - o invasor ou em poucas três linhas uma maneira de pensar o texto*. A arte performativa, por sua vez, sempre esteve imbricada nessa produção, e teve um papel importante na transmissão desse conhecimento que começou a ser reconstruído a partir da memória coletiva⁵ (HALBWACHS, 2006).

No Brasil, muitos coletivos de resistência impulsionaram um deslocamento no papel social do negro através também da arte, da palavra performática. O ativismo juvenil pode ser percebido em muitos desses períodos e grupos, contribuindo significativamente para inúmeras mudanças sociais. Uma delas é a retirada da periferia das sombras, apontando a complexidade desse espaço social onde vive uma parcela da sociedade em condições precárias de existência.

⁵ Maurice Halbwachs (1990) defende que as lembranças de situações vividas tanto individual quanto coletivamente não podem ser desvinculadas de um grupo e contexto sociais. Ou seja, nossas memórias, além de uma dimensão individual, possuem também uma dimensão coletiva: “nós não percebemos que não somos senão um eco” (HALBWACHS, 2006, p. 21).

Enquanto que, no final do século XX, as práticas socioculturais foram, na maioria das vezes, marcadas por um “consenso” na ideia de nação brasileira, impedindo uma possível emancipação social e política, no início do século XXI, já era possível identificar um processo de mutação na cena cultural na qual a falsa nação cordial passou a ser ativamente questionada nos campos político, social, racial e cultural (YÚDICE, 2004). É neste terreno fértil de contestação que emergem os “saraus periféricos⁶”, atividades culturais desenvolvidas, de forma geral, por uma juventude ativa que, nos últimos anos, vem elegendo uma tríade para sua arte performática: a palavra poética, a periferia e a negritude.

Esse tipo de reunião que congrega não apenas a literatura, mas a dança, a música, entre outras expressões artísticas não é um acontecimento novo. A utilização da voz e do corpo com o objetivo de comunicar, de interagir e de se expressar artisticamente, como ocorre no sarau, está intrinsecamente ligada à tradição oral que atravessa diversas culturas, remetendo-nos, por exemplo, ao “Griotismo” (QUEIROZ, 2007), citado anteriormente, e ao Trovadorismo. E, como toda manifestação cultural, modifica-se no tempo e no espaço, adquirindo diferentes roupagens. Segundo a pesquisadora Lucía Tennina (2017), é possível identificar referências a esse tipo de evento em muitos documentos do século XIX para divulgação de criações artísticas, caracterizando-o como

reuniões exclusivas de artistas, políticos e livreiros, que, com variada frequência, encontravam-se nas casas de determinados personagens da alta sociedade ou em espaços onde se desenvolvia a sociabilidade intelectual nessa época (TENNINA, 2017, p. 113).

De acordo com o pesquisador André Telles do Rosário (2007), ao estudar a poesia performática de Miró da Muribeca, poeta pernambucano, com base em reflexões desenvolvidas principalmente pelos historiadores/as e críticos/as Paul Zumthor, RoseLee Goldberg e Walter Ong, as “poéticas atuais de expressão corporal” (ROSÁRIO, 2007, p.109), como os recitais, se aproximam de uma tradição oral vinculada à poesia pré-moderna - medieval - e vanguardas modernistas, sendo

⁶ Decidimos utilizar a expressão “saraus periféricos” com o objetivo de diferenciá-los de outros saraus, vinculando-os diretamente ao movimento de literatura periférica que se intensificou a partir dos anos 2000. Vale salientar também que, mesmo quando um sarau é promovido geograficamente no centro da cidade, a exemplo do Sarau Bem Black em Salvador - Ba, considera-se relevante o encontro de periferias que este produz, bem como o vínculo direto ao movimento supramencionado.

atualizadas na contemporaneidade. Para o autor, a poesia medieval representou um período em que esse gênero literário estava intrinsecamente ligado ao corpo. Não havia a distinção entre corpo e intelecto. A poesia era modulada a partir de um jogo comunicativo alicerçado pela interação constante dos co-participes na apresentação artística. Possuía uma forte ligação com a música e era constituída por métrica e rima que ajudam na memorização.

Com a difusão da “prensa móvel” de Johannes Guttenberg, afirma o pesquisador, constrói-se uma outra estrutura mental nas civilizações europeias, vinculada muito mais à individualidade e à visualidade menos dinâmica proporcionada pela escrita no suporte impresso, extinguindo a interatividade na transmissão da poesia de outrora. Uma relação distinta e solitária com o texto literário passa a existir como o resultado desse impacto da materialidade da escrita. No século XIX, a poesia começa a ter aspectos dentro de um enquadramento estético particular, numa disposição gráfica em estrofes e definição de autoria para as produções, além do conteúdo e a sociabilidade se modificarem. Como ainda pontua Rosário (2007),

as poéticas que temos no século XIX eram voltadas para questões espirituais e intelectuais mais que para o jogo corporal, e feitas para serem consumidas de maneira solitária e grave, geralmente - ou, quando muito, em eventos sociais aristocráticos, de maneira quase solene nos intervalos dos espetáculos das noites no teatro e/ou como passatempo culto em recepções e festas⁷ (ROSÁRIO, 2007, p. 19).

Já no século XX, com o advento de novas tecnologias, como a telefonia, a televisão, a fonografia e o rádio, deu-se início a uma outra relação com o corpo, a imagem e a voz. Estes, por sua vez, voltaram a ter uma importância no ato comunicativo, apesar de ter sido de maneira distinta à época pré-moderna. Nesse embalo, movimentos artísticos começaram a aparecer, principalmente na Europa, em oposição à visão de mundo e artística do século anterior, passando a integrar a arte da performance em suas produções artísticas. Segundo o autor, analisando as

⁷ Vale ressaltar que, paralelamente a esta nova relação com o texto literário, as produções baseadas em uma cultura oral continuaram existindo e resistindo, embora desprezadas pela cultura considerada erudita.

diferentes formas de recepção da poesia nos últimos cem anos, há uma considerável alternância nos níveis de performance⁸ vinculados ao gênero,

desde a introdução da linguagem popular nos poemas (principalmente com o modernismo), da ruptura com a métrica e a rima como conhecidas nos tratados de versificação (com os futurismos), até as inovações na programação gráfica das obras (com os formalistas russos e com Mallarmé, por exemplo), inserindo a preocupação formal com os elementos visuais na construção do poema (com o Concretismo), e depois inclusive reinventando o próprio material em que essa poesia é transmitida (Poema Objeto, poesia Marginal, poesia Intersignos, Polipoesia) (ROSÁRIO, 2007, p. 20).

Contudo, além dessas formas distintas de se produzir e recepcionar a poesia, os modernismos também deram início a uma série de estudos com o corpo na reprodução de diferentes expressões artísticas, “fundidas para gerar novas maneiras de se fazer e pensar a ação artística, a sociedade e a existência” (ROSÁRIO, 2007, p. 21-22), impulsionando o fortalecimento da performance poética. Enquanto no Trovadorismo a poesia não existia sem o suporte do corpo, sendo intrínseca a esse último, na onda futurista, o corpo retorna como instrumento de comunicação, mas ainda externo à poesia. Estas experimentações do século XX, por sua vez, influenciam, segundo o autor, as novas “formas de performance poéticas urbanas contemporâneas” (ROSÁRIO, 2007, p. 21-22), tendo entre as duas uma diferenciação crucial: na contemporaneidade, o corpo “é ao mesmo tempo externo e interno à execução do poema” (ROSÁRIO, 2007, p. 21-22).

Quando os estudos da performance migraram da Europa para os Estados Unidos, surgiram expressões como o *Live Art* e o *Happening* que passaram a incluir o público, o contexto e o lugar como partes integrantes do todo artístico. Já com a arte conceitual, há a quebra da separação entre “experiência de vida e experiência estética” (ROSÁRIO, 2007, p. 33), colocando a vida no ponto central das experimentações artísticas.

Após este importante panorama histórico que Rosário (2007) traz para analisar a performance poética de Miró, ele vai vincular a produção literária e artística do poeta pernambucano à poesia marginal que desponta em terras brasileiras na década de

⁸ O autor se refere ao sentido zumthoriano de graus de performance. De forma geral, o grau zero seria a leitura solitária de um livro e o grau total, completo, seria o ato performativo ao vivo.

70. De acordo com o autor, todas as experimentações anteriores com o corpo relacionaram-se semioticamente, desembocando em duas principais vertentes poéticas na atualidade: as “performances poéticas urbanas contemporâneas” e o Slam Poetry.

Os poetas da “geração marginal”, conhecidos também como “geração mimeógrafo”, surgem no Brasil em um momento crítico de censura, a ditadura militar, na década de 70. Com o fechamento de inúmeras editoras, esses escritores precisaram fazer uso das novas tecnologias da época para dar continuidade à publicação dos seus textos, driblando as restritas regras editoriais daquele período (ROSÁRIO, 2007). Desta forma, acabam inovando na confecção, divulgação e circulação da sua arte, gerando um circuito alternativo de produção artística, à margem do sistema editorial. Os seus escritos eram divulgados a partir de livretos mimeografados, assim como em muros, camisetas e jornais. Nesse momento, recitais entram em cena como um importante mecanismo de propaganda e distribuição dos produtos literários. A poesia ganha contornos corporais, assim como a oralidade impregna o fazer literário dessa geração.

No entanto, segundo a pesquisadora Érica Peçanha do Nascimento (2009),

esses poetas marginais eram oriundos das camadas média e alta, estudantes de universidades públicas e ligados às atividades de cinema, teatro e música. Da origem social dos escritores e do circuito de práticas culturais do qual faziam parte derivam também suas conexões sociológicas para produzir e fazer circular seus produtos literários, pois era por meio de patrocínio de amigos, artistas e familiares que os livros eram editados; e no circuito de universidades, bares e cinemas frequentados pela classe média (intelectualizada) que eram vendidos (NASCIMENTO, 2009, p. 41-42)⁹.

Talvez por conta deste perfil socioeconômico que os/as escritores/as da “geração mimeógrafo”, na sua grande maioria, não eram adeptos da alcunha marginal. Esta, por sua vez, passou a ser utilizada na época muito mais pelos críticos literários, devido à questão da artesanaria editorial (produção, circulação e divulgação alternativas), do que pelos/as próprios/as autores/as (NASCIMENTO, 2009).

⁹ Vale ressaltar que essa análise parte de um contexto sul-sudeste, devendo ser empregada com cautela em outras regiões do país.

Aqui, é importante destacar que, paralela e suplementarmente a este movimento de “poesia marginal”, fervilhava também pelo Brasil uma crescente movimentação de escritores/as negros/as em prol de um fazer literário que expusesse “as marcas das experiências históricas e cotidianas dos afro-descendentes no país” (SOUZA, 2005, p. 61). Seguindo também a “tradição textual alternativa” (SOUZA, 2005, p. 31) deste período, eram os/as escritores/as que produziam, editavam, imprimiam e distribuíam “seus livros, jornais e revistas, vendendo-os nos mais diversos espaços, propiciando uma outra órbita de circulação e divulgação” (SOUZA, 2005, p. 41).

Analisando a geração mimeógrafo e o movimento de escritores/as negros/as em busca da construção de uma Literatura Negra, é possível perceber que há aproximações e afastamentos entre os dois. Há uma aproximação, por exemplo, no que se refere ao circuito editorial e aos recitais organizados pelos coletivos. Na década de 70, os/as intelectuais negros/as também começaram a desenvolver recitais vinculados à publicação de revistas e livros de produção independente ou coletâneas, como, por exemplo, os Cadernos Negros (Quilombhoje, em São Paulo) e Arte e Literatura (CEAO, em Salvador). Esses momentos de sociabilidade, na época, eram importantes para a celebração e a divulgação das produções, mas também como fortalecimento de uma rede de escritores/as negros/as e como um processo de aquilombamento.

Já no que diz respeito aos afastamentos, enquanto a poesia marginal da década de 70 possuía uma influência direta dos espaços universitários, “o pensamento e o discurso acadêmico e a arte institucionalizada não atingem” (SOUZA, 2005, p. 32) tão diretamente a produção dos/as escritores/as negros/as. Além disso,

se para alguns autores da década de setenta, o circuito da marginalidade editorial termina por se constituir em “estágio” preparatório para a descoberta pelas grandes editoras (Leminsky, Chacal ou Chico Alvim, por exemplo), outros continuarão, por toda a década de oitenta e a de noventa, a produzir num circuito alternativo (SOUZA, 2005, p. 43).

Ainda nesse período, entre a década de 70 e 80, é necessário também registrar o surgimento do Hip-Hop, outro movimento que vai tensionar a forma de produzir arte, influenciando diretamente as “performances poéticas urbanas contemporâneas” e o Slam Poetry, citados por Rosário (2007). Contudo, é difícil escrever sobre a origem do

Hip-Hop. Não há uma história única. Não há nem mesmo uma única maneira de descrever a sua constituição. É uma cultura híbrida, interligada a tantas outras linguagens artístico-culturais. Uma expressão comunicativa que ressignifica a cada momento a tradição. Em cada lugar que se insere, a sua corporeidade simbiótica modifica-se, rejuvenesce, origina outras práticas de se relacionar com o mundo. Mas há um elemento crucial que se mantém constante em todas as suas ressurgências: o desequilíbrio social. Ou seja, a partir das vulnerabilidades do existir, essa produção é fecundada.

De acordo com o músico João Lindolfo Filho (2004), o processo embrionário do Hip-Hop surge através da música elaborada pelos *rude boys* na Jamaica. Jovens, entre 14 e 30 anos, oriundos das zonas rurais, que migraram para a capital em busca de melhores condições de vida, veem na música um único caminho para mudar a sua realidade. A Jamaica passava por uma situação desoladora, com alto índice de desemprego e violência. “Para um rude, a única maneira de se ver livre dos bairros de lata de West Kingston era um single¹⁰ de sucesso ou um tiro da polícia” (LINDOLFO FILHO, 2004, p. 6). Um dos estilos musicais desenvolvidos por esses jovens foi o *reggae music*, caracterizado por discorrer sobre o cotidiano de miséria e de uma juventude na linha tênue entre a vida e a morte. Nesse sentido, para o pesquisador, esse gênero musical é a gênese do rap, a expressão melopoética do Hip-Hop: “os primeiros raps eram improvisações sobre temas de reggae, declamadas pelos DJs em festas na Jamaica” (LINDOLFO FILHO, 2004, p. 8).

Já para Amarino de Queiroz (2007), essas improvisações, que eram chamadas de *toast* e representavam um elo entre passado e presente, entre a cultura tradicional africana e a suas ressignificações na diáspora negra, formam a gênese do rap:

herdeiro cultural da poética oral difundida pelos *griots* africanos e trazida pelos **escravizados**, o rap foi se formatando tecnicamente a partir do *toast*, espécie de recitativo rítmico criado pelos disc-jóqueis da periferia de Kingston ao som de ritmos do Caribe, marcando assim uma espécie de etapa intermediária ou elo de ligação entre o *griot* do passado e o *rapper* contemporâneo (QUEIROZ, 2007, p. 126, grifo nosso).

¹⁰ Música de divulgação do trabalho de um artista.

Com o desenvolvimento dos *sound systems*¹¹ nas terras jamaicanas, que auxiliaram na proliferação de vários estilos musicais, outra expressão artística também vai se destacar: o DJ, que significa disc-jóquei, podendo ser definido como o “operador de discos”. Inicialmente, o termo foi utilizado para designar os apresentadores de rádio que tocavam músicas em seus programas tendo como suporte fonográfico o disco. Porém, o vocábulo foi ressignificado ao longo do tempo, ganhando novos contornos em cada espaço que adentrava.

Essas duas expressões artísticas, o *toast* e o DJ dos sistemas de som da Jamaica, vão desembocar em território norte-americano e se associar a outros movimentos e linguagens artístico-culturais da região, transmutando-se no que viria a ser conhecido, em torno da década de 70, como elementos constitutivos e performativos do Hip-Hop, cujo vocábulo significa saltar mexendo os quadris (Hip = quadril e Hop = saltar)¹². Este, por sua vez, vai emergir como “cultura performativa de rua” (QUEIROZ, 2007) dentro de um crítico contexto social nas periferias nova-iorquinas. O Bronx estava em chamas: violência, tráfico de drogas, gangues de rua, pobreza, desemprego e prédios em ruínas. Mais uma vez, a juventude vai precisar se articular para poder sobreviver. E vai ser através da arte. Então, “como um efeito colateral, uma explosão, a resposta de um corpo social doente que reage com uma febre que se recusa a passar e, como uma incontrolável peste às avessas” (D’ALVA, 2014, p. 3), nasce essa cultura nas ruas e das ruas. O Hip-Hop “alastra-se pelo mundo corrompendo a linguagem, distorcendo os corpos e rasgando a paisagem” (D’ALVA, 2014, p. 3).

É, assim, a partir da interação com esse movimento que aparece pelas ruas de Chicago, nos Estados Unidos, na década de 80, o Slam Poetry, ou como é mais conhecido, Poetry Slam, batalha de declamação de poesia. Rosário (2007) considera que tanto a poética urbana contemporânea, que desponta no Brasil por meio da “geração marginal”, quanto essa competição de poesia autoral, apesar de não estarem diretamente vinculadas, se assemelham por terem como base a performance poética no seu nível completo, considerando a definição zumthoriana. O slam e os

¹¹ Pilha de alto-falantes organizada em um espaço público e ligada a um toca-discos, criando no ambiente uma “discoteca móvel”.

¹² O termo é creditado ao DJ Lovebug Starski.

recitais alternativos que surgem a partir da “geração mimeógrafo” seriam, assim, o retorno da “voz em presença” na era midiaticizada de que fala Paul Zumthor (2014).

A competição de poesia declamada fortifica-se em contraponto aos encontros acadêmicos para leituras baseadas no livro, trazendo a expressão poética para um ambiente de descontração e maior aproximação com o público. Segue o fluxo da época, assemelhando-se às expressividades poético-musicais da cultura e movimento Hip-Hop (D’ALVA, 2014). Segundo a poeta, atriz e performer Roberta Estrela D’Alva (2014),

foi no ano de 1986, no Green Mill Jazz Club, um bar situado na vizinhança de classe trabalhadora no norte de Chicago, nos Estados Unidos, que o operário da construção civil e poeta Mark Kelly Smith, juntamente com o grupo Chicago Poetry Ensemble, criou um “show-cabaré-poético-vaudevilliano” chamado Uptown Poetry Slam, considerado o primeiro poetry slam (D’ALVA, 2014, p. 109).

Essa celebração da palavra falada alastra-se em comunidades por vários países, estabelecendo uma rede de sociabilidade em que a competição acabou se tornando o aspecto menos importante. O essencial é poder compartilhar experiências, reconectar tempos e espaços, materializar a vida através de uma poesia corpórea. No Brasil, esse exercício artesanal da palavra, o Slam Poetry, vai emergir em 2008, em São Paulo, por meio do trabalho do Núcleo Bartolomeu de Depoimentos. O grupo, que criou o primeiro slam do Brasil, intitulado ZAP! Zona Autônoma da Palavra, passa a ser responsável também por organizar e desenvolver a competição nacional que ocorre desde 2014.

Considerando todo o panorama apresentado, é importante ponderar que este trabalho visa estudar um movimento que se estabelece no Brasil depois da “geração mimeógrafo” da década de 70 e antes da chegada do Slam Poetry em 2008: os saraus periféricos; trazendo como recorte a história e a poesia do Sarau da Onça, cultivado em Sussuarana, bairro da capital baiana. Os saraus periféricos, por sua vez, constituíram-se principalmente como um canal de difusão para a literatura que se fortalece enquanto movimento cultural e literário da periferia a partir da publicação, em 2001, da edição especial da revista Caros Amigos - Literatura Marginal, fomentada pelo escritor Ferréz. Como aponta Érica Peçanha do Nascimento (2009), também com

aproximações e afastamentos da “geração marginal” anterior, a aplicação da expressão

literatura marginal por escritores da periferia é uma referência: à origem socioeconômica dos escritores; à temática dos textos que buscam evidenciar as práticas, o linguajar, o estilo de vida dos moradores das periferias urbanas e membros de classes populares; à preferência por um tipo de linguagem que se contrapõe aos códigos escritos tidos como cultos; e a uma série de obras que não receberam legitimação por parte da crítica especializada ou que estão sendo produzidas e divulgadas à margem do grande corredor editorial (NASCIMENTO, 2009, p. 123).

Contudo, vale ressaltar que a expressão Literatura Marginal não foi aderida por todos/as os/as escritores/as, surgindo outros termos correlatos nos últimos anos, como Literatura Periférica, Litera-rua, Literatura Suburbana, Literatura Divergente, entre outros. Todas as nomenclaturas utilizadas abarcam a ideia de uma literatura feita à margem da cultura dominante, trazendo para o centro da narrativa o protagonismo de um espaço de reexistências¹³ (SOUZA, 2011) sociais, raciais, culturais e afetivas.

Os saraus periféricos, assim, apontam para um redimensionamento do conceito de literatura, rasurando um campo discursivo eurocêntrico presente nos conjuntos de letras nacionais. Esta produção estabeleceu-se, principalmente, “a partir da mobilização de redes extraliterárias e é parte do processo da periferia como autora de sua própria imagem, desencadeado pelo movimento hip hop já nos anos 1980” (NASCIMENTO, 2009, p.137).

Então, sem querer desconsiderar as influências europeias tão bem abordadas por Rosário (2007) na análise das performances poéticas urbanas contemporâneas, entendemos que tanto os saraus periféricos quanto os slams no Brasil são fruto de uma cultura afrodiaspórica que permanece com “o vigor das fundações e raízes africanas e a permanência de seus textos, mesmo quando atravessados pelo palimpsesto do outro” (MARTINS, 1997, p. 25). Um texto “falado, ouvido e visto” (RUI,

¹³ O conceito de letramentos de reexistência foi cunhado pela pesquisadora Ana Lúcia Silva Souza (2011) ao observar as práticas e os usos sociais da linguagem dentro do movimento e cultura Hip Hop. Demarca-se a existência de um grupo social para além dos processos de negação e ausência sociais, e aponta-se os caminhos da resistência por meio da percepção de novas formas de sociabilidade e educação para além do ambiente escolar.

1985) que entra em comunhão com tudo ao seu redor e é capaz de criar inúmeras relações intersubjetivas nesse processo de feitura da palavra ancestral.

Vale ressaltar que esta pesquisa se apresenta também como a continuidade de um estudo iniciado no período da graduação e que se concretizou por meio do Trabalho de Conclusão de Curso apresentado ao Instituto de Letras da Universidade Federal da Bahia. A monografia *Vozes Negras da Bahia: um Sarau Bem Black* foi o ponto de partida para a reverberação do que tem sido essa produção literária no ambiente simbiótico dos saraus em Salvador. Pesquisar o “filho” do “Bem Black” é buscar compreender o fio condutor de um complexo rizomático¹⁴ (DELEUZE; GUATTARI, 1997) que explode em espaços de vulnerabilidade social afrografando¹⁵ (MARTINS, 1997) subjetividades a partir da palavra.

Com o lema “De nós, para nós e por nós mesmos”, o Sarau da Onça foi criado visando à utilização da poesia como uma arma para denunciar os problemas vividos em Sussuarana, especialmente, o aumento do índice de violência contra os/as jovens negros/as moradores/as deste bairro de Salvador. O intuito, assim, é tocar pela palavra, construindo uma rede de afetividades para sobrepujar as mazelas vivenciadas cotidianamente, performatizando a realidade.

No que diz respeito à metodologia, a pesquisa foi desenvolvida a partir de uma perspectiva qualitativa, já que buscamos analisar a dinâmica do Sarau, o ambiente no qual ele é desenvolvido e a sua substância poética, sem a apresentação de dados quantitativos. Para tanto, esse viés metodológico desdobrou-se em: pesquisa exploratória, com base em uma coleta de dados por meio de entrevistas e conversas “informais” tanto com os organizadores da atividade quanto com outros/as poetas e pesquisadores/as desse movimento literário; e em explicativa, examinando a dimensão do sarau e da sua produção literária.

Neste sentido, além do levantamento bibliográfico, foi necessária a participação efetiva nas edições do Sarau para a coleta de dados, além de outros eventos que o recital se apresentou ao longo desses últimos dois anos. A partir da observação e

¹⁴ O conceito de rizoma, desenvolvido por Deleuze e Guattari, é aqui utilizado pelo viés da multiplicidade de conexões e a horizontalidade das relações construídas dentro dos saraus periféricos. Como algo que se arrasta por diversos lugares e atravessa diferentes espaços, tempos, histórias e culturas.

¹⁵ O termo *afrografias*, empregado pela pesquisadora Leda Maria Martins, carrega em si uma dimensão para além do campo da linguística. Ou seja, não se limita à linguagem verbal, à grafia de sons, mas a uma grafia do próprio corpo negro, dos seus saberes, dos lampejos performáticos da sua arte.

análise dos/as seus/as agentes, o processo de afetação dos participantes e a apresentação performática de sua poesia, buscou-se realizar um estudo de caso sobre o evento em si, visando identificar os aspectos éticos e estéticos de sua produção literária.

É importante pontuar também que, ao mesmo tempo que se buscou seguir mecanismos e estruturas de uma escrita acadêmica, houve a tentativa de tensionar esse lugar das normas, trazendo uma fluidez para o texto por meio da narração de vivências durante os últimos anos de participação nos saraus periféricos. O objetivo foi embarcar na organicidade do Sarau e dialogar com a sua poética, mas também com o processo de afetação produzido na própria pesquisadora, já que, como pontua a professora Diana Klinger (2014),

os afetos surgem nas relações, na capacidade de agir e ser atingido entre corpos. Corpos não possuem afetos, mas potencialidades de afetar, pois os afetos acontecem na relação, em função da relação. Não são propriedades de um corpo, mas eventos, marcas e vestígios de um encontro, de uma dinâmica relacional (KLINGER, 2014, p. 81).

Isto é, considerando o Sarau como um espaço de sociabilidades e sua dinâmica intrinsecamente relacional, existiu a necessidade de se afastar um pouco da impessoalidade positivista e se aproximar de uma discursividade que possa caber os afetos, a presença, a potência dessa literatura.

Nesse exercício de pensar um fazer literário da periferia, buscou-se, então, se aproximar de uma escrita mais ensaística, na qual os conceitos estudados estejam presentes, mas de uma forma diluída por meio dos relatos etnográficos, já que “no ensaio, os conceitos não são definidos, mas se tornam mais precisos por meio das relações que estabelecem entre si: cada conceito se articula em configurações com os outros, sem formar uma estrutura” (KLINGER, 2014, p.16-17).

Já no que diz respeito à estrutura da dissertação, ela também foi atravessada pela potência do evento, trazendo em seu corpo textos verbais e não verbais. Desta forma, a primeira seção, intitulada *Uma ligação mnemônica com a palavra ancestral*, configura-se como uma breve introdução ao tema, apontando para o fio que irá tecer toda a escrita afetiva do trabalho. Este fio que conecta vozes, corpos, histórias, tempos e espaços distintos, as dores e alegrias do existir enquanto um ser negro, é o resultado

do desfilamento das tramas de uma história eurocentrada. O mnemônico aqui é transfigurado. Ao mesmo tempo que remete à Grécia e à sua Deusa da Memória, faz-nos recordar de um período em que se entendia a importância de falar e sentir com o corpo todo, apesar do fortalecimento do discurso cartesiano na modernidade.

A segunda seção, como o próprio título indica, é a representação de um importante traço do Sarau: a simbiose. *Tudo junto e misturado: alinhavando a poesia e a história do Sarau da Onça* tenta captar e entrelaçar grande parte da diversidade que se apresenta nesse processo de fazer arte na periferia. Além disso, houve a tentativa também de seguir um fluxo da memória: as intensidades, as pausas, os cortes, as pulsações, as repetições geradas pelas performances poéticas em uma noite de Sarau. É uma escrita que se quer imagética, já que o principal objetivo é fazer com que o/a leitor/a possa adentrar o universo do Sarau e se sentir parte dele, mesmo sem ter tido a experiência de vivenciá-lo.

