



Universidade do Estado do Rio de Janeiro

Centro de Educação e Humanidades

Instituto de Letras

Eduardo de Almeida Santos

**Inventários, mapas, guias afetivos e outros procedimentos da literatura
periférica em disputas de mundo e visibilidades**

Rio de Janeiro

2024

Eduardo de Almeida Santos

**Inventários, mapas, guias afetivos e outros procedimentos da literatura periférica em
disputas de mundo e visibilidades**

Tese apresentada, como requisito parcial para
obtenção do título de Doutor, ao Programa de
Pós-Graduação em Letras, da Universidade do
Estado do Rio de Janeiro. Área de
Concentração: Estudos de Literatura.

Orientadora: Prof.^a Dra. Ieda Maria Magri

Rio de Janeiro
2024

CATALOGAÇÃO NA FONTE
UERJ/REDE SIRIUS/BIBLIOTECA CEH/B

S237 Santos, Eduardo de Almeida.
Inventários, mapas, guias afetivos e outros procedimentos da literatura
periférica em disputas de mundo e visibilidades / Eduardo de Almeida
Santos. – 2024.
155 f.: il.

Orientadora: Ieda Maria Magri
Tese (doutorado) – Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Instituto
de Letras.

1. Literatura moderna – Séc. XXI – Teses. 2. Literatura – Aspectos sociais
– Teses. 3. Periferias – Teses. 4. Escrita – Aspectos sociais - Teses. 5. Favelas
– Aspectos sociais – Teses. I. Magri, Ieda, 1977-. II. Universidade do Estado
do Rio de Janeiro. Instituto de Letras. III. Título.

CDU 82(091)''20''

Bibliotecária: Eliane de Almeida Prata. CRB7 4578/94

Autorizo, apenas para fins acadêmicos e científicos, a reprodução total ou parcial desta tese,
desde que citada a fonte.

Assinatura

Data

Eduardo de Almeida Santos

**Inventários, mapas, guias afetivos e outros procedimentos da literatura periférica em
disputas de mundo e visibilidades**

Tese apresentada, como requisito parcial para
obtenção do título de Doutor, ao Programa de
Pós-Graduação em Letras, da Universidade do
Estado do Rio de Janeiro. Área de
Concentração: Estudos de Literatura.

Aprovada em 27 de agosto de 2024

Banca Examinadora

Prof.^a Dra. Ieda Maria Magri (Orientadora)
Instituto de Letras - UERJ

Prof.^a Dra. Maria Aparecida Salgueiro
Instituto de Letras - UERJ

Prof.^a Dra. Maria Cristina Ribas
Instituto de Letras – UERJ

Prof. Dr. Paulo Roberto Tonani do Patrocínio
Universidade Federal do Rio de Janeiro

Prof. Dr. André Gardel
Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro

Rio de Janeiro

2024

DEDICATÓRIA

Dedico esta tese à minha mãe, Ione, e ao meu pai, Moisés, por todo o amor, apoio e inspiração que me proporcionaram ao longo da vida. Mesmo sendo impossível agradecer por palavras todo o afeto demonstrado ao longo de uma vida, acredito que as que estão aqui carregam sonhos, tempo e afeto. Ao incentivo de vocês, mesmo que indiretamente e formulado com base em filmes b de terror e a uma compra compulsiva eu me tornei leitor. A tratamento dado por vocês ao longo da vida acredito que sou o ser humano que sou. Se a palavra convence mas o exemplo arrasta e se o texto produzido aqui é uma tentativa de amalgamar palavra e exemplo isso se deve muito ao amor a humanidade e generosidade de enxergar ao mundo que aprendi com vocês.

À minha irmã, Mariane, cuja presença companheirismo e, coragem para conhecer e desbravar o mundo foram fundamentais em minha jornada. Sua compreensão, paciência e amor foram forças motrizes que me impulsionaram nos momentos mais desafiadores... É lindo ver seu carinho pelas pessoas e principalmente por seus alunos. Se tivesse um lugar no dicionário para pessoas que quando falam de seu trabalho os olhos brilham seu nome estaria lá! Poderia elogiar um monte de outros fatores e coisas que as vezes eu nem consigo nomear.

Aos meus avós que me enriqueceram com suas histórias. Meu vô Moacir por me ouvir contar sobre o bole bole. Tempo é uma algo que não volta minha e que não tem preço. Mas tem um valor extremamente precioso! Minha vó Catarina por me dar as melhores acolhidas de viagem, memórias deliciosas em minhas viagens a Jundiaí e algumas segundas versões das histórias que meu pai contava. Ao meu Vô Benedito (que não conheci em vida) mas por deixar histórias com minha mãe, tias e tio. Ao minha vó Nilza e todo seu cuidado, preocupação e até por feitos que na época de sua vida eu não sabia ainda reconhecer. Como não falar, por exemplo, que a Carmonia que a senhora fazia não era a melhor e não contava uma história? É história contada através de um doce caiçara!

Com imensa gratidão e reconhecimento, dedico esta tese à minha orientadora, Professora Ieda Magri. Sua orientação incansável, paciência e sabedoria foram fundamentais para o desenvolvimento deste trabalho. A sua dedicação em partilhar conhecimento, bem como o apoio constante durante todo o processo, inspiraram-me a ultrapassar desafios e a alcançar meus objetivos acadêmicos. Obrigada por acreditar em mim e por ser um exemplo de excelência e humanidade na academia.

Aos que eu não nomeei aqui mas cujo apoio incondicional e encorajamento foram inestimáveis ao longo desta jornada acadêmica. A presença de vocês as palavras de incentivo não apenas fortaleceram meu espírito, mas também iluminaram meu caminho.

Com gratidão e carinho, dedico esta obra a todos vocês.

AGRADECIMENTOS

Agradeço, primeiramente, à minha orientadora, Ieda Magri, pela orientação, paciência e valiosas contribuições ao longo deste percurso. Sua dedicação e conhecimento foram fundamentais para a realização desta tese. Tenho uma admiração profunda por você.

A todos os professores que se disponibilizaram a fazer parte da comissão julgadora.

As professoras Maria Aparecida Salgueiro e Maria Cristina Ribas por toda generosidade, leitura atenta, presença afetuosa e principalmente por todos os caminhos e direcionamentos apresentados no exame de qualificação.

A Paulo Roberto Tonani do Patrocínio por toda a disponibilidade em fazer parte da comissão julgadora e pela valiosa contribuição com o tema comunidade/favela/periferia.

A André Gardel pelos por todo o conhecimento acadêmico, pelos papos de arte e de vida e pela oportunidade em minha graduação de me orientar em uma jornada de iniciação artística que gerou os Três Vesperais.

A Lucas Bandeira de Melo e Felipe Charbel Teixeira pela disponibilidade e solicitude de apoiarem este trabalho

Aos demais professores que fizeram parte da minha trajetória, desde o ensino fundamental até aqueles que estiveram presentes durante o doutorado. Suas aulas, apoio e incentivos foram essenciais para minha formação acadêmica e pessoal.

Aos professores de arte que encontrei em minha trajetória. Principalmente ao Marcelo por me mostrar a importância nos detalhes da arte, ao Faustini por provocar uma turma de teatro em Itaguaí sentimentos e amor e ódio mas uma vontade pulsante de fazer arte e ao Julio Queiroga pro sempre ser parceiro e me mostrar caminhos para viver de arte.

Gostaria de expressar meus sinceros agradecimentos a todos os professores que me acompanharam ao longo da graduação, simbolizados pela estimada Professora Maria Helena Werneck. Através das suas lições e do seu exemplo, pude compreender a profunda relação entre arte e sociedade, e como essa interação enriquece nosso entendimento do mundo e de nós mesmos. A dedicação, o empenho e a paixão de cada um de vocês pela educação foram

essenciais para a minha formação acadêmica e pessoal. O exemplo e a excelência na pesquisa em arte foram extremamente inspiradores para mim.

Aos professores que me acompanharam no meu mestrado. Em especial a Eduardo Portela (in memoria), Eduardo Coutinho e a Beatriz Resende. Vocês foram incríveis! Até hoje o pensamento original de vocês fecunda coisas na minha mente.

Aos meus colegas de mestrado, principalmente a Victor Hering (in memoria) e a Juliana Caetano. Ao primeiro raríssimas vezes na vida ouvi e li ideias tão incríveis. A segunda por poder observar uma militância repleta de afeto.

Aos meus professores de doutorado e colegas de turma obrigado por tudo! Principalmente por ajudar a dar sentido durante a pandemia. Aos meus colegas do grupo de Poesia Ficção e Crítica por toda troca, sensibilidade e diálogos que me aprofundaram na arte

Aos fazedores de arte, que iluminam o mundo com sua criatividade e paixão. Seja os que eu tive a honra de assistir. Seja os que eu tive a honra de fazer junto. Ou como diz Ferreira Gullar a Arte existe porque o mundo não Basta!

Obrigado amigos do Teatro Municipal de Itaguaí, dos que fizeram parte do SRUVSNEPS e da Escola Livre de Teatro.

Aos amigos pela vida, que compartilharam comigo risos, lágrimas e momentos inesquecíveis. Vocês foram suporte e sem vocês eu não estaria aqui.

Aos parceiros da então militância religiosa e da posterior militância política. Estando ou não nesses movimentos meu coração ficou marcando com um profundo desejo de amor e mudança pelo mundo.

Aos colegas que passaram pelos trabalhos da vida e ex alunos (e espero que os futuros também) , que me desafiaram a ser melhor e a crescer continuamente, e a todas as pessoas que acreditam que um outro mundo é possível, por manterem viva a chama da esperança e da transformação.

Aos criadores de literatura, cujas obras influenciaram minha leitura e ampliaram meus horizontes. Suas palavras inspiradoras ajudaram a moldar minha visão de mundo.

Aos amigos e afetos que estiveram presentes neste período, em especial aos colegas de arte, que compartilharam comigo desafios e conquistas, e aos colegas de orientação, cujo apoio mútuo foi fundamental para atravessarmos esta jornada.

Até mesmo aqueles que já não consigo citar aqui. Mas vocês me impulsionaram e me ajudaram a ser quem eu sou.

A todos vocês, meu sincero agradecimento.

Isso de ser exatamente o que se é ainda vai nos levar além.

Paulo Leminski

RESUMO

SANTOS, Eduardo de Almeida. **Inventários, mapas, guias afetivos e outros procedimentos da literatura periférica em disputas de mundo e visibilidades**. 2024. 155 f. Tese (Doutorado em Letras) – Instituto de Letras, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2024.

Como a literatura pode contribuir para uma sociedade mais justa e democrática? Como sujeitos normalmente excluídos podem se apropriar das possibilidades de criação literária? O presente trabalho é uma tentativa de resposta a estas questões. Para tanto, foi necessário dividir em dois núcleos principais. No primeiro deles se estabelece um inventário de conceitos que serão importantes na análise do objeto exposto. No segundo se faz a análise de exemplos e procedimentos de literatura periférica que criam e disputam o imaginário da cidade. Assim, os dois primeiros capítulos (ou o primeiro núcleo) são, respectivamente, um inventário de procedimentos da literatura contemporânea e um inventário de procedimentos de uma arte engajada. Já na segunda parte, apresento uma série de estudos de casos tendo como objeto específico as produções e os métodos de criação dos projetos “Apalpe” e “Agências de Redes para juventude”, bem como os resultados produzidos, gerados e ramificados dos mesmos. Deste modo, este trabalho pretende expor conceitos e procedimentos como: processos de escrita, potência criativa, inventários, apropriação, abordagem triangular, mapas, guias afetivos, dentre outros. Ao longo do texto, tocamos questões que enlaçam arte, território e disputas dos discursos e modelos de representação tendo como premissa que para que os corpos normalmente excluídos das narrativas, as apropriações de textos por sujeitos comuns e a insurgência de narrativas dos sujeitos periféricos — que muitas das vezes são enquadrados como vidas precárias — devem ser protagonistas das narrativas. Além dos projetos do Apalpe e do Agência de redes para juventude são analisados os trabalhos da Cia do Invisível, da Cia Última estação e da coleção de livros Cabeças da Periferia. Com estes apontamentos teóricos, pretende-se discutir procedimentos de escrita que reivindiquem na literatura a invenção de mundos comuns – através de sujeitos e territórios considerados periféricos.

Palavras-chave: arte; periferia; guia afetivo; processos de escrita; favela.

RESUMEN

SANTOS, Eduardo de Almeida. **Inventarios, mapas, guías afectivas y otros procedimientos de la literatura periférica en disputas de mundo y visibilidades**. 2024. 155 f. Tese (Doutorado em Letras) – Instituto de Letras, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2024.

¿Cómo puede contribuir la literatura a una sociedad más justa y democrática? ¿Cómo pueden los sujetos normalmente excluidos apropiarse de las posibilidades de creación literaria? El presente trabajo es un intento de respuesta a estas cuestiones. Para ello, fue necesario dividirlo en dos núcleos principales. En el primero de ellos se establece un inventario de conceptos que serán importantes en el análisis del objeto expuesto. En el segundo se realiza el análisis de ejemplos y procedimientos de literatura periférica que crean y disputan el imaginario de la ciudad. Así, los dos primeros capítulos (o el primer núcleo) son, respectivamente, un inventario de procedimientos de la literatura contemporánea y un inventario de procedimientos de un arte comprometido. En la segunda parte, presento una serie de estudios de casos teniendo como objeto específico las producciones y los métodos de creación de los proyectos “Apalpe” y “Agencias de Redes para la Juventud”, así como los resultados producidos, generados y ramificados de los mismos. De este modo, este trabajo pretende exponer conceptos y procedimientos como: procesos de escritura, potencia creativa, inventarios, apropiación, enfoque triangular, mapas, guías afectivas, entre otros. A lo largo del texto, tocamos cuestiones que enlazan arte, territorio y disputas de discursos y modelos de representación, teniendo como premisa que para que los cuerpos normalmente excluidos de las narrativas, las apropiaciones de textos por sujetos comunes y la insurgencia de narrativas de los sujetos periféricos—que muchas veces son considerados como vidas precarias—deben ser protagonistas de las narrativas. Además de los proyectos de Apalpe y de la Agencia de Redes para la Juventud, se analizan los trabajos de la Cia do Invisível, de la Cia Última Estación y de la colección de libros Cabezas de la Periferia. Con estos apuntes teóricos, se pretende discutir procedimientos de escritura que reivindiquen en la literatura la invención de mundos comunes – a través de sujetos y territorios considerados periféricos.

Palabras clave: arte; periferia; guía afectiva; procesos de escritura; barrio bajo.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Figura 1 - A árvore do teatro do oprimido	47
Figura 2 – Almofadas	80
Figura 3 - Folder Apalpe	88
Figura 4 – Conjunto de Imagem atividade de Ana Paula Lisboa	94
Figura 5 - Apresentação Feira Crespa	99
Figura 6 - Registro de Aula	144

SUMÁRIO

	INTRODUÇÃO	14
1	A LITERATURA EM SEU CAMPO EXPANDIDO (INVENTÁRIO I)	21
1.1	A fotografia imbricada com a palavra: outras formas de narrar (ou a literatura além de si)	29
1.2	A arte de ensinar a escrever e questões sobre as possibilidades de aprender a escrever no campo expandido	34
1.3	Refeitura e processos	36
2	A LITERATURA PARA ALÉM DA ARTE (INVENTÁRIO II).....	39
2.1	Arte e política, questões de pertencimento e visibilidade.....	39
2.2	Arte como instrumento de conscientização através de diálogos entre sociedade, educação e estética	45
2.3	Outras abordagens do fazer artístico pelos sujeitos periféricos.....	51
2.3.1	<u>A Conexão entre Literatura e Música.....</u>	<u>51</u>
2.3.2	<u>Teatro e Performance.....</u>	<u>51</u>
2.3.3	<u>Artes Visuais.....</u>	<u>52</u>
2.3.4	<u>Dança e Cultura Hip Hop</u>	<u>52</u>
2.3.5	<u>Cinema e Audiovisual</u>	<u>52</u>
2.3.6	<u>Os Slams.....</u>	<u>52</u>
3	EXEMPLOS, PRÁTICAS E REFERÊNCIAS	54
3.1	Teatro, cinema e o guia afetivo da periferia–Um registro pela memória.....	57
3.2	Apalpe	64
3.2.1	<u>Ciclos de formação para debater as produções estéticas nas periferias.....</u>	<u>74</u>
3.2.2	<u>Sarau Literário</u>	<u>77</u>
3.2.3	<u>Exercícios, Atividades e Escrita</u>	<u>78</u>
3.3	Agência de Redes Para Juventude	88
3.3.1	<u>Feira Crespa.....</u>	<u>98</u>

3.3.2	<u>Fala Rocinha</u>	100
3.3.3	<u>Providência agroecológica: horta inteligente naturalê</u>	100
3.4	Cabeças da Periferia	102
3.4.1	<u>Ampliando Horizontes: um relato sobre o projeto "A Voz das Comunidades" de Renê Silva</u>	102
3.4.2	<u>Táisa Machado: O corpo como empoderamento</u>	104
3.4.3	<u>Escritas e Possibilidades em Jesse Andarilho</u>	107
3.5	Cia do Invisível (Registros e Afetos) – Estratégias de fazeres periféricos no Rio de Janeiro.	113
3.5.1	<u>Sobre a Cia</u>	115
3.5.2	<u>Casas de Alexandre Damascena</u>	117
3.6	Cia Última Estação	123
	CONSIDERAÇÕES FINAIS	139
	REFERÊNCIAS	149

INTRODUÇÃO

Uma breve introdução ou Sobre palavra, discurso e pertencimento

Eu creio no poder das palavras, na força das palavras, creio que fazemos coisas com as palavras e, também, que as palavras fazem coisas conosco. As palavras determinam nosso pensamento porque não pensamos com pensamentos, mas com palavras, não pensamos a partir de uma suposta genialidade ou inteligência, mas a partir de nossas palavras. E pensar não é somente “raciocinar” ou “calcular” ou “argumentar”, como nos tem sido ensinado algumas vezes, mas é sobretudo dar sentido ao que somos e ao que nos acontece. E isto, o sentido ou o sem-sentido, é algo que tem a ver com as palavras. E, portanto, também tem a ver com as palavras o modo como nos colocamos diante de nós mesmos, diante dos outros e diante do mundo em que vivemos. E o modo como agimos em relação a tudo isso.

Jorge Larossa

Este texto precisou ser escrito, e falo aqui da escrita que demanda, não apenas minha curiosidade, mas a forma de agir e estar no mundo para responder algumas questões que me tocam profundamente. De que forma a escrita e a narrativa funcionam como um dispositivo que opera sobre formas de estar e ser visível no mundo? De que forma os procedimentos podem ser apropriados pelos mais diversos grupos de pessoas – para além da áurea do gênio¹ ou dos sujeitos regularmente reconhecidos pelos sistemas? Escrevo como neto de pescador caçara que viu o território de onde surgiu a família materna ser extremamente desconfigurado pelo “progresso” e ter suas memórias e espaços de significação destruídos ou desfigurados, bem como professor que constantemente atua em territórios periféricos, frequentemente em conflitos e em tensão a um sistema educacional que espera a “domesticação dos corpos” e não as múltiplas possibilidades do indivíduo.

De certa forma pesquisar academicamente para mim é isto: o ponto de encontro e entrelaçamento sobre um desejo sobre o mundo e a possibilidade de propor alguma resolução a esta questão. Para dar conta deste desejo as palavras e a pesquisa apresentadas se darão através de dois pontos de escrita. Além do texto introdutório a primeira parte do texto se dará na divisão de dois inventários. O primeiro deles vai tratar um pouco sobre a literatura que não se prende mais ao seu suporte, uma literatura para além de si – uma forma que constantemente é fronteira com o território da performance e das artes visuais. Demonstrando a literatura sobre este viés. Um outro inventário será o da literatura que trabalha e opera para além do regime estético. Aquela que age de forma a concretizar e proporcionar novas experiências e olhares

¹ Considerando a noção do espectro do procedimento único que não pode ser apropriado.

sobre o mundo. Uma literatura de emergência! Considero que para alguns esta parte seja desinteressante, pois a sua possibilidade também pode ser feita por indivíduos já tradicionalmente reconhecidos no campo societal.

Nesta proposta o gesto de escrever, seja ele em sua forma tradicional ou ampliada, que será melhor abordado em um outro capítulo, interessa como possibilidade de agenciamento de lutas concretas e desejos das subjetividades dos indivíduos. Em aproximação com o método de Boal, “o arco-íris do desejo.” Augusto Boal, conhecido por sua abordagem inovadora no campo do teatro e da conscientização social, abordou de maneira perspicaz a questão das subjetividades individuais que são deixadas de lado em sistemas opressores. Para entender essa perspectiva, é fundamental considerar o conceito fundamental de Boal: o “arco-íris do desejo”. O “arco-íris do desejo” é uma metáfora poderosa que Boal usou para descrever uma gama de desejos (além dos campos concretos), de sonhos e aspirações que residem dentro de cada indivíduo ou comunidade. Esses desejos podem abranger desde necessidades básicas, como comida e abrigo, até aspirações mais profundas, como igualdade, justiça e liberdade. O “arco-íris do desejo” representa a riqueza da subjetividade humana e as diferentes formas de experienciar o mundo. No entanto, em sistemas opressores, essas subjetividades são frequentemente negligenciadas ou suprimidas.

Acredito também que nenhuma ferramenta de educação e expressão é neutra em relação a um pensamento político e social, como nos diria Paulo Freire. O posicionamento político foi de extrema importância para Paulo Freire, o renomado educador e pedagogo brasileiro conhecido por seu trabalho na pedagogia crítica e na educação popular. Paulo Freire via a educação como uma ferramenta essencial para a transformação social e a emancipação das pessoas e, para ele, o posicionamento político desempenhou um papel fundamental nesse processo. As motivações deste tipo de pensamento estão alicerçadas na Conscientização e Diálogo. Uma vez que, de acordo com Paulo Freire, a educação deveria ser um processo de conscientização, no qual os indivíduos se tornam críticos e reflexivos em relação à sua própria realidade. Para conseguir isso, os educadores precisam se posicionar politicamente, apoiando e desafiando as injustiças e desigualdades presentes na sociedade. O diálogo crítico sobre questões políticas é essencial para estimular a reflexão e a conscientização. Acredito assim, que o ato estético sempre está associado ao um ato político (mesmo aqueles que não se assumem como tal).

Neste trabalho, uma forma de experienciar e ensinar literatura² será proposta por diversos procedimentos. Que vão desde técnicas observadas na literatura contemporânea, a apropriações e metodologias de criação de literatura periféricas. Bem como, a abordagem triangular da Ana Mae Barbosa, que constantemente é usada no campo do fazer artístico e educacional das artes visuais. Sua abordagem, que será melhor exemplificada ao longo da tese, consiste em uma triangulação entre o conhecer historicamente, o fruir enquanto apreciação artística e o fazer (abordagem esta que mesmo que não nomeada é usada por diversos processos de experimentação e escrita descritos nesta tese).

Ora, é perceptível na sala de aula — assim como na maioria das aulas — que o ensino se faz com a domesticação dos corpos. Por meio de uma orientação apenas teórica do ensino e, quando muito, uma certa fruição de algumas obras. Muitas vezes com um condicionamento mecânico do fazer, por exemplo, nas práticas de ensino das ciências exatas. Nesse cenário, muitas vezes o jovem periférico não encontra a confiança e o poder de crer que suas histórias, narrativas e subjetividades sejam importantes. Entre os jovens que encontrei, muitos deles acreditam mais nas possibilidades que estão no “além dos muros da escola”, como as experiências musicais com o rap ou com os saraus. Certa vez, ao perguntar para uma jovem aluna em uma dinâmica de textos o que a escola espera deles, a resposta foi: **nada!** Talvez por isto, o prisma principal de análise nesta tese seja uma experiência de ensino que inicialmente foi realizada no “além muros das escolas” e que algumas vezes foi replicada em experiências de ensino formais.

Assim, este texto parte da premissa de um desejo individual (ou um tanto quanto egoísta) para propor algo ao coletivo: experiências e possibilidades de encontrar iniciativas que deem conta destes procedimentos em uma literatura expandida que possa operar no campo da visibilidade e esteja acessível a ser apropriada por todos os sujeitos interessados. De modo prático, este projeto pretende, através de um estudo de caso, distender um estudo teórico-prático sobre a possibilidade do uso da abordagem triangular no Ensino de Literatura. Tem como objeto específico as produções e os métodos de criação do “Apalpe”, do “Agências de Redes para juventude” e das reverberações em composições dramáticas da “A Escola Livre de Teatro Reperiferia” bem como os resultados produzidos por estas iniciativas. Além das experiências propostas pelos projetos, esta tese também irá se ocupar de projetos ou coletivos que tenham forte norteamto ou vínculo expresso com as iniciativas e questões já mencionadas. Neste

² Cabendo notar aqui que a literatura será pensada em seu campo expandido, como melhor será explicitado nos capítulos seguintes.

ponto cabe notar um potencial interesse que é em como a abordagem triangular pode ser usada para agenciar conhecimentos, fruições e criações da literatura em seu campo expandido. Além disto é importante notar o alargamento do campo da literatura e conceitos como pós autonomia e de uma literatura além de si.

Conforme será abordado no capítulo I, costuma-se dar como ponto de partida para as discussões do campo da literatura expandida os estudos de Rosalind Kraus. Nestes estudos a Literatura cada vez mais se torna porosa, fronteiriça, imbricada em outras áreas artísticas, impossível de se definir em uma forma fechada. É notório que com esta base é cada vez mais difícil alocar a literatura apenas na ‘Caixa da literatura.’ Assim neste capítulo iremos explorar alguns dos pensamentos sobre a arte que vem destas transformações do fazer, do fruir e do pensar. Avançando no debate de Rosalind Kraus para outras teóricas extremamente importantes como Josefina Ludmer, Florencia Garramuño e Natalia Brizuela.

Em meu pré-projeto de pesquisa apresentado na seleção para a turma de doutorado de 2020 do PPGLetras/UERJ, os objetivos específicos eram: analisar as possibilidades de aplicação da abordagem triangular no ensino de Literatura; pesquisar as influências da memória, das interações sociais e simbólicas sobre as respectivas práticas artísticas; promover o cruzamento de teorias de produção de sentido derivadas da Sociologia com ideias sobre a construção de textos e cenas provenientes do teatro e da teoria literária; observar algumas questões de caráter cultural, social ou econômico que pudessem influenciar a escrita de textos, bem como a criação de ações performáticas e ainda discutir os limites de apropriação e criação e elaborar um inventário de exercícios sobre uma literatura que deseja ser um ponto de ser e estar no mundo.

O pretendido com esses seis objetivos era o de refletir através de uma observação específica sobre abordagens de ensino que tiveram uma criação que articulassem a produção textual de autores considerados “invisíveis” ou à “margem,” junto às interações e memórias praticadas na literatura em seu campo expandido. Assim pretendo realizar uma elaboração teórica que desague em um amplo estudo de caso. Os capítulos iniciais, que tratam do estudo teórico da questão se justificam dada a necessidade do levantamento para articulação de conceitos e procedimentos como: processos de escrita, capital intelectual, produção de imaginários e sujeitos, potência criativa, “*re-enactment*”, “apropriação”, “cover” entre outros. Ao longo da pesquisa outros mecanismos ficaram em maior evidência do que propriamente a abordagem triangular. A disputa da cidade, do imaginário e da invenção de mundo por sujeitos periféricos se tornou protagonista e mais pujante conforme a palavra foi sendo escrita nesta

tese. Por conta disso procedimentos como guias afetivos, inventários e outros procedimentos e processos de criação literária terão um destaque maior no texto.

O levantamento documental na forma de *ex post facto*³ foi feito na coleta de materiais diversos. Tais como a revista literária do “Apalpe”, sites, registros fotográficos, entrevistas, vídeos para o *YouTube*, catálogos, documentário sobre a agência de redes entre outros. Considerando prioritariamente os procedimentos do “Apalpe” e da “Agência de Redes para Juventude” realizados no período de 2010 a 2012. Tal recorte temporal não excluiu os outros períodos de realização do “Agências de Redes para Juventude,” porém se concentraram em maior volume na temporalidade onde os procedimentos literários estavam mais explícitos. Outros campos precisaram ser adicionados como a criação de livros teóricos através da coleção Cabeças da Periferia, que traz ao modo livro, a ‘consistência’ da palavra, os pensamentos de três jovens periféricos de potencial destaque no mundo da mídia e das artes, bem como as criações dramatúrgicas produzidas pelos coletivos Última Estação e Cia do Invisível.

Esta análise sobre estes estudos de caso se dará em suas narrativas e contos produzidos, intervenções urbanas, procedimentos de criação e de apropriação e algumas das ações concretas que surgiram em decorrência dos projetos já mencionados. Se considerarmos o potencial da língua exposto em Comunidades Imaginadas — “Basicamente, a coisa mais importante quanto à língua, é sua capacidade de gerar comunidades imaginadas, efetivamente construindo solidariedades particulares”⁴ — podemos nortear esta escrita como uma estratégia de visibilidade, ou ainda, como a construção-invenção da realidade. É o objeto pedagógico, no qual os indivíduos trabalham as construções de suas narrativas de forma enunciativa, presente e a partir da repetição e da re-operação- tendo como processo práticas de construir/desconstruir representações no espaço-tempo e de se conectar a públicos (à margem), bem como a possibilidades de produção de sentido, bem como a produção de presença a partir da mistura de técnicas artísticas, objetos e lugares do cotidiano.

Sobre as práticas de apropriação, reprodução e refeituras é importante considerar que o que acontece na arte hoje, mesmo que se desloque sobre ela a reprodução, ou ainda, mesmo que seja ela reprodução, não é esse o seu traço marcante. Uma obra pode se constituir sobre elementos não originais para ser original. Ao mesmo tempo isso não a impede de ser e gerar sentido, e de ser arte (e nem de ser original!). Esta insistência na desaturização do literário

³ A pesquisa *ex-post-facto* tem por objetivo investigar possíveis relações de causa e efeito entre um determinado fato identificado pelo pesquisador e um fenômeno que ocorre posteriormente. A principal característica deste tipo de pesquisa é o fato de os dados serem coletados após a ocorrência dos eventos.