Ainda seguindo o fluxo da memória, a seção foi subdividida em cinco momentos: I – *O espaço*, análise do local onde ocorre o evento e seu entorno, seja físico ou simbólico; II – *Influências*, discussão sobre os saraus que impulsionaram a existência do da Onça; III – *Solo Fértil*, considerações sobre a cena cultural já existente em Sussuarana, configurando-se como um lugar propício para o fortalecimento do Sarau, além de discorrer sobre a importância da Cultura e Movimento Hip-Hop para o formato do evento e para a própria produção literária; IV – *Microfone Aberto*, análise dos principais temas que perpassam a produção literária declamada e publicada; e V – *Zona Autônoma de Quilombismo Poético*, que aborda a característica do Sarau da Onça em produzir rasgos na ordem social e literária vigente, sendo capaz de propiciar significativas mudanças na vida de muitas pessoas.

Já a terceira seção é composta apenas por fotografias, uma das artes que possui uma constância no Sarau. É interessante perceber que, ao longo desses oito anos, sempre houve uma valorização do registro da “presença” no evento, fotografando a história, as memórias, as performances, os/as convidados/as, os/as poetas, os/as ouvintes-leitores/as, as publicações... as diferentes etapas pelas quais o Sarau da Onça foi passando. Neste sentido, entende-se aqui a foto como um texto riquíssimo, capaz de produzir distintas leituras. Como bem pontua a professora Evelina Hoisel (1995),

texto é qualquer discurso, qualquer malha significativa. Até o mundo natural pode ser lido como um texto. O texto se mantém sempre como reserva de surpresas e inovações para uma outra leitura, um outro tempo. É próprio do texto a aptidão de poder ser lido/ relido e escrito/ reescrito em cada leitura (HOISEL, 1995, p. 7).

Então, considerando a importante característica do sarau de aproximação e diálogo entre diferentes produções artísticas, a fotografia embarca nesse trabalho para dizer o que não foi possível expressar em palavras, optando-se por deixar o/a leitor/a responsável por conduzir a construção de sentidos dessa seção. Enfatiza-se a riqueza do registro que não merece ser integrado somente como anexo de uma história contada. Ele é a própria história e, portanto, merece ser lida.

A última seção, *Entre caminhos: um ponto de chegada ou um ponto de partida*, não tem a pretensão de ser uma conclusão, afinal, à medida que o tempo passa, o sarau vai se modificando, não sendo adequado elencar conclusões taxativas sobre o coletivo. Talvez seja realmente um lugar híbrido, ambivalente de reflexões, que aproxima o Sarau da Onça de movimentos, de conceitos e de agenciamentos socioculturais, buscando fortalecer a potência que brota dele e se espalha por outras ruas, outros becos, outras vielas soteropolitanas.

2 TUDO JUNTO E MISTURADO: ALINHAVANDO A POESIA E A HISTÓRIA DO SARAU DA ONÇA

*Eu não preciso ir ao centro, ver fatos históricos no cartão postal
Basta dar um rolê no sarau das perifas
E ouvir poesia marginal¹⁶
(Kuma França, 2018)*

I

O ESPAÇO

Eu gosto de ficar na janela da área de serviço da casa dos meus pais olhando aquele horizonte composto por casas amontoadas como se não existissem ruas para separá-las. Uma em cima da outra, entrelaçadas, formando uma grande comunidade de pedra. Às vezes com paredes pintadas, às vezes sem pintura e sem reboco, produzindo um contraste de cores vibrantes e opacas. Ao observar aquela cidade dentro da "cidade grande" - expressão que cresci ouvindo no interior do Estado -, fico pensando quantas histórias moram naquelas casas. Histórias de superação, de sucesso, de derrota, de amor, de violência... quanta vida pode caber em uma selva de pedra? O barulho de crianças brincando na rua, de garotos jogando bola na quadra de esportes, da televisão na sala de estar... da rotina ganhando forma em mais um dia da semana me fazem retornar dos meus pensamentos. "Que dia é hoje?", pergunto-me. E um lampejo em minha memória me fez lembrar que é sábado, dia de Sarau da Onça.

Mesmo depois de oito anos, o Sarau continua vivíssimo. Em pleno sábado à noite e ocorrendo em Sussuarana, bairro de Salvador, o evento ainda permanece reunindo inúmeras pessoas de diversos bairros e locais distintos. Com pelo menos

¹⁶ Fragmento do poema *(R)evolução* de Kuma França. Optamos em referenciar sempre com o nome escolhido pelos/as poetas para assinatura dos seus textos, trazendo em nota de rodapé o nome do poema e se já foi publicado ou não. Este, por exemplo, está presente no livro *Poéticas Periféricas: novas vozes da poesia soteropolitana*, organizado pelo escritor Valdeck Almeida de Jesus em 2018. Quando for citado um poema que ainda não foi publicado em algum suporte escrito ou audiovisual, colocaremos o ano em que a performance poética foi assistida.

uma edição realizada por mês, os/as seus/as organizadores/as permanecem firmes na convicção de que a palavra consegue produzir transformações:

[...]
 E ver meu povo preto no poder é o que eu quero
 Poesia que recito, corpo que grita, alma que expresso
 e peço nada além disso, representatividade e sucesso (Maiara Silva, 2018)¹⁷.

Resolvo, então, me arrumar e seguir para mais uma noite de disparos poéticos. Desço o morro, pego dois coletivos públicos, e, após uma hora, me encontro na entrada do Novo Horizonte. No trajeto entre o ponto de ônibus e o CENPAH - Centro Pastoral Afro Padre Heitor Frisotti -, local onde ocorre o Sarau da Onça, gosto de observar a dinâmica do bairro. Dezenove horas, lojas abertas, barraca de pastel na esquina, moradores/as chegando do trabalho, outros/as saindo para um "reggae"¹⁸, alguns/as na calçada batendo um papo... uma intensa movimentação que dá vida ao local. Esse cenário não se distancia muito de onde eu estou vindo, outro bairro de Salvador, o São Caetano. E me fez lembrar do trecho de uma música de Racionais Mc's (1997): "Periferia é periferia em qualquer lugar". Talvez a afirmação estivesse certa, talvez não - reflito. Se olharmos pela perspectiva de que há realmente muitas aproximações no estilo de vida de seus/as moradores/as, sim, o verso faz sentido. Mas, se considerarmos que cada lugar tem uma história diferente, uma formação que a distingue, a frase passa a ser só mais uma generalização do espaço periférico e das pessoas que o habitam.

Afinal, o bairro Sussuarana, que é composto por Sussuarana Velha, Nova Sussuarana e Novo Horizonte, tem uma origem peculiar. Paira pelo imaginário da comunidade um mito fundacional que impulsiona e fortalece a criação de laços de resistência, solidariedade e afetividade entre os/as seus/as moradores/as. Com base em uma narrativa oriunda de fontes orais, antes da "fundação oficial" do bairro, havia no local uma fazenda chamada Dona Guiomar. Certa vez, o trabalhador rural José Inocêncio, em uma das suas caçadas, "deu de cara com uma onça suçuarana que habitava aquela região de mata fechada" (SILVA, 2013, p. 56). Sem pensar duas

¹⁷ Fragmento do poema *Símbolo de Resistência* de Maiara Silva, publicado no livro *O Diferencial da favela: poesias e contos de quebrada*, organizado pelo Sarau da Onça em 2017.

¹⁸ Gíria muito utilizada em Salvador que significa sair para se divertir, ir para alguma festa, um bar, fazer um passeio.

vezes, em um ato de coragem, travou um embate com a onça e saiu vitorioso: levou o corpo sem vida de uma das maiores forças da Mata Atlântica para a fazenda, preparou um banquete e compartilhou com todos/as. "Daí em diante, ele ficou conhecido como "Zé da Onça Suçuarana"" (SILVA, 2013, p. 56).

Seja o princípio da localidade vinculado à existência de onças suçuaranas, seja direcionado para a relação desse animal com esses/as antigos/as habitantes (ALMEIDA, 2007), o importante é perceber como foi construída uma conexão com a simbologia da onça neste território. Mesmo sendo extinta devido à urbanização, a sua força, a sua coragem, a sua bravura parecem ter sido absorvidas pelos que ficaram. Como se, no ato de comê-la, como conta a estória de "Zé da Onça", tivessem, em um processo antropofágico, incorporado todas as qualidades de sobrevivência desse animal tão respeitável na fauna brasileira. A onça, assim, não morre. Permanece imortal por todos os lugares do bairro, em todas as pessoas. Está no nome do mercado, no nome das lojas e nos eventos realizados, como o próprio Sarau da Onça.

Chegando ao CENPAH, encontro algumas pessoas na entrada do espaço, o que me faz considerar que a atividade ainda não havia começado. Cumprimento os/as meninos/as, escuto um "seja bem-vinda" e sigo para o anfiteatro na parte dos fundos do prédio, numa espécie de subsolo. Sempre que adentro este ambiente católico e que, ao mesmo tempo, dialoga intensamente com a cultura afro-brasileira fico intrigada. Na primeira vez que estive no local, perguntei-me: Quem foi Padre Heitor? Será que ele contribuiu com algo importante para a manutenção da vida da população negra no Brasil? O que significa ser uma Pastoral Afro? No momento, contudo, apenas sabia que o CENPAH havia se tornado, ao longo dos anos, um ponto de resistência na cidade soteropolitana, assumindo um aspecto sociocultural, político e intelectual dentro da comunidade.

De fato, ver a Igreja Católica tão empenhada na valorização das identidades e culturas negras foi uma surpresa para mim e acendeu a minha curiosidade para entender melhor essa mudança de posicionamento. Afinal, até a década de 60, a população negra, quando fazia parte das congregações, ainda tinha um acesso restrito dentro da igreja, ocupando, assim como ocorre de forma geral na sociedade, cargos subalternos. Lembro, por exemplo, da trajetória de vida do poeta Oswald de Camargo que afirma ter tido um problema racial para ser padre quando estudou como seminarista. Esta recepção dentro do ambiente católico o impactou muito e acabou

desencadeando na sua percepção sobre as questões raciais (CAMARGO, 2015 *apud* PEÇANHA *et al*, 2015, p. 99).

Nesse sentido, a Igreja Católica, apesar de sempre ter pregado a igualdade social, refletia, na verdade, a branquitude e o eurocentrismo presentes em terras brasileiras (SIMÕES, 2015). Somente após o Concílio Vaticano II, entre 1961 a 1965, que foi possível sentir uma abertura maior na sua estrutura, numa busca ínfima por reverberar sobre a situação do mundo naquela época. Este evento, fortalecido por outras conferências como a de Medellín (1968), Puebla (1979) e Santo Domingo (1992), contribuíram significativamente para que a instituição começasse a compreender o seu papel diante das desigualdades existentes na sociedade e se posicionasse em relação às situações de exclusão (SANTOS; ARAÚJO, 2013).

No Brasil, essa reavaliação pode ser percebida através das Pastorais Sociais. Elas surgem com o propósito de exercitar o princípio da atividade pastoral, que, segundo o Pe. Jurandyr Azevedo Araújo (2015), é o "agir da Igreja" (ARAÚJO, 2015 *apud* SIMÕES, 2015), ou seja, evangelização, unindo-a a uma ação específica. As Pastorais Sociais configuram-se como uma articulação, coordenada pela Conferência Nacional dos Bispos do Brasil - CNBB -, que se movimentam em diversas áreas em busca de uma mudança sociotransformadora entre seus fiéis e a sociedade em geral. Existem, por exemplo, a Pastoral da Saúde, da Criança, do Menor, da Juventude, da Educação, Familiar, Carcerária, entre outras. Então, a existência de uma pastoral que direcionasse sua atenção para a população afrodescendente do país mais negro fora da África não poderia ser descartada ao se considerar a efetividade do racismo nessa territorialidade. Contudo, a Pastoral Afro-Brasileira - PAB -, uma rede a qual o CENPAH faz parte, nada mais é do que um ato de resistência dentro da Igreja Católica, uma reivindicação do povo negro para poder cultuar sua fé com respeito dentro da instituição.

Ao olhar o passado e analisar a criação da PAB, conseguimos identificar as entranhas do racismo na Igreja Católica. Como conta o Pe. Jurandyr Azevedo Araújo (2015), que esteve por um período à frente da organização, ela nasce "como consequência de um longo processo de conscientização e militância de gerações de negros e negras" (ARAÚJO, 2015 *apud* SIMÕES, 2015). O debate para o seu surgimento inicia-se na década de 70, mas somente em 1998 a PAB passa a integrar

a CNBB, e, em 2003, a compor de fato a estrutura da Conferência. No entanto, ainda hoje continuam os desafios para que se mantenham em exercício, já que

há muitos leigos e leigas, sacerdotes, bispos e religiosos que não aceitam a Pastoral Afro-Brasileira por causa do branqueamento que existe até hoje. Isso porque o padrão da sociedade e da Igreja é o padrão do branco e o negro sempre é tido como inferior, o negro não sabe, o negro não é capaz, o negro não trabalha direito (MOSSI, 200?).

Isto é, enquanto entidade religiosa, a Igreja Católica permanece branca e racista, mas há pessoas dentro do organismo que têm buscado enegrecê-la pela via do respeito à diversidade.

Foi justamente nessa luta pelo diverso dentro da instituição que se destacou o Padre Heitor Frisotti, missionário comboniano, teólogo, estudioso das religiões de matrizes africanas e o homenageado no título do espaço que acolhe o Sarau da Onça. Ele também era um agente da Pastoral Afro e foi o idealizador do Centro na periferia de Salvador. O padre dedicou a sua vida à defesa de um espaço religioso ecumênico, que respeitasse não somente os ensinamentos cristãos, mas todas as religiões e, principalmente, as afro-brasileiras. Ele exercitou e propagou a inculturação, buscando inserir na Igreja Católica um diálogo inter-religioso com o Candomblé e a Umbanda, por exemplo. Inclusive, este aspecto continua sendo um objetivo da PAB que tem lutado para construir

uma consciência sobre a diversidade cultural, sobre a presença do negro desde o início da nossa pátria e as consequências da escravidão (que durou 400 anos) e também dentro da Igreja e as questões da religiosidade popular do povo negro (MOSSI, 200?).

O CENPAH, por sua vez, prossegue nessa missão em Sussuarana realizando atividades diversas, como encontros mensais para a discussão sobre a identidade, história e situação atual dos afrodescendentes no Brasil, um seminário anual com as temáticas anteriores, parcerias com instituições locais visando melhorias nas condições de vida dos/as habitantes do bairro, desenvolvimento de uma liturgia

inculturada, chamada de Missa Afro, entre outras¹⁹. Sendo assim, o centro tornou-se um importante instrumento dentro e fora da própria Igreja Católica. Resiste como a onça que se transformou em uma entidade imortal e nos recebe com o seu olhar penetrante ao entrarmos no anfiteatro em que acontece o sarau.

Figura 1: Marca do Sarau da Onça



Fonte 1: Arquivo Sarau da Onça

Ajeito-me na parte esquerda da arquibancada e observo a movimentação. Algumas pessoas já estão acomodadas também e aguardam o início da atividade e outras permanecem conversando. Há um clima de descontração e entrosamento no ambiente. Muitos/as já se conhecem, se cumprimentam de maneira afetuosa, dão risada e brincam uns/as com os/as outros/as. Não sei direito o motivo, mas me sinto em casa, mesmo sozinha e quieta em um canto do recinto. Talvez porque a maioria dos presentes seja composta por jovens negros/as, moradores/as da periferia, com realidades próximas a minha. Talvez... tal... vez... pois ainda estava refletindo sobre o que me fazia voltar ao Sarau já que não era poeta e nem declamadora.

De repente, uma voz ecoa no recinto: *Olha o arrastão!* Automaticamente, todo mundo olha para a parte superior do anfiteatro e, então, na outra ponta do local, outra voz ressoa do palco: *Olha o arrastão!* Quem já conhece a poesia, passa a interagir com os poetas e respondem também: *Olha o arrastão!* Logo depois os dois prosseguem:

¹⁹ Estas e outras informações sobre as atividades desenvolvidas pelo CENPAH podem ser conferidas no endereço virtual <<<https://cenpah.wordpress.com/>>>.

Poeta 1: Calma, sem pânico e sem frustração
 pelo menos aqui
 Falamos do arrastão de informação, do choque cultural
 desse sarau que é o diferencial

Poeta 2: Poesia de qualidade pra todo público e pra toda gente
 aqui é sempre um incentivo pra você seguir em frente

Poeta 1: Sendo assim colem com a gente
 vocês não vão se arrepender
 E para quem não nos conhece

Os dois: Grupo Ágape, Sarau da Onça, muito prazer

Poeta 1: Fiquem à vontade
 Contem até três, vai:

Todo mundo: um, dois, três

Os dois: Satisfação e máximo respeito com a presença de vocês²⁰.

Eles geralmente iniciam com uma das poesias vinculadas ao Grupo Recital Ágape²¹. Os poemas do grupo possuem a união entre o cômico e a ironia, instigando a reflexão a partir da ludicidade. A performance poética rememora uma poesia que se constrói em interação com o outro, tendo a participação efetiva de quem está presente no momento do recital. Há uma leveza no ato de declamar, no sorriso estampado no rosto, nas expressões que o corpo desenha no ar e nos próprios versos com fruição através das rimas.

Um dos traços característicos da poesia do grupo Ágape é “rasurar”²² (HALL, 2009) o significado de algumas palavras que, na maioria das vezes, são vistas como negativas, e dar-lhes um outro sentido possível. No caso, o vocábulo *arrastão* é deslocado para o campo do conhecimento, sensação de ser tomado internamente por um saber cultural que tenta te mover em direção aos seus objetivos. Nunca recuar, sempre *seguir em frente*. E acreditar na poesia como substância impulsionadora de mudanças internas e externas.

²⁰ Poema *Olha o arrastão* de Evanilson Alves, registrado a partir da performance poética em uma das edições do sarau em 2018.

²¹ Grupo idealizado por Evanilson Alves. Será abordado no decorrer desta sessão.

²² O conceito é aplicado na perspectiva de HALL (2009), o qual traz a ideia de “sob rasura”, que indica uma desconstrução de certos conceitos-chave, como o de identidade, com base no argumento de que precisam ser dialeticamente superados. Nesse sentido, a proposta é que não há um apagamento desses conceitos e que não existem outros inteiramente diferentes para uma possível substituição. O que ocorre é um deslocamento de postura conceitual, enxergando-os de maneira não totalizadora, enfim, desconstruída, assim como, muitas vezes, podem ser compreendidas as linguagens que permeiam no Sarau.

Foi exatamente nesta mudança que Sandro Ribeiro dos Santos²³ e Evanilson Alves dos Santos, respectivamente os poetas 1 e 2 da declamação, acreditaram quando decidiram criar o Sarau da Onça. O poder da palavra entrelaçou a vida dos dois e eles resolveram bancar esse projeto que parecia loucura no começo. Tem como dar certo um sarau na periferia? Eles acreditaram que sim. E não estavam sós. A eles, juntaram-se Maiara Guedes e Omael Vieira. Os quatro conversaram com a direção do CENPAH, que, inicialmente, foi resistente, mas acabou cedendo. E em uma noite estrelada de sábado, embebida pela doçura e força geradora de Oxum, o sarau respirou pela primeira vez. Foi exatamente no dia 7 de maio de 2011.

Ainda não era no anfiteatro, mas em uma sala localizada no segundo andar do CENPAH. Era comum ouvir relatos sobre o processo de organização do local: desce cadeira, sobe cadeira, faz ornamentação, tira a ornamentação... todo um trabalho em prol da palavra realizada de forma coletiva. Nesse período, o espaço era menor, mas bastante representativo, já que nele vem ocorrendo há anos, de segunda a sexta, o cursinho pré-vestibular Quilombo Educacional Bahkita, uma das principais atividades do centro, que tenta articular os conteúdos exigidos nos processos seletivos das universidades com aulas de Consciência e Cidadania Negra. O cursinho é direcionado para os/as jovens do bairro, numa busca pela emancipação social através da educação.

Então, simbolicamente, o Sarau começa a criar raízes dentro do espaço de um quilombo contemporâneo, que se configura como uma organização socioeducativa, visando à valorização das culturas africana e afro-brasileira e à inserção da população negra em espaços de poder sem perder a ligação com a sua identidade. Um fio alinhavado no tempo aproxima a produção sociocultural e de resistência dos quilombos de outrora com o presente. O ontem e o hoje buscando um outro futuro possível.

É interessante observar que, quando ouvimos o vocábulo quilombo, tendemos a associá-lo a um território ilegal que foi ocupado por africanos/as e seus/as descendentes no regime escravocrata do período colonial. Essa associação automática com a ideia de negros/as escravizados/as e fugitivos/as permaneceu no

²³ Sandro Ribeiro dos Santos utiliza como nome artístico Sandro Sussuarana. Este último é o que será considerado no decorrer do texto.

imaginário brasileiro como principal definição até pouco tempo atrás, propagada pelas autoridades portuguesas daquela época. Contudo, como defende Beatriz Nascimento (1985), importante intelectual negra brasileira, não é adequado apontar uma única explicação para um fenômeno que se distingue no tempo e no espaço de diversas formas, principalmente, reduzi-lo somente a "aldeias do tipo que existiam na África, onde os negros se refugiavam para "curtir o seu banzo"" (NASCIMENTO, 1985 *apud* RATTTS, 2006, p. 120).

Assim, pensar em quilombo é considerar a sua potência rizomática através do tempo, além de sua capacidade em adquirir novos formatos nos lugares que surge. Na África Central, no século XVII, "mais especificamente na área formada pela atual República Democrática do Congo (Zaire) e Angola", o termo, que é originário da língua banto umbundo, nos remete a "um tipo de instituição sociopolítica militar", constituída por um "agrupamento militar de jovens guerreiros, composto pelos jaga ou imbangala" (NUNES, 2006, p. 143). Porém, Beatriz Nascimento (1985) aponta que o vocábulo poderia significar também "os próprios indivíduos ao se incorporarem à sociedade Imbangala", após o ritual de iniciação, bem como a "casa sagrada, onde processava-se o ritual" para fazer parte dessa sociedade guerreira (NASCIMENTO, 1985 *apud* RATTTS, 2006, p. 119). Ou seja, diferentes significados para uma palavra, mas que não se afastam do âmbito da resistência e da ancestralidade.

No Brasil, no século XVII, existiram quilombos próximos ao modelo africano, como o Quilombo dos Palmares. Havia uma aproximação significativa na ideia de "instituição sociopolítica militar" que acontecia também em Angola, além de desenvolver um sistema alternativo socioeconômico onde se podia ainda encontrar uma formação com etnias comuns entre si. No entanto, com o aprofundamento do sistema escravista, os demais quilombos que surgiram foram criando um formato próprio em terras brasileiras (NASCIMENTO, 1985 *apud* RATTTS, 2006).

Já no século XX, após quase 100 anos do fim da escravidão, este espaço físico de forte representatividade não perde a sua força, mas passa a ter um aspecto mais ideológico (NASCIMENTO, 1985 *apud* RATTTS, 2006). Neste sentido,

como antes tinha servido de manifestação reativa ao colonialismo de fato, em 70 o quilombo volta-se como código que reage ao colonialismo cultural, reafirma a herança africana e busca um modelo

brasileiro capaz de reforçar a identidade étnica (NASCIMENTO, 1985 *apud* RATTS, 2006, p. 124).

Nesse processo do tempo e das memórias que nos subscrevem, não consigo deixar de pensar como a Bahia se estabeleceu como um território sagrado, ancestral. Entre todos os estados brasileiros, é o local com mais comunidades quilombolas certificadas pela Fundação Palmares. São 797, sem contabilizar as que estão solicitando certificação²⁴. É um quantitativo bastante relevante e que pode simbolizar o quanto a população baiana escreveu e continua escrevendo a sua história com linhas de resistência.

Em meio a grandes levantes, como a Revolta dos Malês, Salvador também se destacou no desenvolvimento de espaços quilombolas, como o Quilombo Cabula, do Urubu, o Nossa Senhora dos Mares e o Buraco do Tatu. É importante destacar que "moradores mais antigos alegam que Sussuarana já fez parte do Quilombo do Cabula, um dos grandes Quilombos da Bahia, nas proximidades do Beirú e Mata Escura" (SILVA, 2013, p. 51). Sendo assim, o Sarau da Onça foi estabelecido em uma área de importância histórica e cultural, o que vai sorvendo uma substância poética de cunho insurgente.

Essa força ancestral que transcende o aqui e agora reverbera por todo o meu corpo quando estou no Sarau. A cada poeta que se apresenta, sinto os versos vibrarem dentro de mim. Com rima ou sem rima, as poesias ao mesmo tempo que tem o poder de me acalmar, me inquietam, me instigam a buscar por mais informações sobre a minha história. Uma história que não é somente minha, algo individual, pessoal, intransferível, mas sim uma que se conecta à dimensão coletiva dos povos. Dos povos negros.

Nesse sentido, conecto-me e enxergo-me na história de vida de um dos grandes intelectuais negros que cede o seu nome para o campo da poesia do Sarau da Onça: Abdias Nascimento. O anfiteatro recebe seu nome assim como sua imagem grafitada em uma de suas paredes. Na produção do Sarau, então, a cada sábado, a cada verso proferido, as histórias narradas, juntamente com as dos presentes, interligam-se com a de um indivíduo engenhoso, complexo e aguerrido, que sempre soube e demonstrou

²⁴ Este dado pode ser verificado por meio do site da Fundação Palmares <<https://www.palmares.gov.br/sites/mapa/>>.

“pertencer à grande coletividade dos africanos e afrodescendentes, reivindicando-se como tal, propagando e exaltando o conjunto de valores civilizatórios africanos no continente de origem e na diáspora” (LOPES, 2006 *apud* NASCIMENTO; SEMOG, 2006, p.11).

Sempre quando penso no professor Abdias Nascimento, questiono-me como pudemos ser tão inocentes em acreditar nesse projeto moderno e eurocêntrico propagado pelas instituições escolares de que temos que ser especialistas em uma única coisa. Ele foi e continua sendo a representação de que podemos ser o que quisermos ser; discurso este impregnado no Sarau: somos capazes de alçar um voo muito mais alto do que a sociedade nos predestina.

Apesar de ter nascido em um período que ainda se encontrava em transição entre escravidão e liberdade, tendo que começar a trabalhar desde muito cedo para ajudar nas despesas de casa, o professor Abdias Nascimento transgrediu as estruturas da sociedade na época e formou-se em Contabilidade. Ao perceber que quase não tinham negros no Exército Brasileiro, alistou-se como voluntário e atuou como soldado, cabo e oficial de Cavalaria por algum tempo. No mesmo período, começou a se engajar como militante na Frente Negra e em outros grupos sociais, raciais e políticos. Dando seguimento aos estudos, entrou no ensino superior e formou-se em Economia na Universidade Federal do Rio de Janeiro. Exerceu a sua profissão, mas não se limitou a ela, trabalhando também como jornalista, conferencista, escritor, dramaturgo, ator e diretor teatral. Além de ter acumulado uma vasta experiência nessas áreas, também seguiu carreira política, atuando como deputado federal e senador por alguns anos (NASCIMENTO; SEMOG, 2006).

No seu projeto mais altruísta, o Teatro Experimental do Negro - TEN, que se assemelha bastante com o propósito elaborado nos últimos anos pelo Sarau da Onça, o professor Abdias Nascimento desempenhou com toda vontade de transformação social a sua missão na vida: “dar visibilidade e expandir toda a grandiosidade do homem negro e da mulher negra numa nação que tinha - e tem - no racismo uma das principais marcas da sua ignóbil sociedade” (NASCIMENTO; SEMOG, 2006, p.77).

O Teatro Experimental do Negro, na década de 40, já fazia alusão a todo poder organizativo e de militância da população negra no Brasil. Um instrumento político, cultural, educativo e artístico elaborado e desenvolvido totalmente por negros/as

(NASCIMENTO; SEMOG, 2006, p. 127), que colocava no seu cerne o homem e a mulher negra como protagonistas em uma época que tanto o teatro brasileiro quanto o público que assistia a maioria das apresentações teatrais eram brancos. Com isso, tencionava-se não somente o lugar do povo negro na sociedade, mas a ideia de democracia racial impregnada no corpo social brasileiro. A partir da arte, tinha-se como principal objetivo construir uma consciência coletiva negra, resgatando

os valores da pessoa humana e da cultura negro-africana, degradados e negados por uma sociedade dominante que, desde os tempos de colônia, portava a bagagem mental de sua formação metropolitana europeia, imbuída de conceitos pseudocientíficos sobre a inferioridade da raça negra. O TEN propunha-se trabalhar pela valorização social do negro no Brasil através da educação, da cultura e da arte (NASCIMENTO; SEMOG, 2006, p. 127).

Desta forma, é muito representativo o Sarau acontecer em um espaço físico que leva o nome de Abdias Nascimento. Ainda mais quando se constata que o mesmo foi um dos intelectuais que buscou incansavelmente desconstruir o mito da democracia racial e provar o genocídio do jovem negro em curso no país. Além disso, ele também defendia o conceito de quilombismo, concepção que se impregna não somente na estrutura do sarau como nos poemas recitados durante o evento:

trata-se de uma proposta política para a nação brasileira, e não apenas para os negros: um Estado voltado para a convivência igualitária de todos os componentes da população, preservando-se e respeitando-se as diversas identidades, bem como a pluralidade de matrizes culturais (NASCIMENTO; SEMOG, 2006, p. 175).

Assim faz o Sarau da Onça: ecoa para todos os cantos do Brasil e também do mundo o seu desejo de sociedade possível. Um lugar onde todas as identidades coexistam respeitosamente e a “pluralidade de matrizes culturais” (NASCIMENTO; SEMOG, 2006) sejam enaltecidas. E tudo isso é percebido dentro do seu seio, no seu exercício com a palavra, com a arte. O próprio evento é o exemplo para o que se deseja alcançar, sendo um espaço para fortalecimento de energias, concepções, lutas.

Nessa perspectiva, o fio mnemônico que alinhava a palavra no momento presente percorre tempos e espaços distintos, conectando e associando os “ontens” com a história peculiar do Sarau. É possível sentir a força ancestral que inunda o lugar, que abraça os/as ouvintes-leitores/as e arquiteta mais um aspecto ontológico de quilombo. Há uma ligação com o traço mais ideológico do termo, mas, ao mesmo tempo, o lado da guerrilha não é esquecido. Ela também é substância potente para a construção da poética que permeia o evento.

II

INFLUÊNCIAS

Enquanto contemplo o espaço físico do Sarau e processo internamente todas essas ligações que dão mais sentido a tudo o que estava acontecendo ali naquele momento, mais uma vez a minha memória é acionada e, ao mesmo tempo que estou olhando e admirando a performance dos poetas, sou transferida para um outro tempo e espaço da poesia. Sandro Sussuarana e Evanilson Alves recitam *Os Miseráveis*, poema de Sérgio Vaz:

Sandro: Vítor nasceu
no Jardim das Margaridas.
Erva daninha,
nunca teve primavera.
Cresceu sem pai,
sem mãe,
sem norte,
sem seta.
Pés no chão,
nunca teve bicicleta.

Evanilson: Hugo não nasceu, estreou.
Pele branquinha,
nunca teve inverno.
Tinha pai,
tinha mãe,
caderno
e fada madrinha.

Sandro: Vítor virou ladrão,

Evanilson: Hugo salafrário.

Sandro: Um roubava pro pão,

Evanilson: o outro, pra reforçar o salário.

Sandro: Um usava capuz,

Evanilson: o outro, gravata.

Sandro: Um roubava na luz,

Evanilson: o outro, em noite de serenata.

Sandro: Um vivia de cativo,
Evanilson: o outro, de negócio.
Sandro: Um não tinha amigo: parceiro.
Evanilson: O outro tinha sócio.
Sandro: Retrato falado,
 Vítor tinha a cara na notícia.
Evanilson: enquanto Hugo
 fazia pose pra revista.
Sandro: O da pólvora
 apodrece penitente,
Evanilson: o da caneta
 enriquece impunemente.
Sandro: A um, só resta virar crente,
Evanilson: o outro, *deu um golpe, e virou presidente*²⁵.

Ao ouvi-los, vou lembrando de quando assisti presencialmente à declamação deste poema feita por Sérgio Vaz. A performance²⁶ tem esse poder de ativar a nossa memória, a nossa imaginação, e de produzir uma variabilidade no tecido textual. Este pode se tornar vários a partir da performatividade empreendida pelos/as poetas. Cada um/a tem a sua maneira de apresentar, de marcar determinadas partes com a entonação, de gesticular e falar com o corpo, de interagir com quem está presente, de contar uma história, que pode ser também a história de muitos/as.

Enquanto Sérgio Vaz geralmente faz uma apresentação solo, os articuladores do Sarau da Onça desenvolvem a técnica do jogral e recitam harmônica e alternadamente os versos do poema. Sandro Sussuarana e Evanilson Alves dividem o texto a partir da narração da história de vida dos dois personagens principais: Vítor e Hugo respectivamente. Esta forma de cada um ir contando uma face da narrativa, por sua vez, é incorporada pelo autor do texto através das alternâncias da voz e postura corporal. Assim, a poesia vai ganhando vida, atualizando-se a cada nova performance, produzindo sempre uma variação de *Os Miseráveis*, uma vez que o texto também adquire características próprias do momento da declamação: os gestos, a voz, a vestimenta e a memória recente de quem recita. Com base nas experiências boas e ruins obtidas no cotidiano do/a poeta, a memória vai delineando o fazer

²⁵ Poema *Os Miseráveis* de Sérgio Vaz publicado no livro *Colecionador de Pedras* em 2007. O registro foi elaborado com base em uma performance poética realizada em uma das edições do Sarau em 2018.

²⁶ O conceito de performance utilizado neste trabalho parte principalmente das teorizações desenvolvidas pelos pesquisadores Paul Zumthor (2014) e Leda Maria Martins (2010). Como pontua esta última, a performance é uma “sintaxe singular” usada pela população negra para se apropriar “especialmente de territórios geográficos simbólicos, semantizando a cartografia brasileira com os significantes estéticos, religiosos, expressivos, filosóficos e cognitivos africanos” (MARTINS, 2010, p. 78-79).

performático, trazendo, como aponta a poeta, atriz e pesquisadora Roberta Estrela D'alva (2014), no seu livro *Teatro Hip Hop*, as demandas do presente.

Essas demandas também podem aparecer a partir de alterações no próprio texto como na declamação feita por Sandro Sussuarana e Evanilson Alves. Sérgio Vaz, por exemplo, ao recitar o poema, geralmente segue a versão publicada no seu livro *O colecionador de Pedras*. Nela, os dois últimos versos são: *A um, só resta virar crente/ o outro, é candidato a presidente*. Já na versão declamada pelos dois poetas do Sarau da Onça, há uma ampliação do último verso, trazendo novos sentidos para o poema: *A um, só resta virar crente/ o outro, **deu um golpe, e virou presidente***. Essa atualização demonstra como o texto literário pode se adaptar ao contexto que se insere e ser apropriado de diversas formas por quem o performatiza.

Sandro Sussuarana e Evanilson Alves, ao realizarem uma leitura da situação política vivenciada no país em 2016 com o impeachment da Presidenta Dilma Rousseff, apoderaram-se também do movimento contra o então vice-presidente empossado, Michel Temer, enfatizando o que seria um golpe parlamentar através da modificação do último verso de *Os Miseráveis*. Uma atitude que dialogou com o icônico Fora Temer que ressoou por todo o país.

Quando ouvi pela primeira vez essa versão no Sarau, automaticamente fiz essa leitura, relacionando os termos *golpe* e *virar* ao que estava em curso na política brasileira, afinal, a interpretação que direcionamos a determinado texto ou situação está intrinsecamente ligada às nossas experiências, ao nosso conhecimento de mundo²⁷ (FREIRE, 1982). Talvez um/a outro/a ouvinte-leitor/a não tenha feito essa análise e nem percebido tal alteração; o que torna o poema único e ao mesmo tempo múltiplo para cada um/a que o/a recebe.

Vale ressaltar que o texto literário escrito por Sérgio Vaz já se configura como uma produção intertextual, uma vez que utiliza o mesmo título do romance *Os Miseráveis* de autoria de Victor Hugo, obra clássica da literatura francesa, bem como atribui o nome do autor francês aos personagens citados no poema. Desta forma, Vaz também se utiliza das “demandas do presente” (D’ALVA, 2014) para criar um texto que se aproxima e, ao mesmo tempo, se afasta da obra consagrada francesa.

²⁷ Utiliza-se aqui a ideia de “leitura de mundo” tão bem desenvolvida pelo pesquisador e educador Paulo Freire (1982) nos seus estudos.

Todas as duas performances, contudo, possuem suas potências, metamorfoseiam a palavra poética e abrem caminho para novas criações. A performance poética, então, além de estimular uma mobilidade de apresentação do texto, produz um tensionamento em relação à ideia de autoria. Mesmo ressaltando, no final da apresentação, que o poema foi elaborado por Sérgio Vaz, nada impediu que esses poetas desenvolvessem uma recriação nos aspectos morfossintáticos, semânticos e performáticos propostos inicialmente pelo autor do texto.

Assim, outros grupos em diferentes cantos de Salvador recriam também esse mesmo poema de Sérgio Vaz. Certa vez, saindo da Estação da Lapa em direção à Sussuarana²⁸, deparei-me no transporte público com um poeta assíduo do Sarau da Onça recitando também *Os Miseráveis*. Ali, diante de mim, estava o exemplo da ramificação da performance poética, da potência da palavra viva. Sorri, olhei ao redor e tive a impressão de que eu era a única no coletivo que conseguia sentir e perceber a força desse movimento literário e cultural que invadiu o país. Como pode algo tão tempestuoso ser desconhecido ainda por tantas pessoas? - pensei. Uma produção literária que tomou literalmente as ruas, os bares, as escadarias, os becos, os ônibus, as vielas, os centros e espaços culturais. Nasceu na periferia, fortaleceu as suas estruturas e se reterritorializou em direção ao novo, ao incerto, ao devir.

Foi como um “rastilho de pólvora” (VAZ, 2005 apud NASCIMENTO, 2009) que, no início do século XXI, alastrou-se por diferentes locais no Brasil uma nova-velha forma de se relacionar com a literatura. Na década de 90, desponta um movimento literário, mais conhecido como Literatura Marginal-Periférica, que tem o espaço da periferia, em grandes metrópoles, como o seu ponto de partida, a sua fonte de inspiração. Uma produção literária que se constrói enquanto contracultura e formula novos processos conceituais, defendendo uma arte com propósito, conforme o fragmento do manifesto *Terrorismo Literário* do escritor Ferréz (2005, p.10): “Literatura de rua com sentido, sim, com um princípio, sim, e com um ideal, sim, trazer melhoras para o povo que constrói esse país mas não recebe sua parte”.

Com a publicação, na revista *Caros Amigos*, de três edições da revista com o título *Literatura Marginal* organizadas por Ferréz, a pólvora se transforma em chama,

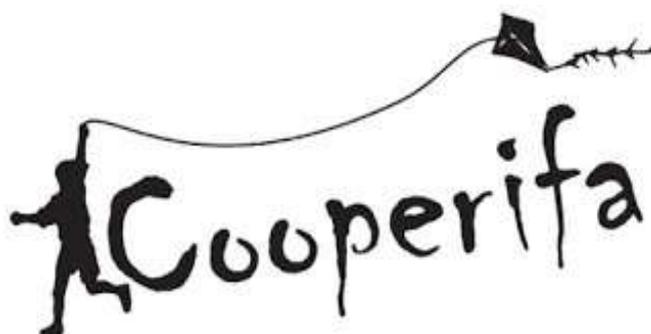
²⁸ Lapa e Sussuarana são bairros de Salvador. Na Lapa, existe a estação de transbordo tanto do metrô quanto de ônibus.

demarcando o princípio desse movimento literário. De acordo com Érica Peçanha (2009),

é a primeira revista de circulação nacional totalmente produzida por moradores de favelas e periferias. “É feita pela escória mesmo!”, assegura Ferréz, garantindo a autenticidade do produto. [...] Em nosso tempo, as chances de expressão para os pobres, os miseráveis, os que podemos chamar genericamente de marginais até existem, mas quase sempre se resumem ao mundo da música pop, ao rap, ao samba. Na literatura, quantas são as chances? (NASCIMENTO, 2009, p. 80-81).

As chamadas encorpam-se rapidamente e originaram uma substância poética e revolucionária que passou a ser divulgada e consumida em encontros culturais e literários, mais conhecidos como saraus. E uma das figuras centrais nesse processo foi e continua sendo o poeta, agitador e produtor cultural Sérgio Vaz. Ele firmou-se não somente como uma referência na produção literária que brota na periferia, como pode ser percebido por meio do Sarau da Onça, mas também como um dos principais criadores do modelo de sarau que vai se proliferar por todo o país: o Sarau da Cooperifa.

Figura 2: Marca da Cooperifa



Fonte 2: Blog Colecionador de Pedras <<https://coleccionadordepedras1.blogspot.com/>>.

Em 2001, a Cooperativa Cultural da Periferia - Cooperifa - emerge a partir de “uma reunião de amigos artistas para apresentações de música, poesia e teatro numa fábrica abandonada de Taboão da Serra” (NASCIMENTO, 2009, p. 254), idealizada pelos poetas Sérgio Vaz e Marcos Pezão. Com os constantes encontros, a

cooperativa passou a ser considerada “uma associação, sem registro legal, de poetas, artistas plásticos, jornalistas, atores amadores e músicos” (NASCIMENTO, 2009, p. 254). Sua principal atividade era a realização desse encontro que agregava diversas expressões artísticas e servia como espaço de divulgação do que estava sendo produzido por eles.

Um tempo depois, sem espaço para a continuidade das reuniões, a atividade é então acolhida por Zé Batidão, amigo de Sérgio Vaz, no seu bar localizado no Jardim Guarujá, na Zona Sul da grande São Paulo. E é nesse local que o Sarau da Cooperifa vai definitivamente ganhar forma, corpo, vida e produzir “rizomas” (DELEUZE; GUATTARI, 1997). Vai deixar de ser apenas um encontro de artistas no município do Taboão da Serra para se tornar uma “ação coletiva de moradores das periferias urbanas paulistanas” (NASCIMENTO, 2009, p. 255). Vai conseguir promover uma reunião com moradores/as do bairro onde fica localizado o bar, com artistas de diversas partes de São Paulo e de pessoas que estão simplesmente de passagem pela cidade oriundos de outros locais do país, como foi o meu caso. Vai contribuir para que as periferias se vejam, se reconheçam, se autoafirmem parte importante da sociedade brasileira.

Com a recepção positiva do Sarau da Cooperifa, a atividade passa a acontecer semanalmente e se mantém ativa no mesmo endereço há 17 anos, tornando-se um marco na cena literária brasileira. Mesmo mantendo a simbiose artística em seu ambiente, a Cooperifa delimita a sua principal zona de atuação: a poesia, a palavra falada. E, a partir disso, torna-se o berço para o surgimento de inúmeros(as) poetas e um local crucial de divulgação das suas produções anônimas, passando a ser definida como “um movimento cultural de resistência na periferia”. De acordo com Vaz,

é um movimento de literatura da periferia: do preto, do pobre, do branco; um produto do quilombo mesmo. É o nosso **quilombo cultural**, o nosso rastilho da pólvora, é lá que a gente produz o que há de mais perigoso hoje para o sistema, que é o pensamento livre, crítico e soberano (VAZ, 2005 apud NASCIMENTO, 2009, p. 253, *grifo nosso*).

É evidente que, de certa forma, a proposta também tensiona os lugares de poder da sociedade brasileira, principalmente o imaginário de quem deve produzir e consumir arte neste país. Isto pode ser percebido por meio da declaração-poema

escrita por Sérgio Vaz (2011), intitulada *Manifesto de Antropofagia Periférica*. Buscando dialogar com o Manifesto Antropofágico de Oswald de Andrade, publicado em 1928, Vaz aponta para uma reterritorialização da arte brasileira, sendo ocupada, no novo século, por novos corpos, novas vozes, novas formas de se conectar com a arte literária. Nesse sentido, Vaz afirma a sede por pão, água e arte por parte da população periférica.

Se a periferia, como defende o poeta Nelson Maca, é um “lugar fantasma. A favela, para os órgãos públicos, não existe”²⁹ (MACA, 2015 *apud* NASCIMENTO *et al*, 2015, p. 216), então, passar a existir como uma territorialidade artística é muito mais do que um mecanismo de visibilidade, é insurgência quilombola, é levante histórico contra um sistema que negou e nega o básico para uma parcela significativa da população. E é nesse movimento de *quilombismo* que a pólvora cooperiférica vai causar uma explosão poética também em terras soteropolitanas. O Sarau da Onça vai ter como uma das suas principais referências o Sarau da Cooperifa e todo o seu trabalho com a palavra como um instrumento de transformação social.

Sandro Sussuarana, Evanilson Alves, Maiara Guedes e Omael Vieira não foram os primeiros a acreditar que seria possível fazer um sarau na periferia, em um espaço que historicamente é marcado por um contato limitado com a cultura letrada, seja pela precariedade das escolas, seja pela dificuldade de frequentá-la e trabalhar ao mesmo tempo, seja por outros motivos de vulnerabilidade social. Os saraus, então, passam a demonstrar uma realidade que estava ocultada: gostar de literatura está menos ligada à escolaridade, classe social, raça, gênero ou espaço geográfico, do que à oportunidade de ter acesso, bem como ao caminho a ser percorrido para esse contato. É possível perceber que construir esse percurso a partir de histórias que dialogam com a realidade de quem ouve e lê o texto literário aproxima mais do que afasta, além de abrir uma gama de possibilidades de leituras outras.

Na contemporaneidade, o sarau brota em um ambiente vulnerável economicamente, carente de direitos básicos e onde a palavra sobrevivência define o ser e o estar no mundo³⁰. A periferia se apropria do termo, mas o ressignifica,

²⁹ O “não existir” para os órgãos públicos, aqui, é no sentido da falta de investimentos em políticas públicas.

³⁰ Essa reflexão foi desenvolvida a partir da construção da apresentação oral “Relações intersubjetivas e o ser jovem: construções a partir do Sarau da Onça”, dos/as pesquisadores/as Gleiciele da Silva

propondo uma outra forma de se relacionar com a literatura. Esta, por sua vez, passa por um processo de dessacralização no qual o discurso seletivo da criação literária é alterado para um universal: todo mundo pode fazer literatura. A democratização da escrita poética desestabiliza a produção cálida, distante e intocada do cânone literário. A poesia aproxima-se do comum, do cotidiano, da vida subalternizada que tentaram abafar a existência. Isto é, a periferia passa a existir, mas através do seu próprio olhar, sendo protagonista de sua história.

Essa dessacralização e democratização pode ser evidenciada a partir da cena do jovem poeta recitando no transporte público, deslocando a arte de espaços ainda privilegiados, como as universidades, as bibliotecas, as livrarias, para ambientes inesperados/ improvisados e para diferentes centros na geografia da cidade. Rasura diretamente a ideia, propagada ao longo de séculos, de que a criação poética deveria ser para poucos/as ou, considerando Platão, apenas para aqueles/as tocados/as pela inspiração divina (BRASILEIRO, 2002). Ou seja, para o filósofo, não bastava ter habilidade técnica, entusiasmo, vontade, sensibilidade; seria necessário ser “inspirado por um Deus” (BRASILEIRO, 2002). Esta ideia ficou, de alguma maneira, no imaginário social como se fosse possível afastar a literatura de algo que lhe é essencial: a humanidade.

Assim, no tempo de agora, o Sarau da Onça possui como um dos seus objetivos evidenciar toda a humanidade presente no espaço complexo da periferia. E, seguindo o seu fluxo, após a declamação dos poemas anteriores, Sandro Sussuarana e Evanilson Alves dão seguimento ao recital com uma rápida apresentação das suas regras. Antes, porém, apresentam-se e dão boas-vindas a todos/as os/as presentes. Logo em seguida, fazem a pergunta clássica: Quem está no Sarau pela primeira vez? E, incrivelmente, sempre tem alguém que levanta o braço. Neste momento, Sandro enfatiza que a atividade é alimentada e fortalecida por essas presenças. Algumas fixas, outras oscilantes e poucas passageiras. Estas, por sua vez, demonstram que a força movente do sarau não cessa... vai ganhando novos espaços e admiradores/as a cada ano que passa. Para quem achou que seria um evento efêmero, eles têm mostrado, mesmo com todas as dificuldades no processo, que o Sarau possui raízes fortes e uma juventude determinada e responsável.

Não tenho mais ideia de quantas vezes já escutei as regras do sarau. E repito mentalmente à medida que Sandro Sussuarana vai enumerando-as: 1ª regra - O silêncio é uma prece; 2ª regra - Não pode vaiar nenhuma declamação; 3ª regra - Se for a primeira vez a declamar, os aplausos devem ser intensos, com muita energia, para que a pessoa se sinta acolhida. Apesar de simples, as regras apontam aspectos importantes da atividade. Primeiro, que é um espaço onde a escuta e o respeito são primordiais. Não basta ir ao Sarau para divulgar a poesia que fez na última semana, é essencial que escute e respeite o que o outro tem a dizer também. O silenciamento não é permitido nesse lugar. A palavra é livre, assim como o corpo daquele que fala e ouve. Segundo, que ninguém está ali para medir a capacidade intelectual ou criativa da pessoa que recita. Não há parâmetros para definir o que seria uma poesia ruim ou boa, além dos processos de afetação. Logo, todos/as merecem o incentivo do aplauso para continuar no exercício da palavra poética. Terceiro, que é desafiador compartilhar com pessoas desconhecidas uma produção literária, a qual, muitas vezes, estava engavetada, ou até mesmo performar algum texto de outro/a escritor/a. O desconhecido pode ser, para muitos/as, algo aterrorizante, e, como o sarau vem se construindo como um local de acolhimento, a pessoa que recita pela primeira vez precisa sentir que é capaz, desbloqueando o que porventura poderia limitá-la, como timidez, vergonha, nervosismo, entre outras questões. É importante que ela, a pessoa, sinta que pode voltar e que esse espaço também é seu. Desta forma, o Sarau recria um cotidiano que geralmente oprime e exclui, substituindo-o por um ambiente que acolhe e fortalece. Neste espaço, há uma modificação histórico-social do presente.

Compreendemos esses elementos vibracionais do Sarau da Onça como extremamente potentes. É o exercício da solidariedade e afetividade em ação em um momento histórico que aponta para outro caminho, para o distanciamento dos corpos, para o ódio cibernético, para uma vida virtual. Ali, no Sarau, a realidade concreta parece estar deslocada do seu espaço-tempo, mas, na mesma medida, produz impactos significativos no agora.

É importante constatar que os saraus periféricos se expandiram numa época em que a presença se constrói na ausência. E isso diz muito sobre a temporalidade, sempre questionada, da tradição oral e sobre a transmissão da memória individual,

coletiva e cultural. O evento, assim, aponta para uma “con(tra)temporaneidade³¹” (CARRASCOSA, 2014) na sua produção ética, bem como no fazer literário que brota do seu cerne.

Evanilson Alves e Sandro Sussuarana prosseguem com as declamações, trazendo para o centro sagrado da palavra a poesia de Giovane Sobrevivente. Eles pegam todos/as de surpresa e, juntos, entoam: *Tia Anastácia está revoltada!* Na sequência, não é mais possível ouvir os poetas. Os/as presentes respondem com um vibrante: *Tia Anastácia está revoltada!* Logo depois, Sandro Sussuarana interrompe a declamação para perguntar quem já assistiu o Sítio do Picapau Amarelo, obra escrita por Monteiro Lobato, adaptada para o meio audiovisual e exibida como uma série infantil em rede televisiva brasileira. A maioria levanta o braço, e, então, ele pergunta quem é a cozinheira na história. E ouve um sonoro Tia Anastácia. E como é o nome da farinha de trigo que compramos no supermercado? - indaga o poeta mais uma vez. O retorno, no entanto, não é unânime. Enquanto uns afirmam que é a Dona Benta, outros demonstram não saber ou ficam na dúvida entre esta última e a Tia Anastácia. Após essa breve contextualização, os dois retomam a poesia:

Os dois: Tia Anastácia está revoltada

Todos: Tia Anastácia está revoltada

Os dois: Tia Anastácia está revoltada

Todos: Tia Anastácia está revoltada

Os dois: Tia Anastácia está revoltada

Todos: Tia Anastácia está revoltada

Evanilson: Hoje eu estive com a Tia Anastácia

E ela me disse que anda muito revoltada

Sandro: Tá mesmo, sabem por quê?

Evanilson: A galera do Sítio do Picapau Amarelo anda

tirando ela como otária

Ela quem faz os bolinhos

Os dois: E a Dona Benta que leva a medalha?

Os dois: Tia Anastácia está revoltada

Todos: Tia Anastácia está revoltada

Os dois: Tia Anastácia está revoltada

Todos: Tia Anastácia está revoltada

Os dois: Tia Anastácia está revoltada

³¹ A pesquisadora em crítica literária e cultural, Denise Carrascosa, aponta como conceito de con(tra)temporaneidade uma “dobra”, uma “inflexão” no fazer literário: “uma linha de força de certas práticas que, para além de lidarem com a simultaneidade da tríade entre aquilo que está *no* próprio tempo, *contra* e *a* seu *favor*, sub-repticiamente fazem exceder aquele traço contrário, tensionador, deslocador das margens do pensamento, das representações e das produções cotidianas” (CARRASCOSA, 2014, p. 120).

Todos: Tia Anastácia está revoltada

Os dois: Farinha de trigo tem que ser?

Todos: Tia Anastácia

Os dois: Farinha de trigo tem que ser?

Todos: Tia Anastácia

Os dois: E não Dona Benta³²

O sarau possui a capacidade de abordar temas complexos de forma descontraída. A primeira versão do poema³³ *A Revolta de Tia Anastácia* já traz um tom satírico, impregnado levemente com a comicidade, mas sem perder a relevância ou desviar o foco da crítica referente à apropriação do saber de uma mulher negra por uma branca, além da colonização da intelectualidade e dos corpos negros. Contudo, na versão performática apresentada pelos organizadores do Sarau da Onça, a comicidade é acentuada a partir do jogral com os/as ouvintes-leitores/as, da postura corporal dos poetas e nas demarcações de determinadas partes do texto. O clima do início ao fim é de descontração, mas sem deixar de retratar e debater assuntos tão importantes para a descolonização do pensamento e a construção de uma sociedade antirracista e igualitária, como no momento em que Sandro Sussuarana interrompe a declamação. O contato com os/as ouvintes-leitores/as estabelece uma criação coletiva conduzida pela performance poética.

A versão declamada no sarau também possui alterações na estrutura textual, de supressão e acréscimo de vocábulos ou versos. Os poetas adequaram o texto literário para a apresentação oral deles, trazendo uma linguagem mais próxima da juventude e da coloquialidade, como a troca do verbo *estar* por *andar*. *Anda tirando ela como otária* possui performaticamente uma sonoridade construída a partir do gerundismo. Percebe-se também que o acréscimo de versos ocasiona um efeito dialógico com os/as ouvintes-leitores/as, como o *sabem por quê?*, além de contribuir para o

³² Poema *A revolta de Tia Anastácia* de Giovane Sobrevivente está contido no CD *Melanina*, obra poética de sua autoria. O autor não publica livros. Entende que as mídias são mais acessíveis do que os livros, além de manter um certo grau de performance em suas poesias a partir da vocalização. A performance poética dos organizadores do sarau foi registrada em uma das edições do evento em 2018.

³³ Tia Anastácia está revoltada/ Tia Anastácia está revoltada/ Tia Anastácia está revoltada/ Hoje eu estive com Tia Anastácia/ Ela me disse que está muito revoltada/ Porque o Sítio do Picapau Amarelo está tirando ela como otária/ Ela faz os bolinhos e Dona Benta recebe a medalha/ Tia Anastácia está revoltada/ Tia Anastácia está revoltada/ Tia Anastácia está revoltada/ Farinha de trigo tem que ser/ Tia Anastácia.

desenvolvimento de outros sentidos para o poema. E, mais uma vez, a performance faz o seu papel de tornar a poesia única no momento presente.