⁴ ANDERSEN, 1989, p. 189

caminham para experiências que ficam longe de certezas. Mas estes processos artísticos de perda de aura têm a capacidade de vetorizar outros ganhos e apropriações. É nesta linha que segue o trabalho analisado e gerido por Marcus Faustini: organizando os dispositivos artísticos estruturados no ‘copia e cola’ e de procedimentos para gerar potências e novos discursos (na estrutura da cidade, nas representações e nos sujeitos da arte). Essa apropriação é importante já que uma parte localizada no *status quo* da ‘voz corrente artística,’” que não pode se apoiar na aura da obra, tenta se voltar para a aura dos interesses da arte ou do gênio do indivíduo.

Assim, as atividades artísticas, poéticas e literárias se tornam operações plásticas, efetivas e concretas sobre o mundo. Em alguns dos casos, que será melhor analisado e exemplificado no capítulo III da tese, como por exemplo, uma jovem negra produziu um inventário/exposição sobre os homens brancos que namorou. E também um inventário plástico sobre o seu cabelo, com este submetido nas impressões: da moda, da “neura”, do preconceito e do orgulho. São experiências culturais, literárias, filosóficas e cênicas. É o modo de pôr em jogo o direito de pertencimento literário puramente político e hegemônico como observamos no texto de Eduardo Coutinho.

Até recentemente a obra literária era vista como uma espécie de “fato natural” e os discursos que se erigiam sobre ela partiam dessa premissa: tratava-se de um texto que em algum momento fora definido como literário. Agora, porém, este privilégio vem sendo posto em xeque, tornando problemático todo tipo de estudo que o toma como ponto de partida. Para muitos estudiosos, não há realidade em um discurso literário – A literatura é uma prática intersubjetiva como muitas outras – e sua especificidade, ou melhor, sua “literariedade”, não passa de uma construção elaborada por razões de ordem histórico-cultural. Do mesmo modo, a “nação” e o “idioma”, que até então constituíam referenciais seguros para a Literatura Comparada, hoje se revelam como constructo frágeis, sem nenhuma base de sustentação. A primeira, dado originário que veio a constituir-se como “literaturas nacionais”, contraponto fundamentalmente dos estudos comparatistas, é agora vista como uma “comunidade imaginada”, com o mesmo peso de outras calçadas em referenciais distintos, como língua, etnia ou religião; e o segundo, responsável por conferir homogeneidade a uma corpus, que funcionou muitas vezes como construção datada, baseada em interesses puramente políticos e hegemônicos.”⁵

De forma prática, a hipótese parece ser de que as estruturas de construção textual e performática propostas na metodologia da Agências⁶, ensaiam a transformação dos afetos e experiências de vida em um estabelecimento de um novo olhar sobre o mundo, ou a constituição e legitimação dele, regido pelas percepções sutis e não pela percepção grosseira e excludente (até porque é um olhar muito mais próximo). São as inquietações sobre a atualização que as

⁵ COUTINHO, Eduardo. **Reflexões sobre uma historiografia literária na América Latina**, Ilha do Desterro, n. 59. Disponível em: www.ilhadodesterro.ufsc.br/pdf/59/Eduardo%20F.%20Coutinho.pdf, 20-01-13.

⁶ Parte do percurso metodológico do Agência de redes para Juventude foi catalogada com base na revista apalpe e diversos entrevistas concedidas no YOUTUBE ou de forma presencial.

move em direção às próprias atualizações artísticas. Estas construções literárias podem ser, além de literatura, política e poder. Neste campo é possível aproximar estes trabalhos de criação com o que se tem pensando sobre as criações artísticas promovidas por grupos ditos de comunidades e suas inquietações dramáticas e cênicas que promovam a visibilidade de suas vivências.

Assim se alarga o ponto do efêmero, incorporando a ‘vida na arte e a arte na vida,’ através do engajar para não se deixar esquecer e para se colocar presente, de forma a lembrar o que foi perdido, ou ainda não mencionado. É o trazer da presença pelo vetor do repetido, efêmero, precário e frágil. Pensando corpo, voz, palavra, presença e subjetividades, não como um ato retrospectivo, mas como um ato ampliado para a cidade. Sem manter a ilusão da permanência e retenção do efêmero de maneira aparentemente duradoura tratando de habitar o mundo de uma forma assumidamente efêmera e transitória, mas assumidamente com a posição da disputa do campo. É com esta esperança que se constrói o texto desta tese.

1 A LITERATURA EM SEU CAMPO EXPANDIDO (INVENTÁRIO I)

Já faz um tempo que o conceito de literatura não pode ser entendido dentro dos limites das estruturas tradicionais do livro. Este tipo de atravessamento por entre linguagens, formas e atuações é exemplificado por Rosalind Krauss com o conceito de campo expandido.⁷ No entanto, muitas das vezes, existe uma separação entre literatura e arte. Em exemplos objetivos, poderíamos citar desde a separação teórica, a separação de formação, ou até mesmo, a separação das disciplinas de literatura e arte (na grade e no ambiente escolar). Em uma clara separação do que se faz e pensa em arte do que se faz e se experiencia no ambiente escolar. Este tipo de cisão talvez seja um dos motivos que práticas como a *abordagem triangular*⁸, embora extremamente reconhecida no mundo da arte e do ensino seja pouco aplicado no ensino de literatura. Ao mesmo tempo que o campo da arte contemporânea expandido representa uma expansão das possibilidades e um desafio à definição convencional. As fronteiras entre as diferentes disciplinas artísticas estão se tornando menos exigentes, e as obras de arte estão ocupando um espaço que está além das categorias tradicionais. Também é possível dizer que o campo *do que é arte* é esta cada vez mais alargado e que acompanhando este movimento os campos do estudo de literatura têm aproximado (ou tem pensado) a literatura além de si ou definido como literatura em campo expandido.

Em relação a esse campo estendido da arte é importante observar o conceito como proposto por Rosalind Krauss. Essa ideia é fundamental na teoria da arte contemporânea e representa uma mudança na compreensão da escultura e da arte em geral. Em resumo, o "campo expandido" de Rosalind Krauss se refere a uma abordagem na arte contemporânea que desafia e expande as categorias tradicionais, abrindo novas possibilidades criativas e questionando as fronteiras da arte.⁹ É uma ideia importante para entender as transformações na arte ao longo do século XX e além. O termo as "expansões da literatura", cunhado por Rosalind Krauss para falar das relações existentes entre certas esculturas e palavras e narrativas, são variadas e não acontecem, segundo a autora, apenas a partir dos anos 1950, mas é a partir dos anos 1950 que a prática se torna mais frequente na literatura.

⁷KRAUSS, Rosalina. "A escultura no campo ampliado" (Tradução de Elizabeth Carbone Baez). Revista semestral do Curso de Especialização em História da Arte e Arquitetura no Brasil, n. 1, 1984 (Artigo de 1979).

⁸ Conceito e prática proposta por Ana Mae Barbosa que será desenvolvido e explciado nos capítulos seguintes.

⁹ *Ibidem*

Krauss propôs a ideia de que a escultura, por exemplo, não se limitasse mais a objetos tridimensionais expostos em um pedestal, mas pudesse abranger instalações, disciplinas no espaço público e outras formas que desafiassem as expectativas tradicionais. Em seu artigo, ela argumenta que nos 10 anos anteriores à publicação do mesmo, coisas extremamente diversas receberam a denominação de escultura, que até então não receberiam esta denominação.¹⁰ Corredores estreitos com monitores de TV ao fundo; grandes fotografias documentando caminhadas campestres; espelhos dispostos em ângulos inusitados em quartos comuns; linhas provisórias traçadas no deserto. Ao mesmo tempo em que nenhuma dessas tentativas, bastante heterogêneas, poderia reivindicar em si, o direito de explicar ou ressignificar a categoria escultura. Assim, a escultura passou a se desenvolver, por exemplo, através do minimalismo. Ou ainda em geometrias inertes, objetos tridimensionais, produções industriais, plasticidades ou categorias diversas. Estas tentativas de criar obras que poderiam ser chamadas de escultura acabaram por desenvolver certa complexidade na relação que a escultura estabelece com dois elementos primordiais desta relação espacial, a paisagem e a arquitetura (sem uma inteira identificação com estes elementos).

A escultura pensada na incorporação desses dois elementos e para além deles passa a ser concebida entre a não arquitetura e a não paisagem. Por fim, no que a autora propõe chamar de pós-modernidade, há uma ampliação do campo relativo à escultura. Ao voltar às categorias primordiais que se encontram na base de sua definição, o binarismo arquitetura e paisagem, a autora observa que agora elas não estão apenas presentes apenas em suas formas negativas como também em forma positiva, ou de presença e ausência simples. A escultura em campo ampliado, portanto, incluiria paisagem e não paisagem, arquitetura e não arquitetura, alargando assim suas possibilidades de manifestação em formas fluidas por entre o positivo e o negativo dessas definições.

Ou seja, parte-se das próprias esculturas na definição de um alargamento do campo. Propõe-se então uma ampliação do campo a partir da ineficácia de atributos concedidos até então a ele, principalmente, que sustentavam sua autonomia e auto-referencialidade que já não funcionariam mais. Por outro lado, é uma ampliação no sentido de exacerbação, alargamento de um campo anteriormente fechado. Seria uma ampliação do campo no sentido de um esfacelamento da relação que mantinha enquanto campo autônomo com outros campos. Agora, a escultura acaba por definir-se também com outros campos e, portanto, parece não manter mais sua autossuficiência. Estes questionamentos se esparramam sobre as outras áreas e

principalmente sobre a literatura em relação a sua autonomia e pós autonomia bem como a impossibilidade de reger sua especificidade (a possibilidade de compartimentar exatamente e precisamente o que é literatura).

A discussão em torno da pós-autonomia do literário,¹¹ ou de sua inespecificidade,¹² em diálogo estreito com a ideia de ampliação do campo, no entanto, considera também mudanças em torno da leitura do literário, bem como de sua abordagem. Para Ludmer,

as literaturas pós-autônomas- essas práticas literárias territoriais do cotidiano se fundariam em dois postulados sobre o mundo de hoje. O primeiro é que todo o cultural (e literário) é econômico e todo o econômico é cultural (e literário). E o segundo postulado dessas escrituras seria que a realidade (se pensada a partir os meios que a constituiriam constantemente) é ficção e que a ficção é a realidade¹³.

Em algumas das chamadas ‘escrituras do presente’ que atravessaram a fronteira literária (e que chamamos pós-autônomas) se pode ver nitidamente o processo de perda da autonomia da literatura e as transformações que produzem – um para além do que canonicamente era definido como literatura. De certa forma este transcender terminar por borrar as classificações literárias tradicionais, pondo fim a divisões como formas nacionais x globais, ou formas da tradição x vanguarda, ou da literatura pura x da literatura social ou comprometida, ou ainda da literatura rural x urbana, e também termina a diferenciação literária entre realidade (histórica) e ficção. O ato de escrever, de produzir literatura, não caberia mais nesses termos e nem nessas divisões binárias. Aliás o binarismo estaria cada vez menos aplicável a arte. Assim as identidades literárias forjada se transmutam, transformam em identidades vazadas e fronteiriças, e isto é, o que diferencia nitidamente, o que poderíamos chamar da ilusão do que era literatura dos anos 1960 e 1970 para as escrituras do presente.

As escrituras pós-autônomas podem exhibir, ou não, suas marcas de pertencimento à literatura e os tópicos da auto-referencialidade que marcaram a era da literatura autônoma: o marco, as relações especulares, o suporte livro em seu enquadramento tradicional, o narrador como categoria fixa de escritor e de leitor, as duplicações internas, paralelismos, paradoxos, citações e referências a autores e a outras leituras entre outras coisas. Mas hoje, embora seja possível que todas essas características possam marcar a produção, ou não, elas estão na

¹¹LUDMER, Josefina. Aquí América Latina. Buenos Aires: Eterna Cadencia, 2010.

¹² GARRAMUÑO, 2014,

¹³ in <http://culturaebarbarie.org/sopro/n20.pdf>, consultado em 20/02/2023.

possibilidade tanto do pode, como do não pode, e não são consideradas mais obrigаторiedades para tornar a literatura, “literatura.”

Assim estas escritas podem se situar, ou não, simbolicamente dentro do que é tradicionalmente entendido como literatura e seguir ostentando os atributos que as definiam antes, quando eram consideradas totalmente “literatura.” Essas escritas colocam a questão do valor literário e se distanciam da ideia de campo, independentemente de serem lidas como boas, ou não, dentro dos espectros tradicionais. De certa forma a literatura passa a depender, ou a ser o seu processo de leitura, tudo depende de como se lê, diz Ludmer. Dito de outro modo: ou se vê a mudança no estatuto da literatura, e então apareceria outra episteme e outros modos de ler. Como diz Ieda Magri, em seu artigo Da dificuldade de nomear a produção do presente: a literatura como arte contemporânea, na revista *Matraga* “pode-se fazer uma leitura do que estaria em jogo quando se quer pensar certa literatura contemporânea que já não se encaixa numa concepção tradicional do literário.”¹⁴

No livro *Literatura expandida — arquivo e citação na obra de Dominique Gonzales-Foerster*, a pesquisadora Ana Pato desenvolve uma leitura de seis instalações da artista colocando em evidência seu desejo e “incapacidade” de “ser escritora”, comentados em uma entrevista de 2009. É a partir desse desejo que a artista desenvolve o percurso de uma escrita expandida: “uma linguagem constituída por esculturas, filmes e livros” e pelo uso da “citação corrompida de outras vozes.”¹⁵ Esse novo tipo de escrita, para Ana Pato, seria definido ainda como “uma literatura que se expande para o espaço expositivo, não mais circunscrita à palavra ou à comunicação linguística, mas pluridimensional.” Nessa hibridização de literatura e artes visuais, surge uma literatura expandida.”¹⁶ É a literatura que se “contamina” pela arte contemporânea, que se hibridiza nela, ou ainda, é a arte que se “contamina” pela literatura. “Se parece não haver mais limites rígidos, os campos tendo se tornado elásticos, há nos próprios suportes — o museu, a sala de exposições, o livro, a internet e suas páginas específicas — uma definição mínima que permanece com seus sistemas de catalogação, crítica, exposição e comercialização.”¹⁷

As literaturas pós-autônomas do presente sairiam da “literatura” (em si), atravessariam a fronteira, e entrariam em um meio (em uma matéria) real-virtual, a imaginação pública: em

¹⁴ MAGRI, Ieda, 2020, p. 530.

¹⁵ PATO, 2012, p. 45.

¹⁶ *Ibidem*, p. 40

¹⁷ MAGRI, 2020, p. 535

tudo o que se produz e circula e nos penetra, e é social, privado e público e “real.” De certa forma, como diz Ludmer, estas literaturas entrariam em uma forma, em um trabalho social em que os lastros da realidade ou da ficção são deixados de lado para se construir presentes. As experiências da migração e do “subsolo” de certos sujeitos que se definem fora e dentro de certos territórios.

A teoria da “literatura pós-autônoma,” desenvolvida por Josefina Ludmer, é uma abordagem crítica que questiona a ideia tradicional de autonomia do autor na literatura. Ela argumenta que a literatura, em especial a literatura latino-americana, muitas vezes não pode ser detalhada isoladamente da realidade sociopolítica e histórica em que é produzida. Ludmer argumenta que a literatura é influenciada e moldada por uma série de fatores externos, como a política, a cultura e a sociedade, e que a noção de um autor independente que cria obras independentes da realidade é limitada.

Dentro dessa perspectiva, Ludmer enfatiza a importância de considerar o contexto social e político em que uma obra literária é produzida e lida. Ela argumenta que a literatura, muitas vezes, atua como uma resposta à realidade circundante e que os autores não são completamente independentes em suas criações. É importante observar as interseções, articulações e jogos entre literatura, política e cultura. E não apenas em seu conteúdo interno.

É importante notar também que, as teorias de Josefina Ludmer têm sido influentes na crítica literária, particularmente na análise da literatura latino-americana, e têm estimulado discussões importantes sobre a relação entre literatura e sociedade. Suas ideias sobre “literatura pós-autônoma” têm sido discutidas e debatidas por acadêmicos e críticos literários ao longo dos anos. Voltando a Magri

Numa dinâmica depressiva, a tarefa é inventariar os valores que se perdem ou, pelo menos, a sensação de uma mudança em curso que ainda não pode ser avaliada objetivamente, como acontece no texto que fecha *A cultura do romance*, organizado por Franco Moretti, no qual Cláudio Magris faz o exercício de tentar responder a pergunta “O romance é concebível sem o mundo moderno?” Romance e mundo moderno colocados, portanto, numa relação direta e dependente. Mas Magris, ao afirmar que “O mundo moderno, a modernidade com m maiúsculo, acabou ou está acabando, em uma guinada histórica de enormes dimensões, que só pode ser comparada ao fim da Antiguidade” (MAGRIS *In*: MORETTI, 2009, p. 1.027) anuncia uma continuidade para o romance mesmo depois do fim do mundo moderno, fazendo um diagnóstico do que seria — estaria sendo e poderia vir a ser — a literatura contemporânea, ou seja, a literatura produzida depois do fim do “mundo moderno.”¹⁸

¹⁸ MAGRI, Ieda. 2022, p. 531

Já a primeira proposta de Ludmer, reunida depois do lançamento de textos soltos, em livro intitulado *Aqui América Latina, uma especulação*, parece apoiar-se em método semelhante ao de Kraus. Parte-se da literatura latino-americana contemporânea na qual inclui-se o Brasil, especialmente a dos anos 1990 e início dos anos 2000, que não utiliza como referência temporal o termo pós-modernidade ou pós-modernismo, apesar de parecer estar implicitamente contido no conceito de pós-autonomia. E tendo isso como base, colocam-se em xeque categorias fundamentais sobre as quais está baseada a autonomia do campo literário, quais sejam, o também binômio realidade e ficção. E, por fim, propõe-se um alargamento do campo, mostrando o quanto ele agora se mistura a outros campos, desfazendo o binarismo realidade e ficção no qual se apoiava para se definir.

Se por um lado é inegável a distância entre Ludmer e Krauss pela plasticidade da forma inerente ao objeto escultórico. Pode-se dizer que a ampliação do campo pressupõe mudanças estruturais no objeto artístico. Enquanto na literatura pós-autônoma, ainda que as condições materiais como a ampliação do uso da internet e as redes colaborativas de produção sejam consideradas, as mudanças não são necessariamente decorrentes das alterações do formato do livro. A saída da determinação autonomista do campo se dá, neste caso, pelo papel praticado pelo que é produzido como literatura dentro da vida social, uma espécie de realidade-ficção (ou invenção de realidade) – mesmo com a literatura ainda circulando como literatura, segundo Ludmer.

Na mesma linha têm se apresentado as discussões de Florencia Garramuño acerca da inespecificidade do literário. No entanto, Garramuño expõe um diálogo direto com as propostas de Rosalind Krauss ao utilizar seus trabalhos para construir suas considerações em torno da inespecificidade do literário:

(...) a ideia de um campo expansivo – com suas conotações de explosões internas e de constante reformulação e ampliação – talvez seja mais apropriada para refletir sobre uma mutação daquilo que define o literário na literatura contemporânea, que em sua instabilidade e ebulição atenta até contra a própria noção de campo como espaço estático e fechado.”¹⁹

Este tipo de afirmação da autora contribui para somar as possibilidades, ou as impossibilidades de precisar o local, o gênero, a forma, ou qualquer outro elemento que possa definir o que é literatura a priori, ou a sua dificuldade de ser nomeada e conceituada. Considerando que “Estamos numa época em que pela primeira vez não necessariamente o

¹⁹ GARRAMUÑO, 2014, p. 21.

veículo da literatura seja o impresso”, diz Laddaga. Ou seja, uma literatura que caminha em outros meios, espaços e tecnologias naquilo que Laddaga chama de “um contínuo audiovisual.”²⁰

Já o diálogo com Josefina Ludmer, ou a ideia de pós-autonomia do literário, não é tão evidente, apesar de impossível de ser descartada. Ludmer aparece entre as pessoas a quem Garramuño agradece a inspiração do livro *Frutos extraños*, no qual desenvolve a ideia de “inespecificidade do literário” e de “literatura fora de si”. Mas em livro anterior, de 2012, *A experiência opaca: literatura e desencanto*, Garramuño já dedicava um capítulo para tratar sobre a “Saída da autonomia”. Por outro lado, assim como Rosalind Krauss e Josefina Ludmer, Florencia Garramuño se detém sobre uma produção literária recente, “a arte das últimas décadas,”²¹ esclarece ela em *Frutos extraños*. Cabe destacar que o conceito de inespecificidade é construído a partir de vários exemplos de produções literárias, desde as que contém em si um diálogo direto com outras artes, até as que propõem um desgarramento de elementos fundamentais para uma concepção autonomista da literatura como o território e a língua. A noção de “inespecificidade do literário” pode se referir a diferentes conceitos, como por exemplo:

- **Polissemia e abertura de sentido:** Alguns teóricos sugerem que a linguagem literária é muitas vezes descrita pela polissemia, ou seja, por uma multiplicidade de significados possíveis. A inespecificidade do literário nesse sentido refere-se à capacidade de uma obra literária permanecer aberta a interpretações diversas e, por vezes, ambíguas. A riqueza da linguagem literária permite que diferentes leitores extraiam significados variados de uma mesma obra;

- **Resistência à definição clara:** Outra abordagem para a inespecificidade do literário é a ideia de que a literatura não se encaixa facilmente em definições claras, ou categorias fixas. A literatura, muitas vezes, desafia limites e transcende fronteiras, sendo difícil rotulá-la de maneira precisa. Essa inespecificidade pode ser vista como uma característica distintiva da literatura;

- **Reflexão da complexidade da vida:** Alguns argumentam que a inespecificidade do literário é uma característica intrínseca à natureza complexa da experiência humana. A literatura, ao invés de simplificar a realidade, muitas vezes, lida com nuances e ambiguidades, refletindo assim a complexidade da vida. Para a autora ela não deixa de considerar a indistinção

²⁰ LADDAGA, 2007, p. 19.

²¹ GARRAMUÑO, 2014, p.16

entre realidade e ficção, como a que ocorre na obra *Desarticulaciones*, de Sylvia Moloy. Para Garramuño:

A indistinção entre realidade e ficção lança a especificidade da literatura para uma zona em que as elucubrações sobre ela valem mais pelo que dizem com respeito a questões existenciais ou conflitos sociais que habitam esse outro espaço com o qual se elabora essa contiguidade, do que por aquilo que elas podem dizer a respeito do texto, do texto enquanto tal, em sua especificidade.²²

Contudo, o foco está também no que a literatura examinada propõe e não em seus modos de leitura. Tais indagações, muito consoantes com a proposta deste estudo, no entanto, não são especificamente o objeto de atenção de Garramuño que, antes de qualquer coisa, pretende voltar-se aos desbordamentos sistemáticos do literário propostos pelos textos contemporâneos. Natalia Brizuela faz uma espécie de inventário dessa tematização:

Da teoria estética de Theodor Adorno ao recente trabalho sobre o regime estético da arte, o futuro da imagem e o espectador emancipado de Jacques Rancière no campo da filosofia estética; do pioneiro ensaio de Rosalind Krauss sobre escultura no campo expandido a seu mais recente trabalho sobre a reinvenção dos meios, ao trabalho de Nelly Richard sobre as margens e a arte chilena da ditadura e ao de Kaja Silverman sobre a fotografia por outros meios no campo da história da arte (2009); do trabalho sobre a sociedade sem relatos e as culturas contemporâneas, da iminência de Nestor García Canclini no campo da antropologia (2010); das expansões que vem assinalando Flora Sussekind na poesia e na ficção contemporânea à queda da cidade letrada de Jean Franco, aos trabalhos sobre os modos dos extremos na literatura e no cinema de David Oubiña, às estéticas da emergência de Reinaldo Laddaga (2006), à noção de pós-autonomia de Josefina Ludmer (2007), as literaturas reais de Luz Horne, à obra de Valeria de los Ríos sobre o impacto da fotografia e do cinema na escrita latino-americana.”²³

Cada um desses trabalhos investiga as estratégias de ruptura e destruição da sintaxe das diferentes artes – a literatura, o cinema, a escultura, a fotografia, a pintura, o teatro –, os modos e motivos que fazem com que a especificidade dos meios, a partir de meados do século XX, entra em crise, e no qual o território da arte se borra e se atravessa.

Por fim, Brizuela emaranha seu conceito para pensar a literatura como algo fora de si, sobre o que Jacques Rancière chamou de o regime estético da arte. “Neste momento “estético” da arte – que antes passou por seus momentos ético e depois mimético/representativo.”²⁴ No cruzamento das linguagens artísticas, arte para além dos paradigmas que organizavam as regras de cada arte e as mantinham em seu lugar, claramente delimitadas e dentro de hierarquias de importância e poder.

²² GARRAMUÑO, 2014, p. 22.

²³ BRIZUELA, Natalia. **Depois da fotografia: uma literatura fora de si**/ Natalia Brizuela; tradução de Carlos Nougé – 1º ed. – Rio de Janeiro: Rocco, 2014, p. 86

²⁴ RANCIÈRE, Jacques. **A partilha do sensível**. EXO experimental org. São Paulo: Editora 34, 2005, p. 34

Ainda cabe destacar que em *O Indicionário do contemporâneo* (2018), Célia Pedrosa (Editor), Diana Klinger (Editor), Jorge Wolff (Editor), Mario Cámara (Editor), obra que se propõe discutir e não tanto dar definições categóricas sobre questões atuais em debate na área, o verbete correspondente à pós-autonomia corrobora a importância da leitura, dos modos de ler provocados pela indisciplina contemporânea da literatura:

Todas essas questões estão trazendo à tona algo que sempre existiu na literatura, ou até mesmo em outras artes, só que de uma forma mais visível. A sua capacidade de não se prender a um campo, de não ser domesticável e nos trazendo um outro olhar para a crítica e para o diálogo com a dita realidade. Reivindicando um lugar para além da autonomia.

1.1. A fotografia imbricada com a palavra: outras formas de narrar (ou a literatura além de si)

O conceito de Natalia Brizuela de uma literatura “além de si” também não pode ser entendido dentro dos limites das estruturas tradicionais do livro. Este tipo de atravessamento por entre linguagens, formas e atuações é citado e exemplificado no livro *Depois da Fotografia* (2014) da própria autora, no qual ela vai inventariando algumas destas noções possíveis e traz exemplos destas interferências. É um livro sobre o espaço alargado da literatura, considerando que a literatura não se contém mais apenas na arte das palavras. Este tipo de literatura é definido por ela, como uma “literatura fora de si.”²⁵ Ou ainda, é um ensaio sobre as possibilidades do atravessamento fronteiriço, ou das possibilidades de trocas e confluências, ou de uma arte para além das regrificações observadas na citação de forma ampla como “as maneiras como as artes se nutrem umas das outras, e deste modo organiza o que foi chamado, desde os fins do século XVIII, como “estética.” Esse campo do sensível em que já não há artes diferenciadas claramente, mas tão somente arte.”²⁶ Ora, é bastante claro para este tipo de pensamento que: a literatura não cabe mais no que é tradicionalmente definido como literatura, ou ainda, aquela que é reconhecida apenas como uma literatura que só se reconhece apenas no suporte da palavra e do livro.

²⁵ BRIZUELA, Natalia. **Depois da fotografia: uma literatura fora de si**/ Natalia Brizuela; tradução de Carlos Nougué – 1º ed. – Rio de Janeiro: Rocco, 2014, p. 16

²⁶ *Ibidem*, p.15

Cabe ressaltar que a autora não reivindica a criação deste procedimento (e não apenas do procedimento relacional com a fotografia), mas antes faz uma lista com uma série de outros artistas que alargaram este procedimento de outras formas artísticas que atravessam, tensionam e alargam a palavra como no exemplo:

No campo literário, a interferência com outros meios não se deu somente entre fotografia e literatura, mas também entre muitas outras práticas – literatura e performance (dos Nuyorican poets a Arnaldo Antunes), literatura e artes plásticas (de Severo Sarduy a Nuno Ramos e Laura Erber) literatura e vida (de Rodolfo Walsh a César Aira, passando por José Maria Arguedas, Hector Libertella, Julio Cortazar, Wally Salomão e Ana Cristina César), literatura e novos meios (dos poetas concretos e Heriberto Yépez), para mencionar só alguns.²⁷

De certa forma, ela considera a necessidade da escrita se desafogar e se expandir para os outros campos e formas artísticas através da hipótese citada no fragmento “(...) presas à linguagem, que sempre, inevitavelmente, se refere a algo. Essa característica profundamente simbólica da palavra é talvez a razão pela qual ela teve de pedir as outras artes suas formas narrativas para poder sair de sua própria forma de representação.”²⁸

Em parte, o questionamento central da literatura é o de pensar as fronteiras entre a literatura e as outras artes —e se essas fronteiras efetivamente existem. Colocando que, o território fronteiriço em que este tipo de literatura se situa é uma zona porosa, extremamente instável, e possível de ser alargada — e que de certa forma permite diversas contaminações. Além disto, a autora apresenta diversos escritores latino-americanos (Mario Bellatin, Diamela Eltit, Nuno Ramos e Juan Rulfo) e como em suas obras a fotografia aparece em meio à escrita. Nos romances analisados no livro de Brizuela, a fotografia é o objeto principal da possibilidade de a “literatura sair de si” e explorar outras linguagens artísticas.

A fotografia assim, nesse livro, ocupa um lugar expressivo nessa hibridização das artes, pois proporciona uma “passagem ao que não é”, faz com que a literatura, como diz o título do livro, “saia de si” e explore outras linguagens. Observando que a análise da fotografia como meio expressivo da “literatura sair de si”, se dá nas necessidades do método de análise, e não por ser o único ponto de alargamento e porosidade da literatura além de si. Assim como parte desse capítulo vai se ocupar dos atravessamentos e possibilidades da fotografia e da literatura por questão de método, mas admitindo que a literatura se transfigura para além de si em ação com diversas artes.

²⁷ *Ibidem*, p.33.

²⁸ *Ibidem*, p.82.

Na primeira parte do livro, existe uma demonstração, através de exemplos do escritor Mario Bellatin, de como a escrita se assume como prática artística em relação a uma outra linguagem (fotografia). E que através de cruzamentos, atravessamentos e passagens se desestruturam as categorias de limites, ou o que normalmente é considerado literatura, ou fotografia. Tudo isto, exemplificado através de Bellatin, criador da Escola Dinâmica de Escritores, “[...] o que me interessa explorar aqui são as lógicas e mecanismos dessas transformações, desses cruzamentos, e assinalar em particular alguns deslocamentos e metamorfoses nessa atividade da arte que chamamos literatura.”²⁹

Na obra de Mario Bellatin, a fotografia, segundo a autora, aparece como uma forma de deslocar a escrita, de levá-la para fora de sua própria linguagem. No caso desse escritor, as fotografias integram seus livros, *Perros héroes*, *Los fantasmas del masajista*, *Shiki Nagaoka: una nariz de ficción* e *Demerol*.