É perceptível que as escolhas dos poemas de outros autores a serem declamados pelos organizadores do Sarau seguem uma linha temática: Em *Os Miseráveis* há o tensionamento das oportunidades acessadas por uma personagem em paralelo à escassez de chances na vida da outra. Uma é condicionada pelas circunstâncias da vida a buscar um caminho ilícito para sobreviver, a outra escolhe esse caminho. Enquanto a primeira é penalizada pelas escolhas erradas sem receber uma oportunidade para mudar, a outra segue ilesa com acesso a cada vez mais possibilidades de crescimento. Não fica totalmente explícito, mas há também um direcionamento étnico-racial no poema. Dessa forma, um reconhecimento imediato de situações parecidas na periferia. Já *A Revolta de Tia Anastácia* traz o apagamento epistêmico pelo qual a população negra passou ao longo dos anos e continua passando. O que pode também ser vinculado à obstrução de acesso a suportes básicos de sobrevivência e à dificuldade de crescimento econômico. Cenário este próximo à realidade da periferia e dos/as próprios/as poetas do Sarau.

O apagamento epistêmico, por sua vez, faz parte de um arcabouço racista que alicerça a sociedade brasileira e, ao ser investigado, pode ser encontrado em diversas esferas socioculturais. Segundo o pesquisador e professor Henrique Freitas (2016), a tradição literária brasileira, por exemplo, desenvolveu-se por meio de uma episteme “etnologicêntrica e eurografocêntrica” (FREITAS, 2016, p. 38) que acolhe algumas possibilidades no fazer literário, mas exclui muitas outras, alimentando o que ele chama de “pilhagens teóricas e epistêmicas”:

a violência da colonialidade do poder-saber estende-se do período colonial ao Brasil pós-independência e, se nenhuma autoria indígena e africana, quiçá a humanidade em muitos momentos, era reconhecida e legitimada sobre eles na práxis até o período novecentista, a necessidade de dizer a nação brasileira instituirá, em diversos campos, especialmente na literatura, a pilhagem dos saberes indígenas e negros como alternativa a uma produção nacional, ainda que estas gnoses sejam apenas tangenciadas, necessitando hoje de uma exploração sob outras perspectivas (FREITAS, 2016, p. 44).

Nesse sentido, o poema de Giovane Sobrevivente aponta para um processo histórico em que a nação brasileira foi construída com base em um imaginário que

produziu um tríplice epistemicídio: apagamento, estereotipação e embranquecimento da cultura negra (FREITAS, 2016).

Simbolicamente, as escolhas de Evanilson Alves e Sandro Sussuarana também apontam para as referências do Sarau da Onça, para a força motriz que impulsionou a sua existência. Da mesma forma que *Os Miseráveis*, de Sérgio Vaz, poema recitado ininterruptamente desde a primeira edição do evento, remete ao Sarau da Cooperifa e ao movimento de saraus que explodiu nas periferias de São Paulo e chegou até Salvador na Bahia, *A Revolta de Tia Anastácia*, de Giovane Sobrevivente, sempre me faz recordar do Sarau Bem Black. Como o próprio nome sinaliza,

[...] este aponta em direção às questões de negritude; posicionamento político de tomada de consciência da história e da cultura negras a partir de uma ligação ancestral com a África. É na tradição deste vasto e diverso continente que o recital vai buscar a base para a sua estrutura, criando, no seu seio, uma substância que se pode denominar de “bem black”. O evento mergulha na cultura tradicional africana sem deixar de se modelar com os aspectos identitários do local de seu nascimento, a Bahia preta (OLIVEIRA, 2012, p. 41).

O Sarau Bem Black surge em setembro de 2009 “nas ruas-encruzilhadas do Pelourinho” (OLIVEIRA, 2012, p. 41), Centro Histórico de Salvador, motivado pela vibração do Sarau da Cooperifa (MACA, 2015 *apud* NASCIMENTO *et al*, 2015, p. 214). De passagem por São Paulo, o poeta e professor Nelson Maca conheceu o evento cooperiférico e foi diretamente afetado com o que estava emergindo naquele espaço. Anos depois, conseguiu empreender não somente o Sarau Bem Black como também o Sarau Bem Legal, este último com uma abordagem mais infanto-juvenil.

Figura 3: Material de divulgação do Sarau Bem Black



Fonte 3: Blog Gramática da Ira <<https://gramaticadaira.blogspot.com/>>.

Figura 4: Grafitti Sarau Bem Legal



Fonte 4: Blog Gramática da Ira <<https://gramaticadaira.blogspot.com/>>.

Assim como o Sarau da Cooperifa, o Bem Black vai ter como morada um bar. Segundo Vaz, “o bar é o único lugar público na periferia”, (VAZ, 2005 *apud* NASCIMENTO, 2009, p. 250), e, como esta carece de espaços de lazer como praças e parques ou centros culturais, foi o local mais acessível para se realizar o evento. Porém, a escolha do Sankofa African Bar deu-se mais pelo baixo custo para o desenvolvimento da atividade, a temática e estética do local que possuía uma ligação direta com a África e a centralidade da localização, contribuindo para o encontro das periferias soteropolitanas no centro da cidade.

Apesar da grande influência da Cooperifa, o movimento de saraus chega em Salvador e é remodelado a partir da territorialidade, história, cultura baianas e, principalmente, pela identidade negra local. Como Maca (2015) pontua,

[...] o Sarau Bem Black quer ser um lugar do movimento negro, um lugar que a gente vai estar reiterando algumas discussões que estão na universidade, que estão na política, só que a gente vai trabalhar com a arte. Tudo o que eu estou construindo é em torno de um conceito de negritude, e o Sérgio Vaz está construindo em cima do conceito de periferia (MACA, 2015 *apud* NASCIMENTO *et al*, 2015, p. 214).

De forma semelhante à capital paulista, Salvador também vai passar por uma ebulição poética. O Sarau Bem Black vai ser a principal referência na construção dos saraus periféricos soteropolitanos, do descentramento da arte da palavra, uma verdadeira ação (des) e (re)territorializante ligada aos sentimentos de coletividade, de solidariedade e afetividade. O evento vai despertar a potência poética que esteve adormecida na periferia, instigar o surgimento de saraus não somente em Salvador como fora dela. Então, os saraus transformam-se em uma enorme rede afetiva através da palavra, da poesia, da literatura, configurando-se não somente como uma alternativa “à carência de espaços de produção e consumo cultural” (NASCIMENTO, 2009, p. 255), mas também como uma oportunidade de divulgação e enaltecimento do que já se produzia nas “margens”.

Contudo, enquanto a proliferação dos saraus em São Paulo pode também ser vinculada, mesmo em pequena escala, ao incentivo, legitimação e reconhecimento

por parte de órgãos públicos, como o programa VAI³⁴ - Valorização das Iniciativas Culturais -, a ramificação em Salvador está muito mais ligada ao ativismo do que ao incentivo financeiro por parte do Estado. Os que surgiram a partir do Sarau Bem Black nascem da necessidade de mudança em suas comunidades e de alternativas ao que vivenciam. Já na capital paulista, o programa VAI indiretamente acabou contribuindo também com esse desejo de mudança e incentivando o surgimento de outros coletivos culturais.

Assim, o primeiro filho do Sarau Bem Black, nascido em uma região periférica de Salvador, foi o Sarau da Onça. Sandro Sussuarana, que recebeu o seu nome artístico de Nelson Maca, também participava do Bem Black. Primeiro como declamador, segundo como mestre de cerimônia. E essa experiência o inquietou tanto que ele queria levar o próprio Sarau Bem Black, toda a sua estrutura, para Sussuarana. Sandro sentia que mais pessoas tinham que vivenciar o sarau, serem tocadas pela poesia como ele mesmo foi. Afinal, depois de pouco tempo de participação no Bem Black, ele escreveu o seu primeiro poema. Algo não conseguia mais ficar dentro dele, e pulou para fora, para uma folha em branco, e, em sequência, retornou para cada partícula do seu corpo negro ao declamá-lo no evento. Foi algo transformador. Não tinha como parar.

Ao conhecer Evanilson Alves, Sandro Sussuarana sabia que aquele era o momento de fazer um sarau em seu bairro. Ele não estava mais sozinho. E incentivados por Maca, buscaram a sua própria identidade: a força da onça suçarana. Com a chegada de Maiara Guedes e Omael Vieira, a equipe estava formada e uma ideia começando a alçar voo: utilizar a poesia como uma arma para denunciar os problemas vividos em uma das periferias da capital baiana, especialmente, o aumento do índice de violência contra os/as jovens negros/as moradores/as do bairro e o genocídio da juventude negra no país. Então, a identidade do Sarau da Onça foi delineada entre a periferia e a negritude. Nele, a “escrevivência³⁵” (EVARISTO, 2007) emerge da dor para produzir uma reversão de

³⁴ O VAI foi uma ação implementada pela Prefeitura de São Paulo a partir de 2004. É um programa que “distribui recursos a partir de editais públicos que têm a particularidade de permitir a apresentação de pessoas físicas ou de grupos informais, sem a necessidade de se constituírem como associação civil” (TENINA, 2017, p. 135).

³⁵ O conceito de escrevivência, cunhado pela escritora Conceição Evaristo, denota a urgência da escrita como mola propulsora de superação dos “limites de [...] percepção da vida”. Neste sentido, tem-se a ideia de que a escrita brota da vida, sendo que a primeira deve estar comprometida com a segunda

valores no que se experiencia cotidianamente. A poesia passa a ser fuga, alimento, resgate.

Como explicar esse processo de afetação? É algo que ainda estou buscando entender. Porém, uma coisa é certa: ninguém permanece o mesmo após experienciar os disparos poéticos dessa juventude aguerrida que se quer viva.

III

SOLO FÉRTIL

Entre uma declamação e outra dos/as poetas que estão presentes no sarau, Sandro Sussuarana e Evanilson Alves intercalam apresentações individuais ou em dupla. Sempre me pergunto como conseguem lembrar tantos poemas. Nunca os vi esquecendo algum trecho e nem mesmo usando o suporte da escrita para auxiliar no recital como alguns/as poetas fazem. A performance sempre flui, cada verso é proferido como se a poesia fizesse parte do corpo de cada um. Fossem uma coisa só.

No início do Sarau, eles, juntamente com outros/as organizadores/as que passaram pela atividade, possuíam um repertório extenso de declamações, já que poucas pessoas recitavam naquela época. Era algo novo. A grande maioria, formada por pessoas próximas, como parentes e amigos/as, ia apenas prestigiá-los/as. À medida que mais edições do Sarau iam acontecendo, os/as poetas começaram a aparecer e o evento passou de fato a adquirir um formato de “microfone aberto”.

Este início caracterizado muito mais pelo objetivo de conscientizar e entreter os/as presentes/as do que divulgar e trocar experiências de criação literária e artística ainda pode ser percebido no Sarau; talvez pela estreita aproximação e mistura simbiótica entre o evento e o Grupo Recital Ágape - Resgatando pelos versos, criado em julho de 2011, logo após o nascimento do Sarau da Onça, por Evanilson Alves, juntamente com Aislane Silva, Laiara Mainá e Maiara Silva. Como ele e esta última já participavam da organização do evento, poemas apresentados pelo grupo de recital

como um “lugar de auto-afirmação” de subjetividades e, principalmente, de insubordinação da realidade.

passaram a permear também a atividade aos sábados à noite, como *Segure os seus pertences*:

Segure seus pertences
 pois o que queremos é que liberte
 sua mente, sua alma, seu coração
 A poesia não é somente dita
 ela precisa ser sentida
 segure nossas mãos e sinta a emoção
 Se conseguirmos tocar o seu coração
 o mundo ainda tem salvação
 Amor incondicional é o que nos une
 desejo de mudança em cada verso
 onde houver injustiça ou algo impune
 levaremos a palavra de protesto
 Ágape é o nosso nome,
 nosso lema: resgatando pelos versos
 Camisa amarela, mapa africano,
 Sussuarana em cada veia e cada gesto (Evanilson Alves, Sandro
 Sussuarana, Maiara Silva, Joyce Melo, Gleise Souza, Carol Xavier e
 Mateus Silva, 2011)³⁶

O poema, que nasceu de uma brincadeira e é uma escrita coletiva, sintetiza a existência do Grupo Recital Ágape: a busca pela transformação social através da arte poética. Um objetivo também compartilhado com o Sarau da Onça. Este, considerado por Sandro Sussuarana como um coletivo de produção cultural e educacional. Aquele, apontado por Evanilson Alves, como um grupo de poesia responsável por levar a produção literária desenvolvida no bairro Sussuarana para outros espaços. Dois coletivos que se formam dentro da periferia soteropolitana, se influenciam, se misturam e contribuem para a elaboração de outras ações contra-hegemônicas, (des) e (re)territorializantes.

Na formação do Sarau da Onça e do Grupo Recital Ágape, tem algo que chama atenção. Estes/as jovens que se encontram e decidem se posicionar diante do racismo e mazelas sociais tem um ponto em comum: A Pastoral Afro-Brasileira. Além de compartilharem a experiência de viver em um bairro periférico de Salvador, eles/as, na época, participavam ativamente desse espaço que se configura como uma rasura dentro da organização judaico-cristã. A PAB foi também a combustão que fez gerar

³⁶ Poema *Segure seus pertences* elaborado coletivamente e registrado a partir de uma declamação de Evanilson Alves em um bate-papo com o poeta em 2019.

um sentimento de empatia social dentro desses/as jovens, bem como instrumentalizou com formações socioculturais essa juventude que ainda luta para se manter viva.

Então, o grupo *Ágape*, no primeiro momento, emergiu dentro da Igreja Católica. No início, tinha como título secundário: *Sozinho não posso mais*. Neste formato, funcionava com diversas atividades artísticas: dança, poesia, teatro, música entre outras. O *Ágape*, pertencente à PAB, possuía mais de 50 jovens vivenciando a arte em seu cerne, sendo que quem coordenava a parte de poesia era Evanilson Alves. Depois de um tempo, o agrupamento começou a se desfazer devido às demandas cotidianas de cada integrante e, então, Evanilson Alves resolveu formar somente o grupo de poesia. Ao conversar com Maiara Silva, Aislane Silva e Laiara Mainá, definiram o novo nome: *Grupo Recital Ágape - Resgatando pelos versos*, direcionando-o para as causas socioculturais e desvinculando-o da igreja.

Como o poema *Olha o arrastão, Segure seus pertences* traz um traço irônico na sua tessitura poética. A expressão, que pode ser considerada como um alerta a um suposto assalto, é deslocada para um novo contexto, onde o desejo, no ato comunicativo, não é roubar, mas libertar a sociedade de seus preconceitos cristalizados no tempo. Isto porque quem declama o poema é um jovem negro geralmente enquadrado como um suspeito socialmente; um enquadramento motivado pela cor da pele. Ou seja, basta existir para ser vinculado ao crime. Essa abordagem que vem sempre presente nas poesias vinculadas ao Grupo Recital *Ágape* me faz lembrar da música *Hat-Trick* do rapper Djonga, a qual faz coro à denúncia do racismo brasileiro:

Desde pequeno geral te aponta o dedo
No olhar da madame eu consigo sentir o medo
Cê cresce achando que é pior que eles
Irmão, quem te roubou te chama de ladrão desde cedo (DJONGA,
2019).

Com base no poema *Segure os seus pertences*, é possível perceber a intenção do grupo: que a palavra de protesto possa afetar positivamente os/as que ouvem a declamação. Se a poesia conseguir tocá-los/as, for sentida, ainda há possibilidade de mudança social. Ou seja, o que o Grupo Recital *Ágape* - e, por extensão, o Sarau da Onça - busca neste trabalho com a palavra é afetar diretamente os/as seus/as

ouvintes-leitores/as para que haja uma transmutação interna e externa a partir da reflexão poética.

Então, se considerarmos que declamar é um ato comunicativo e os/as poetas possuem o intuito de travar um diálogo com aquele/a que ouve, faz todo sentido essa finalidade presente no poema e intrínseco ao próprio coletivo, que é a de transformar. Afinal, segundo o crítico literário Paul Zumthor (2014):

comunicar (não importa o quê: com mais forte razão o texto literário) não consiste somente em fazer passar uma informação; é tentar mudar aquele a quem se dirige; receber uma comunicação é necessariamente sofrer uma transformação” (ZUMTHOR, 2014, p. 53).

Passo por esse processo de transmutação toda vez que assisto uma apresentação do Grupo Recital Ágape ou quando estou no Sarau da Onça. No momento do recital, sou absorvida pela energia transcendental da palavra poética. Nada mais existe. Apenas aquele momento. O meu corpo interage com cada palavra proferida: os pelos se eriçam, o corpo contrai de dor, em outros momentos vibra de alegria, o corpo balança no ritmo sincopado da fruição poética... há sorrisos, há lágrimas... é uma mistura muito intensa de sensações que geram uma força movente dentro de mim. Afinal, “nossos sentidos, na significação mais corporal da palavra, a visão, a audição, não são somente as ferramentas de registro, são órgãos de conhecimento” (ZUMTHOR, 2014, p. 79) que abrem o caminho para o diálogo, para a conexão com o que está sendo declamado pelo/a poeta.

Esse processo de afetação, o tocar o/a outro/a, que tanto o Grupo de Recital Ágape almeja, efetivou-se de diversas formas. Uma delas foi a entrada de outros/a jovens para o grupo. Juntando-se a Evanilson Alves, Laiara Mainá, Maiara Silva e Aislane Silva, esta última mais conhecida como Lane Silva, Sandro Sussuarana também passou a ser integrante. E com ele, somaram-se William Silva, Joyce Melo, Mateus Silva, Carol Xavier, Gleise Souza e Larissa Oliveira. Unidos/as, passaram a espalhar a poesia feita nas ruas encruzilhadas do enorme bairro Sussuarana para vários locais de Salvador, da Bahia e do Brasil.

Como o Sarau da Onça é um espaço de sociabilidade, aspecto intrínseco à palavra falada, muitos/as integrantes do Ágape participavam, ajudavam a organizar e

a apresentar, além de, em muitos momentos, assumirem também, na ausência de Sandro Sussuarana e Evanilson Alves, o desenvolvimento do evento. Inclusive, estes últimos gostam sempre de enfatizar que o Sarau não possui um/a dono/a. Os dois poetas definem o Sarau da Onça como um coletivo formado por todos/as que participam direta ou indiretamente dele. Acreditam no poder de pertencimento que o espaço gera naqueles que entram em contato nem que seja uma única vez. O Sarau é de todos/as e feito para e por todo mundo. Talvez essa gestão descentralizada é que venha contribuindo com a manutenção da atividade por tanto tempo de maneira ininterrupta. Se considerarmos que o Sarau Bem Black passou a ocorrer esporadicamente desde dezembro de 2013, momento em que ficou sem espaço fixo para a realização de suas edições, podemos considerar o Sarau da Onça como aquele que se mantém por mais tempo em Salvador de maneira regular e em uma crescente exponencial: quanto mais velho, mais diversificada fica a sua atuação.

Apesar desse crescimento, ligada à maneira que o Sarau se apresenta ao mundo e, ao mesmo tempo, à visibilidade de suas ações, ainda há uma grande rotatividade dos/as seus/as integrantes. Tanto o Sarau da Onça quanto o Grupo Recital Ágape hoje se resumem a Sandro Sussuarana e Evanilson Alves. No que diz respeito ao Sarau, há em alguns momentos a contribuição de outros/as poetas também, como a da própria Maiara Silva, Bruna Santos e Carlos Menezes, mas na medida e no tempo de cada um/a, de maneira esporádica. E essa rotatividade acontece também nos bastidores do evento: na parte de comunicação visual e social. No início, o Sarau tinha a colaboração de Lissandra Pedreira e Brenda Gomes nos registros fotográficos e na elaboração dos textos para o blog do evento ou outras mídias. Hoje, esse papel foi assumido por Diego França e Raini Alcides, seguindo o fluxo circular da atividade.

Para Sandro Sussuarana, contudo, este aspecto transitório dos/as que fazem o Sarau da Onça acontecer é positivo, uma vez que “dentro do Sarau cada um pode se descobrir naquilo que realmente se identificava melhor” (SUSSUARANA, 2019) e seguir seu caminho levando um pouco da experiência formativa do evento e deixando um pouco de si. Cada jovem, nesse processo, encontra a “poética da sua vida” (SUSSUARANA, 2019)³⁷ dentro do espaço e do tempo compartilhados na atividade.

³⁷ Declaração feita em um bate-papo com o poeta em 2019.

Considerando que a maioria destes/as jovens que participaram do Sarau da Onça e do Grupo Recital Ágape escolheram profissões no campo artístico e comunicacional, como fotógrafa/a, tatuador/a, bailarino/a, jornalista, escritor/a, poeta, entre outras, percebe-se que há uma influência das relações intersubjetivas que se formam nesse espaço-tempo do Sarau e da palavra poética. O mundo da vida, como pontua Schutz (2009), é estruturado tanto pela ideia de sociabilidade, temporalidade e espacialidade quanto pelas relações desenvolvidas entre os indivíduos. E essas relações intersubjetivas podem contribuir para a formação desse ser jovem, negro e periférico dentro do Sarau e fora dele³⁸, como as aptidões profissionais.

Nesse sentido, pergunto-me se essa admiração em relação aos dois coletivos não é atravessada também pelas relações intersubjetivas que se formaram no meu “mundo da vida” (SCHUTZ, 2009). Desde nova que a arte está presente no meu dia a dia como um jeito de me expressar, de ser e estar no mundo. Dentro da minha realidade, no bairro do São Caetano, também participei de projetos sociais em que a dança, o grafite, o teatro foram pilares de formação. Uma visão crítica germinou nesse ambiente em que o corpo, em toda a sua extensão, podia sentir a liberdade de existir. Apesar de não ser muito de falar, sempre gostei de rabiscar versos, frases, reflexões sobre a vida... uma escrita que servia como combustível para o enfrentamento do agora, como válvula de escape quando não conseguia dizer o que pensava, como instrumento de maturação para as ideias que brotavam dentro de mim, e, dialogando com Conceição Evaristo (2007), como uma urgência que “pressupõe um dinamismo próprio do sujeito da escrita, proporcionando-lhe a sua auto-inscrição no interior do mundo” (EVARISTO, 2007, p. 21).

Quando a onda dos saraus chegou, toda essa memória afetiva veio à tona. Tudo nesse movimento fazia e faz sentido para mim. Encontrei-me nas vozes, nos olhares, nos sorrisos, nas palavras, nos gritos, nas formas de enxergar o mundo dessas juventudes do agora. É visceral. E ao mesmo tempo indescritível. Quanto mais vou ao Sarau, mais vontade de ir sinto. Quanto mais escuto a poesia feita pelos coletivos, mais vontade tenho de voltar a escrever. Essa escrita despretensiosa que também

³⁸ Essa reflexão foi desenvolvida a partir da construção da apresentação oral “Relações intersubjetivas e o ser jovem: construções a partir do Sarau da Onça”, dos pesquisadores Gleiciele da Silva Oliveira e Célio José dos Santos, apresentada no X COPENE - (Re) existência Intelectual Negra e Ancestral, em outubro de 2018.

alimenta o nosso *orí*³⁹. Certa vez, após uma noite de muitos disparos poéticos no Sarau da Onça, rabisquei:

Como se quebra a lógica
motriz do silenciamento?
Como se estilhaça a máscara
que nos impede de falar?
Como se curar do racismo
que tende a nos matar
s i l e n c i o s a m e n t e ?
Será que existe resposta
para tantas perguntas?
Hoje,
A juventude negra me ensinou
que a pólvora que produz
R E V O L U Ç Ã O
é o próprio corpo-texto
da sua **POESIA-AÇÃO**.

Levantes. Insurgências. Revoluções. Quem também esteve à frente de tantos movimentos contra-hegemônicos? As juventudes. Mesmo o senso comum ligando-as à uma ideia de incosequência, ao longo da história mundial, os/as jovens foram e continuam sendo protagonistas também de importantes mudanças no curso da humanidade. E, no âmbito das juventudes, a negra sempre foi atuante. Palavra e ação estão imbricadas no seu modo de ser e estar no mundo. Como discorre o texto-reflexão acima, a juventude negra é potência motora que aciona um processo de emancipação na sociedade, contribuindo na desestruturação de um sistema que tem buscado “deixar viver e fazer morrer⁴⁰” (FOUCAULT, 1979). O Sarau da Onça e o Grupo Recital Ágape, através da sua *poesia-ação*, movente, viva e que faz viver, são exemplos dessa fazedura de criar um novo presente, uma dobra no agora (CARRASCOSA, 2014), mas que talvez não seja ainda visível aos olhos.

O entrosamento que observo nas declamações entre Sandro Sussuarana e Evanilson Alves nasce do exercício inicial, no Grupo Recital Ágape, de pensar a performance para os textos escolhidos. Alguns de autoria dos/as integrantes do grupo, outros, de diferentes poetas, como *A revolta de Tia Anastácia*, de Giovane Sobrevivente, e *Os Miseráveis*, de Sérgio Vaz. Eles, com os/as outros/as participantes

³⁹ Orí, da língua iorubá, significa cabeça. No candomblé, é entendido como a nossa divindade pessoal.

⁴⁰ Numa perspectiva do conceito de biopoder foucaultiano em que, através de mecanismos como o Estado moderno, se regula a vida em sociedade.

do coletivo, ensaiavam, discutiam a entonação, os momentos das dobras, o ritmo, as supressões e alterações de palavras, a postura e a movimentação do corpo. A partir desse profundo trabalho com a palavra, hoje, os poetas performam o seu próprio corpo-poesia. O texto poético está intrínseco em cada parte dos seus gestos corporais.

Contudo, essa desenvoltura performática não emerge totalmente no Sarau e no grupo Ágape. É resultado também de uma aproximação estreita com o teatro e a música. Antes dos coletivos, quando participavam da PAB, já haviam entrado em contato com essas expressões artísticas. Sandro Sussuarana, por exemplo, inicia na escrita através de roteiros para peças teatrais, lendo, escrevendo e produzindo-as. Todo esse arcabouço intersubjetivo contribuiu também na descoberta da “poética de sua vida”: a poesia. Já Evanilson Alves sempre pontua que além das influências marcantes de Nelson Maca (Sarau Bem Black) e Sérgio Vaz (Sarau da Cooperifa), a sua escrita foi marcada pelo contato com a Literatura de Cordel, através de oficina desenvolvida pelo cordelista Sérgio Bahialista, e com o rap em oficina ministrada por Evaldo Neto, mais conhecido como Mc CDoze. Seus poemas estruturados metricamente com rimas são o resultado dessas duas expressões tão presentes nas periferias brasileiras. Inclusive, esse modo de criar a sua poesia vai influenciar também alguns/as integrantes que passaram pelo Grupo Recital Ágape.

A Literatura de Cordel é um gênero literário que sempre aparece nas noites de sábado no Sarau da Onça. Com uma rica tradição oral e nordestina, segue influenciando a produção de uma poética que inscreve no tempo uma história não oficial do Brasil, como pontua o cordelista Sérgio Bahialista (2013):

o Brasil, sendo uma nação pluricultural que passou (e ainda passa) por um processo de colonização, sempre teve sua história contada longe da ótica popular. É aí que o Cordel entra como um posicionamento do povo, com sua versão extra-oficial, recontando a história que se perpetua como “oficial” (SILVA, 2013, p.107).

Desta forma, sendo o Cordel uma arte transgressora, tão próxima da cultura popular e periférica, que traz a escrita e a oralidade imbricadas no seu fazer artístico, com um forte traço performativo na sua própria elaboração, uma vez que carrega em si a “sensação de falar cantando, por conta da sua riqueza de rima e métrica que

causa essa sonoridade” (SILVA, 2013, p. 127), não é difícil compreender a grande representatividade que demonstra ter para estes/as jovens poetas e para o movimento de saraus em todo o Brasil. Seja aqui ou lá, em qualquer canto desse país continental, a sua forte presença enaltece tanto a sua história como a sabedoria que brota da memória coletiva (HALBWACHS, 2006) que compartilha. O fio mnemônico da palavra alinhava no tempo uma poética que “se constitui instrumento de significação, de codificação e (re)estruturação, que rege muitas elaborações estéticas de mundo e forças pulsantes de muitos povos” (SILVA, 2013, p.31).

Apesar da importância da Literatura de Cordel para este movimento literário que brota das periferias deste país, é importante ressaltar que é o rap, terminologia que designa ritmo e poesia (*rhythm and poetry*), uma das maiores influências dos saraus periféricos. O rap não está somente nas oficinas oferecidas em atividades culturais, mas no toca-discos do vizinho, nas rodas de conversas nas escolas, nas celebrações de rua, nos bailes, na forma de se expressar da juventude negra, no gingado do corpo de inúmeros/as jovens e em cada edição do Sarau. Em tudo, para cada canto que observo na periferia, eu consigo perceber a presença dessa *poesia-ação*. O rap, no ontem e no hoje, segue fornecendo “uma grande dose da coragem necessária para prosseguir vivendo no presente” (GILROY, 2012, p. 94).

Apesar do equívoco comum de muitos/as considerarem o Hip-Hop e o rap como uma coisa só, como se fossem vocábulos sinônimos, demarco a necessidade de diferenciá-los. Quando enxergo o segundo em tantas ocasiões do cotidiano, estou me referindo à força dessa musicalidade afrodiáspórica que permanece tão viva dentro dos saraus por todo o Brasil. No entanto, sem diminuir a importância e a potência do primeiro enquanto uma contranarrativa do sistema de opressão e dominação vigente. Assim, também entendo o Hip-Hop como onipresente nas rotas da diáspora negra e extremamente valioso para essa rede afetiva e poética que surge nas periferias brasileiras.

A cultura e o movimento Hip-Hop são uma nítida representação da força propulsora e criativa da cultura negra, dessa engenhosa capacidade de se refazer em meio ao caos e de buscar trilhas de fuga para permanecer existindo. “A cultura negra é uma cultura das encruzilhadas” (MARTINS, 1997, p. 26) e o Hip-Hop traz esse traço marcadamente na sua costura entre diferentes linguagens e o conhecimento. Ele nasce de um ambiente impregnado pela textura fria da morte, seja ela física ou

simbólica, trazendo à tona o que nunca se perde diante das adversidades: a esperança da vida em sua completude.

Assim o Hip-Hop é fecundado: insurge do encruzilhamento de distintas epistemes artístico-culturais em uma celebração. Do ponto neutro, surge um outro saber, uma nova cultura. Conecta-se ao “tempo espiralar” (MARTINS, 1997), onde o ontem e o hoje são interligados, mas diferentes. É a semente que brota no chão quente do asfalto. Desarticula gangues, criando a possibilidade de disputar territórios, de deslocar a violência para um espaço de competição através da arte: da dança robotizada, da poesia ritmada, da escrita imagética e das colagens de sons mixadas. O DJ mapeia sons, aproxima estilos e temporalidades, recria melodias, propicia um espaço para a criação de uma dança que subverte o próprio corpo. A dança de rua, que pode ser o *breaking*, o *popping*, o *locking*, entre outras, imita a vida, os campos de batalhas na guerra, a hélice do helicóptero, a industrialização da modernidade, sem dizer uma única palavra. O corpo é o texto que contesta o cotidiano genocida empreendido pelo Estado. A base musical elaborada pelo DJ também abre espaço para as narrativas poéticas das “demandas do presente” (D’ALVA, 2014). O Mestre de Cerimônia, o MC, que se alia ao DJ, agita a festa com frases improvisadas, mas tece também considerações sobre o cotidiano através de falas ritmadas pela cadência dos *breakbeats*⁴¹, fazendo ecoar o rap de forma eloquente⁴². O grafite é imagem e cheiro, cor e escrita transfigurada, que salta do corpo para rasurar outros suportes e passar uma mensagem em todos os cantos da cidade. Tudo isso foi chamado de Hip-Hop: territorialidade do diverso e de ressurgências. Potência revolucionária que se ramificou e brotou em terras brasileiras a partir da dança de rua por volta da década de 80. E que agora representa também um solo fértil, um alicerce para o surgimento

⁴¹ O termo significa “batida quebrada” ou “quebras musicais” que se caracteriza com uma técnica de criação sonora a partir da discotecagem do DJ. Tornou-se uma vertente musical originada pelo DJ Kool Herc.

⁴² Não há uma definição única dos elementos do Hip-Hop. Alguns/as pesquisadores/as consideram apenas como sendo três: o rap, o grafite e a dança de rua. Já outros apontam o DJ também como um elemento e substituem o rap pelo MC, o mestre de cerimônias que canta a música. Contudo, a Universal Zulu Nation, organização criada pelo DJ Afrika Bambaataa, mentor intelectual do Hip-Hop, convencionou o DJ, o MC, o b-boy/ a b-girl e o graffiti como os quatro componentes da cultura. Esta organização também aponta o rap como um elemento substituto do MC. Além disso, traz um quinto elemento articulador: o conhecimento (D’ALVA, 2014). Neste trabalho, considera-se como elementos: o rap, música a qual o/a MC é parte intrínseca, o/a DJ, que manipula as bases para a música e a dança emergirem, a dança de rua, que possui o b-boy e a b-girl como seus/as criadores/as, e, por fim, o grafite, a escrita-pictórica que tem o grafiteiro e a grafiteira como seus artesãos.

e fortalecimento dos saraus periféricos em todo o Brasil. Não tem como desvincular um movimento do outro.

O contexto brasileiro de nascimento do Hip-Hop assemelhou-se ao dos Estados Unidos e da Jamaica: pobreza, alto índice de desemprego e crescimento das periferias das grandes metrópoles. No Brasil, o Hip-Hop aparece também ativamente ligado ao processo de mudança (transição de um regime ditatorial para o início de uma democracia) que colocou em evidência uma divisão social e racial no país, descortinando as vísceras do corpo social brasileiro que estavam tentando ocultar. Enquanto contracultura, configurou-se como o elo de fortalecimento, organização e emancipação de grupos juvenis, principalmente da juventude negra. Aliado a outros movimentos sociais, o Hip-Hop estabeleceu-se como oposição, um importante instrumento contestatório contra um Estado que negava - e continua negando - direitos a uma grande parcela da população.

Na Bahia, esse movimento cultural e político firmou-se, mais uma vez, como extremamente importante para a juventude negra local. A performatividade dessa contracultura vai se delinear com traços dessa territorialidade, inserindo na dança de rua o gingado e alguns movimentos da capoeira, trazendo para os beats, utilizados no rap, a sonoridade do berimbau e a musicalidade dos Blocos Afros, além de um aspecto político contundente: a negritude (MACA, 2012).

Todavia, o que há de mais interessante nesse movimento cultural e político não é somente a junção dos seus elementos performativos - a dança, a discotecagem, a música e o grafite -, em prol de uma militância, mas a convivência de todos eles dentro de um espaço contraditório como o das ruas. Como pontua Célio José dos Santos (2012), geógrafo, educador e pesquisador de movimentos juvenis, a rua é um componente importante para a compreensão dessa cultura, uma vez que produz vivências e aprendizagens educativas para os que entram em contato com o Hip-Hop. Este, por sua vez, consegue magistralmente organizar contradições, fazendo com que expressões artísticas, experiências individuais e coletivas, os ruídos e o vazio dialoguem entre si (CARLOS, 2000 *apud* SANTOS, 2012), gerando uma aprendizagem que, como pontua Lindolfo Filho (2004), por ser atravessada por um discurso artístico e intelectual, constrói um processo de afetação muito mais forte do que quando é meramente acadêmico.

Ao tomar as ruas soteropolitanas, o Hip-Hop vai se fortalecer em várias periferias da cidade, como São Caetano, Cabula, Nordeste de Amaralina e, principalmente, Sussuarana. Neste bairro, em 2003, surge um grupo comunitário de mobilização social, cujos instrumentos de enfrentamento escolhidos são a Literatura de Cordel e o Hip-Hop, tendo como base o trabalho arte-educativo. O coletivo, chamado Rap'ensando Sussuarana, aflora com o objetivo de, "através da arte, valorizar a cultura local (com padrão de vida interiorano e da forma de vida e organização dos quilombos), e construir alternativas possíveis para o desenvolvimento da comunidade" (SILVA, 2013, p.51), unindo associações comunitárias, agrupamentos artístico-culturais e instituições escolares do bairro e de outros locais da cidade e do interior da Bahia. O grupo, com o desenvolvimento de várias atividades, visou "o fortalecimento tanto do sistema de garantia dos direitos da criança e do adolescente, quanto do bairro, tornando-se um agente transformador e referência para a cidade" (SILVA, 2013, p.51). As ações que se destacaram foram:

- **PROJETO RAP'ENSANDO NOVOS HORIZONTES:** Projeto em parceria com a Escola Municipal Novo Horizonte (Sussuarana), onde se realizou oficinas de Rap, Literatura de Cordel e Graffiti com os alunos dos turnos matutino, vespertino e noturno durante 03 meses (agosto, setembro e outubro de 2004). Os resultados das oficinas foram apresentados na culminância do projeto, na Mostra de Arte e Cultura Rap'ensando Novos Horizontes, inclusive com entrega de certificados da Secretaria Municipal de Educação, exibição de vídeos, apresentação do grupo CRIAPoesia do CRIA, apresentação de grupos culturais da comunidade, os resultados (rap coletivo, livreto de cordel, tapumes com graffiti) do processo do projeto, para toda a comunidade.

- **MOSTRA CULTURAL "SUSSUARANA EXISTE":** Uma ação com objetivo de mostrar para a cidade o que a Sussuarana vem produzindo artística e culturalmente.

- **HIP HOP NA ONÇA:** Eventos em articulação com espaços institucionais de educação e centros culturais de Sussuarana, que tem o objetivo de enaltecer a produção local do Hip Hop, da poesia, do teatro, da música, da dança, mostrando também o quanto estes podem ser um ponto de diálogo entre a escola e a comunidade, além de um ponto fundamental como alternativa de lazer e expressão artística para a territorialidade.

- **"CUTUCANDO A ONÇA COM VARA CURTA":** Esse evento – que na verdade foi um seminário com palestras e workshops – mostrou a Sussuarana contra o abuso e a violência sexual contra crianças e adolescente. Depois de um diagnóstico junto à comunidade, percebeu-se a necessidade de provocar toda a *Comunalidade* a pensar sobre esta questão." (SILVA, 2013, p. 51-53).

O projeto Rap'ensando Novos Horizontes foi essencial para a construção das demais ações, foi o pioneiro. Como aponta o professor Márcio Nery de Almeida (2012), um dos organizadores da atividade, no documentário *Hip Hop na Onça - Nos Palcos da Vida*, o resultado das oficinas desenvolvidas, bem como dos seminários e mostras culturais, foi bastante positivo, aproximando não somente a comunidade, mas também os jovens do espaço escolar. Além disso, impulsionou o surgimento de novas lideranças comunitárias vinculadas às juventudes.

No entanto, entre todas as ações do coletivo desenvolvidas em 2003, o evento Hip Hop na Onça foi o que se manteve por mais tempo, gerando novos frutos. Ele ganhou força e, quando o Rap'ensando Sussuarana se desarticulou, passou a ser realizado como um festival pelo grupo de rap Os Agentes e outros/as moradores/as e ativistas do bairro. Foram dez edições no total entre 2003 e 2014, tornando-se uma atividade bastante respeitada pela cena local. O festival, inclusive, lembrava muito os “sons na quadra do São Caetano” que eu vivi intensamente.

O impacto do Hip Hop na Onça pode ser percebido a partir da fala de Dona Hilda, liderança comunitária do bairro, no documentário que conta um pouco sobre a história do evento:

quando eles começaram, as pessoas também não tinham conhecimento do que era Hip-Hop. Achavam que era uma turma de vagabundos. Os meninos trabalhavam, estudavam... o tempo que eles tinham pra gravar e pra ensaiar era à noite. Agora eu acho que a nossa comunidade já tá mais... com a mente aberta, já tá conhecendo melhor através dos trabalhos deles, do Hip Hop na Onça, de fazer os movimentos (Dona Hilda, doc. Hip Hop na Onça - Nos Palcos da Vida, 2012).

Quando esta cultura performática de rua chegou no Brasil, foi instantaneamente menosprezada pelas classes alta e média, considerando-a como uma linguagem marginal⁴³. Esta imagem ruim também se proliferou pelas classes mais baixas, por uma parcela que não a conhecia. Atividades integrativas como Hip Hop na Onça, em espaços públicos do bairro, e o Rap'ensando Novos Horizontes, nas escolas, contribuíram para que essa visão fosse sendo superada e o movimento cultural e político abraçado pela comunidade. O evento era um ato de celebração do bairro, dos

⁴³ O termo marginal aqui está associado à criminalidade.

que viviam neste local, das produções independentes, da luta por dignidade e respeito... uma celebração pela vida, mesmo esta estando tão próxima do que é perecível. Simbólica e efetivamente, propunha um afetuoso exercício de solidariedade entre os/as moradores do bairro e de outras localidades.

Todas as ações do grupo Rap'ensando Sussuarana me fazem lembrar de uma divagação do educador Murilo Gun (2019). Ele costuma dizer que o mundo é composto por dois tipos de pessoas: o tipo que enxerga os problemas e reclama da existência deles por não se sentir responsável, e, um outro, que consegue ver os problemas, faz a análise da situação e busca as possíveis soluções, mesmo não se sentindo responsável pelas dificuldades enfrentadas. É interessante essa colocação, pois, nitidamente, percebemos no bairro Sussuarana uma rede de indivíduos que fomenta ações para diversos tipos de situações encontradas no cotidiano, mesmo tendo o direito a uma vida mais digna garantido por lei. Há uma constante tentativa de deslocar o enquadramento de marginalidade, comumente direcionado a um bairro periférico, visando à retirada dos/as seus/as moradores/as da invisibilidade e vulnerabilidade sociais.

E o Hip-Hop esteve presente em todo esse ativismo. Ele foi força motora, agenciador do redesenho de rotas de inúmeros/as jovens na diáspora negra. De acordo com Nelson Maca (2012)⁴⁴, ele tem o grande poder de juntar o que a história branca e eurocentrada separou: o canto da dança e o corpo da mente. E o Hip-Hop fez tudo isso se reconectar, se reencontrar. Desfez as fronteiras e recuperou o sentido integral do movimento e da cultura.

No Hip-Hop na Onça, esta conexão é explícita. Nele, era possível encontrar em um mesmo espaço o rap, o pagode, a *black music*, o *break dance*, a dança afro, o *popping*, o grafite, a literatura de cordel, a literatura negra... todos imersos em uma ética de convivência. Foi, inclusive, dentro deste evento que Sandro Sussuarana apresentou pela primeira vez para a comunidade o que seria um sarau de poesia. Levou para o bairro, na ocasião, toda a potência do Sarau Bem Black: um sarau que tem no seu cerne as linguagens da cultura de rua como traços constitutivos da sua atividade, como os/as mestres de cerimônia - MC -, os/as DJ e os/as grafiteiros/as;

⁴⁴ Fala colhida no documentário Hip-Hop na Onça - Nos Palcos da Vida.

um coletivo que incentivou depois a realização de um sarau pelos próprios/as jovens que vinham tendo uma atuação tão duradoura, tão aguerrida, tão singular no bairro.

Para o surgimento do Sarau da Onça, e, conseqüentemente, do Grupo Recital Ágape, então, já havia um solo fértil que gerava frutos e suportava o peso das intempéries. Já existia uma produção cultural que ensinava os melindres de ser divergente e de sobreviver com tão pouco. Já tinha uma linguagem poética e performativa que apontava para uma rasura no que é considerado artístico. O ativismo no bairro já apresentava três itens fundamentais para a ressurgência poética: pedagogia, afirmação e brincadeira, considerados por Gilroy (2008) como a base do Hip-Hop. Ou seja, tanto as influências anteriores foram importantes, como a PAB, o Sarau da Cooperifa e o Sarau Bem Black, como o próprio Hip-Hop, um construto afro-diaspórico e identitário que brota do solo quente do asfalto. Desse modo, não seria um exagero dizer que esta cultura foi a base, a academia de literatura da periferia, para o surgimento do Sarau da Onça e dos demais saraus espalhados pelo Brasil. Para Sérgio Vaz,

são duas fases. A periferia passou uma fase muito bacana que foi a primeira fase do *hip hop*. Quando o hip hop chegou na periferia dizendo: “nós somos negros, nós somos da periferia”, as pessoas começaram [a] falar: “opa, per aí, também sou, também sou, também sou”. Depois de alguns anos, a literatura deu o choque cultural que faltava. Tinha o choque do hip hop que é a atitude, a força, né? E eu acho que a literatura, quando chegou, deu um ato mais político; ela entregou conhecimento. Então, você falava de Zumbi, Zumbi, Zumbi. Per aí, quem é Zumbi? Acho que a periferia, na literatura, começou a se interessar pelos códigos que o rico conhece, que é a palavra, que é o poder da palavra. A gente começou a se interessar por voltar a estudar, por entrar na faculdade, por fazer mestrado, fazer TCC [Trabalho de Conclusão de Curso]; editar livros. Acho que primeiro veio a força, e atrás, veio a política. Acho que primeiro veio a prática, depois veio a teoria. E essas duas coisas se fundiram (VAZ, 2015 *apud* NASCIMENTO *et. al.*, 2015, p. 288).

Concordo que são duas fases. Aliás, no caso da Bahia, podemos considerar como três fases: uma anterior à chegada do Hip Hop desenvolvida pelos Blocos Afros. Porém, pela experiência que tive nessas duas últimas fases na periferia, não comungo com a ideia de que o conhecimento, o posicionamento político tenha chegado com a literatura. Não é possível dissociar o conhecimento das linguagens expressivas do Hip-Hop. Ele trouxe a arte engajada para dentro da periferia, transformou-se em

mecanismo de luta. Nesse sentido, a literatura que emerge dos saraus traz uma outra dimensão de politização, de enfrentamento. Como o próprio Sérgio Vaz diz no final da sua fala, em entrevista a Érica Peçanha, “precisamos saber em quem a gente está batendo, porque a gente está apanhando” (VAZ, 2015 *apud* NASCIMENTO *et. al.*, 2015, p. 288).

Assim, enquanto o Hip-Hop constrói uma visão de mundo pautada no nosso universo, a literatura nos faz adentrar uma esfera do “Outro”, que é vista como pertencente à uma parcela da sociedade que não é a nossa. A partir da literatura, passamos a buscar entender a ordem do discurso eurocentrado e impregnado em nós mesmos, construído pelo “Outro” sobre nós, para assim reescrever a nossa história. Os/as poetas que insurgem nos saraus passam a se ater à espessura, ao volume, à profundidade, à extensão de todas as significações que possa ter o poder da palavra em uma sociedade que valoriza a escrita em detrimento da oralidade, que enaltece a ciência em prejuízo à experiência, que subjuga a cultura de inúmeros povos para ficcionalizar uma história única da humanidade. Como Vaz aponta, realmente adentramos em uma fase que caminha por um âmbito da intelectualidade que a arte prática, forte, veloz, subversiva do Hip-Hop ainda não tinha se aprofundado. E como o saber coletivo da periferia foi perpetuado ao longo desses anos por este movimento cultural e político, ele segurou a mão do movimento de saraus periféricos e, desde então, passaram a caminhar juntos, como canta o rapper Criolo (2011) em sua música *Subirusdoistiozin*:

As criança daqui, tão de HK,
Leva no sarau e salva essa alma aí (CRIOLO, 2011).

IV

MICROFONE ABERTO

Esta é uma noite de casa cheia. Muitos rostos conhecidos de poetas que já frequentam o sarau. Em momentos assim, Sandro Sussuarana e Evanilson Alves não passam mais a lista para que as pessoas que querem declamar coloquem o nome delas; um aspecto absorvido do Sarau Bem Black, mas que não é posto muito em prática. Eles simplesmente sinalizam para os/as “novatos/as” que o espaço é aberto

para qualquer declamação, e quem quiser se apresentar pode falar com um dos dois. Dessa forma, começam chamando os/as poetas que eles já conhecem. Fazem sempre um suspense, o que ocasiona uma descontração no ambiente. Convidam a todos/as para “tomar a palavra poética” com o mesmo entusiasmo, enaltecendo as potencialidades de cada um. Nessa dinâmica, às vezes algum/a poeta “passa a palavra” e decide não declamar. A decisão é respeitada, abrindo caminho para uma observação importante: há a valorização da fala pelos mestres de cerimônia, mas há também a valorização da escuta, da introspecção.

Hoje, existe um número maior de jovens que se autodenominam poetas periféricos, produzindo textos com uma cadência que parece ter se desenvolvido nesses últimos anos, afastando-se da cadência do rap. O ritmo já é marcadamente diferente, adquirindo contornos de uma produção poética com aspectos próprios.

São muitas poesias que se encontram e dialogam em uma noite de sarau. São muitas vozes. Múltiplas identidades. Contudo, ao buscar cartografar as temáticas que permeiam o evento, é possível identificar algumas recorrências, pontos em comum.

Sendo o Sarau um lugar da palavra, de senti-la em toda a sua potência, além de vivenciá-la em interação com diversas expressões artísticas, o poder imbricado na ação de falar e de ser ouvido através das poesias declamadas ganha contornos extremamente importantes no evento. Impulsiona simbolicamente uma ruptura com uma política de silenciamento impetrada pelo sistema estrutural de colonização, sentida sutilmente pelos corpos negros ainda na con(tra)temporaneidade.

Com a brutalidade da escravização, uma violência psicossocial, econômica e cultural, houve um processo de rompimento com a palavra por parte da população negra, a qual teve os seus corpos desumanizados, sua história deturpada, sua cultura subjugada, sua vida posta em uma linha tênue entre continuar sobrevivendo ou escolher a liberdade de um outro plano de existência, a morte. Assim como o racismo sempre agiu em diferentes dimensões, o silenciamento, um dos seus tentáculos, também adquiriu diferentes formas tanto psicológicas quanto físicas. O trauma do açoite, das muitas horas de trabalho braçal ininterruptas, do enfraquecimento pela fome, da desestruturação da família, da negação de ser e estar no mundo livremente, do medo de uma sobrevida pareciam ser motivos suficientes para um emudecimento.

Contudo, segundo a psicóloga, artista e escritora Grada Kilomba (2016)⁴⁵, os/as africanos/as escravizados/as também experienciaram uma mordça eficientemente física: a máscara de ferro, produzindo um “senso de mudez e de medo” a partir da violência de selar a cavidade oral do corpo humano responsável pela fala. De acordo com a autora,

tal máscara foi uma peça muito concreta, um instrumento real que se tornou parte do projeto colonial europeu por mais de trezentos anos. Ela era composta por um pedaço de metal colocado no interior da boca do sujeito Negro, instalado entre a língua e a mandíbula e fixado por detrás da cabeça por duas cordas, uma em torno do queixo e a outra em torno do nariz e da testa. Oficialmente, a máscara era usada pelos senhores *brancos* para evitar que africanos/as escravizados/as comessem cana-de-açúcar ou cacau enquanto trabalhavam nas plantações, mas sua principal função era implementar um senso de mudez e de medo, visto que a boca era um lugar tanto de mudez quanto de tortura (KILOMBA, 2016, p. 172).

Então, historicamente, o projeto genocida de colonização europeia, que construiu uma ideia de verdade universal, buscou controlar o canal de enunciação desses povos subalternizados. Era necessário impedi-los de falar, de comunicar algo que não se queria ouvir. Era preciso interceptar a defesa de uma outra estrutura mais igualitária de sociedade, a denúncia de um projeto social e econômico de modernidade, vinculado a avanços tecnológicos, que, na verdade demonstrava - e permanece demonstrando - muito mais uma cumplicidade entre “civilidade e brutalidade” do que o seu rechaçamento. Como pontua Gilroy (2012),

há uma tênue percepção, por exemplo, de que a universalidade e a racionalidade da Europa e da América iluministas foram usadas mais para sustentar e transplantar do que para erradicar uma ordem de diferença racial herdada da era pré-moderna (GILROY, 2012, p. 114).

Ainda no texto *A Máscara* de Grada Kilomba (2016), a autora argumenta que a simbologia impregnada na máscara de ferro aponta para o fato de que o colonizador, ao se recusar ouvir o colonizado, mantém as verdades à distância, na marginalidade, como uma estratégia para não precisar “reconhecer o conhecimento do ‘Outro’” e da

⁴⁵ Tradução de Jessica Oliveira de Jesus, Mestra em Estudos de Tradução pela Universidade Federal de Santa Catarina - UFSC, publicada nos Cadernos de Literatura em Tradução da Universidade de São Paulo.

força genocida do racismo. Nessa perspectiva, seria “praticamente impossível” falar, já que, quando há uma tentativa de diálogo, “nosso discurso é frequentemente interpretado como uma versão dúbia da realidade, não imperativa o suficiente para ser falada, tampouco ouvida” (KILOMBA, 2016, p. 172).

Assim como discorre a crítica e teórica indiana Gayatri Spivak (2010), em seu texto *Pode o subalterno falar?*, Grada Kilomba pontua que o “ato de falar é como uma negociação”, ou seja, um acordo entre os agentes do contexto dialógico onde um escuta enquanto o outro emite um enunciado. Para Spivak, de maneira radical, essa posição discursiva jamais se concretiza devido às relações desiguais de poder entre a classe dominante e a classe subalterna; o que demonstra que o subalterno não pode falar. Kilomba, por sua vez, traz também que o exercício de ouvir provoca o sentimento de pertencer a determinado grupo, concluindo que o projeto colonial do pensamento, através do engenhoso processo de silenciar corpos, histórias e culturas, continua controlando a possibilidade de um dia a classe não hegemônica ser ouvida e de criar vínculos de pertencimento.

Apesar do que nos apresenta a leitura sensível dessas pesquisadoras sobre o silenciamento, a poesia apresentada no Sarau aponta para uma construção histórica, atravessada pela memória traumática e performática da colonização, de um exercício de fala e escuta por parte da população negra. Considerando que a palavra para a tradição africana não corresponde apenas ao elemento verbal, esta população ativou um processo de reconexão com a palavra, com o ato comunicativo, a partir de toda a sua expressão corporal. Revisitando formas de resistência negra, por exemplo, no período escravocrata, é possível constatar outras maneiras de fala e escuta, por meio da música, da dança, dos cultos religiosos, do luto silencioso, do suicídio, da fuga. Considerando a colonização no Brasil, os quilombos podem ser lidos como atos comunicativos em que a expressão de resistência indica um desacordo com o sistema de desumanização que estava em curso. O ato de fuga, performativo e dialógico, foi ouvido tanto por outros grupos de africanos/as escravizados/as, que se encorajaram a romper também com o sistema de dominação, quanto pelas autoridades da época que criaram artifícios para a redução desses levantes.

A população negra, alijados de espaços de poder como a instituição escolar, passou a desenvolver conhecimento a partir do que a pesquisadora em Estudos da Performance, Diana Taylor (2013), chama de “repertório”: que “encena a memória

incorporada - performances, gestos, oralidade, movimento, dança, canto -, em suma, todos aqueles atos geralmente vistos como conhecimento efêmero, não reproduzível” (TAYLOR, 2013, p. 49). Assim, dentro de uma sociedade que valoriza o “arquivo”, isto é, a memória “arquivada” como “documentos, mapas, textos literários, cartas, restos arqueológicos, ossos, vídeos, filmes, CDs, todos esses itens supostamente resistentes à mudança” (TAYLOR, 2013, p. 49), o conhecimento construído pela memória incorporada não é visto pelo sistema social eurocentrado como científico, diminuindo o valor de tais saberes. Todavia, é a partir do repertório que a população negra passa a estabelecer novamente a sua memória arquivada, assimilando e transfigurando a língua do colonizador, sua concepção de arte, de literatura e de ciência. Como pontua o poeta Édouard Glissant (1983),

não é nada novo declarar que para nós a música, o gesto e a dança são formas de comunicação, com a mesma importância que o dom do discurso. Foi assim que inicialmente conseguimos emergir da *plantation*: a forma estética em nossas culturas deve ser moldada a partir dessas estruturas orais (GLISSANT, 1983 *apud* GILROY, 2012, p. 162).

Neste sentido, compreendemos que a ideia de silêncio, de “não poder falar”, deve ser entendida como um duplo apagamento epistêmico impetrado pela política de colonização do pensamento eurocentrado: tanto do conhecimento que brota da memória encenada quanto da memória arquivada referente ao povo negro. Muitas formas de “falar” foram desenvolvidas ao longo dos anos, porém, elas têm sido menosprezadas e distorcidas no ontem e no hoje para que não haja uma real reversão de valores no sistema de opressão e dominação vigente. Ou seja, mesmo diante desse epistemicídio em curso, todo esse saber foi ouvido e passado de geração a geração, principalmente através de atos performativos, ecoando nas poesias do Sarau na con(tra)temporaneidade.