Shiki Nagaoka, por exemplo, é um livro bastante exemplar dessa nova escrita, uma vez que, o personagem principal estava obcecado pelas relações entre linguagem, fotografia e literatura. Trata-se de uma pseudobiografia, na qual Bellatin narra a vida de um escritor fictício, que reflete sobre a escrita e sobre o papel da fotografia na escrita. O próprio escritor é uma figura extremamente representativo. Nascido no México, em 1960, Bellatin cresceu no Peru, terra de seus pais, e foi ali que começou a carreira, publicando, em 1986, um romance por conta própria, chamado *Mujeres de sal*. Em 1995, voltou para a Cidade do México, onde ainda vive, dividindo um apartamento com quatro cachorros num edifício não muito distante do Zócalo, a praça central da cidade. Publicou mais de trinta livros, muitos dos quais foram traduzidos para mais de uma dúzia de idiomas (alguns lançados no Brasil). Bellatin costuma ser incluído num grupo de autores latino-americanos posteriores ao *boom* dos anos 1970. Como o chileno Roberto Bolaño e o argentino César Aira, que trouxeram inovações não só no estilo, mas também na maneira de pensar a literatura. É importante notar sobre isso que a dicotomia e a separação entre fazer e pensar literatura é cada vez menor. Alguns livros são hibridações de pensar e fazer.

Voltando a Bellatin, em suas histórias, a linha que separa realidade e ficção é borrada. O próprio autor, volta e meia, aparece como personagem, distorcendo a perspectiva de realidade, ou alargando o seu lastro. Seus livros são fragmentários, com uma atmosfera bizarra e até perturbadora. São próximos a margem em linguagem e personas, repletos de mutações, identidades sexuais fluidas, doenças misteriosas, deformidades etc.

²⁹ *Ibidem*, p.15

Sobre a recepção de suas obras, Bellatin³⁰ afirma que “cada leitor deve reconstruir o seu próprio texto.”³¹ De certa forma Bellatin acredita que cada leitor reescreve a história com a própria imaginação, inclusive o autor pode também a reescrever. Bellatin não acredita que seja possível concluir uma obra literária. Todas as versões de um romance são igualmente válidas, cada qual refletindo o momento em que foi criado. Ele propõe que na literatura contemporânea os livros “do futuro” – os livros de hoje – sejam livros concebidos como objetos fronteiros, liminares, contaminados³². Existe uma certa previsão do narrador de Shiki Nagaoka: através do relato das opiniões do personagem principal se prevê que no porvir o escritor fará (não escreverá, mas fará) fotografias narrativas. Como diz Brizuela:

A fotografia narrativa tenta realmente estabelecer um novo tipo de meio, alternativo à palavra escrita, e que talvez aquela seja a forma como serão concebidos os livros no futuro’. Um modo alternativo à palavra escrita: uma fotografia escrita.³³

É possível perceber assim como a fotografia funcionaria como desestabilizadora e alargadora da literatura no romance pseudobiográfico. Para alguns da fotografia, a mesma é uma espécie de lastro da realidade atuando por vezes como dispositivo de cisão entre o real e o ficcional. Afastando da ideia de possibilidade documental. Fazendo uma operação da fotografia que hibridiza a arte e desloca o seu sentido para provar através do “falso” a tentativa do real. Deslocando o sentido da fotografia de ser a prova do que está dito para a de criadora de realidade (efeito do real). É esse o papel das fotografias em Shiki Nagaoka: atestar que o personagem é uma pessoa real, que existe no mundo.

No entanto, ao saber que estamos diante de uma pseudobiografia, a fotografia proporciona um outro entendimento sobre si, uma “desfamiliarização da realidade”, uma descontinuidade. Uma ideia próxima ao de um filme do tipo documental (um documentário fake). Em exemplos mais recentes, como em autores como Victor Hering e Marcus Faustini e seus livros, *O amor dos Homens Avulsos* e *Guia Afetivo da Periferia*, respectivamente. A fotografia fica como um elemento de alargamento, montagem e reconstrução da realidade.

Entende-se, assim, que a fotografia não é apenas documental, não é apenas lastro da realidade. Mesmo quando se dispõe a funcionar assim. Mas antes, pode funcionar como uma

³⁰ BELLATIN, 2007

³¹ in <https://www.quatrocinco.com.br/br/resenhas/l/a-zoeira-como-obra-de-arte>, consultado em 31/05/2023

³² Um livro que de certa forma se aproxima cada vez mais de um objeto performático.

³³ BRIZUELA, Natalia. **Depois da fotografia: uma literatura fora de si**/ Natalia Brizuela; tradução de Carlos Nougé – 1º ed. – Rio de Janeiro: Rocco, 2014, p. 17.

ficção que emerge da realidade. E não planificada do lastro real, mas surgida como possibilidade de articular junto à literatura e à literalidade como

[...] paradigma de uma nova sintaxe e de uma nova literatura utilizando certas características do dispositivo fotográfico - como a indexicalidade, o corte, o ponto de vista, o pôr em cena, a dupla temporalidade (passado-presente/o que foi - o agora), o caráter documental, sua função mnemônica, o ser uma mensagem sem código.³⁴

A fotografia se assume aqui não como mundo, mas como possibilidade de ler o mundo – ao mesmo tempo que pode se aproximar, ou distanciar das questões da dita realidade. É o que, segundo a autora, permite insistir na opacidade da ficção e, também, na opacidade da realidade. A autora entende a fotografia como “índice de opacidade”, pois os documentos não revelam, ao contrário, escondem a realidade ou a mutam. “É a certeza que sabe que não se pode saber.”³⁵

É nítido que da segunda metade do século XX em diante, a fotografia, e em sequência o cinema e a televisão, entram para a vida cotidiana, tornando o ver imagens algo comum. Na contemporaneidade a questão da imagem passa até pelo caminho inverso de uma geração de telefones celulares, redes sociais e a abundância de fotos e imagens. Nesse sentido, o livro nos propõe pensar a presença de fotografias na literatura e a inserção da fotografia no campo artístico, não como arte, mas como conceito e como forma de registro de outras práticas artísticas, como a performance, embaralhando o sentido do registro e o sentido artístico.

Brizuela traz aportes importantes para pensar a fotografia para além da ideia de documento, apresentando-a, a partir de diversos autores, como um recorte, um fragmento de algo que já passou. Esse recorte, no entanto, não é limitador da imaginação, uma vez que permite a projeção do espectador. É por isso, talvez, que a literatura tenha recorrido à fotografia na busca de expandir suas formas de representação. A fotografia contribui para que a literatura questione, por exemplo, a própria ideia de realidade e ficção, desestruturando o leitor.

Para além disto pode-se perguntar de que modo há uma ruptura e destruição da sintaxe das diferentes artes, e por que, a partir da metade do século XX, a especificidade dos meios entra em crise, havendo uma necessidade de aproximações diversas? Esse é, de forma simplificada, o resumo da proposta que Brizuela nos faz em parte do seu livro. Para esboçar

³⁴ *Ibidem*, p.31.

³⁵ *Ibidem*, p.27.

uma resposta, os capítulos subsequentes nos apresentam casos em que a literatura incorpora a fotografia, fazendo com que haja uma expansão de ambas as linguagens.

A proposta de Natalia Brizuela mostra-se bastante pertinente e atual, uma vez que os cruzamentos entre as linguagens — entre literatura e fotografia, mas também com o cruzamento com outras artes, como literatura e artes visuais, literatura e teatro e muitas outras possibilidades entre trocas e permeabilidades — são resultado de um processo longo de mutação na nossa forma de produzir e de perceber a literatura, a visualidade e as “outras” artes. Não encaixamos mais as linguagens em caixas separadas, segmentadas e distanciadas como se queria no século XIX, mas percebemos os cruzamentos e a fluidez entre elas.

Para avançar nas outras possibilidades de representação, seria necessário recorrer a outras possibilidades de narrativas ampliadas e alargadas à imagem em outros meios, “a obra de Bellatin pode ser lida como busca, através da fotografia, e também de outros meios, de um outro modo de escrita.”³⁶ Não por acaso, o livro se detém em estudar diversos exemplos e conceitos da escola de Bellatin, onde as fronteiras das linguagens artísticas foram abolidas. A “Potencialidade narrativa” desse meio. “As imagens visuais permitem uma velocidade que a palavra escrita não tem: são literalmente, instantâneas.”³⁷

1.2. A arte de ensinar a escrever e questões sobre as possibilidades de aprender a escrever no campo expandido

Estes processos fronteiriços de literatura já são estudados por diversos críticos e escritores das teorias da literatura e das artes em geral. Podemos pegar como exemplo o prólogo do livro *A arte de ensinar a escrever* de Mario Bellatin. Tal procedimento, de porosidade e atravessamento de fronteiras entre as artes, é de extrema importância no levantamento de possibilidades desta tese. Considerando que o pensar, fazer e expressar literatura aqui buscando é o da literatura para além dos livros, é o da literatura que permeia as outras artes. Outro ponto de interesse considerando que iremos trabalhar usando a metáfora do triângulo - fruir, conhecer e fazer - ponto de interesse são as possibilidades de apropriação, aprendizado de um ensino de literatura que é realizado em uma “literatura além de si.” Pois se o pensar e o fazer da literatura

³⁶ *Ibidem*, p.16.

³⁷ *Ibidem*, p.20.

ocupa outras possibilidades é importante notar o espaço de ensino, de formação e prática como perspectiva de fazer e pensar a literatura. Para tal vamos investigar um pouco do pensamento de Mario Bellatin.

Mario Bellatin no prólogo do livro *El arte de enseñar a escribir*. México/Chile (2007) com tradução de Maria Alzira Brum Lemos, apresenta algumas das questões da sua escola e também um pouco da sua metodologia. Na qual o autor afirma que não é possível ensinar alguém a escrever, mas deve-se apresentar a maior quantidade possível de experiências com criadores em plena produção. Nessa escola não existe um programa específico, mas um arranjo e composições de experiências de literatura, literatura expandida e outras áreas artísticas como se pode observar no fragmento

Trata-se de uma escola vazia na qual não existem programas de estudo. De um lugar onde se examinam assuntos, não unicamente relacionados com a literatura, mas especialmente, com os modos de que se servem as outras artes para estruturar suas narrações. É aqui onde acho que este projeto se situa nas fronteiras, onde de algum modo se desfaz aquilo que conhecemos como literatura e se forma um corpo no qual o exercício da escritura assume a categoria de uma prática artística. E como é óbvio, a fronteira se configura com dois espaços que permitem pensar que a prática literária é capaz também de transformar em literatura o âmbito das outras artes. Trata-se talvez de orientar os escritores para que se localizem nos limites do literário para perceber que o exercício da escritura é uma arte entre outras e que está sujeito aos movimentos e regras que se manejam ao considerar a experimentação artística como parte de um todo que não se fragmenta em cada uma das partes particulares.³⁸

A formação desta escola se divide em três partes, sem necessariamente se orientar cronologicamente, ou em módulos sequenciais. Que são: composição, conteúdos e formas de construção. Em composição, o foco é a linguagem literária – através de práticas concretas. como o ponto de vista, a primeira pessoa, o uso de adjetivos, a utilização de diferentes tipos de modos, técnicas ou formas capazes de fazer com que se produza um tipo de sistema dentro dos textos que se pretende criar. Já na segunda linha estudam-se diferentes autores para extrair a reflexão sobre que pontos eles abordam na discussão, proporcionando, até “diálogos” entre escritores muito distintos.

Na terceira linha, as ações quase sempre partem de formas de construções de outras artes para outras construções e reconstruções recorrendo às formas de operar para, a partir da visão que elas apresentam, contar com uma perspectiva junto a arte de narrar. Considerando que, assim como a escultura, a pintura, a arquitetura, a dança, ou a fotografia contam com elementos narrativos que, de alguma maneira, estão fora do que se narra em si, na literatura

³⁸ BELLATIN, 2007, p. 7.

acontece a mesma coisa, que se deve escrever seguindo uma série de preceitos em que muitas vezes se confunde a forma com o conteúdo.

Com isso, o autor cria uma possibilidade de confluência para uma série de artistas escritores irem gerando seus textos e experiências alheios a uma formação formal de uma escola. O ensino de escrita proposto por Bellatin serve como um agenciamento de apresentação de diversas formas, bem como um dispositivo para criação de processos, experiências e produtos artísticos. Não sendo orientado por um ensino de regras rígidas, mas por práticas, tentativas, vivências e trocas para efetiva criação literária.

A partir da participação comunitária e anônima, a escola pode ser vista como uma obra, ou experiência, em si mesma. Como um espaço capaz de tornar evidente, a cada vez mais estabelecida maneira de fazer arte, em que ao invés de se importar com o processo final (a obra literária) como costumamos entender, tende a se desvanecer para dar lugar ao processo mais do que do resultado. O fim do processo da escola Dinâmica de Escritores pode ser o próprio processo! A busca pela forma, a provocação de questionamentos, as experimentações das construções e montagens interessam mais do que o produto acabado.

O funcionamento da escola, sua capacidade para congregar professores e discípulos, seu caráter não individual e sua negação a ver os resultados das propostas em virtude da quantidade de escritores que surjam dela são uma demonstração disso. Trata-se, melhor dizendo, de uma espécie de dispositivo, ou de uma grande instalação, que começou e continua fluindo no tempo e no espaço. Tendo isto em mente amos avançar nos próximos capítulos em dois pontos fundamentais para esta tese: em como a literatura contribui para os processos de disputas aos estudos de Brizuela.

1.3. Refeitura e processos

Talvez, o que esteja em questão no pensamento dos direitos estéticos e nos dispositivos artísticos não seja referente a sua originalidade e nem se são técnicas de “re-enactment”, ou “copia e cola”, ou o uso do “cover.” Mas como a organização e manifestação das mesmas, no ensino de literatura, ajudam a criar condições para o reconhecimento dos conflitos reais e a ampliação da potência na direção do que mais importa (neste ponto): o fortalecimento da democracia, a superação das desigualdades e o reconhecimento e legitimação das diferenças

através de disputas nos campos das artes, literatura, socioculturais e subjetividades marcadas pela presença do indivíduo.

É digno de nota que o campo da contemporaneidade tem usado de iniciativas já produzidas para re-operar o mundo. Um exemplo de muito sucesso é o de Marina Abramovic em seu re-enatement,³⁹ “Sevem Easy Pieces” no Guggenheim, em novembro de 2005. Por sete noites consecutivas, ela recriou sete performances; cinco feitas por outros artistas que realizam suas performances pela primeira vez (performances das décadas de 60 e 70) e duas peças feitas por ela mesma. Assim o programa se constituiu de obras como as refeituas de Seedbed (1972) de Vito Acconci, Genital Panic (1969) de Valie Export, The Condicionado (1973) de Gina Pane, Como explicar imagens a uma lebre morta (1965) de Joseph Beuys e as de origens próprias: Lips de Thomas (1975) e Entrando no outro Lado (2005).

A artista aparentemente usava os suportes já usados de uma outra época, ou lugar, mesmo considerando os dela próprios, para se colocar presente,⁴⁰ para realizar uma operação no museu que dialogasse com o passado, mas se realizasse no “aqui e agora”. Uma espécie de captação de forças do passado, do acontecimento como “agenciamento de forças”, visíveis e invisíveis,⁴¹ para dialogar com o presente. De fato, esta série é muito poderosa e um grande marco da arte contemporânea.⁴² Até então a performance era vista como tendo como sua única possibilidade o instante único da realização original. Com isto pode-se voltar a coisas já feitas para re-operar e dialogar com o presente, usando da ideia original do artista, para ter a possibilidade de articular com seu tempo e espaço?

Mas além deste momento, é necessário voltar mais um pouco no tempo sobre a questão da possibilidade da cópia. Na perda da aura da obra de arte, afinal a obra artística com aura não poderia ser copiada, já que algo em sua imanência seria diferente e único. Nesse sentido, deve-se refletir, um pouco, sobre as observações de Walter Benjamin em seu ensaio: *A Obra de Arte na época de uma reprodutibilidade técnica*, onde ele discorre sobre a experiência do público frente à experiência com a obra de arte. Em épocas anteriores, ao tempo do ensaio dele, a experiência da obra de arte era única e se pautava no que ele chama de “aura.” Uma espécie de

³⁹ Re-enatement é o termo usada para as refeituas de performances. A apresentação de Marina Abramovic é considerada o inicial institucional de tal prática.

⁴⁰ A presença é algo interessante na performance, não por acaso a própria Marina vem a apresentar posteriormente no MOMA uma retrospectiva de algumas obras suas intitulada: “A artista está presente”.

⁴¹ DELEUZE, 1980, p. 12.

⁴² Me refiro aqui ao sentido de arte contemporânea mais trivial, aquela que é produzida nos dias de hoje sem usar de conceitos das histórias da arte ou da filosofia. Apenas marcando as mesmas pelo marco temporal.

distância, culto e admiração. Tendo uma perspectiva de uma visão histórica desde o seu caráter de associação ao ritual religioso, passando pela distinção social, na época da sociedade burguesa, até o tempo de seu ensaio.

A perda da “aura”, para ele, foi dada mediante a possibilidade da reprodução em massa da obra de arte; quando não mais fazia sentido distinguir entre o original e as cópias (exemplificado com a fotografia). Benjamin vai salientar que o processo de reprodução já acontecia - fundição, reprodução de moedas, gravura em madeira, xilogravura etc. Porém, é no caso da arte gráfica, e em especial na evolução da fotografia, que o processo da perda da “aura” se dá para ele. Benjamin reconhece neste germe do cinema uma possibilidade “política” de apropriação das massas em relação à arte. Ao se distinguir, articular e desassociar o “valor de culto” e o “valor de exposição”, junto a criação e perda da “aura” (que também seria uma espécie do “valor de culto”), pode se interferir-operar nas dicotomias de dissolução entre o sagrado e o profano, simbólico e pragmático, o selvagem e racional e tratar a arte como objeto plausível de ser acessado. Este processo libertaria assim, a arte para novas possibilidades, tornando-se uma arte acessível ao povo e que poderia ser usada na forma de uma politização estética, livre da influência política partidária.

2 A LITERATURA PARA ALÉM DA ARTE (INVENTÁRIO II)

As questões que tem me atravessado é: de que forma a arte pode operar nas disputas de narrativas e pertencimento? Como o fazer artístico pode potencializar sujeitos que constantemente enfrentam a violência ilegítima do Estado, fome, preconceitos, entre outros fatores? Sujeitos que são constantemente enquadradas como “destrutíveis,” ou “não passíveis” de luto. Sujeitos que não tem sua subjetividade, suas narrativas e seus imaginários valorizados ou reconhecidos. Ou ainda, são consideradas como populações perdíveis, ou sacrificáveis. Como apresenta Judith Butler. em *Quadros de Guerra*: “Assim há ‘sujeitos’ que não são reconhecidos como sujeitos e há ‘vidas’ que dificilmente, ou melhor dizendo, nunca são reconhecidas como vidas.”⁴³ De forma geral, este capítulo pretende apresentar uma tentativa de enfrentamento a isto através das estratégias de visibilidade e pertencimento mediante às possibilidades de uma literatura expandida e de emergência, ou ainda mediadas através da arte engajada. Além disto, será inventariado o processo de diversos pensadores que tem as imbricações da arte e da sociedade expostos em suas teorias e pensamentos. Iniciando por Judith Butler.

2.1. Arte e política, questões de pertencimento e visibilidade

Em Judith Butler podemos fazer uma reflexão crítica sobre arte, política e cultura. Conhecida por suas contribuições significativas no campo da teoria *queer*, estudos de gênero e filosofia política, Butler é uma das figuras mais influentes no campo dos estudos culturais e de gênero contemporâneos. Autora de diversas obras em *Gender Trouble: Feminism and the Subversion of Identity* (1990), ela introduz o conceito de performatividade de gênero. Neste livro, Butler argumenta que o gênero não é algo inato, ou biologicamente determinado, mas sim uma construção social e cultural que é repetidamente "performada" por meio de gestos, linguagem e comportamentos. Cabe notar aqui que nos processos de escritas e de performatividades artísticas também é possível pensar a questão da construção das identidades.

⁴³ BUTLER, Judith. **Quadros de Guerras. Quando a vida é passível de Luto.** Judith Butler. Tradução Sergio Tadeu de Niemeyer Lamarão e Arnaldo Marques da cunha; revisão de tradução de Marina Vargas; revisão técnica de Carla Rodrigues. 1. ed.- Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2015, p. 17.

Além de contribuições nos estudos de gênero, a autora tem se envolvido em debates sobre ética, política e direitos humanos. Sua abordagem teórica influenciou não apenas acadêmicos, mas também ativistas e artistas. Especialmente na compreensão das dinâmicas de poder, identidade e performatividade. Explorando os conceitos de performatividade, subversão e resistência, é possível compreender como as práticas artísticas contemporâneas podem desafiar as normas políticas e culturais estabelecidas, promovendo uma reflexão profunda sobre as dinâmicas de poder. Nesse trabalho, são relevantes os pontos teóricos levantados pela autora, que podem nos servir de base para pensar em como a literatura (expandida, ou não), os processos de dramaturgias e performance podem contribuir na disputa pela visibilidade e pertencimento. Ou como as reflexões de Butler sobre a performatividade e a resistência podem iluminar e enriquecer nossa compreensão sobre as práticas artísticas engajadas politicamente.

Butler argumenta que a identidade é performativa, ou seja, é construída através de atos repetitivos e ritualizados.⁴⁴ No contexto da arte política, isso implica pensar que as representações artísticas não apenas refletem identidades pré-existentes, mas também contribuem ativamente para suas construções (inventando e construindo novas identidades). Nesta tese analisaremos como os artistas apresentados e os processos de ensino utilizam a performatividade e as criações literárias para questionar e subverter narrativas políticas e culturais dominantes. Assim, os pensamentos apresentados servirão como base para analisar processos artísticos da *Agência de Redes para Juventude*, do *Apalpe* e de seus processos derivados que atuam desta forma. Como será visto no capítulo III, processos de pensamentos terão sua visibilidade e seus desejos de aparência, através da publicação e criação de livros teóricos com a exposição de vivência, e pensamentos de agentes culturais periféricos, ou ainda na criação ou performatividades literárias que apresentam e subvertem existência e territórios não hegemônicos.

Quando artistas questionam através do seu fazer e do seu processo artístico, transformam seus territórios e vivências, dando visibilidade aos seus potenciais. Jesse Andarilho escritor e pensador periférico, que será melhor analisado adiante, questiona, através do uso da oralidade a valorização da narrativa, a visibilidade que se dá a regiões mais hegemônicas, como a região da Zona Sul do Rio de Janeiro, ou até mesmo cidades europeias como Paris, em vez de valorizar a sua própria região, Antares:

⁴⁴ BUTLER, 1990.

As pessoas costumam dizer pra mim: 'Caraca, Jessé, você saiu de Antares pro mundo.' E eu costumo dizer de volta: 'Cara, Antares faz parte do mundo.' Por que eu vou valorizar mais Paris do que Antares, do que Paciência, do que o Cesarão? Por que eu vou contar história de Copacabana e Ipanema, se eu posso contar de Antares?⁴⁵

Outro exemplo de processos artísticos questionadores e críticos é do coletivo de teatro *Ultima Estação*,⁴⁶ do bairro de Santa Cruz, em debater/disputar/apresentar os processos de vivências específicos de uma mulher trans no bairro de Santa Cruz (RJ).

Retomando Butler, a pensadora destaca a capacidade da arte como vetor de ativismo e subversão principalmente através do canal da performance artística como agenciamento de subversão das normas estabelecidas, questionando assim as estruturas de poder. Artistas politicamente engajados podem usar a subversão estética como uma ferramenta para desestabilizar as hierarquias sociais e políticas. Nos interessa aqui, nesta tese, pensar também em como este processo pode ser expandido, analisando atividades individuais, coletivas e processos de ensino que poderão ser replicados. Esta tese explora exemplos específicos de obras de arte que desafiam normas e promovem uma conscientização crítica sobre questões políticas e culturais. Mas, principalmente, de uma forma pela qual estes processos possam ir além do fazer individual (ou da exceção) e se tornarem possíveis de serem apropriados e usados para todos aqueles que disputam contra as narrativas hegemônicas.

A resistência através da arte, segundo Butler, pode ocorrer através de atos performativos que desafiam e contestam as normas sociais. Artistas que abordam questões políticas e culturais (como os nossos já citados) tem em suas obras o potencial de criar espaços de resistência, onde as vozes marginalizadas são amplificadas. No nosso caso específico em, como por exemplo, o território de Santa Cruz, um dos bairros mais populosos da Cidade do Rio de Janeiro, mas constantemente invisibilizado, pode ser apresentado e reapresentado através de dispositivos. Será examinado como a expressão artística serve como um meio poderoso de resistência, confrontando opressões sistêmicas e promovendo a justiça social.

Para Butler, a performatividade não é um 'ato' singular, mas um conjunto de práticas reiterativas que produzem o efeito que supostamente descrevem. De certa forma, a arte não apenas representa, ou reflete a realidade, mas contribui ativamente para a formação das identidades e subjetividades. A resistência pode assumir a forma de atos performativos que desafiam as normas, provocando uma reconfiguração das relações de poder.

⁴⁵ ANDARILHO, 2020, p.24

⁴⁶ Um dos grupos que serão estudados mais adiantes nesta tese.

Assim, o pensamento de Judith Butler sobre performatividade, subversão e resistência, destaca a importância da arte política na transformação cultural e política. Outro pensador que dialoga sobre as transformações possíveis pela arte é Reinaldo Laddaga, que pensa a arte para além da arte.

É importante pontuar as ideias que atravessam o fazer artístico e as implicações de transformação de realidades apresentadas por Reinaldo Laddaga, principalmente em seu livro *Estética da Emergência*⁴⁷ (e sua aplicação no contexto artístico contemporâneo) e relação entre arte e sociedade. Ao mergulhar nas reflexões do autor, buscamos compreender como a noção de emergência influencia as práticas estéticas, promovendo uma abordagem dinâmica e inovadora na produção artística.

O conceito de “Estética da Emergência,” introduzido por Laddaga, oferece uma perspectiva importante para a compreensão da produção artística e de sua imbricação nos processos de reinvenção da realidade. Esta abordagem destaca a importância de eventos imprevisíveis, rupturas e novas formas de expressão, desafiando as estruturas tradicionais da estética e transformando concretamente a vida de certas comunidades.

Laddaga argumenta que a emergência é um componente essencial do processo criativo, afirmando que é nas brechas, nos intervalos e nas incertezas que novas formas estéticas emergem. Esta visão contrapõe-se à concepção tradicional de uma estética estável e previsível, promovendo uma compreensão mais fluida e aberta do fazer artístico bem como o seu diálogo com a vida.

A *estética da emergência*, segundo Laddaga, está intrinsecamente ligada a rupturas e transformações. As obras de arte que surgem dessa perspectiva não são, apenas objetos estéticos, mas processos em constante evolução. Essa dinâmica desafia as expectativas do público e redefine as fronteiras da experiência estética, estimulando a participação ativa e o engajamento reflexivo. Desta forma, as ações elencadas em seu livro nos apresentam ações em que a “estética” em si é substituída pela ação de ser e estar no tempo e seu potencial de transformar os ensejos e desejos em ações concretas da vida.

Um aspecto crucial da estética da emergência é o papel do diálogo e da interação na fruição artística. Laddaga sugere que as obras emergentes convidam o espectador a participar ativamente na construção do significado, desfazendo a passividade tradicional da apreciação estética. Esse diálogo dinâmico entre a obra de arte e o público cria um espaço de co-criação,

⁴⁷ LADDAGA, Reinaldo. **Estética da emergência: a formação de outra cultura das artes** / Reinaldi Ladagga; tradução Magda Lopes. – São Paulo: Martins Fontes – selo Martins, 2012.

desafiando as hierarquias tradicionais entre artista e espectador. Alguns dos processos aqui apresentados tem sua maior fundamentação em seu diálogo com a comunidade. Em um dos nossos exemplos que serão citados no capítulo IV, um grupo de teatro recolhe histórias da sua comunidade, João XXIII em Santa Cruz, e as transforma em dramaturgia e, posteriormente, em peça. Assim, processos e visibilidades contra hegemônicas são apresentadas no palco. A ruptura estética desafia as normas preexistentes e nos impulsiona em direção a novas formas de expressão e compreensão. É importante ressaltar que a estética da emergência não é sobre a previsibilidade da forma, mas uma transformação constante; ela se produz através da participação ativa do espectador na construção do significado. O que é fundamental para a estética da emergência, pois promove uma relação mais horizontal entre criador e receptor.

Os projetos citados por Laddaga implicam, muitas vezes, a implementação de formas de colaboração que permitem colocar indivíduos de diferentes proveniências e lugares operando em relações de alteridade em um pensamento de troca de saberes e em processos de aprendizagem coletiva voltados, muitas vezes, para situações concretas da realidade cotidiana.

Em seu livro nos são apresentados alguns projetos desenvolvidos após os anos 90 no campo interdisciplinar das artes cênicas, artes visuais, literatura, audiovisual. E que, para além de terem sido organizados dentro dos formatos tradicionais de exposições de arte, se manifestam através de grupos colaborativos conectados, muitas vezes, com um lugar de encontro, atuando nas formas de vida e no bem comum exemplificados nos projetos *What's the time in Vyborg* (Vyborg/ Rússia); *Park Fiction* (Hamburgo/Alemanha), *Wu Ming* (Itália); *The Venus Project* (Argentina/Flórida/EUA) analisados em *Estética da Emergência*. O espectador destes projetos, longe de ser “retraído e silencioso” torna-se colaborador ativo integrado aos processos de criação, guiado por trocas pós-disciplinares e transdisciplinares — comunidades experimentais de resistência — que resultam em “objetos fronteiriços” ou em proposições de sociabilidade e práticas de convívio que repensam o próprio espaço comum. São processos de reorientação dos artistas, das práticas e da experiência comunitária como pode ser visto no fragmento:

JORNAL DA PUC: Em seu mais recente livro, *Estética de la Emergencia*, o senhor defende a idéia de que a arte passa atualmente por um processo de reorientação. Como isso acontece?