O fato da sociedade que comunga com o racismo continuar a não nos ouvir, a deturpar a nossa história, não tem sido motivo para o emudecimento, mas para o grito, para as palavras que ferem como lâminas a história única que quiseram nos fazer acreditar. Tensionar as relações de poder, adentrar espaços historicamente vinculados à hegemonia branca são objetivos que estão sendo arquitetados através

também da palavra poética, como pode ser percebido no poema *Laços Afrocultural* de Helen Adriane⁴⁶:

A essência da nossa arte dá voz à revolução,
resgata nossa história, fortalece nossa missão.
Traz na alma a negritude que vem da periferia,
rompe com o preconceito que negro não faz poesia.
Herdeiros de mãe África, primogênita na cultura,
lutam por visibilidade para os artistas da pele escura.
Corpos cintilantes com brilhos enegrecidos,
proclamavam pura beleza muito antes de serem abolidos,
e o poder que nos liberta é a voz do povo preto,
que ecoa das comunidades, das favelas e dos guetos.
A realidade social é a verdadeira expressão da arte.
A afrodescendência está na raiz que todos nós fazemos parte
Nossa gênese é resistência e nasce pura como uma flor,
semeando a consciência, bela como a origem nagô.
A glória da afrocultura é resgatar a nossa identidade,
pois, no seio da Bahia pulsa africanidade.
O laço afro nos sustenta, é base, é alicerce,
a luta nos representa e a arte nos engrandece.
é o grito de união, e não há quem prove o contrário,
é a voz de uma geração, enaltecer a negritude é revolucionário (Helen
Adriane, 2017).

Como no poema acima, há, na produção literária presente no evento, uma efetividade em demarcar esse espaço da “voz”, da fala, da enunciação. Expressões como *calaram minha voz, não negar voz, sempre tivemos voz* aparecem constantemente nas tessituras poéticas. A voz é vinculada a um espaço de poder, à oportunidade de falar por si, de impulsionar uma reflexão em indivíduos que ainda não reconhece essa importância, de contribuir com a reescrita de uma história empurrada para as margens do esquecimento, de enaltecer uma intelectualidade que nos fortifica, e que é a nossa base. Há a valorização de um *laço afro* que dá sustentabilidade ao

⁴⁶ O poema *Laços Afrocultural* de Helen Adriane está contido no livro *O Diferencial da Favela - poesias e contos de quebrada*, publicado em 2017. Não presenciamos nenhuma performance poética desse texto e nem de sua autora. Decidimos trazê-lo na baila desse momento para evidenciar que as poesias escolhidas para compor os livros publicados pelo Coletivo Sarau da Onça comungam com as ideias, discursos que permeiam o evento, passando a fazer parte dessa proposta ética e estética através também da escrita e não somente do ato performativo. Nem todos/as os/as poetas escolhidos/as para a publicação participam ativamente do evento. Assim, o suporte escrito não será desprezado em nenhum momento. Os livros estarão sempre presente em uma mesa na entrada do anfiteatro. Tanto a palavra viva quanto a estática em uma folha de papel ou em um suporte digital, como o celular, vão se fazer presentes no evento, em um processo de interdependência sem sobrevalorização. Há o tensionamento da ocupação desses dois lugares de fala e escuta. Por isso, escolhemos sempre sinalizar se o poema trazido aqui é um registro a partir de uma performance poética ou de uma publicação escrita ou audiovisual.

tempo presente, é o fio mnemônico da memória que nos alimenta com a semente da resistência, com a nossa ancestralidade, e impulsiona as novas formas de existir, as novas formas de *afrontamento*.

A África, assim, é desmistificada enquanto um lugar primitivo, selvagem e inócuo. Como discorre o filósofo Eduardo Oliveira, “[...] muitos autores, até o século XIX, consideraram que a África era um continente a-histórico, vivendo no mais primitivo dos sistemas naturais” (OLIVEIRA, 2013, p.6). E essa farsa epistêmica, que inebria o imaginário social, passa por um processo de reversão de valores dentro do Sarau. Nas poesias e nos discursos elaborados dentro do evento, a África é resgatada como um continente vasto e diverso, o alicerce para a construção de uma identidade coletiva negra e o berço da humanidade, local onde foi possível emergir a ciência.

As poesias que inundam o Sarau apontam para a configuração de um contexto de pertencimento articulado à uma noção de lugar ancestral, subjetivo e geográfico. A África é trazida como o espaço que fornece as bases para a construção de uma visão de mundo antirracista, anticolonialista, antiescravista e anticartesiano. O continente se apresenta como um local ancestral para onde se deve direcionar uma escuta sensível, buscando sentir os ecos de civilizações que pulsam de modo milenar, bem como compreender que, na atuação colonial,

a transmigração de escravos para as Américas, o sistema escravocrata e a divisão do continente africano em guetos europeus não conseguiram apagar no corpo/ *corpus* africano e de origem africana os signos culturais, textuais e toda a complexa constituição simbólica fundadores de sua alteridade, de suas culturas, de sua diversidade étnica, linguística, de suas civilizações e história (MARTINS, 1997, p. 25).

E o corpo negro como “um lugar de memória” (MARTINS, 2010, p. 63) trouxe grafado em si todo esse arcabouço de saberes, gerando em suas rotas diaspóricas inúmeras expressões performativas que, sem dúvida, cunharam essa potência chamada Sarau da Onça. Dessa maneira, a noção de lugar subjetivo é arquitetada também por suas imagens poéticas, uma vez que apontam para uma criação performativa pautada na experiência de vida do sujeito negro e periférico.

Por meio dos versos escritos por Helen Adriane, percebemos uma literatura que se delinea também a partir de princípios básicos da afrocentricidade. Esta, por sua

vez, segundo a pesquisadora Elisa Larkin Nascimento (2009), configura-se como uma teoria desenvolvida nos Estados Unidos, tendo como base intelectual o trabalho de Molefi K. Asante, o qual fez uma imersão profunda na “experiência de vida e na perspectiva próprias da comunidade de origem africana”, levantando uma “nova dimensão da questão da identidade” (NASCIMENTO, 2009, p. 190). A localização do sujeito, de onde ele fala e concebe sua intervenção no meio social, é extremamente importante para a abordagem afrocentrada. A autora ainda explana que tal arcabouço teórico possui três componentes essenciais:

- 1) a caracterização da especificidade da cultura ocidental que pretende se impor como universal; 2) a valorização do ser humano não ocidental como protagonista de sua história; 3) o reconhecimento e a valorização da especificidade da cultura não ocidental, antes reduzida a pejorativos como primitiva, pagã ou selvagem (NASCIMENTO, 2009, p 191).

Deste modo, Asante (1998) apresenta a afrocentricidade como uma “localização moral e intelectual”, que deve agir como uma “agência” (ASANTE, 1998 *apud* NASCIMENTO, 2009, p. 193) para a reversão das inverdades construídas em relação à uma superioridade cultural, histórica e intelectual da cultura hegemônica eurocentrada. A centralidade do agenciamento não está somente no reconhecimento das identidades, mas em buscar meios para uma participação ativa do sujeito oprimido nas relações de poder. Desponta, então, a importância do autorreconhecimento da história e culturas negras para balizar o fortalecimento de uma atuação em prol do desmonte de estruturas hegemônicas.

Em uma análise cronológica, podemos perceber que tanto o fazer cultural do Sarau quanto a poesia socializada no seu círculo sagrado da palavra foram sendo embebidos de forma bastante espontânea, e às vezes até inconsciente, por essa abordagem afrocentrada. As lições que ecoaram dessas vozes de outrora foram ouvidas por estes/as jovens e atualizadas para driblar as multifacetadas fisionomias das opressões de classe, de gênero e de raça. Em ebulição dentro de cada um/a, frequentemente se performatiza através da criação literária, instaurando um valioso processo de autorrepresentação.

Nesse sentido, quando Spivak (2010) pontua que o exercício do sujeito subalterno de representar a si mesmo também precisa ser ouvido, questionamos essa

escuta direcionada somente para quem historicamente não quer nos ouvir como se fosse, em qualquer hipótese, o mais importante. Comungamos, contudo, com Asante (1998) quando ele reflete sobre o quanto é essencial a escuta entre nós. No Sarau, é esse posicionamento geralmente que brota dos discursos e tessituras poéticas proferidos. E isso não significa dizer que não existe um desejo e uma intenção em falar para todas as pessoas, mas sim que, no momento, ainda é necessário priorizar essa fala e escuta entre nós. E o resultado positivo dessa abordagem epistemológica é a própria existência e o amadurecimento do Sarau da Onça.

A teoria do Quilombismo elaborada por Abdias Nascimento é um segmento dessa abordagem afrocentrada também trazida pelos poetas no Sarau, como declama o poeta Rilton Júnior⁴⁷, do coletivo Resistência Poética:

Te incomoda ver
 Te incomoda ver
 Um preto adentrar os espaços de poder
 com um discurso contundente
 denunciando as opressões
 sofridas pela nossa gente

Te incomoda ver
 Te incomoda ver
 Uma preta adentrar os espaços de poder
 com um discurso consciente
 saudando as pretas que lutou pela nossa gente

Te incomoda ver
 Te incomoda ver
 A juventude preta unida para vencer
 o racismo
 unidos pra vencer
 o machismo
 unidos pra vencer
 o eurocentrismo
 e então renascer no QUILOMBISMO (JÚNIOR, 2018).

A performance de Rilton Júnior, poeta com P de Preto como costuma se apresentar, sempre prende a atenção dos/as presentes, pois já demonstra um deslocamento performativo em relação a maioria das apresentações. O seu poema possui uma cadência arrastada, como se fosse um lamento. Os versos são proferidos

⁴⁷ Poema *sem título* de Rilton Júnior registrado a partir de performance poética em uma das edições do Sarau em 2018.

em um canto falado, que traz consigo um gancho que se repete como um mantra: *te incomoda ver, te incomoda ver*. Fixa na mente de quem ouve e impulsiona a querer participar também da declamação, ressoando os versos junto com o poeta.

A cadência melódica da poesia me faz lembrar dos cantos de trabalho entoados pela população negra no período escravocrata, como os *vissungos*. É pungente e ao mesmo tempo acolhedor. E gera uma mistura de tempos e espaços dentro do Sarau. Em um momento, estamos no agora, participando da performance poética. Em outro, já nos vemos imaginando um tempo que não é o nosso, mas que é sentido como se fosse, como se tivéssemos passado pelo trauma de termos sido traficados/as para um lugar desconhecido, escravizados/as, açoitados/as, diminuídos/as a um *status* de objeto e, depois, libertados/as sem casa, sem trabalho e sem a reconfiguração de nossa humanidade. Ao mesmo tempo, nos deslocamos para uma época que ainda não existe, imaginando como seria se todas essas dores fossem sanadas.

Muitos versos que ressoam dentro do Sarau simbolizam uma dor que não é individual, mas sim coletiva, como simboliza o *rapper* Indemar Nascimento em seu poema:

Meu povo, minha luta, meu corpo, nossas marcas
 Até hoje somos a caça preferida
 Somos o pedaço perdido de África trazido em uma caixa que flutuava,
 morrendo enfermo
 Tumbeiro hoje é Ranger azul e branco que leva preto de volta pra
 senzala
 As chicotadas nas costas, carrega a atualidade nos becos, as tapas
 na cara onde o que se vê pela opressão se cala, nada se para
 [...] (Indemar Nascimento, 2018)⁴⁸

O corpo negro é o território de múltiplas vivências. Assim como carrega consigo a dinâmica viva da cultura de matriz africana também é atravessado pelo trauma da experiência racializada. E como a coletividade se sobrepõe ao individual em busca de uma rota de fuga física e psicológica, a população negra historicamente compartilha essa dor da limitação do existir e, paradoxalmente, também o sabor da resistência por continuarmos na disputa pela manutenção da vida em sua diversidade. Então, os poemas vão performatizar essa dualidade, revelando um “eu enunciador” que passou

⁴⁸ Fragmento do poema *Tira a mão de nós* de Indemar Nascimento, publicado no livro *Poéticas Periféricas: novas vozes da poesia soteropolitana* em 2018.

por um processo traumático, mas que foi reconfortado pelo hálito quente da palavra ancestral. Resgata uma memória que é anterior ao período escravocrata para contribuir com o processo de cura. E essa reconstituição, através de teorias como o Quilombismo de Abdias Nascimento, foi e continua sendo extremamente importante para os passos da libertação, autorrepresentação, autoafirmação e para *adentrar os espaços de poder* de maneira consciente.

A juventude negra profere poética e simbolicamente o renascimento constante da força ancestral do quilombo entre nós, demarcando que “se a performance transmite a memória traumática e o comprometimento político, parece que nós, que os acompanhamos, recolhemos essa memória” (TAYLOR, 2013, p. 232). Nessa perspectiva, considerando que “as performances funcionam como atos de transferência vitais, transmitindo o conhecimento, a memória e um sentido de identidade social” (TAYLOR, 2013, p. 27), é possível constatar, desse modo, a partir das múltiplas formas expressivas de resistência da população negra, que elas foram cruciais para a manutenção da vida apesar das adversidades no processo traumático da escravidão. Além disso, contribuíram também com a conservação de diversos aspectos da tradição milenar da cultura africana no agora; com o desenvolvimento de uma “contracultura expressiva” que refuta o discurso filosófico de separação entre “ética e estética, cultura e política” (GILROY, 2012, p. 98); e o estabelecimento de uma linguagem criativa própria. Ou seja, a transmissão de toda essa forma de ver e se relacionar com o mundo ao seu redor pode ser sentida e atualizada dentro do Sarau devido à força performática da palavra ancestral, da palavra viva.

Outra questão que emerge bastante nas poesias declamadas é o espaço socialmente demarcado do fazer literário:

Quando que eles acreditaram em nós?
Que escreveríamos a nossa história?
Nos tornaríamos nossos próprios heróis?
Que deixaríamos de acreditar
Em tudo que nos era imposto
E passaríamos a acreditar
Nas verdades estampadas
Em nossos rostos?
É, eu sei que eles não queriam
A gente escrevendo, falando
Deve ser mais foda ainda
Eles vendo os pretos tudo se formando!!
Indo no caminho inverso da alienação;

quebrando correntes, derrubando muros
 E cada vez mais carregado de informação.
 Que é pra eles entenderem
 Que nem a Choque, muito menos o Bope
 vão impedir a nossa transformação
 Porque já fomos mortos, caçados, jogados no mar
 Agora eles vão ter que engolir
 “Nós” tudo equipado com conhecimento suficiente pra nossa
 história protagonizar.
 [...]
 (Sandro Sussuarana, 2017)⁴⁹

O poema *A vida sob letras* do poeta Sandro Sussuarana reflete sobre um processo histórico de negação no âmbito também da cultura letrada. O alijamento do universo escolar durante o período escravocrata e, até mesmo, muito tempo depois da abolição ocasionou uma brusca segregação nesse espaço de poder. A interdição do mecanismo da leitura e da escrita, assim como a máscara do silêncio, demonstra a vitalidade de uma desestruturação nos modos de existir da população negra, afastando-a da produção da palavra e de poder contar a sua própria história em suportes convencionais, como os livros. Todavia, o cerceamento desses instrumentos de poder, quando reapropriados furtivamente, passaram por uma rasura subversiva gerando um fazer literário ligado muito mais ao corpo do que ao campo abstrato das ideias.

Na contramão do que Foucault discursa em “As Palavras e as Coisas” (1999), ao colocar no patamar de primazia a cultura grafocêntrica, afirmando que “a linguagem tem por natureza primeira ser escrita” (1999, p.52) e que “os sons da voz formam apenas sua tradição transitória e precária” (1999, p.52), Hampaté Bâ demonstra, em seu texto “A Tradição Viva” (2010), a relação intrínseca que a cultura negra possui com a oralidade, pontuando como a palavra viva é sagrada e nos constitui.

Os saraus, como o da Onça, que se proliferam nas periferias do país, majoritariamente negras, estão trazendo à tona essa relação sagrada e transformadora. Mesmo que a produção seja atravessada pela escrita, a mesma também se quer oral e performática. E é a partir da performance que a realidade é tecida na literatura, não mais pautada no modelo de *imitatio*, mas como evento. Há, assim, na pós-modernidade, a passagem da teoria da *representação* para a da

⁴⁹ Fragmento do poema *A vida sob letras* de Sandro Sussuarana contido no seu livro *Verso(s) sob(re)mim*, publicado em 2018.

performance, pois a arte passa a ser vista como uma extensão do nosso corpo e não apenas do nosso pensamento.

Nesse sentido, esses indivíduos, que produzem potencialmente nas “margens” e que subvertem a ordem, perfuram os bloqueios entre a margem e o centro, desenvolvendo uma poética que talvez não consiga ser compreendida apenas a partir de uma teoria eurocêntrica. Segundo Freitas (2016), a produção literária da comunidade negra no Brasil tende a não se encaixar “na mimese debitária de uma arkhé platônica-aristotélica” (FREITAS, 2016, p. 39), precisando ser entendida por meio de uma “Arkhe mais aberta, afrorizomática” (FREITAS, 2016, p. 39) com o objetivo de apreender as suas potencialidades.

O próprio fazer literário já se configura como um desejo social subversivo, uma vez que estes corpos não se enquadram no letramento oficial e normativo vigente (MACA, 2012). Constitui-se, assim, uma performatividade da escrita, onde se estabelece um processo relacional entre oralidade, memória e imaginação, e os códigos da comunicação verbal e não-verbal articulam-se na instalação de um fazer literário que testemunha a pluralidade do exercício criativo da palavra (QUEIROZ, 2007, p.16). A tessitura poética não produz apenas um referencial do cotidiano, mas ficcionaliza-se, afastando-se da mera representação do real. Como pontua Schollhammer (2013), “o esforço de incluir a realidade na escrita não deve ser confundido com documentarismo; pelo contrário, não se trata de levar a realidade à literatura, senão de levar a poesia à vida, reencantá-la (SCHOLLHAMMER, 2013, p.178).

A poesia compartilhada no recital, então, não deve ser examinada sem “ultrapassar a ‘bidimensionalidade’ da maior parte dos estudos literários” (ROSÁRIO, 2015, p.1), afinal, ela se desenvolve no território conceitual da encruzilhada, base da cultura afrodescendente e ponto neutro em que se dissemina uma multiplicidade de escolhas, abrindo-se para o novo, o incerto, o desconhecido e o devir. Logo, como aponta Martins (2007),

[...] a alternância das linhagens e referências textuais, a diversidade de posturas autorais e identitárias, a maior ou menor ênfase na função pedagógica e exemplar da criação literária, as diferenças dos contextos e temporalidades dos escritos, assim como vários outros fatores, inerentes à lógica interna das criações e aos meios e ambientes de produção, traduzem algumas das dificuldades que

resistem a qualquer tentativa de apreensão uniformizada dessa zona de produção, sem que caiamos em anacronismos críticos redutores. (MARTINS, 2007, p.59)

Então, indagações como *Quem pode falar?* (KILOMBA, 2016), *Pode o subalterno falar?* (SPIVAK, 2010) e *Pode o negro falar? Expressar seu ser e existir negros em prosa ou verso? Publicar?* (DUARTE, 2014) são sempre respondidas com a própria declamação de poemas de quem frequenta o Sarau, mas também desponta nos versos o descontentamento com tais questões, com a negação histórica desse espaço para uma parcela significativa da população. Apesar dessas perguntas funcionarem como um marcador de construção teórica em que os/as autores/as desenvolveram suas teses sobre silenciamento, talvez, paradoxalmente, reforcem também o apagamento epistemológico engendrado pelo eurocentrismo. O deslocamento, aliás, explanado no texto de Kilomba (2016), para que os sujeitos oprimidos possam ser ouvidos, surte um resultado mais positivo: há então uma maneira de se equalizar esse desequilíbrio e a mudança deve ser executada pelos/as opressores/as, visando um diálogo efetivo entre as partes. De acordo com a autora, Paul Girloy aponta

cinco diferentes mecanismos de defesa do ego pelos quais o sujeito *branco* passa a fim de ser capaz de ouvir, isto é, para que possa se tornar consciente de sua própria branquitude e de si próprio(a) como performer do racismo: *recusa/ culpa/ vergonha/ reconhecimento/ reparação* (KILOMBA, 2016, p. 172).

Kilomba (2016), com base nessa reflexão do intelectual britânico, reflete sobre os cinco instrumentos de defesa: a *recusa* apresenta-se como a dificuldade em reconhecer a verdade, de lidar com a realidade concreta. Ela está vinculada tanto ao consciente quanto ao inconsciente. Tendo como base um ato já cometido, como o racismo, aparece a *culpa*, que é vista como uma “injunção moral”. O indivíduo vivencia um conflito interno por ter feito algo que deveria ou não deveria ter realizado na realidade externa. “Enquanto a culpa ocorre se o indivíduo transgredir uma injunção derivada do seu exterior, a *vergonha* ocorre quando o indivíduo falha em atingir um ideal de comportamento estabelecido por si mesmo(a)”. Então, a vergonha configura-se como um “medo do ridículo”. O *reconhecimento*, por sua vez, é o encontro com a realidade e consigo mesmo/a. A partir da percepção que não é mais turva, já é

possível reconhecer a branquitude e o racismo, respeitando o ‘Outro’ como ele realmente é”. Por fim, a reparação é o movimento em prol da reorganização justa da realidade. Um exercício de reparar o “mal causado pelo racismo, através da mudança de estruturas, agendas, espaços, posições, dinâmicas, relações subjetivas, vocabulário, ou seja, através do abandono de privilégios” (KILOMBA, 2016, p. 178 - 180).

Na ordem da palavra, o sujeito negro não só pode falar, ler e escrever literatura, como já faz isso há bastante tempo. Vem construindo uma produção criativa alicerçada na ética e em toda plasticidade da estética também como forma de ser e estar no mundo. A interdição impetrada pela cultura hegemônica eurocentrada que, absorvida ainda pelo estado da recusa e sem conseguir avançar até o reconhecimento do “Outro”, permanece projetando um corpo “estrangeiro” (KILOMBA, 2016) que não existe e nunca existiu. Desse modo, talvez, fosse mais justo questionar: quando a branquitude vai aprender a escutar e assumir seus privilégios?

Entre todas as temáticas que emergem dos poemas no Sarau, há uma demanda do presente que se sobressai em relação a todas as outras: o genocídio da juventude negra. Como no texto literário e no evento, a noção de lugar também é geográfica, a periferia, muitas vezes, aparece como esse território de conflito e extermínio. Ao mesmo tempo que há uma valorização desse espaço, uma subversão do caráter homogêneo promovido pela globalização, desponta também o seu permanente estado de exceção suscitada pelo próprio Estado. Essa temática é performatizada, por exemplo, em *Vila Moisés* de Evanilson Alves⁵⁰:

Eu só queria acordar
 E ver que tudo não passou de um pesadelo.
 Que vidas não foram ceifadas
 E que não existe mais motivos
 Para dor e desespero.
 Passar pelos homens de farda
 E não sentir que o próximo pode ser eu
 Porque sei que com o aval do governo
 E o despreparo
 Já mataram vários irmãos meus.
 Nessa madrugada eu quase não dormi
 Lembrei de Everson Pereira,
 Um amigo que estudou comigo,

⁵⁰ Poema *Vila Moisés* de Evanilson Alves publicado no livro *O diferencial da favela - poesias e contos de quebrada* em 2017. Performance poética registrada a partir de uma das edições do evento em 2018.

E também morreu naquela sexta-feira.
 Só quem viu e sentiu na pele o arrepio
 Sabe o que se passa na mente
 A dor, a falta de gente decente
 Lembrei que ouvi de um morador:
 “Eles protegiam a gente”
 Na coletiva de imprensa
 O secretário de segurança pública
 Nos vê como estatística
 Comparando execução sumária
 Com partida futebolística
 Infratores ou não,
 O fato é que foram assassinados
 Porque o direito à vida
 Da tal Constituição
 Para o preto, e pobre, sempre é negado.
 Aos 13 que se foram
 Muita luz, descansem em paz,
 Quanto a nós, juventude negra,
 NENHUM PASSO ATRÁS (Evanilson Alves, 2017).

Os versos declamados pelo poeta são um lamento e ressoam com bastante revolta. Ecoam como uma narrativa ritmada embebida de dor, relembrando a chacina do Cabula em que 13 jovens negros foram assassinados brutalmente pelo braço do Estado, a polícia militar. A voz poética parece compartilhar o sentimento amargo da morte e questiona a tão sonhada democracia que não é seguida nem por quem legisla. Os direitos são voltados apenas para uma parcela da sociedade. Enquanto à outra, impõe-se o exercício soberano de ditar quem deve morrer. E este alvo em sua grande maioria esmagadora é negro, aprisionando-o a uma época marcada pela desumanização de seus corpos.

Em geral, essa dura realidade sempre desponta como um discurso unânime no Sarau. No entanto, quando casos, como a chacina do Cabula, o desaparecimento de Davi Fiúza, a morte da socióloga e vereadora Marielle Franco, entre tantos outros, acontecem, passam a tecer a narrativa poética do evento. Como se em uníssono, todos gritassem pelo fim do extermínio da população negra: *NENHUM PASSO ATRÁS*, e, ao fazer ecoar essa voz, a palavra ancestral movesse energias para efetivar essa mudança.

É possível constatar que a dinâmica da violência humana aparece nos textos como um operador discursivo, fazendo aflorar o seu perfil multifacetado em cada verso com ou sem rima. Traz em seu cerne a precariedade - das relações humanas, de

afeto, da constituição sociopolítica, cultural e econômica - como base para uma escrita performática, onde o caos é mola propulsora de sentido. A violência fragmenta-se. É exposta como ações que desumanizam, mas que são corriqueiras, triviais e comumente banalizadas na sociedade. Ora ela é sutil e se fortalece no jogo de poder, de dominação social, política e econômica entre os indivíduos e o Estado. Ora, é uma violência simbólica que se apresenta em um âmbito mais psicológico que aprisiona e produz microencarceramentos⁵¹, mesmo no sujeito fisicamente livre. Ora é extrema e se configura em crimes de morte, agressões, massacres.

A polícia é trazida como a executora do genocídio, é aquela que agride e executa, mas que aponta uma justificativa escorregadia de estar buscando diminuir o nível de criminalidade no país. A cada ano, contudo, o que vemos é o número de pessoas assassinadas pela polícia extrajudicialmente apenas aumentar. Segundo a organização Human Rights Watch (2018), na cidade paulistana, por exemplo, entre os meses de janeiro e setembro de 2017, 498 pessoas foram executadas por policiais em serviço. Comparando-se ao mesmo período em 2016, houve um aumento de 19% de mortes. Apesar desses números expressivos, *os/as homens/mulheres de farda* não são desumanizados/as. Pelo contrário, aparece também no recital uma narrativa sensível que os enquadra como vítimas do sistema.

É interessante pensar, no entanto, que as poesias declamadas no Sarau se apresentam de uma maneira tão intensa que a sua proposta de criação literária chega a ser também violeta. A dor acaba fazendo parte da reflexão. E, nesse momento, a violência ganha uma dimensão transformadora, pois impulsiona a busca por uma sociedade mais humana. Por conseguinte, ela não pode ser analisada somente como a “evidência de dissidência ou de ‘caos’ social” (HERSCHMANN, 2000, p. 42), mas “como tendo um papel constitutivo, capaz de fecundar novas expressões do social” (HERSCHMANN, 2000, p. 42). Estabelece-se, assim, também como linguagem, já que comunica um conflito, seja interno ou externo. Ela demonstra a dinâmica da vida

⁵¹ Conceito desenvolvido juntamente com Gisele Moreira, Mestra em Literatura e Cultura pelo Instituto de Letras da Universidade Federal da Bahia, e apresentado no XXI EBEL - Encontro Baiano de Estudantes de Letras, em 2017: “Os microencarceramentos, em debate, podem ser compreendidos, simbolicamente, como as restritas condições de ascensão e circulação sociais, bem como o acesso reduzido a bens culturais e de consumo, que a população negra foi imposta. Todavia, há também os enquadramentos coletivos construídos, de maneira preconceituosa e deturpada, para denominar e identificar este povo, gerando um tipo de microencarceramento psicossocial, virtual, emblemático, e não menos genocida, como o do “negro sujo, violento, perigoso e selvagem” (MOREIRA; OLIVEIRA, 2017, p. 5).

em torno do coletivo e mobiliza/movimenta as relações humanas, caracterizando-as a partir das suas variadas modulações históricas.

No ambiente da declamação, esses elementos atravessam os sentidos de cada ouvinte-leitor/a, sendo perceptível a performatividade visceral da palavra poética de um corpo negro subjugado por um sistema brasileiro racista, a denúncia da subalternidade desse corpo que luta para se manter vivo e versos que “almejam uma edição nova não apenas do discurso literário, como também da própria história social e cultural ali caligrafada” (MARTINS, 2007, p.72). As palavras são lâminas, furiosas e brilhantes, talhando o que se unifica e homogeneíza através da opressão. As palavras são bombas, dinamitando uma literatura de pares com pretensão universal, explodindo em gesto e saliva, saltando pelos olhos dos/as seus/as ouvintes-leitores/as.

Nessa perspectiva, a existência dessa literatura periférica e do evento demonstram um cenário de luta, onde o marginalizado pelo Estado responde contrariamente à condição de dominação e subalternidade que o aprisiona. O genocídio, então, configura-se como paradoxal: ao tempo em que os números aumentam vertiginosamente, há também o aumento dos mecanismos de resistência, como a poesia do Sarau da Onça, defensora e promotora de vida.

O evento em si quebra com o padrão da dor e morte, celebrando também a alegria do existir. Isto porque os aspectos, como tristeza e alegria, morte e vida, comumente analisados como ambivalentes dentro da cultura eurocentrada, demonstram fazer parte de “uma força de engendramento, de um mesmo poder de realização” (SODRÉ, 2002, p. 126) inteiramente ligados a uma Arkhé africana onde não há essa dissociabilidade. Então, apesar da urgência dessa escrita sobre o silenciamento, sobre o genocídio, sobre o racismo e sobre a dor, a alegria permanece presente nos corpos negros, no compartilhamento dos sorrisos, na escuta sensível, no diálogo respeitoso, na ética da convivência. A poesia alimenta com o sopro da vida cada corpo presente no espaço ancestral da palavra. Ela não deixa morrer; faz viver.

V

ZONA AUTÔNOMA DE QUILOMBISMO POÉTICO

Olho o horário no celular e descubro que já vai dar 22h. Já está tarde. Observo em volta e percebo que o Sarau continua cheio. Preciso ir embora: vou retornar sozinha para casa e ainda pegar dois ônibus na volta para o São Caetano. Preciso ir, mas quero ficar. Não gosto de sair antes do término e nem chegar atrasada. Parece um ritual: escutar o primeiro e o último poemas declamados, mesmo sendo textos que já conheço. Acredito que cada noite do Sarau é a página de uma história. De uma história que se conecta a uma maior: a da diáspora negra. Quero ouvir e ler tudo o que há nessa página com um objetivo simples, mas muito importante: compreender a minha própria história.

De repente, um sonoro *A poesia cria asas/ Grupo Ágape está na casa* ecoa no recinto. Inicia o ritual de finalização de mais uma noite de Sarau. Todos respondem ao poeta com um efusivo *A poesia cria asas/ Grupo Ágape está na casa*. E, então, Evanilson Alves e Sandro Sussuarana recitam:

Evanilson: E a nossa poesia
não foi feita pra burguês gostar
Por que o grito é de insatisfação
a intenção é incomodar
Tirar do lugar comum,
chamar pro debate

Os dois: E que não tentem transformar em circo
a nossa arte

Sandro: Somos cria de Sussuarana
onde criança vira onça cedo
E aprendemos que o papel e a caneta
são armas contra a opressão e o medo

Evanilson: Se falta posto médico

Sandro: Coitada da saúde

Evanilson: Se a educação está em falta

Sandro: Esquecida, abandonada

Evanilson: Se o governo não nos vê

Sandro: Jogado à própria sorte

Os dois: É a voz do Grupo Ágape
ecoando cada vez mais forte

Sandro: A união faz o verso
o verso fortalece a luta
A luta nos mantém vivos
E vivos seguimos firmes na busca

Evanilson: Dizendo o que precisa ser dito
Mostrando a realidade da forma como ela é

Sandro: Falamos por mais de cem mil guerreiros
Que merecem aplausos de pé
Evanilson: Evoluímos pra não sucumbir
Honramos o verso que nos resgatou
Seja protestando
Sandro: Ou falando de amor
Evanilson: Eu posso garantir
Os dois: Que ninguém vai sair daqui
Do mesmo jeito que entrou (SOUZA, 2011)⁵².

É bacana olhar em volta depois da declamação de *A poesia cria asas*. Assim como os demais, estou com um reconfortante sorriso no rosto. Os aplausos, gritos e assovios inundam o lugar, energizam, abraçam os corpos presentes como a última etapa do ritual de finalização. Se o termômetro de cada apresentação são os aplausos intensos, a interação, as gargalhadas, os punhos cerrados e o eloquente “êa” demonstram que a atividade poética do Sarau da Onça tem o reconhecimento dos/as seus/as ouvintes-leitores/as. A legitimação se estabelece a partir dos que participam desse processo. O Sarau se fortalece e simultaneamente conquista o que almeja.

As poesias vinculadas ao Grupo Recital Ágape e apresentadas no Sarau da Onça dão um caráter distintivo a este último. E não é apenas pelo conteúdo dos poemas, mas pela performance elaborada pelos poetas. Essa ideia de trazer para o cerne do evento a técnica do jogral cria uma atmosfera leve e de cumplicidade, convidando os/as ouvintes-leitores/as para atuarem também na performance poética. Alguns versos são declamados com “dobras” (mais de uma pessoa profere o mesmo verso) ou alternadamente, dando dinamicidade à poesia e à energia do momento presente. O poema, por si só, já possui uma estrutura de sons composta por versificação, acentuação e rima, que, no ato da performance, entra em tensão com os novos ruídos sonoros e vocalizações, construindo novos sentidos para o texto. Aqui, sem esquecer que a própria oralidade já produz novas significações (ZUMTHOR, 2014). Nesta perspectiva, essa maneira de apresentar o poema, demarcando e dando ênfase em determinados versos, acaba também interferindo nos sentidos do texto poético.

É importante ressaltar que esses versos de métrica simples, tecidos com as “demandas do presente” (D’ALVA, 2014), nos poemas *Olha o arrastão*, de Evanilson

⁵² Poema *A poesia cria asas* de Gleise Souza, registrado a partir da performance poética em uma das edições do sarau em 2018.

Alves, *Segure os seus pertences*, de Maiara Silva, Evanilson Alves, Joyce Melo, Gleise Souza, Carol Xavier, Mateus Silva e Sandro Sussuarana, e *A poesia cria asas*, de Gleise Souza, e todos os outros que vieram à tona nessa noite não possuem como objetivo o caminho do rebuscamento, nem mesmo o uso excessivo de figuras de linguagem. A criação, mesmo que atravessada pela escrita, não busca a solidão e enrijecimento da página em branco, mas trazer a poesia à vida, o seu lugar de origem na “voz poética” (ZUMTHOR, 2014), na performance. Assim, estes textos escritos individual e coletivamente vieram à vida para serem performatizados, absorvidos pelo corpo de cada um/a e entoados para os ventos do futuro. Nos últimos anos, a boa recepção dessa performance poética e do seu conteúdo apontam para um/a leitor/a de poesia que, mesmo que goste de metáforas, aliteraões, assonâncias, admiram também a força da *poesia-ação*, da poesia viva que não esconde, mas mostra; que não afaga, mas rasga; que não emudece, mas grita; que não perece, mas vive e faz viver.

O Sarau sempre termina com aquele gostinho de quero mais. Sandro e Evanilson, mestres de cerimônia do evento, desejam um bom retorno para todos/as. Como eles conhecem a maioria, pedem que a chegada de cada um/a em casa seja sinalizada de alguma forma, com o intuito de dar importância à ética do cuidado.

Esse final também se configura para alguns/as como o momento de um rápido bate-papo. É a hora do abraço fraterno, de falar sobre alguma performance que mais impactou durante a noite, de incentivar os/as iniciantes e de agradecer pela vivência. Como já estava tarde, sinalizei para alguns/as a minha partida e me retirei do local. No caminho até o ponto, percebi que o movimento de transeuntes já havia reduzido bastante, mas ainda me sentia segura dentro do bairro. Ao passar por uma barraquinha de pastel, escutei uma música de Bob Marley (1973) que gosto muito: "Slave driver, the table is turn (catch a fire)/ Catch a fire, so you can get burn, now (catch a fire)"⁵³. E me fez refletir sobre tudo o que vivenciei no Sarau durante essa noite. Fazendo uma conexão com a música de Bob Marley, lançada em 1973, pergunto-me: Será que o jogo virou? Será mesmo que superamos o trauma da escravidão? Ou será que continuamos acorrentados em uma falsa liberdade? No momento, apenas entendo que o Sarau se configura como um canal de compreensão

⁵³ Tradução: “Senhor de escravos, o jogo virou (acenda o fogo)/ Acenda o fogo, e pode se queimar, agora (acenda o fogo)”.

desse processo, conseguindo apontar caminhos para a superação de um trauma que atravessou séculos e ainda é sentido em alguma medida no nosso agora.

Já no ônibus, em direção ao São Caetano, mergulho nas afetações atravessadas em meu corpo por toda a energia transmutada no Sarau da Onça. Sem dúvidas, é um evento feito por pessoas, para pessoas. Quando penso em sarau, falo “o Sarau”, estou me referindo a todos/as aqueles/as jovens que o fazem acontecer. Estou aludindo até a mim mesma, uma vez que agrego valor com a minha presença. Todavia, penso principalmente em Sandro Sussuarana e Evanilson Alves, dois rapazes com histórias diferentes, com desejos e sonhos distintos, que se uniram em uma única força, em uma única intensidade para manter o evento vivo e atuante. Quem os vê ali recitando, talvez, não consiga perceber que o Sarau também é um processo de abdicar de si. E eles renunciaram a muitas coisas para inscreverem no tempo esse trabalho com a potência da palavra e da escuta ativa e sensível.

O evento não se manteve imutável durante esses oito anos. No início, tinha uma forte articulação com outras expressões artísticas, apresentando sempre um grupo de dança, bandas, artistas do bairro e das regiões circunvizinhas, levando em consideração uma das influências no seu surgimento, o Hip-Hop. Hoje, há uma centralidade maior no texto literário, apesar de esporadicamente ainda abrir espaços para outras linguagens. Era muito mais forte também a presença da cultura sertaneja, uma vez que, segundo Sérgio Bahialista, “Sussuarana é um lugar que, como muitos outros de Salvador, cresceu com a ocupação de retirantes que deixaram seus interiores nordestinos, para tentar uma nova vida na capital” (SILVA, 2013, p. 56). Mas com o tempo as identidades negra e periférica foram fincando raízes e ocupando o centro das temáticas das poesias que permeiam pelo Sarau.

Realizado no estado mais desigual do país, conforme pesquisas desenvolvidas pelo IBGE, o Sarau da Onça nos ajuda a enxergar a sociedade descortinada, com as vísceras do racismo a olho nu. Demonstra o poder da cultura negra de se reinventar. As performances negras de outrora transmitiram para as novas gerações um caminho de combate e o evento é um exemplo disso. Absorve as estratégias de guerrilha dos quilombos para produzir ações efetivas na periferia, arquitetando, na mesma medida, a sua própria identidade. Nos impulsiona a refletir sobre o nosso lugar no mundo, sobre o que estamos fazendo para esse cenário desolador e contraditório brasileiro

ser alterado. É ao mesmo tempo espaço de acolhimento, fortalecimento e oposição ao sistema de opressão em curso.

Considerando o seu traço celebrativo e agenciador, uma reunião que festeja a oportunidade de falar, de ter voz mesmo diante de inúmeras adversidades, o Sarau pode ser considerado como uma *Temporary Autonomous Zone* - TAZ, isto é, uma Zona Autônoma Temporária, conceito desenvolvido pelo historiador, escritor e poeta Hakim Bey. A expressão nasce inicialmente com base em uma crítica à possibilidade de uma revolução ser absorvida pelo Estado, não ocorrendo a manutenção do propósito inicial revolucionário. Ou seja, Bey critica a cooptação das forças revolucionárias e orgânicas pelo Estado. Ele traz à tona a necessidade do surgimento de levantes, rasgos na ordem social, que produzam sutilmente alterações para uma vida toda. Para o historiador, como instrumento de luta, surge a alternativa da TAZ:

uma espécie de rebelião que não confronta o Estado diretamente, uma operação de guerrilha que libera uma área (de terra, de tempo, de imaginação) e se dissolve para se re-fazer em outro lugar e outro momento, antes que o Estado possa esmagá-la. Uma vez que o Estado se preocupa primordialmente com a Simulação, e não com a substância, a TAZ pode, em relativa paz e por um bom tempo, "ocupar" clandestinamente essas áreas e realizar seus propósitos festivos" (BEY, 1991, p. 6).

É interessante observar como a conceituação de Bey para a Zona Autônoma Temporária se aproxima do que vem sendo desenvolvido pelo Sarau. Não há um confronto direto com o Estado, apesar do evento colocar uma "lupa" naquilo em que o braço da organização governamental alcança ou tende a esquecer. Ao mesmo tempo em que o evento possui um ponto-fixa, também toma as ruas, os centros, outras margens... organiza-se em rede e se reterritorializa a todo instante. O Sarau da Onça, com a sua estrutura independente e autônoma, ocupa clandestina ou formalmente diversos espaços, sem deixar de lado o propósito do coletivo. Fala-se de dor e, paradoxalmente, festeja-se a vida. Há uma dificuldade de colocá-lo em um padrão, em um perfil detectável, uma vez que sua identidade não é fixa, mas mutável.

O Sarau é um encontro de poetas e artistas, assim como também é um coletivo que se apresenta de formas variadas. Quando acontece no CENPAH, é um evento formativo e de socialização da produção literária periférica. Quando é convidado para se apresentar em outros ambientes, como na FLIPELÔ - Festa Literária do Pelourinho,

em Salvador, é uma apresentação, uma mostra do coletivo, sem microfone aberto, para entretenimento do público. Nesta ocasião, portanto, perde-se um pouco a característica até mesmo de sarau. Quando é requisitado em uma escola, adquire um formato ligado à arte-educação: há a apresentação de poesias, mas principalmente um momento educativo com bate-papo e criação literária por parte dos/as que participam. Assim, é possível identificar três focos de ação, três maneiras do coletivo perpetuar a sua existência sem se enrijecer em uma fórmula. É a poesia viva, que se quer movente e múltipla, já que esses focos de ação têm a ver com o fazer poético que brota no espaço do Sarau.

Em cada lugar que aparece, o coletivo produz uma rasura no tempo presente. Acolhe dentro de si uma pluralidade de formas de estar no mundo que coexistem de maneira fluida e respeitosa, além de se colocar como um contrafluxo socioeconômico cultural e histórico. Nesta perspectiva, fazendo uma alusão ao conceito elaborado por Hakim Bey, é possível considerar o Sarau da Onça como uma zona autônoma temporária, mas que abarca também os conceitos de afrocentricidade e quilombismo. Ou seja, é um levante que carrega consigo os modos de atuar do povo preto, da força ancestral quilombola, da periferia e da palavra falada. É uma zona autônoma de quilombismo poético. Aquilomba-se por meio da palavra para poder existir. Aquilomba-se por meio da poesia para poder produzir novos sentidos para a vida. Aquilomba-se por meio da literatura para poder apreender o mundo na mesma medida em que se expande as possibilidades de existência.

Enquanto coletivo, também tem a capacidade de provocar um tensionamento nas estruturas de poder com a sua atuação multifacetada. Não basta somente promover o evento, é necessário ocupar outros espaços de diversas maneiras, seja como Sarau da Onça, seja através do Grupo Recital Ágape, seja através de outros coletivos que se originam a partir desse contato com a palavra viva, ancestral. Não basta fazer poesia e recitar, é preciso editar e publicar livros para que a sua produção literária possa atingir outros universos sociais. Não basta escrever e declamar textos literários, mas também pensar, teorizar sobre essa produção, bem como discutir estratégias de luta por meio de debates dentro do seu ponto-fixa ou fora dele.

Considerando o tempo de existência desse movimento literário, cultural e político de saraus, que pipocou pelo Brasil, é possível constatar que a periferia consome arte e literatura em seus variados suportes. A produção de livros, por exemplo, de baixo

custo, às vezes elaborada artesanalmente, vem ocorrendo em uma crescente exponencial, demonstrando que estamos lendo e muito, apesar de existirem estatísticas contrárias a esse dado. Nos oito anos do Sarau, muitas obras já foram lançadas em seu espaço, sempre com uma saída considerável de exemplares. O corredor editorial é rasurado com inúmeras criações independentes, existindo à “margem”, mas ocupando autonomamente os “centros” também.

No que diz respeito a este corredor editorial independente, há uma nítida tentativa de mostrar a diversidade de textos que estão sendo produzidos por novos/as poetas e contistas que frequentam ou não os saraus periféricos na (contra)temporaneidade. Então, à medida que se identificam os saraus que brotam pela capital baiana e pelo interior do estado por meio dos livros publicados, é possível conhecer também novos rostos na cena literária baiana já que se abre a oportunidade de publicação pela primeira vez em uma antologia. Nesse sentido, cria-se uma zona autônoma também em um campo historicamente elitizado que é o circuito de produção, circulação e consumo da literatura dentro do país.

Até o momento, por exemplo, já foram, pelo menos, seis lançamentos ligados ao Sarau da Onça: 2014 - *O diferencial da favela: poesias quebradas de quebradas*, primeiro livro organizado pelo coletivo; 2014 - *A poesia cria asas*, livro organizado pelo Grupo Recital Ágape; 2017 - *O diferencial da favela: poesias e contos de quebrada*, segundo livro organizado pelo coletivo; 2017 - *Verso(s) sob(re) mim*, livro de um dos organizadores do sarau, Sandro Sussuarana; 2018 - *Poéticas Periféricas: novas vozes da poesia soteropolitana*, organizado pelo poeta Valdeck Almeida de Jesus, parceiro do coletivo e frequentador assíduo do evento; e 2019 - *O diferencial da favela: dos contos às poesias de quebrada*, terceiro livro organizado pelo coletivo.

É interessante considerar, pois, que a declamação de poemas, após essas publicações, passa também a ser um mecanismo de difusão e distribuição desses títulos. O Sarau, assim, se concretiza como uma zona segura e autônoma de legitimação da “autenticidade literária” (DALCASTAGNÈ, 2012) dessas produções.

O livro *Poéticas Periféricas: as novas vozes da poesia soteropolitana*, por sua vez, pode ser considerado como a materialização da força do movimento de saraus na capital baiana, da ação reterritorializante dos saraus periféricos e do poder da palavra. Ele reúne poetas de vários coletivos (saraus e slams) que despontaram pelo

espaço urbano soteropolitano e que tiveram como referência ora o Sarau Bem Black, ora o Sarau da Onça. Entre eles, aparecem: o Sarau do Jaca, Sarau do Cabrito, Sarau do Gheto, Sarau da Laje, Sarau Di Kebrada e Coletivo Cabeça, Slam da Soronha, Slam Deixa Acontecer e Grupo Ágape, Sarau das Zeferinas, Sarau Arte-Livre, Sarau do Gato Preto da Sorte, Slam da Quadra, Sarau Urbano, Sarau Enelescência e muitos outros. Através dessa antologia, Valdeck de Jesus conseguiu elaborar um mapeamento dos coletivos insurgentes que têm afrografado no tempo presente uma maneira própria de se relacionar com a literatura.

Nesse sentido, o Sarau da Onça se apresenta como uma zona autônoma dentro de uma das periferias de Salvador, um instrumento para se contar a nossa história, centrado no protagonismo do homem negro, da mulher negra e da população periférica, produzindo rasgos na ordem social vigente. Quanto mais se conta a nossa história, mais se reinventa caminhos, reescreve um novo presente, sugerindo que a utopia de um futuro melhor está cada vez mais próxima, apesar de se afastar a cada passo dado para a frente. O tempo espiralar conecta vozes, histórias e inscreve no corpo dos/as poetas uma nova maneira de enxergar a si, de entender o mundo ao redor, de reexistir.

A partir do trabalho com a palavra, seja ela falada ou escrita, o sarau cria um lugar de intensidades cambiantes. Sendo que a palavra que emerge desse ambiente é axé. É som, é gesto, é cheiro, é olhar, é expressão, é movimento, é corpo, é força vital que aciona o estar no mundo. É estar junto e não separado. É compartilhar o agora em constante conexão com o passado. É produzir interferências no futuro. É o ontem, o hoje e o amanhã. É rizoma. É ressurgência. É revolução. É resistência. É ancestralidade. É aquilombamento.

3 O CORPO-POESIA DO SARAU DA ONÇA⁵⁴

2011



⁵⁴ Todas as fotos presentes nessa sessão fazem parte do acervo fotográfico do Sarau da Onça e foram cedidas generosamente pelo coletivo para compor esse trabalho.



2012





2013





2014





2015



2016



2017



Lis Pedreira



Lis Pedreira

2018



2019





4 ENTRE CAMINHOS: UM PONTO DE CHEGADA OU UM PONTO DE PARTIDA

“Dizer uma coisa faz com que ela aconteça?” (TAYLOR, 2013, p. 184). Dizem que o ato de falar, de proferir em voz alta desejos ou sonhos, pode ajudá-los a se concretizar. Superstição ou não, a verdade é que a palavra falada possui uma força inexplicável. Ela move uma energia que não é visível aos olhos. A palavra tem axé: uma potência geradora de mudanças internas e externas que podem ser sentidas no agora.

No caso dos saraus periféricos em terras soteropolitanas, parece existir uma urgência de que o que é recitado seja transformado em realidade, produza uma outra vida. Nesse sentido, as produções literárias que permeiam por este espaço, para além de proporcionar o desenvolvimento de um prazer literário e uma aproximação com o campo da literatura, acabam por estabelecer também o cumprimento de uma simbólica missão, nos termos em que aponta a professora e crítica literária Florentina Souza (2005) ao refletir sobre a produção dos Cadernos Negros:

um desejo “pedagógico” de contribuir para que outros afro-brasileiros despertem a atenção para a necessidade de lutar contra o racismo e a discriminação e de reverter os mecanismos étnico-segregadores utilizados pela sociedade brasileira nas suas práticas e discursos. Essa espécie de “missão” justifica-se pela urgência de desconstruir as imagens seculares, negativas e inferiorizantes dispostas pelos sistemas de representação e que são assimiladas e introjetadas por “brancos” e “negros” (SOUZA, 2005, p. 64).

Contribuindo, então, para a recuperação e a manutenção do vínculo entre a palavra e o indivíduo negro, o Sarau da Onça rompe com o silenciamento e a invisibilidade sociocultural produzidos pelo processo de escravização no qual a população negra foi submetida. Este rompimento ocorre, por sua vez, no momento em que a juventude atuante de Sussuarana consegue

entender os processos de escravidão e colonização, como tecnologia de produção subjetiva dispersora e produtora de subjetividades utilmente despedaçadas, sem centro seguro de referência ou apoio sociopolítico (CARRASCOSA, 2014, p. 113-114).

Logo, aquilomba-se. Criam-se referências outras para a construção de uma identidade negra e periférica fortalecida.

Se pudéssemos conceber uma linha do tempo para as organizações de resistência negra que emergiram no Brasil desde o período colonial, com certeza o Sarau da Onça seria um desses agenciadores. Afinal, é um sarau que se transforma em coletivo e, como tal, adentra as escolas municipais, estaduais e federais no território baiano para a promoção de atividades socioeducativas, acessa feiras e festas literárias, propõe ações comunitárias para o próprio bairro, executa formações/debates em diferentes áreas, produz e publica livros, educa por meio da criticidade literária, aponta para uma “sociologia das emergências” (SANTOS, 2004 *apud* GOMES, 2017). Esta, por sua vez, consiste em:

proceder uma ampliação simbólica dos saberes, das práticas e dos agentes, de modo a identificar neles as tendências de futuro (o *ainda não*) sobre as quais é possível atuar para maximizar a probabilidade de esperança em relação à probabilidade da frustração. Essa ampliação simbólica é, no fundo, uma forma de imaginação sociológica que visa a um duplo objetivo: de um lado, conhecer melhor as condições de possibilidade de esperança; de outro, definir princípios de ação que promovam a realização dessas condições (GOMES, 2017, p. 41-42).

Há oito anos, o coletivo vem produzindo esperança, contribuindo para o enegrecimento no campo de produção do conhecimento. O conjunto de sua obra, multifacetada, diversa e plural, é permeado pelo “ser negro e periférico” visto não mais como objeto, e sim como sujeito da ação poética, configurando-se como uma contranarrativa conduzida através de uma manifestação literária oral, escrita e performática. Configura-se como uma linha de fuga que gera novos regimes subjetivos em oposição ao sistema cultural e econômico que é posto como universal, promovendo justiça social e emancipação humana (OLIVEIRA, 2013).

Ao analisar o Sarau da Onça, tendemos a fazer a seguinte pergunta: “como é possível nas nossas sociedades, tão desiguais, tão injustas e tão violentas, converter vítimas da opressão em atores políticos que protagonizam a resistência e a luta?” (SANTOS, 2017 *apud* GOMES, 2017, p. 11). É difícil acreditar que “até no lixão nasce

flor⁵⁵”, fazendo alusão à música dos Racionais MC’s, mas o movimento de literatura periférica que brotou nas grandes metrópoles do país tem mostrado que é possível construir conhecimento em lugares pouco prováveis.

E essa construção de novas epistemologias produz também novos comportamentos, novas maneiras de ver e interagir com o mundo. Ou seja, os saraus periféricos promovem mudanças. E, segundo o crítico literário Edward Said (2007), “a mudança é parte essencial da história humana, e a história humana, assim como é feita pela ação humana e compreendida nesse sentido, é o próprio terreno das humanidades” (SAID, 2007). Assim, num movimento de reescrita da sua própria história, humaniza-se o “ser negro e periférico” por meio da literatura: todo mundo pode escrever, criar, declamar, publicar.

Mesmo a literatura não tendo um conceito fechado, há uma tendência de querer imputar a ela somente características elencadas por uma pequena parcela da sociedade. Nega-se uma diversidade de vozes, de saberes e de culturas com base em um discurso de autenticidade literária vinculada a poucos. Por exemplo, a tradição literária no Brasil é marcada ainda pela reconhecida produção de obras elaboradas por homens brancos, de classe média alta e heterossexuais (DALCASTAGNÈ, 2012). Contudo, já na contramão deste discurso segregacionista, despontam os saraus afirmando um lugar de produção, de distribuição e de consumo de uma “literatura em diferença” (FREITAS, 2016, p. 40) que abarca a pluralidade de vozes tanto sociais quanto étnico-raciais. Isto é, os saraus periféricos soteropolitanos, então, têm conseguido propiciar um deslocamento de olhar perante a literatura vista como universal.

Nesta linha, o Sarau da Onça, a cada dia, torna-se um local de extrema importância para o surgimento de novos/as poetas e escritores/as negros/as e para a distribuição das produções desses sujeitos. A partir da declamação de jovens soteropolitanos/as e de convidados/as de outros lugares do território brasileiro, bem como o lançamento de livros, revistas, documentários, CDs e DVDs, muitas vezes que estão fora do circuito oficial de produção e divulgação literário, o coletivo consegue disseminar e enaltecer uma arte literária negada historicamente.

⁵⁵ Música *Vida Loka – Parte I* lançada em 2002 no álbum *Nada como um dia após o outro* pelo grupo de rap brasileiro Racionais MC’s.

A partir dos poemas e discursos que permeiam no Sarau, conseguimos identificar a presença de uma memória traumática ocasionada pelo processo escravocrata. Há a denúncia desse processo e a sua conseqüente recontextualização através de outros mecanismos. A memória individual se conecta com a coletiva e aponta para uma força geradora da palavra, através das performances, que impulsiona um caminho de cura. Quanto mais se fala, se testemunha, mais as engrenagens dolorosas da realidade vão se modificando. É como se fosse possível vencer a tudo e construir um novo presente, um novo futuro.

Um dos efeitos ocasionados por essa revolução diária é a formação de leitores/as para essa produção. Leitores/as estes que se veem reconhecidos nas escritas-falas desses artistas, fazendo a arte circular e receber a sua devida valorização. Enquanto há produções artísticas que colocam a periferia como parte integrante de uma narrativa literária, a produção do Sarau vai um pouco além: coloca esses atores sociais não somente no discurso literário, mas no palco. Mostra os rostos, o corpo, os gestos que eram apenas sombras. Não dá voz, toma-se para si.