REINALDO LADDAGA: *Estética de la Emergencia* é uma tentativa de analisar uma série de projetos realizados por artistas latino-americanos, norte-americanos e europeus nos últimos dez anos. Esses artistas propõem plataformas nas quais grupos de pessoas colaboram, por períodos prolongados, em projetos nos quais são produzidos textos, imagens, arquiteturas, e que intervêm em espaços urbanos. Esses projetos são o que se chama de "comunidades experimentais". Creio que um grande

número de artistas hoje está mais interessado em disseminar as "comunidades experimentais" do que em produzir individualmente obras de arte.⁴⁸

Laddaga, por exemplo ao analisar em seu livro o conjunto de série de ações vinculadas chamada *Park Fiction*, aponta que o vetor principal era a “produção coletiva de desejos” – mesmo questionando: “os desejos podem ser produzidos? Um desejo não é aquilo que existe independentemente de toda produção?”⁴⁹ Ele mesmo responde a essa indagação, citando Deleuze e Guattari “pensar esse processo não como algo que acontece no encontro entre as pessoas, mas o que acontece entre uma singularidade desterritorializada e um arredor desformizado.”⁵⁰

Cabe notar que *Park Fiction* surge após a prefeitura desocupar certo número de casas no bairro de Hamburgo para disponibilizar terrenos para a iniciativa privada. Porém a comunidade local reagiu e realizou uma série de articulações, protestos e intervenções que obtiveram êxito. Em uma dessas disputadas, (uma mudança de um pub de local) os artistas locais idealizaram uma série de intervenções (denominada *Park Fiction*) que punha em disputa o direito a áreas de lazer e parques pela cidade. Assim, na primeira etapa eles iniciaram uma série de perguntas e questionários sobre os desejos para aquele espaço. Na segunda etapa fazem uma série de eventos que compreendia desde debates públicos sobre espaço urbano, passando por ocupações urbanas até chegar a uma ação performativa de uma praça inventada (fazendo um simulado de espaço de lazer, tipos e pessoas). Agindo como se de fato a praça existisse – até a finalização em que a praça efetivamente existia (junto a uma espécie de instalação do processo que gerou o espaço urbano).

Analizando produções que atuam em um campo expandido de linguagens, Laddaga traz à tona projetos que se orientam dentro do que ele nomeia de “regime prático das artes”, e não mais estético, no sentido modernista do termo, pensado por Rancière. Dado na localidade e na aproximação legítima da arte com a vida e com o comum. Oferece assim uma lente provocativa e inovadora para entendermos a produção artística contemporânea.

Ao desafiar as estruturas convencionais, essa abordagem propõe um espaço fértil para a experimentação e a transformação estética. Ao incorporar a imprevisibilidade e a interação

⁴⁸ <http://jornaldapuc.vrc.puc-rio.br/cgi/cgilua.exe/sys/start.htm?infoid=180&sid=20>, consultado 05/01/2024.

⁴⁹ LADDAGA, Reinaldo. **Estética da emergência: a formação de outra cultura das artes** / Reinaldi Ladagga; tradução Magda Lopes. – São Paulo: Martins Fontes – selo Martins, 2012, p. 90.

⁵⁰ *Ibidem*.

ativa do público, a estética da emergência redefine não apenas o que é considerado arte, mas também como experienciamos e participamos dela.

A perspectiva de permeabilidade entre arte, sociedade e política também são extremamente presentes na obra do grande pensador Paulo Freire. A interação entre arte, sociedade e política tem sido um campo fecundo para a reflexão acadêmica, proporcionando uma compreensão mais profunda das dinâmicas sociais e das possibilidades transformadoras.

2.2. Arte como instrumento de conscientização através de diálogos entre sociedade, educação e estética

Paulo Freire, conhecido por sua pedagogia crítica, propõe que a arte desempenha um papel crucial na conscientização das massas. Através da estética, é possível despertar a consciência crítica dos indivíduos em relação às estruturas sociais e políticas que os circundam. A arte, assim, torna-se uma ferramenta pedagógica poderosa para a promoção da conscientização e da transformação social. Uma nota importante aqui é notar a visão sobre estética presente em Paulo Freire. Considerando o tempo de escrita e a forma de enxergar a educação, é possível perceber que a estética, presente em Paulo Freire, tem forte orientação e atuação na transformação da realidade social dos indivíduos e comunidades. Pensamentos seus e frases públicas como “A leitura do mundo precede a leitura da palavra.” Ou “Educação não transforma o mundo. Educação muda as pessoas. Pessoas transformam o mundo.” E ainda “[...] faça da opressão e de suas causas objeto de reflexão dos oprimidos, de que resultará o seu engajamento necessário na luta por uma libertação, em que esta pedagogia se fará e se refará.”⁵¹ Dão a potência e a confiança na construção dialética entre o professor/produtor e a emancipação do aluno/público.

A abordagem freiriana enfatiza o diálogo como um elemento central na construção do conhecimento. Transpondo essa ideia para a esfera da arte, o diálogo entre a obra de arte e o espectador torna-se um processo educativo. Freire destaca a importância de uma educação estética que promova a apreciação crítica da arte, contribuindo para a formação de cidadãos participativos e reflexivos. O processo educativo proposto por Freire aponta que ao sujeito que

⁵¹ FREIRE, Paulo. **Ideologia e educação: reflexões sobre a não neutralidade da educação**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1981, p.32.

compreende a sua realidade pode levantar hipóteses sobre o desafio dessa realidade e procurar soluções. Podendo assim mostrar e criar novos mundos.

A arte, segundo Freire, é uma forma de expressão da realidade social, uma linguagem que transcende as barreiras da comunicação verbal. Ela é capaz de capturar as nuances da experiência humana, evidenciando questões sociais e políticas. Dessa forma, a arte se torna uma ferramenta para dar presença a voz aos marginalizados e provocar reflexões sobre as injustiças presentes na sociedade. Outro ponto central em Paulo Freire é a *Estética do Oprimido*.

O conceito de “estética do oprimido” proposto por Paulo Freire destaca a importância de uma produção artística que reflita as experiências e perspectivas dos grupos marginalizados. A arte, nesse contexto, torna-se uma forma de resistência e afirmação identitária. O processo criativo é, assim, entendido como um ato político, capaz de desafiar as estruturas de poder existentes.

Ao integrar as ideias de Paulo Freire sobre educação, diálogo e estética, podemos compreender a arte como uma força transformadora na sociedade. A interação entre arte, sociedade e política, à luz do pensamento freiriano, revela a possibilidade de uma participação mais ativa e consciente dos indivíduos na construção de uma sociedade mais justa e igualitária. Através da estética, a arte emerge como um meio poderoso para a conscientização, diálogo e resistência, consolidando seu papel como agente de mudança social. Voltando à ideia de “estética do oprimido” é importante falar também sobre outro pensador brasileiro: Augusto Boal.

É importante perceber criticamente as contribuições de Augusto Boal para o campo teatral, destacando duas de suas concepções fundamentais: o "Arco-Íris do Desejo" e o "Teatro do Oprimido". Ao explorar essas ideias, buscamos compreender como Boal redefiniu a prática teatral, integrando-a ao contexto social e promovendo a participação ativa dos espectadores na transformação de suas realidades.

Augusto Boal, renomado diretor teatral e ativista brasileiro, deixou um legado significativo no desenvolvimento do teatro contemporâneo. Duas de suas contribuições mais emblemáticas são o conceito do "Arco-Íris do Desejo" e o desenvolvimento do "Teatro do Oprimido", ambos fundamentados na ideia de uma arte que transcenda os limites do palco tradicional e consiga ter seus impactos. O mesmo exemplifica seu pensamento estruturado na árvore do teatro do oprimido:

Figura 1 - A árvore do teatro do oprimido



Fonte: BOAL, 2005.

A árvore do “teatro do oprimido” é plantada em sua base principal tendo a ética entrelaçada com campos transversais, solidariedade, filosofia, história, multiplicação, política e economia, como base. Sua base é feita pelos jogos que estimulam os sentidos através de sons, imagens e palavras e sustentada pelas duas formas iniciais: o “teatro imagem” e o “teatro fórum.” Com isto, alguns frutos são gerados como “teatro jornal,” as ações diretas, o “teatro legislativo,” o “teatro do invisível” e o “arco-íris do desejo.” Formas de fazer teatro que ensejavam a mudança da transformação da realidade e a participação do espectador (chamados por Boal em algumas modalidades de espec-atores).

O *teatro do oprimido* é uma proposta teatral que transcende a mera representação artística, buscando catalisar a transformação social. Boal acreditava no teatro como uma ferramenta de conscientização e mobilização, criando mecanismos de protagonismo ao tradicionalmente colocados como oprimidos e estimulando a reflexão crítica sobre as estruturas de poder. Através de técnicas como o *teatro fórum*, o público é convidado a interagir e alterar o desenrolar da narrativa, tornando-se agentes ativos na construção de alternativas para as questões sociais apresentadas. Já no *teatro jornal*, Boal dramatizava as notícias para propor um diálogo com os espectadores, no “teatro invisível”, performances dialogavam e tensionam situações de expressão. No *teatro fórum* e no *teatro legislativo* situações concretas de opressão eram apresentadas e podiam ser pausadas pelos espec-atores que podiam tomar o lugar dos

atores e apresentar outras possibilidades de resoluções de conflitos ou transformações concretas sobre o mundo. Um exemplo clássico é quando Boal, vereador pela cidade do Rio de Janeiro, desenvolve uma metodologia de atuação como descrito:

A estratégia do mandato partia da criação de núcleos temáticos ou regionais, em localidades nas quais já tínhamos ou éramos convidados a construir contato. Chegávamos com o elenco do CTO já apresentando uma cena. Uma única kombi nos levava para todos os lugares, junto com os cenários, figurinos e tudo o mais necessário para montar uma apresentação teatral mesmo onde não havia palco. Tudo era simples e leve. Divisórias de palco e “camarins” feitos de estrutura tubular rudimentar com panos e lonas. O suficiente para criarmos um espaço estético. A montagem do espaço cênico iniciava o processo de aproximação, chamando a atenção das pessoas para o que iria acontecer ali. Um espaço mágico criado em locais onde muitas vezes as pessoas sequer tinham ido ao teatro ou visto uma peça.

Nossa intenção primeira era a de demonstrar como poderíamos levar as questões locais para outras esferas através da própria ferramenta teatral, potencialmente até criando leis. Mas, apesar do teatro ser libertador, sozinho não faz nada. Não faz parte do conceito do Teatro do Oprimido cair de paraquedas num espaço social, por isso a necessidade primeira de interlocução com algum grupo, associação ou movimento social ou comunitário. Chegar com o teatro em uma comunidade é como entrar na casa do outro, e há que se fazer com respeito. A ideia nunca era criar um grupo do vazio; ou seja, o Teatro Legislativo, através das práticas do Teatro do Oprimido, vinha para somar forças aos movimentos locais existentes, com o intuito de expansão.⁵²

Outra fala importante é do próprio Boal e sua articulação entre fazer artístico e mudança prática da realidade, dando maior espaço ao *work in progress*⁵³ do que ao resultado final (conceito que o aproxima de Laddaga) como podemos ver no fragmento:

Toda pesquisa teatral é mais importante na medida em que pode ser extrapolada para outras realidades. (...) Quando se pesquisa, o essencial é compartilhar essa pesquisa e os seus resultados. No caso do Teatro Legislativo, todos os espetáculos devem passar da comunidade para outras comunidades, para que todos saibam e compartilhem. Da prática, devemos passar a uma teoria, para entender o que estamos fazendo, para fazê-lo melhor e poder aplicar esta experiência em outros lugares: está é, aliás, a razão deste livro.⁵⁴

Boal sempre buscava conexões possíveis para cada grupo. No caso da saúde mental, por exemplo, além da criação de cenas e debates com o núcleo, não só promoviam apresentações em universidades, mas também em escolas para apresentar e desestigmatizar o tema. Pelos relatos do livro e dos integrantes é possível perceber que em parceria com o Instituto Franco Basaglia e a Casa das Palmeiras, pesquisaram a Lei Orgânica do Município na área de saúde

⁵² Geo Brito in <https://outraspalavras.net/estadoemdisputa/a-potente-imaginacao-politica-do-teatro-legislativo/>.

⁵³ O termo em inglês *Work in progress* serve, na arte, para se referir à publicação gradual do processo criativo de uma obra. Ou seja, antes que ela tenha sido terminada – dando visibilidade as suas construções, estruturas e processos.

⁵⁴ BOAL, 1996, p. 117.

mental e descobriram que era um verdadeiro dispositivo opressor. Possuindo até a lobotomia! Com isso, o núcleo passava a produzir cenas, bem como se conectar à luta antimanicomial e com os movimentos da reforma psiquiátrica também.

Outra forma teatral relevante é a denominada *arco-íris do desejo* que foi criada por Augusto Boal enquanto o mesmo estava exilado. Segundo Boal, as necessidades práticas envolvidas no “teatro fórum” não eram relevantes na Europa considerando a diferença social entre os dois continentes. Porém, ao observar o fazer teatral dos franceses no seu método, ele percebeu que existia muita opressão na forma psicológica. Assim nascia o “arco-íris do desejo.”

O *arco-Íris do desejo* representa uma abordagem revolucionária para a formação de atores e o diálogo com a sociedade. Boal propôs um método de treinamento que vai além da técnica convencional, enfatizando a importância de explorar os desejos mais profundos dos intérpretes. Esse conceito busca resgatar a autenticidade e a emotividade na performance, permitindo que os atores se conectem mais intimamente com seus papéis e com o público.

A união entre o *arco-Íris do desejo* e o *teatro do oprimido* revela-se uma abordagem holística para a expressão artística e social. Enquanto o primeiro visa a profundidade emocional e a autenticidade na performance, o segundo busca empoderar os espectadores, promovendo a conscientização e a ação. Juntos, esses conceitos formam um panorama teatral que transcende a mera estética, tornando-se uma ferramenta dinâmica de resistência e transformação.

Assim, Augusto Boal, por meio do “arco-Íris do desejo” e do “teatro do oprimido,” desafiou as fronteiras convencionais da prática teatral, promovendo uma abordagem participativa e transformadora. Seu legado ecoa na prática teatral contemporânea, inspirando artistas e ativistas a explorar o potencial do teatro como uma ferramenta para a expressão autêntica, conscientização social e engajamento político. O “arco-Íris do “desejo e o “teatro do oprimido” permanecem como faróis luminosos, guiando a arte para além dos limites do palco, em direção a uma participação ativa na construção de sociedades mais justas e inclusivas.

Outra iniciativa importante no que tange ao aprendizado e apropriação se refere às práticas da *abordagem triangular* de Ana Mãe Barbosa. Desde a infância até a prática de adultos:

A Arte não tem importância para o homem somente como instrumento para desenvolver sua criatividade, sua percepção, etc., mas tem importância em si mesma, como assunto, como objeto de estudos. Além disso, nem toda criança virá a ser um produtor de Arte, mas todas poderão ser observadores efetivos, extraíndo do consumo visual os mesmos benefícios auferidos na ação sobre os materiais e na construção de símbolos. Para isso é necessário que aprendam, pela contemplação, que o objeto de arte age sobre quem o observa, organizando sentimentos e ideias e permitindo que o processo de interpretar imagens mobilize o potencial criativo, da mesma maneira que

o processo de produzi-las. [...] Na Educação, os modos de ver a Arte de dentro e de ver a Arte de fora se completam. Devemos, portanto, educar os estudantes em Arte e através da Arte.⁵⁵

A *abordagem triangular* de Ana Mae Barbosa é de certa forma uma estrutura pedagógica simples utilizada no ensino e na apreciação da arte. Ana Mae Barbosa é uma renomada educadora e pesquisadora brasileira, conhecida por seu trabalho no campo da educação artística. A “abordagem triangular” foi desenvolvida por ela como um guia para compreender e ensinar arte de maneira mais abrangente e significativa (talvez por isso seja passível de uma certa simplicidade teórica, mas de uma potência de aplicabilidade imensa).

A abordagem triangular consiste em três elementos interconectados que ajudam a analisar, produzir e fruir obras de arte. Esses elementos são:

1) Fazer artístico (arte como produção): este elemento envolve a criação de arte. É o processo em que os artistas expressam suas ideias, emoções e conceitos por diferentes meios artísticos, como pintura, escultura, dança, música, teatro, entre outros.

2) Leitura da imagem (arte como linguagem): nesse aspecto, a arte é vista como uma linguagem visual que pode ser lida e interpretada. Envolve a análise crítica da obra de arte, a compreensão de seus elementos visuais, como cor, forma, linha, textura e espaço, e a interpretação do significado e das mensagens transmitidas pela obra.

3) Contextualização histórica e cultural (arte como cultura): esse elemento aborda a importância de situar a obra de arte em seu contexto histórico, cultural e social. Isso envolve a compreensão das influências culturais e históricas que moldaram a obra, bem como a consideração das questões sociais e políticas que podem estar relacionadas a ela.

A abordagem triangular de Ana Mae Barbosa destaca a interconexão desses três elementos e enfatiza que uma compreensão completa da arte envolve não apenas a criação da arte (fazer artístico) e a análise da obra (leitura da imagem), mas também a consideração do contexto cultural e histórico em que a obra foi produzida (contextualização histórica e cultural).

Essa abordagem visa enriquecer a experiência artística, promovendo uma compreensão mais profunda e crítica da arte, tanto para artistas quanto para apreciadores de arte, e é frequentemente utilizada no ensino de educação artística para ajudar os alunos a desenvolverem uma apreciação mais completa e informada da arte.

⁵⁵ BARBOSA, Ana Mae. **Teoria e prática da Educação Artística**. São Paulo: Cultrix, 1975, p. 113.

2.3. Outras abordagens do fazer artístico pelos sujeitos periféricos

A literatura de periferia não se desenvolve isoladamente; ela está profundamente entrelaçada com outras formas de expressão artística que emergem das mesmas realidades marginais. A integração com as artes múltiplas – como a música, o teatro, a dança e as artes visuais – fortalece e amplifica a voz das periferias, criando uma rica tapeçaria de resistência cultural e de inovação artística. Este tópico explora as interconexões entre a literatura de periferia e outras manifestações artísticas periféricas, destacando como essas imbricações enriquecem o cenário cultural e social das periferias.

2.3.1. A Conexão entre Literatura e Música

A música, especialmente o rap e o funk, tem uma ligação íntima com a literatura de periferia. Ambas formas artísticas em sua vertente mais social compartilham uma linguagem comum e abordam temas semelhantes, como a violência, o racismo, a pobreza e a luta por direitos. Muitos escritores de periferia são também letristas de rap, e suas letras frequentemente são uma extensão de suas obras literárias. A oralidade presente na poesia marginal encontra ressonância nas rimas e nas batidas do rap, criando uma ponte poderosa entre palavra escrita e palavra falada.

2.3.2. Teatro e Performance

O teatro é outra forma artística que se entrelaça com a literatura de periferia. Peças teatrais que surgem nas periferias frequentemente são adaptadas de obras literárias de autores marginais ou são inspiradas nas histórias e nas experiências dessas comunidades. O teatro de rua e os grupos de teatro comunitário desempenham um papel crucial na disseminação das narrativas periféricas, levando as histórias e as questões sociais diretamente ao público. A performance teatral, com seu poder de envolver e de mobilizar, é uma ferramenta eficaz de conscientização e de resistência.

2.3.3. Artes Visuais

As artes visuais, incluindo a pintura, o grafite e a fotografia, também se imbricam profundamente com a literatura de periferia. O grafite, em particular, é uma forma de arte urbana que serve como uma voz visual das periferias. Muitos escritores de periferia colaboram com artistas de grafite para ilustrar suas obras, criando uma sinergia entre texto e imagem. Além disso, exposições de arte que destacam a realidade das periferias frequentemente incluem leituras de poesia e de prosa marginal, integrando diferentes formas de expressão artística.

2.3.4. Dança e outros elementos da Cultura Hip Hop

A dança, especialmente dentro da cultura hip hop, está intrinsecamente ligada à literatura de periferia. O breakdance, por exemplo, não é apenas uma forma de dança, mas também uma expressão física das mesmas lutas e das mesmas resistências que são abordadas na literatura marginal. Eventos de hip hop frequentemente combinam batalhas de rap com apresentações de breakdance e exibições de grafite, criando um espaço onde múltiplas formas de arte periférica se encontram e se fortalecem mutuamente. Alguns grupos inclusive misturam os diversos elementos e métodos como o *Núcleo Bartolomeu de Teatro*.

O ponto central desse processo, no que diz respeito à interpretação e ao texto em ação, chamados aqui de “performance poética”, foi justamente a transposição de linguagens, a maneira pela qual num processo tradutório o arcabouço da cultura hip-hop e seus elementos se materializam na ação de um ator que os empregou numa personagem de teatro⁵⁶

2.3.5. Cinema e Audiovisual

O cinema e outras formas de arte audiovisual também desempenham um papel significativo na promoção e na disseminação da literatura de periferia. Documentários e filmes que retratam a vida nas periferias muitas vezes se baseiam em obras literárias marginais ou

⁵⁶ D'ALVA, p. 77, 2014.

contam com a colaboração de escritores de periferia. Essas produções audiovisuais ajudam a levar as narrativas periféricas a um público mais amplo, utilizando o poder visual para complementar e amplificar as histórias contadas através da literatura.

2.3.6. Os Slams

Os slams, competições de poesia falada que emergiram nos bairros periféricos, têm desempenhado um papel fundamental na valorização e amplificação da literatura marginalizada. Essas batalhas poéticas não apenas oferecem uma plataforma para que vozes frequentemente silenciadas possam se expressar, mas também fomentam uma comunidade vibrante de escritores e artistas que refletem e desafiam a realidade social em que vivem. Ao combinar elementos de performance, oralidade e crítica social, os slams democratizam o acesso à literatura, tornando-a mais acessível e relevante para jovens de comunidades periféricas. Além disso, eles incentivam a criatividade e o pensamento crítico, promovendo a autoestima e o empoderamento dos participantes. Em um contexto onde a literatura tradicional muitas vezes ignora ou marginaliza essas vozes, os slams emergem como espaços de resistência cultural e afirmação identitária.

A imbricação da literatura de periferia com outras formas de arte cria um ecossistema cultural vibrante e dinâmico, onde diferentes expressões artísticas se alimentam e se fortalecem mutuamente. Essa integração não só enriquece a produção cultural das periferias, mas também amplia o alcance e o impacto das vozes marginais, promovendo uma maior visibilidade e compreensão das realidades periféricas. A colaboração entre literatura, música, teatro, artes visuais, dança e audiovisual demonstra a riqueza e a diversidade da cultura periférica, sublinhando seu papel vital na construção de uma sociedade mais inclusiva e justa.

Através dos conceitos e teorias apresentadas acima, podemos articular e desenvolver a análise das ações e de seus efeitos na realidade – sejam elas no campo prático, sejam elas no nível do desejo. Considerando isto podemos embasar e articular algumas das iniciativas que serão vistas no capítulo III.

3 EXEMPLOS, PRÁTICAS E REFERÊNCIAS

Tem umas coisas que nem a cota dá conta! Tipo eu! Esses malucos que vem da “perifa”, conseguem ler uns livros, não tem paciência para a disciplina acadêmica e inventam logo uma banda, um grupo de teatro, mete um rap, um funk, a poesia, vira punk. O partido não entende e a economia criativa não suporta nossa indisciplina errante. O que resta para nós é inventar a vida! Outra institucionalidade! Outra representação! Que nem essa dele cantando” Sweet child o mine” (cover), todo meu aprendizado foi fazendo cover de quem eu admirava. Fazer cover não é imitar, é transformar em experiência e re-operação aquilo que te forma. O resto é história.

Marcus Vinicius Faustini

O fazer artístico pode se constituir sobre criação, reprodução ou apropriação que não vai ser o seu traço fundamental sobre a possibilidade da originalidade e potência em relação a produção de subjetividades pelo indivíduo. Não é a apropriação sobre a matriz original (ou sua forma de criação) que a difere de um objeto ordinário. Também não é a necessidade de uma elaboração original que a faz gerar sentido e pertencimento ao mundo. Ao mesmo tempo, feitura a partir do processo baseados em apropriações, releituras e outros métodos semelhantes não a impedem de ser e gerar sentido e de ser Arte! Ainda que, como observamos, nas proposições de Ana Mae Barbosa que busca através da sua abordagem, criar um método⁵⁷, que articule a observação de obras já existentes a criação e a fruição de trabalhos e procedimentos do alunado no campo da arte-educação. Tanto para aproximar e discutir obras históricas importantes como para ampliar a fruição da arte e facilitar a apropriação das ferramentas, estilos e produções artísticas pelo alunado. Produzindo, refletindo, lendo, conhecendo e se apropriando de obras diversas para conhecer e para gerar sentido.

Outros capítulos desta tese apontaram as possibilidades da arte para além de si, bem como as possibilidades da arte atuar como agenciamento e as suas formas de ser, estar e disputar o mundo. Com este escopo teórico vamos nas próximas páginas tratar dos objetos selecionados para compor nosso estudo de caso através do *Apalpe*, do *Agência de redes para juventude*, da *Coleção Cabeças da Periféria*, da *Cia do Invisível* e do *Coletivo Última Estação*. Assim analisaremos dois projetos processuais de escrita e prática de artes múltiplas (“Apalpe” e “Agência de Redes”), um processo de registro e validação teórica (“Cabeças da Periferia”) e dois outros de composições e escritas dramaturgicas (“Cia do Invisível” e do coletivo “Última estação”)

⁵⁷ Mesmo considerando que ela não use essa palavra (metodo) para definir para defini-lo.

A análise destes processos de escritas tem como objetivo a análise da capacidade de vetorizar outros ganhos e apropriações. É nesta linha que segue o trabalho de Faustini (ou os derivados dele): organizando os dispositivos artísticos estruturados no ‘copia e cola’ e de procedimentos para gerar potências e novos discursos (na estrutura da cidade, nas representações e nos sujeitos da arte). Essa percepção também poderia ser usada para o ensino da literatura: a percepção da palavra como experiência estética. A palavra como possibilidade de agenciamento sobre o ser/estar no mundo. O pensar a palavra não como prática do gênio, mas como um direito e como fazer do homem. Essa apropriação é importante já que uma parte localizada no status quo da “voz corrente artística”, se já não pode se apoiar na aura da obra, tenta se voltar para a aura dos interesses da arte ou do gênio do indivíduo.

Assim, veremos mais a fundo o uso de inventários, mapas e abecedários para propor registros de vivências e experiências (e no desenrolar do projeto *Agência de redes para a juventude* construção de experiências e negócios sociais). Ou produzir através de entrevistas com jovens artistas e mobilizadores sociais livros teóricos que apresentem e deem conta de certo pensamento e fazer artístico das periferias do Rio de Janeiro. Além disso, serão analisadas as construções e processos de composição dramatúrgica das *Companhias do Invisível* e *Última Estação*. Acredito que essas iniciativas são a concretização da frase “arte sempre produz coisas”. Estes processos de criações e recriações poderiam se aproximar da ideia deleuziana de dispositivos. Se tornando e tendo a potência de linhas de visibilidade, enunciação, forças, subjetivação, ruptura, fissura, fratura, tensão, clareamento com elas, ora se entrecruzando, ora se misturando, e ora se afastando, de modo à re-configurar e re-operar, através de variações ou mesmo mutações de agenciamento.

Uma das disputas primordiais travadas nesta tese é como a questão estética tem possibilidade de interferir na “realidade” social e econômica, ou como a palavra pode gerar, interferência na existência e na disputa pelo pertencimento e memória. Processos estes que põem como narrativa desde o “seu lugar” até a si próprio.

As noções de construir/desconstruir operada por estas práticas agenciam para públicos à margem a possibilidade de produção de sentido e produção de presença a partir da mistura de técnicas artísticas e objetos e lugares do cotidiano. É ainda o potencial da língua exposto em *Comunidades Imaginadas*: “Basicamente, a coisa mais importante quanto a língua é sua capacidade de gerar comunidades imaginadas, efetivamente construindo solidariedades

particulares.”⁵⁸ É a construção-invenção da realidade. É o pôr em xeque fronteiras levantadas sobre a arte e a representação de forma solida nestas temporalidades ambivalentes liquidas de nação-espaço. É o objeto pedagógico, na qual os indivíduos trabalham construções de suas narrativas, de forma enunciativa presente construídas na repetição e na re-operação e pulsação do sinal original.

Assim se alarga o ponto do efêmero, incorporando a “vida” na “escrita” e a “escrita” na “vida” através do engajar para não se deixar esquecer e para se colocar presente. De forma a lembrar o que foi perdido ou ainda não mencionado. É o trazer da presença pelo vetor do repetido, efêmero, precário e frágil. Pensando o corpo, voz, palavra, presença e subjetividades não como um ato retrospectivo, mas como um ato ampliado para a cidade. Sem manter a ilusão da permanência e retenção do efêmero de maneira aparentemente duradoura tratando de habitar o mundo de uma forma assumidamente efêmera e transitória, mas assumidamente com a posição da disputa do campo e da visibilidade.

Este diálogo com o evento, o acontecimento, a produção de presença e a partilha de uma vivência sensível é muito mais do que com a lógica da reprodução, ou da representação. Tendo conteúdo que pode ser consumido e operado, centralizador e canalizador de relações possíveis, relações diferenciadas que geram as suas subjetividades no design do território. Tirando a arte dos espaços institucionais e tornando-a ação, reação, encontro, tensão. É importante ressaltar como adendo que na criação literária do *Apalpe* a culminância do conto era sempre precedida por uma performance ou uma instalação de modo a fisicalizar na cidade o direito à palavra.

De fato, o núcleo principal é o procedimento que, por suas ferramentas cria questionamento, que tecem relações sutis com sua própria vivência. Que transforma a vontade de potência em vontade de aparência e a aparência em fato, através de fatos concretos experimentados, vivenciados e compartilhados. Sobre esta noção de experiência e visibilidade com o território é importante salientar uma indagação importante

Por que eu vou valorizar mais Paris do que Antares, do que Paciência, do que Cesarão?
Por que eu contar a história de Copacabana e Ipanema, se eu posso contar de Antares?
Eu escrevo com a intenção de mostrar que o lugar onde você mora tem a mesma importância que os outros, também faz parte do planeta.⁵⁹

⁵⁸ ANDERSON, 2008, p. 189.

⁵⁹ ANDARILHO, Jessé. **Jessé Andarilho, a escrita, a cultura e o território**/ Jessé Andarilho; organização Marcus Faustini; comentadores Júlio Ludemir, Rossi Alves, Isabel Diegues. 1. Ed. Rio de Janeiro: Cobogó, 2020, p.19.

Nas próximas páginas apresentaremos iniciativas em que as estruturas de construção textual e performática propostas ensaiam a transformação dos afetos e experiências de vida em um estabelecimento de um novo olhar sobre o mundo. Ou a constituição e legitimação dele, regido pelas percepções sutis e não pela percepção grosseira e excludente, até porque é um olhar muito mais próximo. Inicialmente proposto, e mesmo que não nomeado assim, do uso da “abordagem triangular” no dialogo de projetos como o Apalpe e o livro *Guia Afetivo da Periferia*.

3.1. Teatro, cinema e o guia afetivo da periferia—Um registro pela memória.

Um pouco de memória, um pouco de fato. No ano de 2001 eu era um adolescente apaixonado por livros e cinema, mesmo morando em uma cidade, Itaguaí, que não tinha livrarias e nem cinemas à época. Um fato curioso que pode ser citado é que a segunda Casa de leitura mais antiga do Brasil é a de Itaguaí, tendo inclusive livros doados por Dom Pedro II.

No início de 2001, mais precisamente em janeiro, comecei a fazer teatro com o Fábio Ignácio na Catedral da Igreja Católica em Itaguaí. Além disso, em março aconteceria um teste para ser aluno do Teatro Municipal de Itaguaí (que tinha começado a funcionar no ano de 1999). Eu amava o teatro desde os tempos que ele dividia espaço com a Casa de Leitura (Biblioteca Machado de Assis). Ainda criança, assisti uma peça, que não me lembro mais o nome, mas que foi uma das grandes diversões da minha infância. Lembro de risos e chinelos voando nas cenas. Aliás, contar histórias e ler era algumas das formas de me conectar com meus pais e com meu avô paterno quando ele vinha me visitar de São Paulo.

Voltando a março de 2001 eu já fazia teatro, tinha começado no *sdruvneps* (o nome do grupo era esse mesmo) mas naquele mês, um amigo meu (Pablo) ia fazer um teste para entrar no curso de teatro do Teatro Municipal de Itaguaí. Mesmo sem ter muita intenção de fazer o curso eu quis ir para observar aquilo: como era um teste para entrar para o teatro. No grupo que eu tinha entrado a base era mais comunitária e não era necessário fazer um teste. Era só entrar. Mas como no teatro havia um diretor com certo currículo nos teatros do Rio de Janeiro, o teste era necessário. O Diretor era Marcus Vinicius Faustini que já tinha duas montagens de muito sucesso no currículo. Uma temporada de *Capitu*, na ABL. E uma montagem de muito sucesso

de *Eles não usam Black Tie*, tendo como protagonistas Eduardo Moscovis e Vanessa Gerbeli.⁶⁰ E sendo uma peça extremamente elogiada. Fui pra assistir o teste, fiz e passei...

Minha experiência inicial com Faustini durou três anos. Fiz um primeiro ano com uma montagem que misturava as músicas dos *Beatles* ao *Romeu e Julieta* de *Shakespeare*, passei no segundo ano para o projeto da Companhia Municipal (em que tentamos montar sem sucesso: *Electra*, *Eles não usam Black Tie* e *Pluft*). No terceiro ano, com a companhia desfeita, montamos o *Auto da Compadecida* de Ariano Suassuna (com direção do Faustini) e que além do Teatro de Itaguaí se apresentou no Teatro Sérgio Porto (Humaita) e no Teatro da Cidade das Crianças (Santa Cruz) e que naquele momento já estava sob a direção da ONG Avenida Brasil da qual Faustini já era um dos diretores. Sobre o percurso muita coisa aconteceu e que merecem ser descritas.

Durante nosso processo de companhia um outro projeto de Faustini acabou por prejudicar muito as atividades realizadas no Teatro Municipal de Itaguaí. Guarniere em virtude da montagem de *Eles não usam Black Tie* havia voltado a escrever: um musical com um orçamento a época de R\$ 2.000.000,00 (dois milhões de reais) para Faustini. A montagem se deu em São Paulo e acabou por fazer Faustini ter uma expressiva quantidade de faltas em nosso curso. A montagem da peça, *A Luta Secreta de Maria da Encarnação*, texto então inédito de Guarniere, foi feita com muito recurso e luxo. Mas apesar da grandeza do dramaturgo e do diretor em ascensão, em um dos textos das críticas teatrais jornalísticas da época, um dos comentários foi que a coisa mais bonita da peça era o programa. Foi um fracasso de crítica e público⁶¹ (considerando o investimento). Durante este período Faustini também era aluno do curso de direção da Escola de Cinema Darci Ribeiro. Em um dos projetos denominado *Chão de estrelas* ele usava um procedimento de fazer um inventário com diversos atores e artistas periféricos e da baixada fluminense. Logo depois, ele dirigiu um filme documentário chamado *Carnaval, bexiga e sombrinhas* que era uma espécie de guia (afetivo) sobre o movimento de Clóvis na periferia do Rio de Janeiro.

O Clóvis (ou bate bola) é uma fantasia/função de carnaval onde pessoas se paramentam com vários metros de panos, uma máscara que lembra uma espécie de palhaço (relativamente

⁶⁰ Atores de Grande destaque na Globo na época.

⁶¹ A Luta Secreta de Maria da Encarnação, nascida sob ótimos auspícios e com as melhores intenções, teve vida curtíssima. Sem maiores explicações, a instituição responsável pela produção, o Instituto Takano, se desligou do projeto e retirou o patrocínio. Segundo Daniel Dias da Silva, diretor-assistente da peça, em depoimento exclusivo, “a peça foi uma iniciativa de um Instituto Cultural, ligado a um importante parque gráfico, que, após o fim da temporada de dois meses, não se interessou mais em levar adiante o espetáculo.
in<http://bernardoschmidt.blogspot.com/2010/10/guarnieri-e-luta-secreta-de-maria-da.html>

macabro) junto a um acessório de bexiga (os que brigam e duelam), ou sombrinha (que distribuem brinde). Este filme, também era um guia de curiosidades, sobre esta figura de carnaval majoritariamente da zona oeste e baixada fluminense. Nesse meio tempo precisei me afastar e tentei fazer direção na UFRJ, mas pra mim, que morava em Itaguaí, todas as peças necessárias para fazer o THE de direção da UFRJ no Rio já estavam esgotadas. Não fiz. Acabei prestando vestibular e passando para Administração na UFRRJ (Seropédica). Continuei fazendo meu trabalho no grupo de teatro comunitário. Na realidade, acabei fundando um novo grupo chamado *MGT OS COLORIDOS*, fazendo contação de histórias, me envolvendo com atividades de produção e até lecionado conteúdo relacionado a administração e marketing. Porém ao concluir minha primeira graduação e antes de fazer minha segunda graduação fui participar de um outro projeto de Faustini denominado “Escola Livre de Teatro,” que aconteceu no Teatro da Cidade das Crianças em Santa Cruz (Rio de Janeiro).

O projeto encaminhava um encorajamento estético através do teatro e tinha a pretensão da formação de grupos de teatro na região (com um outro projeto anexo que era o de incubadora de grupos teatrais). Dentro deste projeto, alguns grupos foram contratados para se apresentar naquele espaço. E também na recém inaugurada Lona Cultural Sandra de Sá (Santa Cruz, que também estava na direção de um outro profissional amigo de Faustini chamado Anderson Barnabe. O que gerava uma grande oportunidade de apresentações e visibilidades. Cabe notar a ausência de equipamentos culturais na região – infelizmente a distribuição de teatros na cidade e até no Estado do Rio de Janeiro se dá basicamente entre Centro e Zona Sul da capital. Nos espaços também existiam oficinas e cursos. Nas oficinas da Escola Livre de teatro⁶² os alunos tiveram aulas com nomes importantes do teatro como Moacir Chaves, Celina Sodré, o próprio Faustini, entre outros. As duas montagens ficaram a cargo de Alexandre Damascena. Na primeira, nós fizemos uma adaptação do conto *Um senhor muito velho com umas asas enormes*, de Gabriel Garcia Marques. com criação coletiva dos alunos. Na segunda, a montagem foi *A Menina e o Vento*, de Maria Clara Machado. na qual, devido a atrasos de produção, tive que sair durante os ensaios por conta da segunda graduação. Terminado esse período e com a troca de gestão municipal, Faustini foi convidado a ser Secretário de Cultura em Nova Iguaçu, onde já executava uma atividade: um projeto chamado Escola Livre de Cinema, que experimentava práticas de guias de curiosidades, de coletas de imagens e de proposições de vídeos performáticos.

⁶² Projeto desenvolvido pela ONG Avenida Brasil, na qual Faustini também participava que visava qualificar a formação de atores na Zona Oeste do Rio e região.

Depois disso, um projeto importante foi lançado no campo da literatura em que Faustini sintetizava, ou fazia uso, de todos esses processos para si: O livro *Guia Afetivo da Periferia*, escrito por ele, em 2009, e publicado pela editora Aeroplano através da coleção Tramas Urbanas⁶³. As experiências vividas por Faustini enquanto estudante, enquanto morador periférico, enquanto ser desejante, o transformam em um flaneur contemporâneo e que traz todas as experiências dos projetos e realizações de forma conciliada e imbricada. Nesse livro a literatura de periferia emerge como uma voz potente na literatura contemporânea brasileira, trazendo à tona narrativas que desafiam, complementam, dialogam e opõem os discursos hegemônicos. Marcus Faustini usa de diversas metodologias e procedimentos de uma literatura contemporânea para compor, em seu *Guia Afetivo da Periferia*, uma visão íntima e envolvente das realidades vividas nas periferias urbanas (partindo da própria visão para contar a cidade do Rio de Janeiro). A abordagem proposta instrumentaliza bem a palavra para poder argumentar e fazer as suas demandas. Faustini já havia se conectado à questão do território e da memória nos projetos da *ELT (Escola Livre de Teatro)* e da *Escola Livre de Cinema*. No seu livro, o diálogo entre memória afetiva e território é fantástica. O que é trabalhado nas páginas do livro não é uma memória fria, ou distante, mas sim uma memória contada, experimentada e experienciada. Isso faz uma grande diferença, principalmente pelo uso da palavra, da narrativa e nos dispositivos literários usados.

Guia Afetivo da Periferia de Marcus Faustini é uma obra que se destaca por sua abordagem envolvente emocionalmente sobre a periferia carioca (e o transitar pela cidade). O livro vai além de uma simples descrição geográfica, ou sociológica das áreas periféricas. Oferecendo uma visão íntima e pessoal das comunidades que formam o tecido social da cidade do Rio de Janeiro, é a escolha da rua como o espaço sintático da narrativa feita por um autor-narrador-personagem-ator. Não é a periferia, nem o centro, o espaço da narrativa, mas a

⁶³ Criada por Heloisa Buarque de Hollanda com curadoria de Ecio Salles, e publicada pela editora Aeroplano, a coleção “Tramas Urbanas”, é composta por mais de 30 livros que abordam aspectos culturais das periferias urbanas na perspectiva de artistas, produtores culturais e ativistas desses territórios.

Com a proposta pioneira de divulgar e reconhecer a relevância do trabalho desses intelectuais de origem periférica, a coleção marcou a cena literária da cultura urbana brasileira nos anos 2000. Suas obras trazem novas narrativas sobre projetos culturais, trajetórias de vida, trabalho, etnografia e pesquisa; abordando temas como vozes marginais na literatura, tecnobrega, rap, funk, hip-hop, grafite, notícias da favela, entre outros.

Com o objetivo de incentivar a democratização do imaginário na criação literária, a coleção contou, entre seus autores, com nomes como Marcus Faustini, Érica Peçanha, Junior Perim, DJ Raffa, e Alessandro Buzo, conferindo visibilidade à reflexão sobre fenômenos socioculturais em fluxo nas grandes cidades brasileiras.

Patrocínio da Petrobras por meio da Lei de Incentivo à Cultura/Ministério da Cultura/Governo Federal.

circulação entre todos os espaços urbanos. Elementos e estratégias para circular e para ganhar visibilidade bem como as relações de volta e permeabilidade com a cidade. Literalmente:

Na rua que já foi conhecida como Beco da Luxúria, hoje chamada 20 de Abril, perto do Campo de Santana no centro do Rio, fica o lugar onde costurei essas partes que agora sinto ligadas pela circulação do sangue carregado de memórias.⁶⁴

Leila Lehen, em seu livro *Citizenship and crises in contemporary Brazilian literature*, salienta que o livro consegue, através de suas narrativas, ressignificar e reorganizar o tecido da cidade. E quebrar através do afeto a cidade partida, ou ao menos, estimular que o leitor se aproprie da cidade. Afinal no romance de Faustini há um processo de construção de pontes metafóricas. Nas palavras de Lehen:

O *Guia afetivo da periferia* concentra-se em territórios comuns e constrói pontes narrativas entre diferentes terrenos socioeconômicos e culturais da metrópole. Construindo pontes metafóricas, e atravessando-as, o narrador do Guia afetivo da periferia se estabelece como um cidadão de toda a urbe, e não como um sujeito relegado a sua periferia geográfica e figurativa.⁶⁵

Marcus Faustini é a figura central que quebra as divisões e faz o circular e o andar pela cidade do Rio de Janeiro. O *Guia Afetivo da Periferia* é um exemplo notável de como a narrativa pode ser utilizada para construir pontes afetivas entre diferentes realidades. A obra é uma cartografia que se distancia, mas sem ignorar as questões físicas para se valer das questões emocionais e das subjetividades dos sujeitos periféricos. Um tipo de sujeito plural e multifacetado, mesmo Faustini sendo um narrador solo, onde cada lugar é narrado através das memórias e afetos dos habitantes. Faustini utiliza uma linguagem que é ao mesmo tempo poética e documental, criando uma experiência de leitura que é tanto informativa quanto emocionalmente envolvente. Explorando uma narrativa afetiva que ressignifica a experiência periférica e a posiciona dentro do campo da literatura contemporânea, que poderiam ser expostas à luz das teorias de imagem e memória usadas em literatura e apresentadas por Natalia Brizuela em *Depois da fotografia*.

Natalia Brizuela, em *Depois da Fotografia*, explora como a imagem e a memória são elementos fundamentais na construção de narrativas contemporâneas. Faustini aplica esses conceitos ao descrever a periferia não apenas como um espaço físico, mas como um *locus* de memória afetiva. Cada descrição de lugar, ou de experiência em *Guia Afetivo da Periferia*, é

⁶⁴ FAUSTINI, Marcus Vinícius. **Guia afetivo da periferia**. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2009, p. 30.

⁶⁵ Lehen, 2013, p. 160.

carregada de imagens vívidas e memórias pessoais, que atuam como dispositivos narrativos para conectar o leitor às experiências vividas pelos personagens. Aliás as imagens não são apenas do campo da descrição: imagens são colocadas para legitimar, compor, ampliar e até contrastar com a narrativa. Assim imagens como *Seya de pegasus*, a carterinha estudantil, ou uma foto da central do Brasil compõem o guia. Como argumenta Brizuela, a imagem tem o poder de evocar memórias e sentimentos, criando uma ligação emocional profunda entre o observador e o objeto observado.⁶⁶

A afetividade é um elemento crucial na obra de Faustini. O autor constrói suas narrativas a partir das emoções e experiências pessoais dos personagens, oferecendo uma visão profundamente humanizada da vida na periferia. Como sugere Brizuela, a utilização da imagem e da memória na narrativa literária permite uma conexão mais profunda entre o leitor e os personagens, transformando a leitura em uma experiência empática.⁶⁷ É importante considerar que a literatura produzida pela periferia ainda carece de certo destaque no cenário da literatura nacional, mas é óbvio que a literatura brasileira contemporânea tem se beneficiado enormemente das contribuições da literatura de periferia. Autores como Faustini⁶⁸ trazem novas perspectivas e estilos narrativos que enriquecem o panorama literário. A integração das narrativas periféricas na literatura contemporânea desafia os cânones estabelecidos e promove uma visão mais inclusiva e diversa da sociedade brasileira.

Guia Afetivo da Periferia de Marcus Faustini é uma obra que exemplifica o poder transformador da literatura de periferia. Faustini oferece uma visão rica e multifacetada da vida na periferia, contribuindo significativamente para a literatura contemporânea, ao mesmo tempo que contribui para a visibilidade da periferia do Rio de Janeiro. O autor não apenas narra histórias, mas também convida os leitores a uma imersão afetiva na realidade das favelas e bairros periféricos do Rio de Janeiro. Utilizando uma linguagem acessível e íntima, Faustini consegue capturar a essência das experiências vividas pelos moradores dessas regiões. Ele transforma a narrativa em um verdadeiro passeio pelas ruas, vielas e becos, permitindo que o leitor sinta-se parte da comunidade. Não é como um guia da cartografia concreta local, mas da circulação pelas ruas, *locus* da substanciação da realidade. Era a confirmação de que, domingo a domingo, mesmo sem dinheiro, fazia mais sentido andar pela rua do que ficar em casa. Na

⁶⁶ BRIZUELA, 2013, p.43

⁶⁷ Ibid, 2013

⁶⁸ Isso para não citar Ferrez, Carolina Maria de Jesus entre outros autores de importância....

espera do trem, observava as pessoas e criava pequenas histórias para cada uma. “Era meu território particular de invenção.”⁶⁹ Ele não se limita a apresentar os desafios enfrentados pelos moradores, mas celebra a riqueza cultural, a criatividade e a resiliência dessas comunidades. O autor destaca a importância da cultura local, das festas, das tradições e dos movimentos artísticos que emergem nas periferias, desafiando estereótipos negativos frequentemente associados a essas áreas.

Estranhamente, uma das críticas mais frequentes ao livro é o seu enfoque subjetivo, justamente o que destacamos positivamente. Alguns leitores argumentam que a perspectiva pessoal de Faustini, embora enriquecedora, pode limitar a compreensão mais ampla das dinâmicas complexas das periferias. A visão afetiva e emocional do autor pode ser vista como parcial, deixando de lado análises mais profundas e objetivas sobre questões estruturais e históricas que afetam essas áreas. Mas é possível contra argumentar que talvez o livro do Faustini não seja para isso ou ainda que o livro se dá o direito de ser um livro feito como de periferia e que se deseja não apenas como literatura social mas como um dispositivo literário contemporâneo. A prática, o conhecimento e a relação com a cidade são usadas como estratégia narrativa. Escrito em uma primeira pessoa informal, o livro se revela um inventário dos pequenos prazeres do cotidiano e em expressões e experiências das vivências em territórios populares através de uma forma afetiva e estética – através de imagens e palavras. O livro é uma espécie de relatos de um flunar moderno. Uma narrativa de um sujeito que precisa andar/circular e se reconhecer e inventar na cidade.

Dentro da sua composição, dois pontos se sobressaem aos outros: o direito à memória (e não apenas o registro da carência ou da sobrevivência) e as formas de construções narrativas. O direito à memória é um ponto importante porque é através dele que se pode potencializar as experiências de expressão, onde os territórios e sujeitos populares aparecem. É uma forma de apostar na diversidade das formas de viver do país, dar visibilidade e contribuir para uma radicalização da democracia e do direito à cidade. Já sobre os processos e métodos, Faustini declarou em várias entrevistas a jornais e veículos de mídias sociais que usava como estratégias anotações antigas, fotos, objetos, pequenos textos em pequenos cadernos, gravação e transcrição em MP4 e depois fazia a reescrita. Entretanto, a principal estratégia foi a fragmentação da voz do personagem em pequenos trechos de pensamentos ao longo da narrativa. Além disso, existe forte presença de elementos externos. O livro tinha certa pretensão (informado de forma informal por Faustini) de ser um gesto estético que demonstrasse a

⁶⁹ FAUSTINI, Marcus Vinícius. **Guia afetivo da periferia**. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2009, p.35.

potência subjetiva dos territórios populares para além das representações de carência e ausência. Estes procedimentos serão usados por Faustini em seu próximo projeto que iremos analisar nesta tese.

3.2. Apalpe

O *Apalpe - A palavra da periferia* foi um projeto realizado na cidade do Rio de Janeiro em 2010 pela Aeroplano Editora e pela Culturas Híbridas Produções Artísticas, com o patrocínio da Petrobras e coordenado por Heloísa Buarque de Hollanda e Marcus Vinicius Faustini. O *Apalpe* tinha como premissa ser uma iniciativa que buscava promover o encorajamento estético de moradores da Região Metropolitana do Rio e ampliar a investigação de uma expressão que articulasse o corpo, a palavra e o território. Por meio de um curso de escrita e outras atividades ligadas a essa produção. É importante notar que o momento de realização do *Apalpe* é logo depois da publicação do livro de Faustini, apresentado na seção anterior, e está entrelaçado com o trabalho de Heloísa Buarque de Hollanda na editora Aeroplano com a coleção *Tramas Urbanas*.⁷⁰ E sua vinculação com a cultura periférica em livros diversos, incluindo o *Guia Afetivo da Periferia*.

Heloísa Buarque de Hollanda é uma figura central na promoção e valorização da literatura periférica e marginal no Brasil, especialmente no Rio de Janeiro. Como pesquisadora, escritora, recém eleita da ABL⁷¹ e professora, ela tem dedicado sua carreira a explorar e divulgar a riqueza cultural das vozes marginalizadas. Seu trabalho tem sido crucial para a legitimação acadêmica e social dessas produções literárias, que muitas vezes são excluídas dos

⁷⁰ Criada por Heloísa Buarque de Hollanda com curadoria de Ecio Salles, e publicada pela editora Aeroplano, a coleção “Tramas Urbanas” é composta por mais de 30 livros que abordam aspectos culturais das periferias urbanas na perspectiva de artistas, produtores culturais e ativistas desses territórios. Com a proposta pioneira de divulgar e reconhecer a relevância do trabalho desses intelectuais de origem periférica, a coleção marcou a cena literária da cultura urbana brasileira nos anos 2000. Suas obras trazem novas narrativas sobre projetos culturais, trajetórias de vida, trabalho, etnografia e pesquisa; abordando temas como vozes marginais na literatura, tecnobrega, rap, funk, hip-hop, grafite, notícias da favela, entre outros. Com o objetivo de incentivar a democratização do imaginário na criação literária, a coleção contou, entre seus autores, com nomes como Marcus Faustini, Érica Peçanha, Junior Perim, DJ Raffa e Alessandro Buzo, conferindo visibilidade à reflexão sobre fenômenos socioculturais em fluxo nas grandes cidades brasileiras. A coleção está disponível para download no site da Heloísa: <https://www.heloisabuarquedehollanda.com/lorem-iupsum-lirem>. Consultado em 21/04/2024.

⁷¹ Quando adota seu nome de solteira Heloísa Teixeira e não mais Buarque de Hollanda.

cânones tradicionais. Através de projetos como o “Margens: Literatura e Periferia”, Heloisa tem não só dado visibilidade a escritores e poetas de comunidades periféricas, mas também estimulado o debate sobre inclusão e diversidade na literatura brasileira.

A importância de Heloisa Buarque de Hollanda para a literatura periférica se destaca em várias frentes. Ela foi pioneira em identificar e destacar a relevância das narrativas que emergem das favelas e periferias urbanas, reconhecendo a potência artística e a capacidade crítica dessas vozes. Seu trabalho editorial, através de antologias e publicações acadêmicas, tem sido essencial para inserir esses autores no mercado literário e nos circuitos de discussão acadêmica. Além disso, Heloisa atua como uma ponte entre a academia e a comunidade, promovendo o diálogo entre escritores marginais e críticos literários, o que enriquece a compreensão e a apreciação dessas obras. Um dos pontos de grandes destaques de sua trajetória, por exemplo, é a Universidade das Quebradas:

A Universidade das Quebradas (UQ) é um Laboratório de Tecnologia Social conhecido por sua metodologia de troca de saberes e experiências em contextos multiculturais, e tem se desenvolvido contínua e ininterruptamente desde 2009, atendendo a mais de 800 participantes.

Com isso, investe na troca e na mistura de saberes entre a comunidade, que produz cultura fora das universidades, e a comunidade acadêmica, para criar novas formas de conhecimento e novas expressões artísticas, dando ênfase à profissionalização e sustentabilidade dos projetos individuais dos quebradeiros.⁷²

Heloisa Buarque de Hollanda não apenas amplia o escopo da literatura brasileira, mas também desafia as fronteiras tradicionais do campo literário. Sua dedicação em revelar e valorizar a produção cultural das periferias do Rio de Janeiro contribui para uma literatura mais inclusiva e representativa. Ao trazer à tona as experiências e perspectivas de autores marginalizados, Heloisa não só democratiza o acesso ao espaço literário, mas também fomenta uma compreensão mais profunda das complexidades sociais e culturais do Brasil. Assim, sua obra é fundamental para a construção de um panorama literário mais diverso e equitativo.

Voltando ao projeto do “Apalpe,” em sua primeira etapa, ele contou com a seleção de trinta e cinco pessoas com origem, ou moradia nos mais diversos territórios do Rio de Janeiro. e tinha, como objetivo concreto principal, a elaboração de um conto, ou crônica, sobre o território de cada um dos participantes. Através de relatos do site do projeto⁷³ e em entrevistas com alguns dos participantes, é possível perceber que as estratégias de escritas propostas são emulações dos processos artísticos do próprio Faustini para a criação do seu livro, com diversas

⁷² <https://universidadedasquebradas.pacc.ufjf.br/> consultado em 16/04/2024

⁷³ Disponível em: <https://apalpe.wordpress.com> e consultado em: 21/04/2024.

metodologias de criações artísticas, de experiências, de debates e de rodas de conversa sobre a cidade. Os participantes planejavam, escreviam, ensaiavam e executavam intervenções artísticas e pensavam sobre as expressões de sua relação com a cidade, por meio de linguagens diversificadas.

A abordagem inicial do curso era que as metodologias usadas por Faustini no *Guia Afetivo*⁷⁴ pudessem ser apropriadas e executadas em um período de dois meses (com o curso inicialmente planejado entre 10 de julho a 12 de setembro de 2011). Com uma estrutura processual de que os inscritos participassem de várias oficinas (de literatura a hip-hop, passando por diversas linguagens como a das artes plásticas). Debates, palestras, visitas guiadas, entre outras atividades também nortearam o objetivo/desejo de transformar a experiência em um conto, ou crônica, sobre o território (que fosse ele de moradia ou de afeto) do Rio de Janeiro de cada um dos participantes. Absorvendo os conceitos de territorialidade e pertencimento, os participantes foram levados a criar experimentações artísticas a partir do uso da palavra. O projeto buscava ressaltar a palavra não somente na literatura, mas também em suas livres expressões, como vídeo, artes plásticas e fotografia. Este tipo de procedimento poderia estar alinhado ao uso da abordagem “triangular” da Ana Mãe Barbosa. Só que vinculados ao seu uso para apropriação, construção, reflexão e criação de narrativas periféricas e não necessariamente ao ensino de artes na escola. Ou ainda, com a escola dinâmica de escritores de Bellatin.

Cabe considerar que a literatura periférica no Rio de Janeiro tem sua relevância na visibilidade e no empoderamento de indivíduos/comunidades marginalizados. Mas é importante notar que este tipo de projeto faz emergir o lugar da escrita periférica como lugar de afeto e da narrativa da experiência com a cidade de territórios que estão à margem da margem⁷⁵. A apresentação da experiência de moradores que vivenciaram de forma orgânica o território é a possibilidade de falar de um sujeito carioca ainda pouco representado. Assim as ferramentas da escrita estão postas para narrar experiências, desafiar estereótipos e reivindicar espaço na esfera cultural (para além da representação tradicional). De certa forma, o lugar do outro (e da diferença de visibilidade de territórios) na cidade do Rio de Janeiro poderia ser aproximado do que Said expõe da relação de Ocidente e Oriente.

⁷⁴ Essas metodologias já estão citadas no capítulo anterior, mas cabe destaque a prática de Inventário, ABCdários, apropriação, uso da fotografia e do gabinete de curiosidades. Outro ponto é que algumas serão definidas melhor no próximo projeto Agência de redes para juventude.

⁷⁵ Em minha dissertação de mestrado apresentei uma série de especialistas e dados mostrando que existe visibilidades, investimentos e representações de diferentes graus até para território como favelas e comunidades. Disponível em <https://posciencialit.letras.ufrj.br/2021/08/02/dissertacoes-2016-2013/> consultado 25/01/24.

Edward Said argumentou que o Oriente não era apenas um conjunto de lugares geográficos, mas uma construção complexa e muitas vezes distorcida criada pelo pensamento ocidental. Ele demonstrou como os intelectuais, artistas e acadêmicos europeus construíram uma imagem homogeneizada e exótica do Oriente, perpetuando estereótipos e hierarquias de poder. Para Said, o Orientalismo não era apenas um campo de estudo acadêmico, mas uma forma de dominação cultural que justificava políticas imperialistas e reforçava noções de superioridade do Ocidente sobre o Oriente. Sua crítica provocativa desafiou os paradigmas estabelecidos na academia e na sociedade, influenciando profundamente os estudos pós-coloniais e os discursos sobre identidade, poder e representação. Said abriu novos caminhos para a compreensão das relações globais e culturais, destacando a importância de desafiar narrativas hegemônicas e reconhecer a diversidade e complexidade das culturas e sociedades do Oriente e do Ocidente.

A partir das ideias de Edward Said sobre a representação do Oriente como um constructo imagético e simbólico construído pelo Ocidente, podemos fazer um paralelo com as diversas comunidades e territórios do Rio de Janeiro, especialmente nas periferias e favelas. Assim como o Oriente foi historicamente percebido e narrado de maneira distorcida e exótica pelo pensamento ocidental, muitas comunidades/territórios cariocas enfrentam estereótipos e representações negativas que obscurecem suas complexidades e diversidades internas. Ou em similaridade do que nos diz Maria Aparecida Andrade Salgueiro

Nesse sentido, as diferentes manifestações das populações afrodescendentes em diferentes locais do mundo têm mostrado a sua diferença e as suas origens em contextos primordialmente brancos, levando junto com outras pressões a que a questão da identidade nacional e da suposta centralidade cultural do Ocidente seja abertamente discutida⁷⁶.