É possível perceber também como outro efeito a busca pela continuidade da formação educacional. Muitos/as jovens poetas estão adentrando espaços hegemônicos como a universidade, desestabilizando, de certa forma, estruturas de poder no âmbito do social, do econômico e do cultural, e rasurando a ideia simplista de que o conhecimento universitário deve ser para poucos. Aliás, o próprio corpo negro e periférico neste espaço já se configura em uma dobra, em uma rasura, uma mudança de perspectiva, mesmo que a universidade seja apenas um dos lugares possíveis de construção de conhecimento. Com esta inserção, na verdade, cria-se a possibilidade de diálogo entre representantes de espaços educativos formais e informais.

E aqui coloco-me também neste lugar de interação entre o saber arquitetado na e pela periferia e o saber produzido na e pela universidade. Desta interação orgânica, nasce esta dissertação, assim como nasceu o Trabalho de Conclusão de Curso sobre o Sarau Bem Black. Afinal, estudar estes expoentes de resistência negra é buscar não entender somente a representação do sujeito e da cultura afrodescendente nos discursos cristalizados da literatura brasileira, delineando as ideias de identidade, história, ancestralidade, construção e desconstrução de imaginários em torno desta população, mas compreender a minha própria história.

Neste exercício de reverberar sobre os saraus, então, acabo trazendo também para o campo do discurso científico o conceito de “escrevivência” cunhado pela escritora Conceição Evaristo. Fugindo completamente da noção positivista de escrita científica, coloquei-me diversas vezes como atravessadamente impactada pela produção literária dos saraus periféricos, já que entendo que, para se escrever sobre uma história afro-brasileira e negra, é essencial o testemunho daqueles/as que a sentem atravessadamente em seu corpo; já que entendo que a escrita é atravessada pelas nossas experiências, vivências, anseios, predileções... pela cultura... pela vida.

Logo, esta pesquisa não tem o intuito de esgotar conceitos ou trazer uma visão completa sobre o Sarau da Onça. Antes, busca-se fortalecer conceitos e dialogar com o conhecimento que é produzido pelo coletivo. Busca-se estimular a continuidade dos estudos sobre a literatura e os saraus periféricos. Busca-se contribuir, de alguma maneira, para a emancipação social também por meio da palavra, fio que entrelaçou todos os apontamentos no decorrer deste texto. Busca-se se nutrir de esperança com o intuito de escrevermos coletivamente um futuro melhor. Busca-se, por fim, produzir vida, fazer viver, como o Sarau da Onça nas noites de sábado em Sussuarana.

REFERÊNCIAS

AGUILAR, Gonzalo; CÁMARA, Mario. **A máquina performática: a literatura no campo experimental**. Tradução de Gênese Andrade. 1 ed. Rio de Janeiro: Rocco, 2017. 191p.

ALÁFIA. **Canção pra nós**. 2019. Disponível em: <<<https://www.youtube.com/watch?v=4K3C4lkR7RA>>>. Acesso 16 maio 2019.

ALMEIDA, Márcio Nery de. **Viver a comunalidade na escola: para além das habilidades e competências do currículo escolar**. Dissertação de Mestrado. Universidade do Estado da Bahia. 2007. 139p.

BHABHA, Homi K. **O local da cultura**. Tradução de Myriam Ávila, Eliana Lourenço de Lima Reis, Gláucia Renate Gonçalves. 2 ed. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2013. 441p.

BERND, Zilá. A literatura negra brasileira: suas leis fundamentais. In: **Introdução à Literatura Negra**. São Paulo: Brasiliense, 1988. p. 75-93.

BERTH, Joice. **O que é empoderamento?** Belo Horizonte: Letramentos, 2018. 162p.

BEY, Hakim. **TAZ: Zona Autônoma Temporária**. Tradução de Patricia Decia e Renato Resende. 1991. Disponível em: <<http://www.mom.arq.ufmg.br/mom/arq_interface/4a_aula/Hakim_Bey_TAZ.pdf>>. Acesso em: 5 mar 2018.

BORGES, Juliana. **O que é encarceramento em massa?** Belo Horizonte: Letramentos, 2018. 144p.

_____. A poesia gerando o conceito de literatura negra. In: **Introdução à Literatura Negra**. São Paulo: Brasiliense, 1988. p. 95-101.

BRASILEIRO, Antonio. **Da inutilidade da poesia**. Salvador: EDUFBA, 2002. 166p.

CÂNDIDO, Antonio. Literatura na evolução da comunidade. In: **Literatura e Sociedade**. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2006. p.147-176.

CARRASCOSA, Denise. **Pós-colonialidade, pós-escravismo, bioficção e con(tra)temporaneidade**. 2013. Disponível em: <<https://www.researchgate.net/publication/276259575_Pos-colonialidade_pos-escravismo_bioficcao_e_contratemporaneidade>>. Acesso em: 09 maio 2018.

CARLSON, Marvin. **Performance: uma introdução crítica**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2010. 284p.

CRIOLO. **Subirusdoistiozin**. 2011. Disponível em: <<<https://www.youtube.com/watch?v=Da04TlloTg0>>>. Acesso: 5 dez 2018.

DALCASTAGNE, Regina. O lugar de fala. In: **Literatura brasileira contemporânea: um território contestado**. Rio de Janeiro: Editora da UFRJ, 2012. p. 19 - 35.

D'ALVA, Roberta Estrela. **Teatro hip-hop: a performance poética do ator-MC**. 1ed. São Paulo: Perspectiva, 2014. 176p.

DJONGA. **Hat-Trick**. 2019. Disponível em:
<<<https://www.youtube.com/watch?v=dGLAZ2izDiY>>>. Acesso em 13 mar 2019.

DUARTE, Eduardo de Assis. Literatura afro-brasileira: um conceito em construção. In: **Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea**. nº 31. Brasília: GELBC, Unb, 2008. p.11-23.

_____. Entre Orfeu e Exu, a afrodescendência toma a palavra. In: _____ (org.). **Literatura e Afrodescendência no Brasil: antologia crítica**. 2 ed. Belo Horizonte: Editora UFMG; Brasília: SEPPIR, 2014, vol. 1, Precursores, p. 13 - 48.

DELEUZE, Gilles. A literatura e a vida. In: **Crítica e clínica**. Tradução de Peter Pál Pelbart. São Paulo: Editora 34, 1997. p.11-16.

_____; GUATARRI, Félix. O sujeito e o gozo. In: DELEUZE, Gilles; GUATARRI, Félix. **O anti-édipo: capitalismo e esquizofrenia 1**. Tradução de Luiz B. L. Orlandi. São Paulo: Ed. 34, 2010. p.30-39.

_____; GUATARRI, Félix. Conclusão: regras concretas e máquinas abstratas. In: DELEUZE, Gilles; GUATARRI, Félix. **Mil Platôs: capitalismo e esquizofrenia**. vol. 5. Tradução de Peter Pál Pelbart, Janice Caiafa. São Paulo: Ed. 34, 1997. p.215-232.

EVARISTO, Conceição. Da grafia-desenho de minha mãe um dos lugares de nascimento de minha escrita. In: ALEXANDRE, Marcos Antônio (org.). **Representações performáticas brasileiras: teorias, práticas e suas interfaces**. Belo Horizonte: Mazza Edições, 2007. p.16-21.

FANON, Frantz. **Pele negra, máscaras brancas**. Tradução de Renato da Silveira. Salvador, EDUFBA, 2008. 194p.

FINNEGAN, Ruth. O que vem primeiro: o texto, a música ou a performance? In: MATOS, Cláudia Neiva de; TRAVASSOS, Elizabeth; MEDEIROS, Fernanda Teixeira (Org.). **Palavra cantada: ensaios sobre poesia, música e voz**. Tradução de Fernanda Teixeira de Medeiros. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2008. p.15-43.

FONSECA, Maria Nazareth Soares. Literatura Negra: os sentidos e as ramificações. In: DUARTE, Eduardo de Assis; FONSECA, Maria Nazareth Soares (org.). **Literatura e afrodescendência no Brasil: antologia crítica – história, teoria e polêmica**. vol.4. Belo Horizonte: ED. UFMG, 2007. p. 245-277.

FOUCAULT, Michel. O olho do poder. In: **Microfísica do poder**. Tradução de Roberto Machado. 21 ed. Rio de Janeiro: Graal, 1979. p. 209- 227.

_____. Aula de 17 de março de 1976. In: **Em defesa da sociedade**. São Paulo: Martins Fontes, 2005. p. 285 - 315.

_____. **As palavras e as coisas**: uma arqueologia das ciências humanas. Tradução Salma Tannus Muchail. 8ª ed. São Paulo: Martins Fontes, 1999. 537p.

FREIRE, P. A importância do ato de ler. In: **A importância do ato de ler** – três artigos que se completam. São Paulo: Cortez, 1982.

FREITAS, Henrique. **O arco e a arkhé**: ensaios sobre a literatura e cultura. Salvador: Ogum's Toques Negros, 2016. 290p.

GARRAMUNO, Florencia. **Frutos estranhos**: sobre a inespecificidade na estética contemporânea. Tradução de Carlos Nougué. Rio de Janeiro: Rocco, 2014. 125p.

GILROY, Paul. **O Atlântico negro**: modernidade e dupla consciência. Tradução de Cid Knipel Moreira. 2ª ed. São Paulo: Ed. 34; Rio de Janeiro: Universidade Cândido Mendes, Centro de Estudos Afro-Asiáticos, 2012. 432p.

GOMES, Nilma Lino. **O Movimento Negro educador**: saberes construídos nas lutas por emancipação. Petrópolis: Vozes, 2017. 154p.

GUIMARÃES, Áurea Maria. O referencial teórico de Micael Maffesoli. In: **A dinâmica da violência escolar: conflito e ambiguidade**. Campinas/São Paulo: Autores Associados, 2005. p.7-24.

GUN, Murilo. **Reaprendizagem criativa**. 2019. Disponível em: <<<https://www.murilogun.com.br/cursos>>>. Acesso em: 27 jan 2019.

HALBWACHS, Maurice. Memória individual e memória coletiva. In: **A memória coletiva**. Tradução de Beatriz Sidou. São Paulo: Centauro, 2006. p. 30-70.

HALL, Stuart. Pensando a Diáspora: reflexões sobre a terra no exterior. In: SOVIK, Liv (Org.). **Da Diáspora**: identidades e mediações culturais. Tradução de Adelaine La Guardia Resende. Belo Horizonte, Brasília: ED. UFMG, Representação da UNESCO no Brasil, 2003. p.25-50.

_____. Quem precisa da identidade?. In: SILVA, Tomaz Tadcuda; HALL, Stuart; WOODWARD, Kathryn. **Identidade e diferença**: a perspectiva dos Estudos Culturais. 9 ed. Petrópolis, Rio de Janeiro: Vozes, 2009. p.103-133.

HAMPÂTÉ BÂ, Amadou. A Tradição Viva. In: KI-ZERBO, Joseph (org.). **História Geral da África**, I: Metodologia e pré-história da África. 2 ed. Brasília: UNESCO, 2010. p. 167 - 212.

HERSCHMANN, Micael. Mobilização, Ritmo e Poesia. In: FONSECA, Maria Nazareth Soares (org.). **Brasil afro-brasileiro**. 3 ed. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2010. p. 185-210.

_____. **O funk e o Hip-Hop invadem a cena**. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2000. 304p.

HIP HOP na Onça: Nos Palcos da Vida. Direção de Jaf Os Agentes. Salvador: Os Agentes, 2012. Disponível em: <<<https://www.youtube.com/watch?v=lqxeJ2GX-G0>>>. Acesso em: 15 out 2018.

HOISEL, Evelina. **A leitura do texto artístico**. Salvador: EDUFBA, 1996. Disponível em: < <https://sandroornellas.com/2021/08/26/a-leitura-do-texto-artistico-evelina-hoisel/>>. Acesso em: 10 jul 2019.

HRW. Relatório Mundial 2017. Disponível em: <<<https://www.hrw.org/pt/world-report/2018/country-chapters/313303>>>. Acesso em: 30 mar 2018.

JESUS, Valdeck Almeida de (org.). **Poéticas Periféricas: novas vozes da poesia soteropolitana**. Vitória da Conquista: Galinha Pulando, 2018. 152p.

KILOMBA, Grada. A máscara. In: **Cadernos de Literatura em Tradução** (16). 2016. Tradução de Jessica Oliveira de Jesus. Disponível em: <<<http://www.revistas.usp.br/clt/article/view/115286>>>. Acesso em: 15 jan 2019.

KLINGER, Diana. **Literatura e ética: da forma para a força**. 1 ed. Rio de Janeiro: Rocco, 2014. 220p.

LINDOLFO FILHO, João. **Hip Hop: das periferias ao Mainstream, Hip Hopper: tribus urbanas, metrópoles e controle social**. In: VIII Congresso Luso-Afro-Brasileiro. 2004, Coimbra: Anais do VIII Congresso Luso-Afro-Brasileiro. Coimbra, 2004. 25p.

MACA, Nelson. **Manifestação da Literatura Divergente ou Manifesto Encruzilhador de Caminhos**. 2012. Disponível em: <<<http://zagaiaemrevista.com.br/manifestacao-da-literatura-divergente-ou-manifesto-encruzilhador-de-caminhos/>>>. Acesso em: 12 ago 2018.

MARLEY, Bob. **Catch Fire**. 1973. Disponível em: <<<https://www.youtube.com/watch?v=MLc7VY1jZwk>>>. Acesso em: 17 abr 2019.

MARTINS, Leda. **Afrografias da Memória: O Reinado do Rosário no Jatobá**. São Paulo: Perspectiva; Belo Horizonte: Mazza Edições, 1997. 194p.

_____. Performances do tempo espiralar. In: ARBEX, Márcia; RAVETTI, Graciela (org.). **Performance, exílio, fronteiras: errâncias territoriais e textuais**. Belo Horizonte: Poslit, 2002. p. 69-92.

_____. A Oralitura da Memória. In: FONSECA, Maria Nazareth Soares (org.). **Brasil afro-brasileiro**. 3 ed. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2010. p. 61-86.

_____. A fina lâmina da palavra. In: **Eixo e a roda**. v.15. 2007. Disponível em: <<http://www.periodicos.letras.ufmg.br/index.php/o_eixo_ea_roda/article/viewFile/3262/3196>>. Acesso em 31 out 2012.

MIRANDA, Jorge Hilton de Assis. **Bahia com H de Hip-Hop**. 1 ed. Salvador: Segundo Selo, 2018.

MOSSI, Bernardino. **Prioridade evangelização e afrodescendentes**. In: Missionários Combonianos. Disponível em: <<<https://www.combonianos.org.br/missao-no-brasil/afrodescendentes>>>. Acesso em 20 set 2018.

NASCIMENTO, Abdias. **O genocídio do negro brasileiro: processo de um racismo mascarado**. 1 ed. São Paulo: Perspectivas, 2016. 232p.

NASCIMENTO, Elisa Larkin (org.). **A matriz africana no mundo**. São Paulo: Selo Negro, 2008. p. 29-54.

_____. O olhar afrocentrado: introdução a uma abordagem polêmica. In: NASCIMENTO, Elisa Larkin (org.). **Afrocentricidade: uma abordagem epistemológica inovadora**. São Paulo: Selo Negro, 2009. p. 181-196.

NASCIMENTO, Érica; HAPKE, Ingrid; TENNINA, Lucía; MEDEIROS, Márcio. **Polifonias Marginais**. 1 ed. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2015. 412p.

NASCIMENTO, Érica Peçanha do. **Vozes marginais na literatura**. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2009. p. 331p.

NASCIMENTO, Maria Beatriz. **Beatriz Nascimento, Quilombola e Intelectual: Possibilidades nos dias de destruição**. Diáspora Africana: Editora Filhos da África, 2018. 488p.

NUNES, Georgina Helena Lima. Educação Quilombola. In: MEC. **Orientações e Ações para a Educação das Relações Étnico-Raciais**. Brasília: SECAD, 2006. p. 139-161.

OJO-ADE, Femi. **Negro: raça e cultura**. Tradução de Ieda Machado Ribeiro dos Santos. Salvador: EDUFBA, 2006. 272p.

OLIVEIRA, Eduardo David de. **Filosofia da Ancestralidade – Corpo e Mito na Filosofia da Educação Brasileira**. Tese de Doutorado. Universidade Federal do Ceará. Fortaleza, 2005. 205p.

_____. Cosmovisão Africana no Brasil: elementos para uma filosofia afrodescendente. 2013. Disponível em: <<<https://filosofiaaancestralidade.wordpress.com/2013/03/01/cosmovisao-africana-no-brasil-elementos-para-uma-filosofia-afrodescendente-eduardo-david-de-oliveira/>>>. Acesso em: 2 out 2017.

OLIVEIRA, Gleicielle da Silva. **Vozes Negras da Bahia: Um Sarau Bem Black**. Monografia. Universidade Federal da Bahia. Salvador, 2012. 124p.

_____; FERREIRA, Shagaly Damiana Araujo. **Quilombos Contemporâneos: diálogos entre passado e presente em uma perspectiva educacional de resistência**.

In: V Congresso Internacional: Educação e Contemporaneidade. 5., 2011, São Cristovão: Anais do V Congresso Internacional: Educação e Contemporaneidade. São Cristovão, 2011. 9p.

QUEIROZ, Amarino Oliveira de. **As inscricuras do verbo**: dizibilidades performáticas da palavra poética africana. Tese de Doutorado. Universidade Federal de Pernambuco. Recife, 2007. 310p.

RACIONAIS MC'S. **Periferia é periferia (em qualquer lugar)**. 1997. Disponível em: << <https://www.youtube.com/watch?v=R7GHIZeaBPo>>>. Acesso em: 16 mar 2018.

RACIONAIS MC'S. **Vida Loka Parte 1**. 2002. Disponível em: << <https://www.youtube.com/watch?v=jc36BIAEWIQ>>>. Acesso em: 30 mai 2019.

RATTS, Alex. **Eu sou atlântica**: sobre a trajetória de vida de Beatriz Nascimento. São Paulo: Instituto Kuanza; Imprensa Oficial, 2006. 129p.

RIBEIRO, Djamila. **O que é lugar de fala?** Belo Horizonte: Letramento Justificando, 2017. 112p.

RISÉRIO, Antonio. **Carnaval Ijexá**: notas sobre afoxés e blocos do novo carnaval afrobaiano. Salvador: Corrupio, 1981.

ROSÁRIO, André Telles do. **Corpoeticidade dos saraus de poesia**: o movimento eu, poeta errante, de França de Olinda. Disponível em: << <http://revistazcultural.pacc.ufrj.br/corpoeticidades-dos-saraus-de-poesia-o-movimento-eu-poeta-errante-de-franca-de-olinda/>>>. Acesso em 20 out 2016.

_____. **Corpoeticidade**: Poeta Miró e sua literatura performática. Dissertação de Mestrado. Universidade Federal de Pernambuco. Recife, 2007. 122p.

RUI, Manuel. **Eu e outro** – o invasor ou em poucas três linhas uma maneira de pensar o outro. Comunicação apresentada no Encontro Perfil da Literatura Negra. São Paulo, 1985. Disponível em: <<http://ricardoriso.blogspot.com/2007/10/eu-e-o-outro-o-invasor-ou-em-poucas-trs.html>>. Acesso em: 05 maio 2018.

SAID, Edward W. **Humanismo e crítica democrática**. Tradução de Rosaura Eichenberg. São Paulo: Companhia das Letras, 2007. 183p.

SANTOS, Boaventura de Souza; MENESES, Maria Paula (org.). **Epistemologias do Sul**. 2009. Disponível em: << http://www.professor.ufop.br/sites/default/files/tatiana/files/epistemologias_do_sul_bo_ventura.pdf>>. Acesso em: 15 jun 2017.

SANTOS, Célio José dos. **As práticas de apropriação da cultura Hip-Hop pela juventude soteropolitana**: um estudo a partir do lugar. Dissertação de Mestrado. Universidade Federal da Bahia. Salvador, 2012. 121p.

SANTOS, João Alves dos; ARAÚJO, Jurandyr Azevedo. **A CNBB e a ação evangelizadora da Pastoral Afro-Brasileira**. In: CENPAH, Salvador, 8 abr 2013.

Disponível em: <<<https://cenpah.wordpress.com/2013/04/08/a-cnbb-e-a-acao-evangelizadora-da-pastoral-afro-brasileira/>>>. Acesso em 20 set 2018.

SANTOS, Margarete Nascimento dos. Entre o oral e o escrito: a criação de uma oralitura. In: **Babel**: Revista Eletrônica de Línguas e Literaturas Estrangeiras. no1. Disponível em: <<http://www.babel.uneb.br/n1/n01_artigo02.pdf>>. Publicado em: dez 2011. Acesso: 15 set 2011.

SARAU DA ONÇA (org.). **O diferencial da favela**: poesias e contos de quebrada. Vitória da Conquista: Galinha Pulando, 2017. 104p.

SARAU da Onça - a poesia de quebrada. Direção de Vinicius Eliziário. Salvador: IHAC - UFBA, 2017. 22min.

SCHIFFLER, Michele Freire. Literatura, Oratura e Oralidade na Performance do Tempo. In: **Revista de Estudos Literários da UEMS**. v. 2. n. 16. Mato Grosso do Sul: UEMS, 2017. p. 112 - 134.

SCHIPPER, Mineke. Literatura oral e oralidade escrita. In: QUEIROZ, Sônia (Org.). **A tradição oral**. Belo Horizonte: FALE/UFMG, 2006. p.10-24.

SCHOLLHAMMER, Karl Erik. Realismo afetivo: evocar realidade além da representação. In: **Cenas de crime**: violência e realismo no Brasil Contemporâneo. 1 ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2013. p. 155-184.

_____. Para uma crítica do realismo traumático. In: **Cenas de crime**: violência e realismo no Brasil Contemporâneo. 1 ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2013. p. 319-334.

SCHUTZ, Alfred. Interpretação social e orientação individual. In: **Sobre fenomenologia e relações sociais**. Tradução de Raquel Weiss. Petrópolis: Vozes, 2012. p. 76 - 86.

SCHWARCZ, Lilia K. Moritz. Raça como negociação: sobre teorias raciais em finais do século XIX no Brasil. In: FONSECA, Maria Nazareth Soares (org.). **Brasil afro-brasileiro**. 3 ed. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2010. p. 11-40.

SEMOG, Éle; NASCIMENTO, Abdias. **Abdias Nascimento**: o griot e as muralhas. Rio de Janeiro: Pallas, 2006.

SILVA, Jônatas Conceição da. A poética Quilombola Brasileira. In: SILVA, Jônatas Conceição da. **Vozes Quilombolas**: uma poética brasileira. Salvador: EDUFBA, Ilê Aiyê, 2004.

SILVA, Jorge Augusto. Contemporaneidades periféricas: primeiras anotações para alguns estudos de caso. In: _____ (org.) **Contemporaneidades Periféricas**. Salvador: Editora Segundo Selo, 2018. p. 31-68.

SILVA, Mário Augusto Medeiros da. **A descoberta do insólito**: literatura negra e literatura periférica no Brasil (1960 - 2000). 1 ed. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2013. 688 p.

SILVA, Sérgio Ricardo Santos da. **O cordel pilando (re)elaborações de valores comunais e perspectivas de educar**: A pedagogia da onça. Dissertação de Mestrado. Universidade do Estado da Bahia. Salvador, 2013. 167p.

SILVA, Vagner Gonçalves da. Observação participante e escrita etnográfica. In: FONSECA, Maria Nazareth Soares (org.). **Brasil afro-brasileiro**. 3 ed. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2010. p. 285-308.

SIMÕES, Daniele. **Ainda é preciso superar desigualdades**, diz Pastoral Afro-Brasileira. In: Jornal Santuário, 16 nov 2015. Notícias. Disponível em: <<<https://www.a12.com/jornalsantuاريو/noticias/ainda-e-preciso-superar-desigualdades-diz-pastoral-afro-brasileira>>>. Acesso em 20 set 2018.

SLAM - Voz de levante. Direção Roberta Estrela D'Alva e Tatiana Lohmann. São Paulo: Miração Filmes e Exótica Cinematográfica, 2018. 104min.

SOBREVIVENTE, Giovane. A Revolta de Tia Anastácia. In: **Melanina**. Salvador: Coisa Forte Produções e FreedomsoulRec, 2016.

SODRÉ, Muniz. A identidade como valor. In: SODRÉ, Muniz. **Claros e escuros**: identidade, povo e mídia no Brasil. Petrópolis, Rio de Janeiro: Vozes, 1999. p. 233-257.

_____. Rejeição da alteridade. In: SODRÉ, Muniz. **Claros e escuros**: identidade, povo e mídia no Brasil. Petrópolis, Rio de Janeiro: Vozes, 1999. p. 258-265.

_____. Samba, o dono do corpo. In: SODRÉ, Muniz. **Samba**: o dono do corpo. Rio de Janeiro: Mauad, 1998. p.11-18.

_____. O som e o tempo. In: SODRÉ, Muniz. **Samba**: o dono do corpo. Rio de Janeiro: Mauad, 1998. p.19-23.

_____. A síncopa. In: SODRÉ, Muniz. **Samba**: o dono do corpo. Rio de Janeiro: Mauad, 1998. p. 25-27.

_____. **O terreiro e a cidade**: a forma social negro-brasileira. Rio de Janeiro: Imago Ed. Salvador: Fundação Cultural do Estado da Bahia, 2002. 184p.

_____. **Sociedade, Mídia e Violência**. Porto Alegre. Sulina: Edipucrs, 2002.

SOUZA, Ana Lúcia Silva. **Letramentos de reexistência**: poesia, grafite, música, dança - Hip-Hop. São Paulo: Parábola Editorial, 2011. 170p.

SOUSA, Noémia de. Súplica. In: **Sangue Negro**. São Paulo: Kapulana, 2016. Disponível em: <<<http://ermiracultura.com.br/2017/11/25/cinco-poemas-de-noemia-de-sousa/>>>. Acesso em 02 ago 2018.

SOUZA, Florentina da Silva. Trânsitos da diáspora: Bahia [(África-Europa) e América]. In: SOUZA, Florentina da Silva. **Afrodescendência em Cadernos Negros e Jornal do MNU**. Belo Horizonte: Autêntica, 2005. p.159-165.

SPIVAK, Gayatri Chakravorty. **Pode o subalterno falar?** Tradução de Sandra Almeida, Marcos Feitosa e André Feitosa. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2010. 133p.

SUSSUARANA, Sandro. **Verso(s) sob(re) mim**. 1 ed. Vitória da Conquista: Galinha Pulando, 2017. 54p.

VAZ, Sérgio. Manifesto da Antropofagia Periférica. In: **Colecionador de Pedras**. Disponível em: <<<http://coleccionadordepedras1.blogspot.com.br/2010/08/manifesto-da-antropofagia-periferica.html>>>. Publicado em: 12 set 2011. Acesso em: 13 set 2011.

_____. Os Miseráveis. In: **Colecionador de Pedras**: antologia poética. São Paulo: Global, 2007. p. 52-53.

_____. Bar do Zé Batidão - de volta pro começo. In: **Cooperifa** - antropofagia periférica. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2008.

VILA, Martinha da. **Festa de Candomblé**. 1983. Disponível em: <<<https://www.youtube.com/watch?v=ipBg54ALXDI>>>. Acesso em 02 ago 2018.

TAYLOR, Diana. **O arquivo e o repertório**: performance e memória cultural nas Américas. Tradução de Eliana Lourenço de Lima Reis. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2013. 430p.

TENNINA, Lúcia. **Cuidado com os poetas!** Literatura e periferia na cidade de São Paulo. Tradução de Ary Pimentel. Porto Alegre: Zouk, 2017. 316p.

YÚDICE, George. **A conveniência da cultura**: usos da cultura na era global. Tradução de Marie-Anne Kremer. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2004. 615p.

ZUMTHOR, Paul. **Performance, recepção, leitura**. Trad. Jerusa Pires Ferreira e Suely Fenerich. 1ª ed. São Paulo: Cosac Naify, 2014. 128p.

_____. **Introdução à poesia oral**. Tradução de Jerusa Pires Ferreira, Maria Inês de Almeida e Maria Lúcia Diniz Pochar. São Paulo: Educ, 1997. 309p.