A visibilidade ou invisibilidade desses territórios e destes indivíduos depende diretamente da forma como são retratados e percebidos pela sociedade em geral e pelos meios de comunicação. E também em como as lutas de representação e visibilidade são travadas. Enquanto algumas áreas e indivíduos do Rio de Janeiro são amplamente visíveis (ainda que também estereotipadas em termos de violência e pobreza), outras permanecem invisíveis, ou marginalizadas, sem receber a mesma atenção ou oportunidades de representação autêntica e multifacetada. As representações das comunidades/territórios do Rio frequentemente carecem

⁷⁶ SALGUEIRO, Maria Aparecida Andrade p. 2

(<http://www.uesc.br/seminariomulher/anais/PDF/Mesas/Maria%20Aparecida%20Andrade%20Salgueiro.pdf>) consultado em 25/06/24.

de nuances e são moldadas por narrativas simplificadas que obscurecem suas realidades sociais, afetivas, culturais e históricas mais profundas.

Poderíamos ler as citações abaixo extraídas da introdução do referido livro como feitas para pensar a “realidade” desses territórios se substituíssemos as palavras referentes a Oriente e orientalismo por território/comunidade e o Ocidente, por centro/cidade.

Como um ponto de partida muito grosseiramente definido, o orientalismo pode ser discutido e analisado como instituição organizada para negociar com o Oriente – negociar com ele fazendo declarações a seu respeito, autorizando opiniões sobre ele, descrevendo-o, colonizando-o, governando-o: em resumo, o orientalismo como um estilo ocidental para dominar, reestruturar e ter autoridade sobre o Oriente.⁷⁷ .

Ou, ainda:

O Oriente é uma ideia que tem uma história e uma tradição de pensamento, imagística e vocabulário que lhe deram realidade e presença no e para o Ocidente. [...]. É um erro concluir que o Oriente era essencialmente uma ideia, ou uma criação sem uma realidade correspondente. [...]Ele tem uma realidade crua obviamente maior que qualquer coisa que pudesse ser dita a respeito no Ocidente.⁷⁸

As relações instauradas e percebidas nessas frases pela negociação do “Oriente,” que poderíamos pensar e substituir, para este trabalho, por palavras, como já dito, por comunidade e território, são relações estabelecidas na desigualdade de importância para decisões que envolvem toda a cidade. E são fruto de um discurso que visa enquadrar os vazamentos da realidade transbordante desses territórios à margem. É uma espécie de enquadramento, mesmo que múltiplo, que tem o intuito de “descrever o outro” e até “dominar o outro”, sendo resultado de uma relação complexa que vai além da “realidade crua,” ou das simples representações.

Logo, tratar de comunidade/periferia/território é tentar captar como, na evolução do tempo, os “jogadores” (ou os atuantes) desse campo representaram e se deixaram representar, percebendo-se, assim, as mudanças, modulações, refinamentos e até as revoluções que têm lugar no pensamento sobre os diversos territórios do Rio de Janeiro. Como é que as relações são transmitidas, reproduzidas e mediadas de uma época para outra? Podendo pensar novamente com Said:

Finalmente, como podemos tratar o fenômeno cultural e histórico do orientalismo como um tipo e obra humana induzida – e não um mero raciocínio incondicionado – em toda a sua complexidade histórica, detalhe e valor sem ao mesmo tempo perder de vista a aliança entre o trabalho cultural, as tendências políticas e o Estado e as realidades específicas da dominação?⁷⁹

⁷⁷ Said, 2007, p.15

⁷⁸ *Ibidem*, p.17

⁷⁹ *Ibidem*, p.27

Para começar a responder as questões desse processo, precisamos assumir o primeiro ponto básico: os significados e as representações dos territórios periféricos do Rio de Janeiro não têm um significado “uno”, mas múltiplo. Assim, esses territórios podem ser entendidos suas carências, mas também como potências. Voltando à ideia do *Apalpe* e do processo de escrita, registro, e posterior performance, essa manifestação artística não apenas documenta as realidades vividas nas periferias, mas também proporciona visibilidade e empoderamento para aqueles que, muitas vezes, são silenciados pela marginalização social e econômica. Ter a palavra é ter voz. O projeto *Apalpe* enfatiza a importância da visibilidade como um ato político. Ao destacar as histórias e vivências das comunidades e dos enunciadores locais, o projeto desafia representações estereotipadas e preconceituosas, contribuindo para uma maior consciência sobre as desigualdades urbanas e a importância da diversidade e visibilidade cultural.

Sobre estes pensamentos elencados Heloisa Buarque de Holanda afirma no site do do próprio projeto :

Ouvia as pessoas falarem sem parar sobre os movimentos da periferia, sobre os talentos da periferia etc. Mas eram sociólogos, antropólogos, que mal tinham pisado na periferia. Eu pensei: está na hora de dar voz aos protagonistas destes movimentos. Então, abri essa coleção, que será uma coleção de 30 volumes, na qual as pessoas contam sua experiência, ou seu projeto cultural, ou sua própria experiência pessoal. São livros escritos por líderes. Quando o Faustini me trouxe esse texto, me apaixonei imediatamente. Eu acho que isso vai ser muito exercitado no *Apalpe*.

Tanto que para Heloisa a experiência do *Apalpe* é a da escrita:

O *Apalpe*, para mim, é sobre tudo escrita, não é tanto memória. É mais o exercício da palavra em relação à experiência de cada um. Mas não é qualquer palavra. É uma palavra que vai ser muito trabalhada. Vamos fazer oficinas, palestras, grupos de motivação; vamos dar todos os recursos para as pessoas fazerem um uso competente da palavra. Quando a pessoa conquista a palavra, conquista o mundo.

Para a “tarefa” de conquistar a palavra, como já foi dito, foram realizadas oficinas e encontros entre os meses de julho, setembro e parte de outubro de que ano 2011, no Instituto Brasileiro de Administração Municipal (IBAM) do Humaitá, no Rio de Janeiro, com a participação dos já mencionados trinta e cinco jovens entre atores, escritores, artistas plásticos, agentes culturais e de comunicação, previamente selecionados⁸⁰ através de entrevistas . Importante mencionar que além do Patrocínio da Petrobras os participantes receberam ainda bolsa-auxílio através de parceria com a Secretaria de Cultura do Estado. O objetivo de promover o encorajamento estético dos participantes foi articulado junto a estratégias de suporte

⁸⁰ Seleção feita através de divulgação e entrevista.

financeiro aos participantes – se o gesto de escrever já é uma dificuldade para moradores de regiões mais favorecidas da cidade do Rio de Janeiro, ela é muito maior para certos territórios.

Outro ponto societal importante a mencionar é que a valorização da classe média e dos territórios populares estavam em pauta. Assim uma representação delicada e potente envolvia a criação destes mapas sensíveis que pudessem revelar o território. De certa forma a literatura volta a demandar o uso do homem periférico e de seu território. Euclides da Cunha fez isso em os *Sertões*, por exemplo. Em *Vidas Secas*, Graciliano Ramos fala da subjetividade de Fabiano misturado àquele sertão. O homem do povo já foi o homem da terra. O homem de origem popular da cidade é o seu território. O fazer do Apalpe de certa forma não se vincula apenas a uma linha de interpretação literária. Não sendo apenas nem um projeto social e nem só um projeto estético. Pretendendo não ser apenas um projeto social, mas sim um projeto estético com designer social.

Sobre a relação com uma não vinculação à certa tradição literária é importante notar que desde o século XIX, personagens da periferia vêm sendo retratados na Literatura Brasileira. Porém quando se trata de um autorretrato, há uma ênfase na nuance muito grande. A diferença entre literaturas produzidas por sujeitos de territórios e daqueles que a escrevem externamente costuma ser a de mais de intensidade de nuances. Faustini afirma sobre as tradições literárias

Eu só li livros de pessoas de origem de classe média. Demorou muitos anos para eu ler livros de pessoas de origem popular. E quero ouvir mais gente de origem popular. E o Rio de Janeiro popular para mim, hoje, não é apenas a favela, a comunidade, o conjunto habitacional. É também a rua, a Lapa. O popular é a maior invenção da cultura brasileira. Não quero que haja apenas pessoas da classe média escrevendo sobre o popular. Quero gente de origem popular escrevendo sobre o popular. Está na hora de termos intelectuais de origem popular. Esse é o meu comunismo. E aí o Brasil vai ficar mais interessante assim. ⁸¹

É obvio que a narrativa de Faustini aqui também tem um que de polemizar o debate. Existe uma certa tradição literária vinculada ao popular. Autores como Ferréz, fundador do movimento literário "Literatura Marginal", a pesquisa de Lucia Tenina sobre o movimento dos saraus de São Paulo, ou ainda Carolina Maria de Jesus, autora de *Quarto de Despejo*, são exemplos pioneiros dessa forma de escrita, que retrata a vida nas favelas e periferias de maneira crua e autêntica. Isso sem falar em João do Rio e Lima Barreto. Obvio que cabe notar o que Alyne Deyques aponta em sua dissertação, que virou livro:

⁸¹ Faustini, <https://apalpe.wordpress.com/2010/06/29/conheca-o-guia-afetivo-da-periferia/>, consultado em 20/03/2023.

A literatura Marginal/Periférica diante da academia já colhe suas críticas. Porém ainda há algo estranho no que cerca a crítica desse movimento, mesmo ele tendo sua formação basicamente na literatura, ainda são as áreas das ciências sociais e das histórias que as estudam em maior extensão.”⁸² Tradicionalmente a literatura de periferia é um movimento literário que se concentra na representação das experiências das comunidades marginalizadas nas grandes cidades. Ela se caracteriza pela autenticidade das vozes e pela relevância social das histórias contadas. A literatura de periferia não é apenas uma forma de resistência, mas também uma afirmação de identidade e pertencimento, desafiando as estruturas de poder que tradicionalmente silenciam essas vozes. Explorando as obras de autores que emergiram das periferias da cidade, analisamos como esses escritores dão voz às experiências, identidades e lutas das comunidades marginalizadas.

A literatura periférica tem emergido como uma voz importante dentro do panorama literário brasileiro, especialmente nas grandes cidades como o Rio de Janeiro. Originada nas margens da sociedade, esta forma de expressão literária reflete as realidades, experiências e lutas das comunidades marginalizadas. As grandes cidades do Brasil (como o Rio de Janeiro) são marcadas por profundas desigualdades sociais e econômicas, onde as periferias urbanas são frequentemente relegadas à margem da sociedade. Foi nesse contexto que surgiu a literatura periférica, como uma forma de resistência e afirmação de identidade por parte das comunidades excluídas.

Normalmente a literatura periférica se caracteriza pela linguagem direta, sem rebuscamentos, que reflete a oralidade e as vivências cotidianas das comunidades marginalizadas. Os temas abordados são diversos, incluindo violência urbana, racismo, desigualdade social, entre outros, e são tratados de forma visceral e, muitas vezes, poética. Além disso, a literatura periférica frequentemente incorpora elementos da cultura local, como o samba, o funk e o hip-hop, contribuindo para a construção de uma identidade cultural própria. Mas cada vez mais os procedimentos da literatura periférica se aproximam do conselho de uma literatura para além de si.

A literatura periférica tem a capacidade de ter, um impacto significativo na sociedade, ao dar visibilidade e voz às comunidades marginalizadas. Essas obras quando desafiam estereótipos e preconceitos, promovem a empatia e a compreensão entre diferentes grupos sociais. É possível dizer que, a literatura periférica inspira jovens das periferias a se engajarem na escrita e na produção cultural, oferecendo oportunidades de empoderamento e transformação

⁸² Alyne Deyques, 2011, p.

social. Ao explorar as realidades e experiências das comunidades marginalizadas, essas obras desafiam as estruturas de poder e contribuem para a construção de uma sociedade mais inclusiva e justa.

No entanto, é importante reconhecer que a literatura periférica ainda enfrenta desafios significativos, como já foi dito: a falta de reconhecimento institucional e ainda a falta de suporte institucional. Na proposta do projeto desta tese, um dos objetivos era o de investigar a aplicabilidade da “abordagem triangular” no diálogo com as formas artísticas contemporâneas produzidas por sujeitos normalmente excluídos dos eixos tradicionais de representação e criação. Que se apropriam de ferramentas de construções artísticas, já usadas por outros para criar, assim, sua “originalidade” e rediscutir a noção de “autor-leitor-criador”. Ou, ainda, como existe a “desequilíbrio provocadas pela prática da escritura como deslocamento ou montagem de outros objetos culturais.”⁸³ De certa forma o uso específico da “abordagem triangular” como estudo foi sendo colocado em segundo plano no desenvolvimento da tese. Porém cabe considerar que o seu uso como possibilidade de processo de escrita é extremamente válido considerando a possibilidade de apropriação e construção da escrita. Mesmo que não nomeada é possível ver este tipo de abordagem sendo utilizada nos procedimentos do “Apalpe” e do “Agência de Redes para Juventude,” que veremos mais adiante. O mais significativo, porém, é a estratégia da escrita que desafia a originalidade, aquela que é construída a partir de uma escrita anterior, que é apropriada e ressignificada.

Na literatura, o livro *O gênio não original – Poesia por outros meios no novo século* de Marjorie Perloff, já pode ser considerado uma espécie de clássico no assunto. Através de um campo amplo de poesias que vai de práticas citacionais como de Walter Benjamin, passando pela poesia modernista brasileira e a poesia concreta sueca até as experiências de autores como Kenneth Goldsmith, Perloff nos mostra o que muda na era da (re)produção digital globalizada, em que todos são potenciais autores, reprodutores e processadores de textos, uma era que, enfim, nos mostra uma literatura acessível e pessoal. Perloff questiona as noções tradicionais de originalidade, argumentando que a criação artística é um processo complexo e intertextual, onde o autor é influenciado por inúmeras fontes e referências.

Ao longo do livro, a autora examina diversos exemplos de obras literárias e artísticas, desde os movimentos modernistas até a arte contemporânea. Ela analisa os trabalhos de renomados artistas e escritores, como T.S. Eliot, William Burroughs, Andy Warhol, entre

⁸³ VILLA-FORTE, Leonardo. **Escrever sem escrever: Literatura e apropriação no século XXI**. Rio de Janeiro: Ed. PUC – Rio: Belo Horizonte, MG: Relicário, 2019, p.12

outros, e revela como esses criadores se apropriaram de materiais preexistentes, transformando-os em algo novo e único. O livro desafia a noção convencional de originalidade, mostrando que a arte e a literatura são construídas a partir de um diálogo contínuo com o passado. Perloff argumenta que não há nada de errado ou desonesto nesse processo de apropriação, pois é através dessa intertextualidade que a criatividade e a inovação surgem.

A autora nos faz refletir sobre isso em “aquilo que pode ser feito com palavras dos outros – como palavras e frases já existentes podem ser enquadradas, recicladas, apropriadas, citadas submetidas a regras, visualizadas ou sonorizadas.”⁸⁴ Ou ainda em: “Original ou cópia? O entusiasmo de Benjamin pelo ‘pochoir lindo de tirar o fôlego’ de Duchamp reflete a estética que governa todo o livro das Passagens: copiar e reproduzir suas próprias palavras anteriores ou as palavras dos outros pode ser um exercício bastante frutífero.”⁸⁵

O *Apalpe*, além das composições literárias, teve como eixo a possibilidade de intervenções urbanas, a partir do uso da palavra incorporando a prática de linguagens diversas (artes cênicas, vídeo, grafitti, rap, literatura etc.). Em um dos saraus realizados dentro da formação do “Apalpe,” um dos participantes (Bapt), começava por evocar em seu texto um dos trechos de uma letra de rap de sua autoria.

Ora, a busca da palavra se aproxima do que Arnaldo Antunes diz ao falar sobre os babiláques:

A palavra impressa num livro não bate do mesmo jeito que a palavra escrita à mão num caderno, que não bate do mesmo jeito que a palavra escrita à mão num caderno num contexto (pedra, pano, carro, mangueira, balde, lata, livro, chão, cimento, roupas, papéis) que não bate do mesmo jeito que a palavra escrita à mão num caderno colocado num contexto e fotografado num ângulo, luz e enquadramento específicos. Ela passa a ser componente de uma outra linguagem.⁸⁶

A palavra do “Apalpe” era esse desejo de potência para além do livro. A atividade final do “Apalpe” era gerar contos afetivos usando como mote alguma(s) relação(ões) com a cidade. Os participantes-artistas elaboravam seu próprio *Guia Afetivo* na sua experiência com a cidade. Escreveram e apresentaram seus contos ao final do exercício resultando na revista de publicação única editada pela Aeroplano. Além dos contos, a turma exercitou a mente e o corpo para criar performances para o evento final do “Apalpe” — uma instalação na cidade, prevista para ocorrer no final de setembro do ano de 2010, mas que ocorreu entre outubro e novembro do

⁸⁴ PERLOFF, Marjorie. **O gênio não original: poesia por outros meios no novo século/ Marjorie Perloff**; tradução de Adriano Scandolara. – Belo Horizonte: Editora UFMG, 2013, p. 12.

⁸⁵ *Ibidem*, p.91

⁸⁶ ANTUNES, 2007, p.33

mesmo ano. Sobre as ações desenvolvidas para chegar a tais atividades o próprio site do projeto <https://apalpe.wordpress.com> informa:

3.2.1. Ciclos de formação para debater as produções estéticas nas periferias⁸⁷

Ação desencadeada pela publicação do *Guia Afetivo da Periferia*, o “Apalpe” começava a ampliar seus contornos. O início de “Ciclo de Debates do Apalpe,” segundo Marcus Vinicius Faustini, foi o momento de refletir sobre a produção estética e as ações sociais nas periferias do Brasil. Faustini afirma que “Ao contrário do que muita gente pensa, a expressão estética na periferia já existe há muito tempo. O que não existe é a reflexão sobre essa produção, de forma sistematizada” reiterando a disposição de sistematizar uma agenda de discussões.”⁸⁸ Os debates, assim, começavam com a reflexão sobre as formas como os territórios se apresentam na criação da palavra. A primeira mesa teve como tema “Subúrbio, palavra de origem”. Esta foi composta por Écio Salles⁸⁹ (mediador), o escritor Marcelo Moutinho⁹⁰ e o cineasta Vinicius Reis que revelaram a influência de seus territórios de origem (Madureira e Tijuca) em sua produção artística.

Os registros das mesas apresentam discussões com o argumento de Écio Salles sobre o então boom econômico da classe C do país (que naquele momento por questões econômicas e sociais) superiores a 50 % da população brasileira (um entrelaçamento de como o momento econômico e social influencia na produção de arte). O econômico influencia campos da política e arte.

Já as falas de Marcelo Moutinho enfatizaram a relação com o território. Nascido em Madureira, o autor foi morar na Barra da Tijuca em meados dos anos 80 e depois se mudou para a Zona Sul do Rio. “Num primeiro momento, no início da minha carreira, reneguei a minha relação com Madureira. Depois, houve uma reaproximação durante a elaboração do livro

⁸⁷ O Ciclo de Debates do Apalpe aconteceu na Cia. do Atores, na Lapa e as falas extraídas estão no endereço eletrônico <https://apalpe.wordpress.com/2010/10/11/os-militantes-da-palavra/> (consultado em 06/07/2023).

⁸⁸ FAUSTINI, 2010

⁸⁹ Então secretário municipal de Cultura de Nova Iguaçu e doutor em Comunicação.

⁹⁰ Jornalista e escritor, organizou livros como *Prosas Cariocas*, reunindo contos sobre bairros do Rio, e também a obra *Canções do Rio – A Cidade em Letra e Música*.

Canções do Rio. E, no meu próximo livro, pretendo aprofundar essa relação”, explicou o jornalista. O site relata ainda que Moutinho se emocionou ao falar de sua infância em Madureira e da influência do bairro em sua produção.

Já o cineasta Vinicius Reis, que concebeu e dirigiu o filme *Praça Saens Pena*, contou como foi o processo de retratar nas telas o bairro onde passou sua infância e adolescência. Ao comentar a influência do território em sua obra, Vinicius Reis citou três filmes importantes em sua formação: *A Falecida* e *Eles não Usam Black Tie*, ambas do cineasta Leon Hirszman, e *Chuvas de Verão*, de Cacá Diegues. “Nesses filmes, percebi um olhar diferenciado sobre a cidade, sobre os subúrbios e eles me influenciaram bastante”, registra o site sobre a fala do cineasta. Os registros também dão conta que ele apontava que ainda era cedo para saber se iria surgir uma nova estética na produção da periferia, mas afirmou, na época, que a periferia pode estar nos personagens. Importante reafirmar que essas falas foram ditas em 2010 e refletir, nem que seja como exercício imaginativo, de que forma a periferia tem operado de forma estética desde então.

Uma segunda mesa de formação relevante foi com a temática do uso da palavra, tendo como título “Palavra como militância no território”, durante a segunda rodada do “Ciclo de Debates do Apalpe.” Na abertura, Marcus Vinicius Faustini ressaltou a importância de se traçar iniciativas para incentivar agentes de origem popular a publicar seus livros e, ao mesmo tempo, trabalhar a palavra em diversos espaços. O site registra uma fala importante de Faustini sobre a relação de arte, periferia e disputas de realidade: “Na periferia há pessoas com uma vontade enorme de interferir na vida”. Esta mesa foi mediada pela antropóloga Érica Peçanha, estudiosa da Literatura de Periferia, e contou com os integrantes: Canibal, vocalista da banda Devotos, de Pernambuco; Alessandro Buzo, escritor de São Paulo; e Heraldo HB, coordenador do Cineclube Mate com Angu, de Duque de Caxias. “Fico muito contente em mediar essa mesa. Estudo a literatura marginal ou periférica, analisando a relação entre território e palavra. Trabalho fazendo esse registro acadêmico. Tenho uma satisfação social e política de participar deste debate”, completou Érica Peçanha em fala registrada no site.

Erica Peçanha do Nascimento em sua tese intitulada *Literatura Marginal – os escritores periféricos entram em cena*, analisa a apropriação recente da expressão “literatura marginal” por escritores oriundos da periferia, tomando como ponto de partida o conjunto de autores como Sergio Vaz, Ferrez e Sacolinha. Desta forma ela investigava uma atuação cultural específica, relacionada a um conjunto de experiências e elaborações compartilhadas sobre marginalidade e periferia, bem como a um vínculo estabelecido entre criação literária e realidade social.

Buscando demonstrar como um conjunto de ideias e vivências compartilhadas possibilitou que moradores da periferia, tradicionalmente excluídos como sujeitos do processo simbólico, pudessem entrar em cena para produzir sua própria imagem, dando origem a uma intensa movimentação cultural em bairros da periferia paulistana. Cabe notar as diferentes invocações que ela invoca em sua tese sobre a questão da literatura marginal

por processos de marginalização social, como pobres, desempregados, migrantes ou membros de minorias étnicas e raciais, tendo como sinônimo, neste último caso o adjetivo marginalizado (Perlman, 1977). Associado a literatura o termo marginal adquiriu diferentes usos e significados, variando de acordo com a atribuição dos escritores, ou mais frequentemente, com a definição conferida por estudiosos ou pela imprensa num dado contexto. Para Gonzaga (1981), tais usos e significados estão relacionados à posição dos autores no mercado editorial, ao tipo de linguagem apresentada nos à escolha dos protagonistas, cenários e situações presentes nas obras literárias.

O primeiro significado se refere à produção dos autores que estariam à margem do corredor comercial oficial de divulgação de obras literárias considerando-se que os livros se igualam a qualquer bem produzido e consumido nos moldes capitalistas e circulariam em meios que se opõem ou se apresentam como alternativa ao sistema editorial vigente. O segundo significado está associado aos textos com um tipo de escrita que recusaria a linguagem institucionalizada ou os valores literários de uma época, como nos casos das obras de vanguarda. Enquanto o terceiro significado encontra-se ligado ao projeto intelectual do escritor de reler o contexto de grupos oprimidos, buscando retratá-los nos textos.⁹¹

Já Canibal era um agente que articula território, música e intervenção social, então vocalista da banda Devotos, destaque no cenário punk-rock de Recife. Criada há mais de 20 anos da época e com renome internacional, a banda desenvolvia uma série de ações sociais em comunidades periféricas do Recife. Do seu relato de experiências, apreendemos que começou com o trabalho em sua própria comunidade, Alto José do Pinho, criando uma rádio alto-falante. A rádio era feita pelos próprios moradores das comunidades e até mesmos pessoas analfabetas apresentam programas. Depois da etapa inicial, eles passaram a replicar esse trabalho em cinco comunidades de Recife. Em sua fala ponderava que a música deles podia não tocar em rádios e nem na televisão, num cenário que o streaming não estava presente. Porém o trabalho social repercutia não só na comunidade local, mas em todo Recife e no Brasil em uma ação muito próxima ao que Laddaga chamaria de “Estética de Emergência”, conforme apresentado anteriormente.

Voltando ao ciclo de formação, Alessandro Buzo (autor de seis livros, diretor do filme “Profissão MC” e apresentador do programa Manos e Minas da TV Cultura) contou como seu

⁹¹ NASCIMENTO, Erica Peçanha do. “Literatura Marginal – os escritores da periferia entram em cena”. São Paulo. USP. 2006, p. 19

trabalho repercutiu no Itaim Paulista, comunidade na Região Leste de São Paulo com 400 mil moradores, onde ele mora até hoje.

Comecei a escrever fazendo crônicas esportivas em um fanzine do bairro. Depois, comecei a escrever textos denunciando os problemas da periferia, como os trens superlotados, por exemplo. Tive muitas dificuldades quando comecei a publicar meus livros. Mas completo dez anos de carreira publicando um novo livro e acredito que meu trabalho serve de referência para o Itaim Paulista, onde vivo até hoje.⁹²

Buzo é o autor do livro *Suburbano Convicto*, sobre os desejos, aspirações e possibilidades de uma escrita para e com o território. Morador de Duque de Caxias, onde comanda o Cineclube Mate com Angu, o cineasta Heraldo HB salientou a importância do financiamento e da sustentabilidade de projetos de cunho cultural na periferia. “A periferia tem uma produção cultural efervescente. A palavra estava presente no funk, no repente. Hoje está na arte digital. Mas é preciso que haja investimentos, dinheiro, sustentabilidade. Precisamos semear a palavra e as discórdias necessárias. A interação a partir da palavra pode apontar caminhos para uma cidade melhor”, diz ele. Nesta afirmação é possível trazer diversas articulações, mas tendo dois pontos principais: o quanto a questão econômica influencia a produção de arte e a quanto mais ampla e diversa for a produção cultural mais democrática vai ser uma cidade.

3.2.2. Sarau Literário

Outra iniciativa que merece destaque dentro dos projetos, formações e fruição do *Apalpe* foi o “Sarau Literário,” seguido do “Concurso de Fantasia,” que encerrou a primeira jornada do projeto.

Depois de oficinas e debates, os participantes das oficinas do projeto e alguns convidados tomaram, literalmente, a literatura (ou a palavra) para o corpo. O sarau “Apalpe” foi comandado pela rapper Combatente Xavier e pelo músico Augusto Bapt, ao som do Dj Saens Pena e com a colaboração do VJ China, além de um concurso de fantasias de personagens literários. O Sarau tinha como premissa ser um momento de encontro e de marcar o encerramento das atividades do primeiro ciclo do projeto através de uma atividade de prática e fruição lúdica sobre a literatura e a palavra, apresentando música, poesia, intervenções

⁹² BUZO, 2010

performáticas e uma espécie de concurso de cosplay literário. No concurso de fantasias no Sarau, deram as caras personagens: Zorro, Julieta, Gabriela Cravo e Canela, Dom Juan, O Menino Maluquinho, Jeca Tatu, Black Rio.

Luiz Salazar, vencedor do concurso, encarnou o personagem Quincas Berro D'Água, de Jorge Amado e arrebatou o prêmio de R\$500,00 (valor muito próximo a um salário-mínimo da época⁹³). A segunda colocação foi para Wiliam Santiago e Tathi Mendonça, que encarnaram Macunaíma e Cia, de Mário de Andrade, e receberam um prêmio de R\$450. Cabe notar que a relação com a palavra aqui, permeia o corpo e é canal de fruição e performatividade. Ao vestir-se como personagens, os participantes desta atividade se engajaram em um processo criativo que vai além da simples encenação.

Essas performances oferecem uma forma dinâmica de explorar e interpretar os temas e arquétipos presentes na literatura brasileira. A escolha das fantasias, não apenas, trazia os personagens à vida, mas também permite que os participantes se aprofundem na psicologia e nas complexidades das obras. O participante, não apenas, utiliza a fantasia como um mero adereço, mas incorpora as atitudes e dilemas morais do protagonista, transportando o espectador para dentro da narrativa (segundo participantes do sarau a grande diferença do vencedor do concurso foi toda a apropriação corporal e jogo produzida por Sallazar).

Além disso, essa atividade contribuiu para ressaltar a importância da literatura brasileira como um lugar de indagação da identidade cultural do país. Ao celebrar e reinterpretar os personagens literários de forma física e visual, os participantes destacaram a relevância contínua dessas obras e sua capacidade de dialogar com diferentes gerações e formas de expressão artística.

Dito isto cabe analisar procedimentos e métodos utilizados na oficina, como a criação de inventários e de jogos com a palavra. Como exemplo, o exercício em torno da palavra “amarelo” e também, posteriormente, a análise de contos produzidos. Vamos observar primeiro o exercício com a palavra amarelo.

3.2.3. Exercícios, Atividades e Escrita

⁹³ Salário mínimo da época era de R\$ 545,00 (quinhentos e quarenta e cinco reais).

Em uma das atividades sobre o processo de escrita, o gesto de criação se dava sobre a palavra amarelo – através do uso específico da palavra amarelo, ou de seus derivados. O resultado produzido podia ser feito através de narrativas orais (disponibilizadas no youtube), ou em textos escritos. Abaixo três exemplos disponibilizados no Youtube e um conto escrito e postado no site.

Sobre as narrativas para o YOUTUBE:

1º vídeo:⁹⁴ Nesta narrativa feita pela atriz Marcia do Valle existe a repetição do amarelo,⁹⁵ através de objetos e estados mentais. A autora fala sobre a Infância e usa frases como “até as paixões ficaram amarelas.” Ou ainda o amarelo que se desdobra em mais de uma possibilidade de sentimento como amarelo desespero e amarelo flor.

2º vídeo:⁹⁶ Neste exercício de Marcelo Patrocínio existe a descrição da rua como toda amarela. O trabalho articula a visão do amarelo através da vista do corpo e do território. Em uma metáfora, o autor estabelece no exercício uma visão única da rua (através do apontamento que só ele enxergava assim) através de plantas, flores e bichos que se tornavam amarelos. Em uma construção que vai transformando o estado mental em concreto - misturando as coisas e as harmonizando. Depois disso até os gestos do fluxo cotidiano se tornam amarelos. Por fim a rua se torna a extensão do quintal (e mostra como essa possibilidade acaba por igualar todos e todas ao longo do poema). É uma oralitura livre que trabalha a diversidade e o pertencimento com atenção e cuidado.

O termo “oralitura” para aludir a alguns modos e meios pelo quais, no âmbito das práticas performáticas, o gesto e a voz modulam no corpo a grafia dos saberes de vária ordem e de naturezas diversas, incluindo-se aí um saber filosófico, em particular uma concepção alterna e alternativa do tempo, de suas reverberações e de suas impressões e grafias em nosso modo de ser, de proceder, de atuar, de fabular, de pensar e de desejar, enfim.⁹⁷

⁹⁴ Disponível em <http://www.youtube.com/watch?v=Ls2OHdYwxeM>. Última consulta em 21/04.24.

⁹⁵ O exercício de repetição e inventário foram a tônica da proposição desta atividade.

⁹⁶ Disponível em: <http://www.youtube.com/watch?v=cH5FwmmBvIM>. Última consulta em 21/04.24.

⁹⁷ MARTINS, Leda Maria. **Performances do tempo espiralar: poéticas do corpo-tela**. Rio de Janeiro: Cobogó, 2021, p.41

Destaco duas frases especialmente interessantes: “Todos são detalhadamente amarelos.” “O rio amarelo que corta um bairro, mas não o separa”. Para expor e destacar questões de pertencimento e visibilidade social através de metáforas.

3 ° vídeo:⁹⁸ Amarelose, de Augusto Bapt é sobre a rua Riachuelo. Ele começa especulando sobre a origem do nome através de um exercício imaginativo acerca de riacho e chuvas, chegando à conclusão de que a rua recebe esse nome de tudo que vem das correntezas. O endereço dele, que é morador dos arredores, é completamente citado. Parte de um espetáculo do barro amarelo e após fazer a citação vai da realidade a uma criação próxima ao surrealismo: o sol que é amarelante e amarela tudo a sua volta. O sol como propositor da amarelose – em que todos se tornam uma espécie de cobaias do Sol.

Depois destas três performances registradas no youtube,⁹⁹ vamos observar um outro exemplo do mesmo exercício que trabalha com colagens de foto e texto. Lembrando que uma das tônicas do livro de Marcus Faustini era o uso de inventário e de fotografias em seus processos de escrita. Apresento, como amostra, o texto de Simone Rocha:

Figura 2 – Almofadas



Fonte: Simone Rocha, 2012 (Acervo pessoal)

Descrição do quarto amarelo

⁹⁸ Disponível em <http://www.youtube.com/watch?v=x7zhQzieqjw>. Última consulta em 21/04.24.

⁹⁹ Existe também no site a menção de que alguns outros alunos realizaram performances através do exercício – mas sem o registro.

Ao entrar na casa amarela da cidadã amarela que mora na cidade amarela de Nova Iguaçu, podemos, num olhar amarelo, observar que aquele corredor amarelo leva ao melhor cômodo amarelo daquela amarela residência. As paredes amarelas se confrontam com as colagens amarelas daquela amarela porta. Obras de arte totalmente amarelas, impregnam a amarela entrada daquele quarto amarelo como se falasse: seja bem-vindo ser amarelo!

Ao fechar a porta amarela daquele quarto amarelo, sua amarela figuração é alterada. O quarto amarelo agora é um amarelo aquário onde foi pintado um grande amarelo painel com amarelos elementos do fundo do mar amarelo. Então podemos em uma visão amarela apreciar: um tubarão amarelo, uma alga amarela e um pequeno peixe amarelo que estão pintados naquela porta amarela. Na amarela parede ao lado, um siri amarelo e um polvo amarelo estão entre algas marinhas amarelas.

Encosta a esta parede amarela há uma cômoda amarela com seus cinco amarelos puxadores cujas sombras amarelas estão refletidas em cada uma daquelas cinco gavetas amarelas. Tenho uma amarela adoração pelas sombras amarelas produzidas pela luz amarela... Estes puxadores se transformam em uma escada amarela que parece conduzir as nove amarelas damas de porcelana.

As bonecas amarelas, parecem aquelas damas amarelas de outras épocas amarelas. Suas roupas amarelas, sapatos amarelos, cabelos amarelos, peles amarelas, olhos amarelos, bocas amarelas, cílios amarelos, sobrancelhas amarelas, orelhas amarelas contrastam-se com o amarelo fundo do mar que estão em suas costas amarelas e com a cômoda amarela, agora tomando o lugar de chão amarelo onde as brancas damas mantêm seu amarelo e inerte repouso.

No entanto, a nova cama amarela com molas também amarelas, é a uma peça amarela que foi adquirida há pouco amarelo tempo. Está amarelada mente decorada com quatro amarelas almofadas encostadas na cortina amarela e estas almofadas amarelas pousam sobre o lençol amarelo daquele aconchegante quarto amarelo cujas paredes amarelas trazem o repouso amarelo daquela amarela moradora da amarela Baixada Fluminense.

Simone Rocha, Rio de Janeiro, 24 de julho de 2010.

Este é um dos exemplos de uso do procedimento do livro para criação e exercício literário. Após várias experimentações que envolviam os procedimentos de criação do livro (como inventário, abecedário, escrita sobre fotografia etc.) Simone Rocha faz o uso estimulado do procedimento como exercício de escrita. Cabe notar, no conto, que o exercício caminha para a apresentação do território e da realidade. É através do uso de um inventário e exercício poético que a autora apresenta um pouco do seu cotidiano e de seu território.

O conto, embora trabalhe com a ideia do amarelo, trabalha também a fundo com a ideia de vivência, pertencimento e território. As transformações do amarelo, a associação do amarelo com a cidade entre outras questões contribui para a apresentação do território da autora. É importante notar que o homem existe enquanto e se dá em palavra e como discurso. Por isso, “atividades como considerar as palavras, criticar as palavras, eleger as palavras, cuidar das palavras, inventar palavras, jogar com as palavras, impor palavras, proibir palavras, transformar palavras etc. não são atividades ocas ou vazias, não são mero palavrório.”¹⁰⁰ As palavras,

¹⁰⁰ LARROSA, 2005, p.21.

inclusive, podem simbolizar coisas e ao trazer esta relação para a periferia e a região metropolitana a palavra traz a possibilidade de reconhecer e apresentar o território.

Historicamente, a palavra, pode ser o elo de encontros e desencontros, como está presente em diversos textos; desde o velho testamento, no episódio da torre de Babel, onde relata-se que em toda a terra havia apenas uma linguagem e uma só maneira de falar, ou a ação diplomática de Menênio Agripa na atividade de reconciliação através do discurso. Podem ser até mesmo ideologia, ou ferramenta de dominação. É o caso de como o “sudeste” e o “sul”, de um modo geral, tratam o “nordestino,” ou como quase ignoram os habitantes do norte do Brasil. Ou ainda como põem à margem a produção periférica do Rio de Janeiro. E mesmo diante do periférico em periferias de interesse (algumas favelas são constantemente pesquisadas enquanto outras são constantemente renegadas em discursos). É importante pensar em como a transformação dos temas do cotidiano em material artístico transforma aquelas comunidades e aqueles sujeitos em sujeitos de vozes ativas dispostas a disputar o imaginário das cidades. A arte nesses casos não é apenas o registro e, embora não focada nesse ponto, é uma grande transformadora da estrutura social e do pensamento sobre a hierarquia simbólica da cidade, ou ainda uma possibilidade de invenção de mundos (mesmo os comuns).

Dito isto, vamos avançar para um dos contos publicados no livro/revista final do projeto: o conto “Engenheiro Leal” de Cristina Hare¹⁰¹.

Engenheiro Leal

Eu dizia que morava em Madureira, e se muito íntimo, eu confessaria que era em Cascadura. Mas na verdade eu morava mesmo era em Engenheiro Leal.

Engenheiro Leal é o nome do bairro onde passei a maior parte da minha vida, e que fica espremido entre Madureira, Cascadura e Cavalcanti.

A linha auxiliar de trem divide a minha rua ao meio e atravessá-la implicava em risco evidente, não só porque não havia passarela, mas também pela possibilidade de descoberta de outros mundos e estórias.

O trem passa.

Todas as manhãs eu descia a rua rumo ao colégio, uniformizadamente correta de azul marinho e branco. Conga nos pés, short Silze (última moda) para a aula de educação física. No caminho, cruzava com alguns vizinhos voltando da noite anterior no mais estiloso visual black-power carregando debaixo do braço o elepê de James Brow, enquanto donas-de-casa traziam bisnagas quentinhas também debaixo do braço, porém sem tanto orgulho e exibicionismo.

O trem passa.

A rua inerte e algumas poucas tamarineiras de frutos que de tão azedos só serviam pra fazer marimba, constituíam o meu principal cenário.

Na escola, eu encurtava a saia e falava palavrões que hoje não passam de palavras corriqueiras, e isso era o máximo que eu conseguia transgredir.

Em casa, eu tirava os sapatos antes de entrar para não arranhar o assoalho encerado e pedia a bênção aos meus pais antes de sair: Bença pai! Bença mãe!

O trem passa. Os dias passam.

¹⁰¹ Cristina Hare é jornalista e atriz. Seu conto foi publicado no site e na Revista do Apalpe – sem número de edição.

Aos domingos, a vitrola amanhecia berrando Roberto Carlos. Eu detestava! Dizia que era coisa de pa-ra-í-ba, porque paraíba era a naturalidade de tudo que eu achava cafona, naquela época.
 Pra compensar, o cheiro do almoço de domingo, o mais esperado da semana, invadia o ar, pouco antes de começar o programa do Chacrinha.
 O tempo passou.
 O trem ainda passa.
 E a Conga? Ah! A Conga virou All Star!”

Neste conto fica clara a intencionalidade e o traço gerado pelas oficinas que foram inspiradas no *Guia Afetivo da Periferia*. Aliás os diversos jovens de diversos bairros do Rio de Janeiro passaram a dar forma em palavras as suas vivências. A projeção de como exame do *habitus* se projeta como personagem de forma a recriar e interferir na relação com a realidade, conforme explicita Bourdieu: “Sendo produto da história, o *habitus* é um sistema de disposições aberto, permanentemente afrontado a experiências novas e permanentemente afetado por elas. Ele é durável, mas não imutável.”¹⁰² O mais interessante nas formas de articular a vivência desses territórios e/ou comunidades em narrativas e discursos mostra como a transformação dos temas do cotidiano em material artístico transforma aquelas comunidades e aqueles sujeitos em sujeitos de vozes ativas. A arte nesses casos não é apenas o registro e, embora não focada nesse ponto, é uma grande transformadora da estrutura social e o pensamento sobre a hierarquia simbólica da cidade, ou ainda uma possibilidade de invenção de mundos (mesmo os comuns).

Para iniciar a análise do conto precisamos observar algumas questões sobre a cartografia, a ciência que trata da concepção, produção, difusão, utilização e estudo dos mapas, e que também pode ser usada para pensar os mapas afetivos. Das muitas definições usadas na literatura, colocamos aqui a atualmente adaptada pela Associação Cartográfica Internacional (ACI): “Conjunto dos estudos e operações científicas, técnicas e artísticas que intervêm na elaboração dos mapas a partir dos resultados das observações diretas ou da exploração da documentação, bem como da sua utilização”. O Objeto “mapa” pode ser conceituado como um tipo específico de desenho que tem a função de demarcar um lugar (território) ou uma determinada porção do espaço num dado momento, tendo como finalidade facilitar a nossa orientação nesse espaço e aumentar o nosso conhecimento sobre ele. O mapa nos mostra uma área de um determinado ângulo, ou seja, é uma imagem desse lugar visto de cima, do topo, numa escala bem menor que a real – e muitas das vezes realizado de fora e para fora.

Os mapas também podem ser pensados como objetos estéticos, abertos por diferentes métodos, conectáveis e modificáveis que se prestam a interpretações poéticas, incorporam

¹⁰² BOURDIEU, 2002, p.83

valores culturais e crenças políticas ao figurarem e reconfigurarem o espaço, como definem Deleuze e Guattari:

O mapa é aberto, é conectável em todas as suas dimensões, desmontável, reversível, suscetível de receber modificações constantemente. Ele pode ser rasgado, revertido, adaptar-se a montagens de qualquer natureza, ser preparada por um indivíduo, um grupo, uma formação social.¹⁰³

Quando entendemos a cartografia como a experimentação do pensamento ancorado no real, como a experiência entendida como um saber-fazer, isto é, um saber que emerge do fazer,¹⁰⁴ . Com base na construção do conhecimento e da atenção que configura o campo perceptivo do processo em curso, podemos avançar em seu sentido subjetivo também. Que todo mapa tem um discurso e que o sentido da cartografia poética é o de acompanhamento de percursos, aplicação em processos de produção, conexões de rede ou rizomas. “A cartografia surge como um princípio do rizoma que atesta, no pensamento, sua força performática, sua pragmática, um princípio inteiramente voltados para uma experiência ancorada no real.”¹⁰⁵ Percebemos que este diálogo com o acontecimento, a produção de presença e a partilha de uma vivência sensível (seja individual ou coletiva) é muito mais do que com a lógica da reprodução, da representação, ou da arte pela arte. Este fazer pode ser consumido e operado, centralizador e canalizador de relações possíveis, relações diferenciadas que geram as suas subjetividades na relação com o território e a vida. Tirando a arte dos espaços institucionais e tornando-a ação, reação, encontro, tensão.

De fato, o núcleo principal é o procedimento que, por suas ferramentas cria questionamento, que tece relações sutis com sua própria vivência. Que realocam e que ressignificam mapas. Que transforma a vontade de potência em vontade de aparência e a aparência em fato, através de fatos concretos experimentados, vivenciados e compartilhados. Do apresentar os direitos dos corpos e das narrativas a estarem presentes em suas comunidades e cidades. Sobre estas implicações, presenças e apresentações narrativas em múltiplas plataformas podemos apontar

Eu sempre gostei de ler, mas não sabia o que ler. Hoje eu tenho mais referências, posso escolher o que ler. Antes eu lia o que tava na mão. Nunca tinha pensado “Ah, um dia eu posso escrever um livro”. Nunca. Eu escrevia na internet e as pessoas curtiam, mas eu não tinha ideia da dimensão.¹⁰⁶

¹⁰³ Deleuze e Guattari, 1995, p. 22.

¹⁰⁴ KASTRUP, 2018, p.18

¹⁰⁵ *Ibidem*, p.21

¹⁰⁶ MACHADO, Taísa. **Taísa Machado, o Afrofunk e a Ciência do Rebolado**/ Taísa Machado; organização Marcus Faustini ; comentadores Emílio Domingos, Sinara Rúbia, isabel Diegues. – 1. Ed – Rio de Janeiro: Cobogó, 2020, p.78

Ora, é notório (como já dito) que o Rio de Janeiro assim como diversos outros territórios, opõem as narrativas centrais com grande destaque e a quase invisibilidade das narrativas periféricas quase que esconde a cidade de si. Em um cenário hipotético de uma pesquisa sobre nomes de bairros do Rio de Janeiro, quantos citariam Copacabana e quantos citariam Engenheiro Leal? Até mesmo a diferença entre Madureira e Engenheiro Leal seria extremamente significativa. Logo, ao começar um conto e traçar aspectos territoriais de Engenheiro Leal a autora traz à visibilidade e com todas as contradições a noção de pertencimento deste bairro à cidade.

Depois de confessar uma questão sobre a dificuldade de pertencimento a autora trata de estabelecer os limites geográficos do seu território — atrelados à linha do trem. Cabe notar que no Rio de Janeiro o trem é uma das características do subúrbio e do Grande Rio que além de definir geograficamente o limite de atravessamento, dita certa especificidade de lugar. O trem é um signo que vai se repetir enquanto se passa o tempo e as experiências.

Ao longo do conto diversos episódios vão surgindo em uma espécie de inventário de uma memória afetiva que atua como uma memória social interessada. Sobre isso é importante pontuar duas questões: (i) Esta memória é seletiva e reconstruída de acordo com lugares e disputas sociais concretas — mas sempre considerando como jogar dentro do campo disputado, seus jogadores e/ou emissores. Uma narrativa que atua como coagulante de vivências, como catalisadora de noções confusas e mal-entendidas, e que incida em primeiro lugar sobre aquele que está escrevendo; (ii) o processo de escrita das oficinas do *Apalpe*, como já mencionado, era baseado no processo de escrita do livro *Guia Afetivo da Periferia* de Faustini (2009) no qual ele atribuía uma sequência metodológica de ferramentas para pôr uma série de lembranças suas que criavam um mapa de afetos urbanos. A cartografia e o inventário eram alguns destes mecanismos. É interessante perceber como essas ferramentas nortearam os processos de escrita dos alunos.

Neste momento é importante perceber as relações medidas pelos consumos (como o do tênis conga), da história televisiva (como o chacrinha), dos hábitos familiares (o ato de pedir benção), de relações sociais (encurtar a saia ou de palavrões hoje normalizados), entre outros aspectos, formalizando na escrita uma espécie de museu de pertencimento, de direito, de hábitos não registrados. Uma palavra que apresenta relações entre o de dentro e o de fora, das dinâmicas de representação como o ponto provisório no qual a escrita se encontra — como “realidade” e não apenas como olhar projetado sobre ela. Ela é diversificada, ao mesmo tempo, em que é heterogênea e espiralada socialmente, repleta de impasses e progressões. Situações reais que

não se encaixam nas expectativas tradicionais. Oriundos e trabalhadores destes territórios e que irão de certa forma gerar falas como as de Heloisa Buarque de Holanda registrada no site do *Apalpe*: “A periferia não precisa mais de mediação. Os intelectuais estão todos desempregados. Eles estão dispensados”.

Esta operação é possível porque estas experiências de escrita extravasam as barreiras do hegemônico e criam um dispositivo de que as palavras no processo de registro, memória e pertencimento dentro do suporte da literatura estão acessíveis a todos e não apenas a territórios e homens privilegiados. É um processo gerador de significado. São novos mapas de discursos sobre as cidades que se afirmam e existem pela palavra.

É preciso reconhecer onde isto potencializa este procedimento e onde este o fragiliza. A potencialização se dá pela luz que lança na capacidade desta arte ressignificar e rearticular tanto no plano do simbólico como do concreto. Mas esse caminho, por vezes, corre o perigo da despoticização e da restrição. Ao dar a essa escrita o selo de “social” ou de “periférica”, às vezes a diminui no campo de “artístico” ou “estético.” Esse talvez seja um dos pontos-chaves para se avançar na crítica (e na produção): colocar essa produção artística apenas como fenômeno sociológico sem potência estética é uma distinção que reitera desigualdades e enfraquece o campo da arte. Ou ainda, pode-se considerar essa fazer artístico como arte para além da arte. Uma arte urgente e aplicada ao campo societal. Poderíamos ligar a isto uma questão apresentada por Bourdieu no livro “A economia das trocas simbólicas” quando ele diz que costumeiramente a arte é segregada em três categorias: a “arte social”, a “arte pela arte” e a “arte burguesa”. Estas três categorias e como únicas não existem no mundo “real”, mas são extremamente demarcadas dentro de algumas “estruturas objetivas de campos” e *habitus*. Mesmo considerando que toda arte é ao mesmo tempo política e estética ainda assim não se legitima o fenômeno social como possibilidade estética (ou no máximo se legitima o mesmo por uma estética menor). Estas estruturas de análises podem ser consideradas até algumas das vezes como objeto de poder. Ao se enquadrar esta arte como social, se cria um nicho específico para ela, mas também a segrega em um espaço estético-relacional específico.

Logo, não há posição no sistema de produção e circulação de bens simbólicos (e em geral na estrutura social) que não envolva um tipo determinado de tomada de posição e que não exclua também todo um repertório das tomadas de posição abstratamente possíveis. Para que assim seja, não é preciso que as tomadas de posição possíveis ou inviáveis tornem-se objetos de proibição ou prescrições explícitas.¹⁰⁷ (

¹⁰⁷ BOURDIEU, 2013, p. 160.

O que cabe notar é a segregação que essa arte ocupa, até nos terrenos literários, onde ela é vista como subliteratura. Menosprezada por questões técnicas das mais variadas, e muitas das vezes injustificadas, ela não consegue ser lida pela crítica como arte com significação nela mesma, ou capaz de falar além dela. Como a “arte” que não tem subtítulo é considerada. A questão da técnica é, muitas das vezes, a forma da demonstração de poder e dominação. Mesmo que a diferença não exista a priori e que a invenção do cânone da técnica não seja questionada.

O impacto do “Projeto Apalpe” vai além do campo artístico, influenciando políticas culturais e sociais mais inclusivas. Ao trazer à tona questões de desigualdade e injustiça urbana, o projeto estimula debates críticos sobre a democratização do espaço público e o acesso à cultura. Por isso o *Apalpe* põe a palavra como pauta emergencial e de pensar como a questão do vocábulo traz preconceitos arraigados, quando trata do racismo, de relações patriarcais ou de gênero. Sotaque, historicidade das palavras, falsos elogios. Ou ainda, e principalmente, a invisibilidade de certos sujeitos e territórios. Estabelecendo esta base como algo a ser superado é possível perguntar nestes tempos em que se questiona o hegemônico, como a palavra e a escrita podem ser canal para entrar e sair das questões de hegemonia, de centro e periferia ou ainda um agenciamento de pertencimento.

Em suma, o “Projeto Apalpe” emerge como um exemplo importante de como a arte contemporânea pode promover a visibilidade e a transformação social. Ao desafiar narrativas dominantes e criar espaços de diálogo e resistência, o projeto oferece uma visão alternativa e mais inclusiva dos territórios urbanos, demonstrando o poder da arte como agente de mudança e renovação na sociedade contemporânea através de uma apropriação estética. É importante que estas manifestações estejam alçadas não apenas como fenômenos isolados, mas como produtos e significados culturais naturais de um grupo de pessoas (como é vista a arte dos “Outros territórios” do Rio de Janeiro). E se não se pode ver assim é, por vezes, uma miopia do olhar. E, por vezes, a prova de que estes territórios não têm o suporte de políticas públicas eficientes para impulsionar os desejos e aspirações destas comunidades e juventudes que são potentes e que querem se ver, enxergar, fantasia, discutir entre outros verbos de ações que não caberiam nestas páginas.

Em uma segunda temporada o *Apalpe* voltaria para fazer suas apresentações e convocar uma nova chamada ainda mais social. A última postagem do blog é uma convocação a vendedores de ruas, punks e travestis para escrever através da palavra digital suas memórias sobre a LAPA.

Figura 3 - Folder Apalpe



Fonte: <https://apalpe.wordpress.com/2010/06/29/conheca-o-guia-afetivo-da-periferia/>, autor desconhecido, 2013. Acesso em: 22 set. 2023.

Porém este projeto não chegou ocorrer, tendo em vista que o Rio de Janeiro passaria por mudanças e os projetos de Faustini também.

3.3. Agência de Redes Para Juventude

Muita história rolou por baixo e por cima de várias pontes até que a noção de direito à cidade, à educação, à cultura, à saúde, à participação, ao respeito e à dignidade substituiu a

ideia de caridade. Cujos par costumava ser a resignação com a ordem (supostamente) natural das coisas que era confundida, por sua vez, com a ordem imposta às coisas e aos indivíduos por determinadas estruturas econômicas e políticas. O Brasil, no final do primeiro ciclo do governo Lula, via emergir conceitos e experimentações sociais e artísticas que dessem vazão a este tipo de tentativa. A relação entre a literatura e as questões sociais apresentadas são claras.

Para o bem e para o mal, o Brasil se descortinou em uma nação ambígua e contraditória. Como uma nação repleta de brutalidade e injustiça, paraíso de desigualdades e preconceitos, mas ainda assim e, simultaneamente, criativa e fascinante generosa e empreendedora, sensível aos valores democráticos e capaz de atualizá-los descobrindo e fazendo um país surpreendente. A dinâmica das cidades contemporâneas é caracterizada por uma complexa rede de relações sociais, econômicas e políticas. Dentro deste contexto, projetos que visavam promover o engajamento juvenil e a transformação social, como a *Agência de Redes para Juventude*, de Marcus Faustini, desempenharam um papel crucial. Este subcapítulo propõe uma análise crítica sobre as possíveis interconexões entre este projeto, a demonstração de atividades e conceitos, como os apresentados por David Harvey em seu livro *Cidades Rebeldes*, explorando as formas pelas quais ambos abordam questões de poder, resistência e transformação urbana e em como esses projetos que perpassam caminhos da literatura e de guetos performáticos desaguam em ações com interferência societal.

A *Agência de Redes para Juventude* é um projeto idealizado por Marcus Faustini que busca empoderar jovens de comunidades periféricas¹⁰⁸ através da arte e da cultura. Surgida em 2011, se autodescreve da seguinte forma:

Trabalhamos com uma metodologia ativa e criativa pensada para o protagonismo e desenvolvimento da juventude de periferia! Quando a gente afeta diretamente a vida desses jovens, conseguimos promover o seu desenvolvimento pessoal e conduzimos eles e elas a se perceberem como agentes multiplicadores e de transformação social. Com muito afeto e acolhimento que rola nos encontros de Juventudes que promovemos, chegamos em territórios onde ninguém mais quer chegar. E aí acontece a potência!¹⁰⁹

O projeto atua como uma plataforma para a expressão criativa e o desenvolvimento de habilidades, proporcionando oportunidades de formação e produção artística em diferentes áreas, como teatro, música, dança e audiovisual. Além disso, a Agência de Redes para

¹⁰⁸ Na primeira edição contando com jovens das seguintes comunidades: Batan, Borel, Cantagalo-Pavão-Pavãozinho, Cidade de Deus, Chapéu Mangueira-Babilônia e Providência.

¹⁰⁹ <https://agenciarj.org/sobre>

Juventude promove a conexão entre os participantes e suas comunidades, incentivando o diálogo e a reflexão sobre questões sociais. Em seu site se define como

tendo como missão/objetivo o de construir redes e oferecer ferramentas para o desenvolvimento da juventude periférica, elaborar metodologias de formação para mobilizar e impactar jovens de territórios populares, buscando a transformação social e a inclusão no cenário de direitos da cidade a partir do engajamento destes jovens.¹¹⁰

No início do projeto, a “Agência” atuava na criação de ações populares ocupadas pelas UPPs. Ao longo dos anos foi se abrindo em outras vertentes: sendo premiada, ocupando Museus e Centros Culturais (como o MAM), fazendo intercâmbios com outras iniciativas e instituições (incluindo Stanford).

O nome Agência, segundo a revista do próprio projeto, surgiu a partir do conceito da “Capacidade de Agir”. Sendo uma agência um lugar onde se cria e que a juventude/o jovem se reconheça e seja reconhecido como um criador. Não se limita a ser um projeto social e nem tampouco um projeto de capacitação profissional. Antes se define como:

uma possibilidade de criação de um novo espaço-tempo para os jovens que vivem em comunidades populares do Rio de Janeiro. É o estímulo para a invenção de um novo lugar na cidade, onde estes jovens sejam potentes e não só representados como carentes. Onde eles sejam reconhecidos como sujeitos criadores, não só como objetos de ação social.¹¹¹

Outra invocação de semelhança que a Agência faz é a de ser *um monstro* devido ao conceito de monstrosidade de Antonio Negri.

Antonio Negri, filósofo e teórico político, utiliza o conceito de monstro/monstrosidade como uma metáfora poderosa para descrever forças emergentes e transformadoras que desafiam e subvertem estruturas de poder estabelecidas. Em sua obra, especialmente em colaboração com Michael Hardt, Negri aborda a monstrosidade como uma expressão de criatividade radical e resistência contra o controle biopolítico¹¹² e a hegemonia capitalista. Os monstros, neste contexto, simbolizam entidades híbridas e não conformistas que rompem com as normas e categorias fixas, revelando novas possibilidades de ser e agir no mundo. Como apontam Hardt e Negri, “A monstrosidade é uma força produtiva e revolucionária que possui o potencial de

¹¹⁰ <https://agenciarj.org/>

¹¹¹ Revista do Agência, 2012, p. 21.

¹¹² Biopolítica: “Eu entendia por isso a maneira como se procurou, desde o século XVIII, racionalizar os problemas postos à prática governamental pelos fenômenos próprios de um conjunto de viventes constituídos em população: saúde, higiene, natalidade, longevidade, raças...” – Foucault, Nascimento da Biopolítica, p. 431.

inaugurar novas formas de vida e organização social, desafiando as dicotomias tradicionais e promovendo a multiplicidade e a diferença.”¹¹³ A monstruosidade, portanto, é vista não apenas como um desvio, ou aberração, mas como uma força positiva que abre caminho para a inovação e transformação social.

O Primeiro ciclo do Agência era formado por 50 (cinquenta) jovens bolsistas com idade de 15 a 29 anos, que recebiam na época uma bolsa de R\$100,00 (cem reais) ao mês para frequentar o programa. Tendo ao longo dos meses encontros aos sábados chamados de “Estúdio de Criação,” em que eram apresentados a metodologia do projeto por mediadores, normalmente de origem popular. E em sua grande maioria, arte-educadores e/ou ativistas culturais. Além de universitários que funcionavam como tutores para os projetos. Sobre a metodologia é importante notar que neste projeto os diversos sistemas apresentados na ELT, Escola Livre de Cinema, “Apalpe” e outros processos artísticos ¹¹⁴ aparecem de forma sistematizada e estruturada.

A estrutura se dividia em quatro fases denominadas de: Ciclo de Estímulos, Banca de formadores de opinião, Incubadora/Desincubadora e Execução de Projetos. Na primeira delas era o período que o jovem entrava em contato com os dispositivos da metodologia que pudessem estimular pensamentos e ideias que lograssem ter impacto no território (além de diversas oficinas artísticas, apoio à questão social etc). Na segunda fase os projetos eram apresentados a uma banca externa para ouvir opinião, sugestões, elogios e formar redes. Na terceira, em posse das dicas e avaliações, os jovens eram estimulados a pensar sua ideia para além do papel. E a quarta, como o próprio nome diz, era a execução do projeto propriamente dito. De certa forma, o projeto se desenvolve em consonância com alguns conceitos de Reinaldo Laddaga, conforme apresentado anteriormente.

Laddaga me interessa aqui para pensar como as práticas artísticas e projetos culturais podem influenciar e reconfigurar espaços urbanos e sociais. Ao se concentrar em temas como colaboração, experimentação e sustentabilidade cultural, oferece novas perspectivas sobre o papel da arte na sociedade contemporânea. Laddaga argumenta que a arte e a cultura devem ser vistas não apenas como objetos de consumo, ou expressão individual, mas como práticas coletivas com potencial para transformar territórios e comunidades. Ele destaca a importância

¹¹³ Hardt, M., & Negri, A.. **Multitude: War and Democracy in the Age of Empire**. Penguin. 2004. LEHNEN, Leila (2013). **Citizenship and crises in contemporary Brazilian literature**. Nova York: Palgrave Macmillan. 2013p. 215.

¹¹⁴ A revista usa também os exemplos dos projetos Bairro Escola e meu Bairro tem história a além de conteúdo desenvolvido por projetos considerados parceiros como o observatório das favelas

de projetos colaborativos e participativos que envolvem diferentes atores sociais, criando novas formas de interação e reconfiguração do espaço. Como exposto anteriormente, Laddaga destaca iniciativas em que artistas e comunidades locais colaboram para transformar espaços urbanos abandonados, ou subutilizados em centros culturais e parques. Esses projetos não só revitalizam o ambiente físico, mas também fortalecem a coesão social e promovem a participação cidadã. Fora que este tipo de ação pode aumentar o senso de pertencimento e identidade comunitária, além de estimular a economia local por meio do turismo cultural e eventos comunitários. Ora se "Projetos culturais comunitários revitalizam não apenas o espaço físico, mas também a coesão social promovendo a participação ativa dos cidadãos,"¹¹⁵ as intervenções artísticas podem se apropriar do espaço urbano.

A arte de rua é uma forma de intervenção direta no espaço urbano que pode transformar, visualmente, uma área e alterar sua percepção pública. Projetos de murais colaborativos frequentemente envolvem artistas locais e residentes, resultando em obras que refletem a identidade e a história da comunidade. Esses projetos podem atrair visitantes, aumentar a segurança pública, através da ocupação positiva do espaço e servir como plataformas para o diálogo social e político. "Intervenções artísticas no espaço urbano podem reconfigurar a percepção pública de áreas degradadas e promover o diálogo social."¹¹⁶

Reinaldo Laddaga oferece uma visão bem construída e cheia de exemplos sobre como a arte e a cultura podem ser ferramentas poderosas para a transformação social e territorial. Os modelos de projetos culturais colaborativos apresentados por ele mostram como a criatividade e a participação comunitária podem reconfigurar espaços urbanos de maneiras significativas e sustentáveis. Ao adotar essas práticas, comunidades podem não só transformar fisicamente seus territórios, mas também fortalecer seus laços sociais, culturais e econômicos.

Voltando à análise do projeto Agência de redes em seu ciclo: o primeiro passo seria a introdução em uma cultura digital e o desenvolvimento de um projeto de vida com protagonismo na ação dos jovens. Este projeto de vida teria três linhas principais: ambiente, ação e estratégias. O ambiente era a própria metodologia da Agência (as quatro fases da Agência que já foram apresentados aqui). Elementos estes, que pudessem engajar a ideia de desejo de criação e ação no território. Já a estratégia podia ser considerada a principal maneira de estimular a criação e a apresentação de formas para serem experimentadas e apropriadas pelos jovens. Passo a relatar algumas das metodologias exploradas como estratégia.

¹¹⁵ LADDAGA, 2007, p.

¹¹⁶ LADDAGA, 2010.

Em primeiro lugar, a ideia de inventários, transformando a experiência de vida em expressão estética. Essa estratégia foi desenvolvida a partir de obras literárias e/ou de artes/performances, começando pelo exemplo de Mario Benedetti e seus livros *Inventario Uno* (1963) *Inventario Dos* (1994) e *Inventario Tres* (2003). Mario Benedetti é amplamente reconhecido como uma das vozes mais importantes da literatura latino-americana. Suas obras compilam a produção poética de várias décadas, oferecendo um retrato íntimo e crítico da sociedade latino-americana. Nascido em 1920 no Uruguai, viveu e escreveu em meio a esses turbulentos acontecimentos. Seu trabalho reflete tanto as esperanças quanto as angústias de uma sociedade em constante luta pela justiça e liberdade. *Inventario Uno* surge em um período de crescente tensão política na América Latina. O início dos anos 1960 viu o endurecimento de regimes autoritários e a intensificação de movimentos revolucionários. Nesta obra, Benedetti dá voz às preocupações das pessoas comuns, abordando temas como injustiça social, opressão e resistência. A linguagem acessível e direta do poeta permite que suas mensagens ressoem amplamente, tornando-o uma figura central na literatura de resistência.

Já *Inventario Dos* foi publicado três décadas após *Inventario Uno* e reflete um Benedetti mais maduro, tanto pessoal quanto literariamente. Este volume é profundamente influenciado pelo período de exílio do autor durante a ditadura uruguaia nos anos 1970 e 1980. Os temas de exílio, saudade e luta pela liberdade são centrais. A poesia de Benedetti aqui não só documenta a experiência pessoal do exílio, mas também ecoa a experiência coletiva de muitos latino-americanos que viveram sob regimes repressivos. *Inventario Tres* é uma reflexão mais introspectiva, mostrando Benedetti lidando com temas como a passagem do tempo, a mortalidade e a continuidade da vida. Escrito no início do novo milênio, este volume capta as mudanças e desafios de um novo século, enquanto ainda dialoga com as questões universais e atemporais que sempre estiveram presentes em sua obra. A maturidade literária de Benedetti é evidente, e sua poesia continua a oferecer uma perspectiva crítica e humanista sobre a condição humana.

Além do exemplo de Benedetti, foi apresentado também durante o ciclo de formação o inventário de Arthur Bispo do Rosario que era denominado pelo próprio de *Registro de sua passagem pela terra*, feito através de objetos e listas bordadas que seriam entregues a Deus no dia do juízo final. Além destes dois, aparece a obra de Alex Polari que expiou as dolorosas lembranças do seu tempo de prisão em seu *Inventario de cicatrizes* (lançado em 1971). Sobre esse livro podemos observar a experiência que a bolsista Ana Paula Lisboa criou, denominada *Homens Brancos que me apaixonei*.

Figura 4 - Conjunto de Imagem atividade de Ana Paula Lisboa



Fonte: Disponível em: <https://agenciarij.org/>

Ana Paula Lisboa foi uma ingressa do “Agência de Redes para Juventude” e hoje em sua biografia na Wikipedia ¹¹⁷ consta o seguinte texto:

é uma escritora, jornalista e apresentadora afro-brasileira, que vive entre o Rio de Janeiro e Luanda em Angola. As poesias e contos dela foram publicados em coleções nacionais e internacionais. Em 2014 recebeu o primeiro Prêmio Carolina de Jesus. É colunista do jornal O Globo. Dois outros pontos que merecem destaque em sua biografia são que Ana Paula Lisboa nasceu no Rio de Janeiro no final dos anos 1980, a mais velha de quatro filhos de operários negros. Começou a escrever aos 14 anos e se formou na universidade em Língua e Literatura Portuguesa.¹¹⁸

Consta também que em dezembro de 2014, recebeu o primeiro Prêmio Carolina de Jesus, em homenagem a Carolina Maria de Jesus, concedido a pessoas que mudaram suas vidas através da literatura. É possível ver em seu inventário diversos dispositivos narrativos tanto

¹¹⁷ In https://pt.wikipedia.org/wiki/Ana_Paula_Lisboa consultado em 20/05/2024.

¹¹⁸ *Ibidem*

através de palavras como através de imagens. Na figura 4 existe um amontoado de nomes quase impossíveis de reconhecer. Assim, é possível perceber frases mais marcantes ditas por homens com os quais ela se envolveu como “ele queria ser negro por osmose,” ou “passei a ouvir rock por causa dele”. Ana Paula também veio a fazer um outro inventário dentro do projeto denominado “Todos os cabelos que tive em todos os relacionamentos que passei” – que tratava a sua relação com o cabelo que de certa forma era o reflexo de suas relações sociais e afetivas. De certa forma estes procedimentos parecem trazer a performance as questões da escrevivência de Conceição Evaristo

É possível analisar e articular com o pensamento de Salgueiro (2020), sobre a escrevivência¹¹⁹ ter a oralidade como ponto de partida. (p. 108). Poderíamos ampliar ainda esta análise e citar “O duo memória-família: o trauma e a memória, escritas do corpo negro pela arte da palavra, inscritas no poder de narrar do sujeito negro”¹²⁰ e pensar em como Ana Paula Lisboa aplica isso para um registro literário-performático.

Outros procedimentos descritos são o “Gabinete de curiosidade” e os “Mapas.” No “Gabinete de curiosidades” o uso se dá como percursos de museus modernos pois os mesmos eram coleções de objetos curiosos que os viajantes levavam das Américas e das Índias para a Europa. O ponto de interesse era a capacidade de armazenar referências visuais e simbólicas (recolhendo e catalogando objetos e ideias pela comunidade e que tivessem relações com seus projetos). Já em “Mapas,” como já foi visto na atividade do “Apalpe,” usava-se o conceito de cartografia ampliada para que os jovens pudessem pensar os limites e possibilidades de seus projetos, identificando zonas de possíveis interesse para suas ideias (construindo para além da realidade geográfica e através de uma linguagem cheia de simbolismo e visualidade para repensar e ressignificar seus territórios).

Outros instrumentos que lidam com transformações artísticas em sociais utilizadas foram os “Abecedário,”¹²¹ no qual os jovens eram estimulados a criarem ideias relacionadas ao seu projeto. E por último um “Bestiário,” em ligação com a ideia de monstro. A construção aqui

¹¹⁹ Conceito criado por Conceição Evaristo que é citado na enciclopédia Itaú Cultural da seguinte forma “Com base no que chama de “escrevivência” – ou a escrita que nasce do cotidiano, das lembranças, da experiência de vida da própria autora e do seu povo –, ela compõe romances, contos e poemas que revelam a condição do afrodescendente no Brasil.” In <https://www.itaucultural.org.br/ocupacao/conceicao-evaristo/escrevivencia/>

¹²⁰ SALGUEIRO, p.108, 2020.

¹²¹ O estímulo inicial proposto pelo Agência era um vídeo de Gilles Deleuze sistematizando suas ideias através de um abecedário.

se dava através de uma forma de narrar próxima aos modelos da idade média, onde padres classificavam como bestas tudo aquilo que não pertencia aos seus códigos. Mas correlacionando com o pensamento de Antônio Negri que, como já foi apresentado, considera monstro aquilo que subverte a ordem. Os jovens, assim, eram estimulados a explorar figuras de “bestas e monstros” nas comunidades em que viviam¹²².

Na relação dos procedimentos, as técnicas se aproximam de narrativas e performances denominados *avatar* e *cards* para assim transformar o pensamento em objeto e o mesmo ser construído por plasticidades, inventando e intervindo no território periférico onde os jovens residiam. É possível ver que a cidade do Rio de Janeiro é marcada pela desigualdade na distribuição de bens culturais nas regiões periféricas e nas favelas da metrópole. A Agência de Redes contribuiu no acesso a direitos como cultura, arte, lazer, educação e incentivava a circulação de jovens moradores de territórios invisibilizados e excluídos de políticas públicas nesses campos.

Um dos aspectos mais valiosos da *Agência de Redes para a Juventude* é a sua enorme capacidade de promover a escuta atenta dos jovens, estimulando a ampliação do seu repertório e encorajando-os a realizarem projetos de intervenção cultural e social nos seus territórios. Em seu livro *Cidades Rebeldes*, David Harvey examina as dinâmicas do espaço urbano sob a ótica da luta de classes e da resistência popular. Harvey argumenta que as cidades são palcos de conflitos sociais, onde diferentes grupos buscam controlar e transformar o ambiente construído de acordo com seus interesses. Ele destaca o papel crucial das mobilizações urbanas na contestação do poder dominante e na construção de alternativas mais justas e igualitárias.

Cidades Rebeldes de David Harvey oferece uma visão profunda das dinâmicas urbanas contemporâneas, destacando o papel crucial das cidades como espaços de conflito e resistência. Harvey examina como as forças do capitalismo e do poder político moldam o ambiente urbano, muitas vezes em detrimento das comunidades locais. Como ele mesmo escreve: "A cidade, então, é, por definição, uma zona de conflito entre classes e grupos étnicos, e a questão de quem controla a cidade é uma questão de quem detém o poder."¹²³ Harvey não apenas analisa a cidade como um espaço físico, mas como um campo de batalha, onde as forças do capitalismo, política e cultura se entrelaçam. Em sua jornada pela cidade, ele revela como as artes, tanto como expressões criativas quanto como ferramentas de resistência, são fundamentais na construção e desconstrução dos espaços urbanos.

¹²² Segundo a revista do projeto, um desses bestiários iniciou a ideia de um projeto que distribuía alface para estimular a doação do lixo reciclável.

¹²³ HARVEY, 2013, p. 67

Como Harvey enfatiza, a arte tem um papel fundamental na produção de espaços urbanos que permitem a expressão de desejos alternativos, lutas e identidades. Nessa perspectiva, a arte não é apenas uma reflexão passiva da realidade, mas uma força ativa na transformação social. Ao destacar o papel dos movimentos sociais na reconfiguração da cidade, Harvey ilumina a importância da arte como um meio de imaginar e construir futuros urbanos mais justos e igualitários. *Cidades Rebeldes* oferece uma visão provocativa e inspiradora da interseção entre arte, movimentos sociais e urbanismo, convidando os leitores a repensarem suas próprias relações com o espaço urbano e o potencial transformador da expressão artística. O projeto do Agências coloca isso na prática.

No contexto específico da cidade do Rio de Janeiro, essas ideias de Harvey ressoam profundamente. O Rio de Janeiro é uma cidade marcada por contrastes sociais extremos, onde a desigualdade econômica e a segregação espacial são evidentes. Como Harvey observa: "As cidades do mundo hoje são locais de conflito entre os interesses dos ricos que vivem nas 'fortalezas do capitalismo' e os pobres que, à margem, ocupam territórios sobranceiros."¹²⁴ As favelas, em particular, representam espaços de resistência e autonomia para muitos moradores, que enfrentam diariamente as consequências de políticas urbanas excludentes.

Ao mesmo tempo, a cidade do Rio de Janeiro também é um exemplo de como as mobilizações urbanas podem desafiar o *status quo* e buscar alternativas mais justas e inclusivas. Como Harvey afirma, a experiência histórica sugere que, quando as pessoas se organizam para exigir seus direitos urbanos, é possível mudar o curso da história urbana. Movimentos sociais, como o *Movimento dos Trabalhadores Sem Teto* (MTST) e as ocupações de espaços públicos, demonstram a resistência ativa das comunidades locais contra as injustiças urbanas. Essas lutas refletem as ideias de Harvey sobre a importância da organização comunitária e da ação coletiva na construção de cidades mais democráticas e igualitárias.

Ao analisar o projeto de Marcus Faustini à luz das ideias de Harvey, é possível identificar diversos entrelaçamentos críticos. Primeiramente, ambos os autores destacam a importância do espaço urbano como um campo de luta e resistência. Enquanto Harvey enfatiza a dimensão política das cidades e as formas de contestação dos grupos marginalizados, Faustini atua diretamente nesse espaço, capacitando os jovens a se tornarem agentes de mudança em suas próprias comunidades.

Além disso, tanto a *Agência de Redes para Juventude* quanto as análises de Harvey ressaltam a necessidade de uma abordagem participativa e horizontal na construção de

¹²⁴ *Ibidem*, p.40.

alternativas urbanas. O projeto de Faustini valoriza a colaboração e a troca de experiências entre os participantes, promovendo uma cultura de coletividade e solidariedade. Essa abordagem se alinha com a visão de Harvey sobre a importância da organização comunitária e da construção de redes de solidariedade como formas de resistência ao poder dominante.

Ao explorar essas interconexões, podemos ampliar nosso entendimento sobre os desafios e as potencialidades das cidades do século XXI, bem como as estratégias necessárias para enfrentá-los. Voltando ao ciclo do Agência de redes para juventude: na primeira aula uma pergunta foi feita: “Quem é o jovem morador da favela?” A tarefa era pensar que propostas iniciais a juventude poderia propor. Ao longo de nove meses, diversas oficinas, procedimentos e técnicas contribuíram para transformar conceitos importantes e ferramentas para autonomia, a linguagem e a potência dos projetos que puderam ser pensados para responder à pergunta. Algumas das ideias desenvolvidas¹²⁵ serão apresentadas nas narrativas das linhas e páginas abaixo.

3.3.1. Feira Crespa

O evento que tinha como mote a valorização da beleza negra e contou com shows de funk, mesas de discussão, oficinas e até batalha de looks. A jovem Elaine Rosa tinha um sonho: criar um projeto que incentivasse a valorização da beleza das mulheres negras como ela e de elementos da cultura afro-brasileira dentro do território onde vivem. Apoiado pela “Agência de Redes para Juventude” a “Feira Crespa” teve sua primeira edição no dia 23 de novembro, na Arena Jovelina Pérola Negra, na Pavuna.

A ideia do evento foi um projeto desenvolvido através da metodologia da Agência, uma iniciativa premiada internacionalmente, idealizada pelo escritor e ativista, Marcus Vinícius Faustini. A Agência trabalha com jovens de diferentes comunidades do Rio de Janeiro, em prol de pôr os jovens em ação dentro dos seus territórios, através do desenvolvimento e execução de projetos em diferentes áreas de atuação, sobretudo a cultural.

¹²⁵ Textos criadas com base na revista e site do Agência de Redes e em entrevistas realizadas.

Figura 5 - Apresentação Feira Crespa



Fonte: Registro particular disponível no próprio site do projeto <https://agenciarij.org/> (sem data)

Os jovens observaram, através de pesquisa de campo e na internet, que a Pavuna não tinha uma prática, ou iniciativa que incentivasse a valorização da beleza negra, principalmente no que se refere ao cabelo afro. A missão do grupo foi o de fazer a mulher negra se sentir valorizada como ela é, mostrá-la de que há muito charme e glamour em seus traços e cabelos, sem que seja necessário render-se a estética de beleza enfatizada pela grande mídia, que prioriza o cabelo liso.

Depois de três meses de laboratórios de criação e desenvolvimento da ideia com a equipe da Agência, os jovens apresentaram o projeto Rainha Crespa para uma banca julgadora e foram premiados com R\$10.000 (dez mil reais). Durante o ciclo trimestral de planejamento estimulado pela Agência de Redes, a equipe do projeto visitou salões de beleza, se reuniu com aliados e o resultado foi a concretização do projeto: a primeira edição da “Feira Crespa” (sendo um sucesso e gerando inclusive outras edições).

A inauguração do projeto tem como registro diversas atrações, debates sobre mulheres realizadoras no funk, e sobre identidade, afirmação do cabelo crespo na mídia, oficinas de beleza, exposições, um concurso denominado Mister Raça Zumbi e batalhas de look. “Ações como a “Feira Crespa” são fundamentais para dar visibilidade a beleza negra, que ainda é tão discriminada”, declarou Sara Vieira, 22 anos (em registro da revista da Agência de redes para juventude). A revista também fez o apontamento que para os idealizadores da “Feira Crespa,” o cabelo crespo, a beleza negra, são fundamentais para o imaginário da cidade.

3.3.2. Fala Rocinha

O projeto “Fala Rocinha,” situado na maior favela do Brasil, Rocinha, no Rio de Janeiro, desempenhou um papel vital na promoção do diálogo, capacitação e transformação social dentro da comunidade. Neste contexto, a *Agência de Redes para Juventude* se destaca como um parceiro fundamental, fornecendo suporte, recursos e oportunidades para os jovens locais. Este relato explora a importância da *Agência de Redes para Juventude* para o projeto “Fala Rocinha” e como essa parceria fortalece as vozes e perspectivas dos jovens na comunidade. Através de programas de formação em teatro, música, dança e outras formas de expressão artística, os jovens da Rocinha tiveram a oportunidade de desenvolver suas habilidades e ampliar suas perspectivas.

Além de capacitar os jovens artisticamente, a parceria com a *Agência de Redes para Juventude* rendeu ao “Fala Rocinha” também a promoção da participação cívica e social dentro da comunidade. Ao conectar os jovens com suas habilidades criativas e o poder de contar suas próprias histórias, o projeto estimulou um senso de pertencimento entre os jovens da Rocinha. Eles não apenas se tornaram mais confiantes em expressar suas opiniões e ideias, mas também se tornam agentes mais ativos na busca por intervenções nos seus territórios.

3.3.3. Providência agroecológica: horta inteligente naturalê

Criado em 2015 e coordenado por mulheres moradoras da Morro da Providência (Gamboa, Rio de Janeiro, RJ), a missão do Providência Agroecológica é contribuir para a soberania e segurança alimentar e nutricional e para a promoção da saúde por meio da educação e da agroecologia junto às/aos moradoras/es. Nosso trabalho se volta à restauração de espaços comuns pelo plantio agroflorestal e saneamento ecológico e à valorização dos conhecimentos tradicionais ligados ao uso medicinal e alimentar das plantas. Direcionamos nossas atividades principalmente às crianças, jovens e mulheres. Cultivamos hortas para garantir o acesso a alimentos saudáveis sem veneno e colaborar no fortalecimento de um senso de pertencimento comunitário. Estruturamos nossas ações pelo voluntariado e pela articulação em redes locais e junto a outros projetos de agricultura em favelas e periferias do Rio de Janeiro.¹²⁶

O processo que o projeto desenvolveu no Agência merece alguns destaques sobre ações e procedimentos relacionados em conjunto: engajamento juvenil, desenvolvimento de

¹²⁶ in <https://www.atados.com.br/ong/providenciaagroecologica>, consultado em 15/06/2024.

lideranças, inovação e criatividade, rede de apoio/network, capacidade e estratégias de mobilização. O projeto "Providência Agroecológica: Horta Inteligente Naturalê" possui uma importância significativa em várias dimensões. Transforma os processos artísticos de escrita e de negócios em ações que fazem intervenção nos territórios. Tais como:

- a) **Sustentabilidade Ambiental:** Um mundo onde a preocupação com o meio ambiente é cada vez mais urgente, iniciativas como a “Horta Inteligente Naturalê” promovem práticas agrícolas sustentáveis. Ao adotar técnicas agroecológicas, o projeto contribui para a preservação dos recursos naturais, a redução do uso de produtos químicos nocivos e a promoção da biodiversidade. **Segurança Alimentar:** A agricultura urbana e as hortas comunitárias desempenham um papel fundamental na promoção da segurança alimentar. O projeto fornece acesso a alimentos frescos e saudáveis em áreas urbanas, ajudando a combater a insegurança alimentar e promovendo uma dieta mais equilibrada e nutritiva para a comunidade local.
- c) **Empoderamento Comunitário:** Iniciativas como a “Horta Inteligente Naturalê” capacitam as comunidades, envolvendo os moradores no processo de produção de alimentos e incentivando a participação ativa na gestão dos recursos locais. Isso fortalece os laços sociais, promove o senso de pertencimento e aumenta a resiliência da comunidade diante de desafios socioeconômicos.
- d) **Educação Ambiental:** O projeto não apenas fornece alimentos, mas também educa as pessoas sobre práticas agrícolas sustentáveis, conservação ambiental e nutrição. Ao envolver os membros da comunidade em atividades educativas, a “Horta Inteligente Naturalê” ajuda a aumentar a conscientização sobre questões ambientais e promove a adoção de estilos de vida mais sustentáveis.
- e) **Modelo Replicável:** Além dos benefícios locais, o projeto pode servir como um modelo replicável para outras comunidades interessadas em desenvolver iniciativas semelhantes. Ao compartilhar experiências, lições aprendidas e melhores práticas, a “Horta Inteligente Naturalê” pode inspirar e capacitar outras comunidades a adotarem práticas agroecológicas e promoverem a segurança alimentar em seus próprios contextos.

Além destes projetos cabe notar um projeto de formulação teórico literária sobre os pensamentos de jovens realizadores da periferia denominado *Cabeças da periferia*. E um projeto que temporalmente vem depois das ideias do *Apalpe* e da *Agência* mas merece um especial destaque considerando a dimensão da possibilidade não só da visibilidades dos pensadores como a criação de um repertório bibliográfico de pensadores da periferia.

3.4 Cabeças da Periferia

No ano de 2020 a editora Cobogó lançou a coleção *Cabeças da periferia* estruturada na época pandêmica como um livro-entrevista-registro feito com atuantes da cultura da periferia e tendo a organização de Marcus Faustini. Este projeto pretendia discutir frente a esses textos a formação de um pensamento estético, do direito à cidade, do pertencimento e da narrativa sob óticas da vivência. Os primeiros três livros da série apresentaram o trabalho de três cariocas: o comunicador Rene Silva, fundador do jornal carioca *Voz das Comunidades*, o escritor Jessé Andarilho, autor de *Fiel* e *Efetivo Variável*, e a dançarina e pesquisadora Taísa Machado, criadora do *Afrofunk*, um projeto de danças contemporâneas. As conversas giraram em torno de temas como cultura, ativismo, circulação no espaço urbano e o processo de criação dos entrevistados: como constroem suas narrativas, suas relações com a cidade e o desenvolvimento do pensamento crítico. As artes das capas foram assinadas pelo artista visual carioca Maxwell Alexandre (que incorporou diversos elementos da cultura periférica nas mesmas). Em Taísa Machado, o *Afrofunk e a Ciência do Rebolado*, somos apresentados à ciência do rebolado. Através de diversas histórias, ela fala sobre suas investigações acerca do corpo feminino, da dança, do território, do universo dos bailes funk, dos trânsitos pela cidade, do teatro de rua e de sua descoberta do prazer com a escrita. Taísa provoca a consciência corporal, despertando corpos para que atinjam toda sua potência revolucionária, No o volume: *A Escrita, a cultura e território* de Jesse Andarilho podemos conhecer os processos de escrita e as relações da palavra com uma outra arquitetura de imaginação da cidade. Jessé tenta em sua escrita atravessar as noções de periferia e centralidade na literatura. Já em Rene Silva *Ativismo digital* encontramos a influência da narrativa virtual na realidade concreta do lugar e o morador como protagonista do espaço.

3.1.1. Ampliando Horizontes: um relato sobre o projeto "A Voz das Comunidades" de Renê Silva

O projeto “A Voz das Comunidades,” idealizado por Renê Silva, surge como uma poderosa ferramenta de empoderamento e representatividade para os moradores de

comunidades periféricas. Neste relato, explorarei a essência e o impacto desse projeto, destacando como ele tem transformado vidas e ampliado horizontes dentro e fora das comunidades.

“A Voz das Comunidades” teve origem em 2010, quando Renê Silva, então com apenas 17 anos, criou a página no Facebook, “Voz da Comunidade” para relatar os acontecimentos locais da favela do Complexo do Alemão, no Rio de Janeiro. O objetivo inicial era fornecer uma plataforma para que os moradores pudessem compartilhar suas histórias e desafios, desafiando assim a narrativa estigmatizada muitas vezes perpetuada pela mídia tradicional. Com o tempo, o projeto cresceu e diversificou suas atividades, incluindo a produção de conteúdo jornalístico, eventos culturais e programas de capacitação para jovens.

Neste volume da coleção *Cabeças da Periferia* revelava, através de entrevistas, o universo e as ideias de artistas-ativistas, e como seus projetos e ações reinventam os territórios. No livro sobre Rene Silva, através do ativismo digital e a ação comunitária, somos apresentados a este jovem comunicador, o articulador principal por trás do “Voz das Comunidades.” Este é um veículo de comunicação horizontal comunitária que hoje atua em várias comunidades cariocas e informa sobre o cotidiano e as questões pertinentes às favelas, articulando pontes entre os moradores, o poder público, a iniciativa privada e a grande mídia. Além disso promove uma série de ações humanitárias e culturais (que vão desde shows até doação de cestas básicas).

Em novembro de 2010, enquanto o Brasil acompanhava pela TV a ocupação do Complexo do Alemão pelas Forças Armadas e pela Polícia Militar, através da UPP, um jovem morador, aos 16 anos, tuitava em tempo real – e em primeira mão – o passo a passo da operação policial. Essa iniciativa, aparentemente trivial, revolucionou a forma de se fazer jornalismo a respeito do que se passa nas favelas cariocas e deu voz e protagonismo aos moradores da comunidade. Rene Silva trata dos mais diversos temas como inclusão e ativismo digital, desigualdade social, a importância de agir com e para a comunidade, a multiplicação de seu projeto pioneiro, o poder da tecnologia e a profusão de talentos que existem nas favelas a despeito das condições adversas. O livro que estruturado na forma de entrevista/ conversa com Rene Silva, participaram ainda como comentadores os convidados Paulo Sampaio (jornalista), Fred Coelho (historiador e pesquisador) e Isabel Diegues (editora do livro).

A gente coloca o morador como protagonista. Muito diferente do que a grande mídia sempre faz, de narrar, de contar história. A narrativa da grande mídia é a partir da assessoria de imprensa da Polícia Militar, do governo, da Secretaria de Educação, da secretaria disso... E a gente não. A gente constrói uma narrativa a partir da fala do morador, a partir da participação daquela pessoa da comunidade. Então a pessoa se sente protagonista daquele projeto, sente que faz parte daquilo. - Rene Silva

Ao longo dos anos, o projeto se expandiu e tem desempenhado um papel fundamental na promoção da voz e da visibilidade das comunidades periféricas. Através de reportagens, vídeos e posts nas redes sociais, o projeto tem destacado as histórias de sucesso, os desafios enfrentados e as demandas das comunidades, dando-lhes voz e poder de influência. Além disso, os programas de capacitação oferecidos pelo projeto capacitavam jovens locais com habilidades em jornalismo, fotografia, vídeo e mídias digitais, proporcionando-lhes oportunidades de emprego e empreendedorismo.

Em resumo, o projeto de Renê Silva é muito mais do que um projeto de comunicação, é uma poderosa ferramenta de empoderamento e transformação social. Ao fornecer uma plataforma para que os moradores das comunidades periféricas possam contar suas próprias histórias e lutar por seus direitos, o projeto desafia estereótipos e promove uma representação mais justa e inclusiva. No processo, “A Voz das Comunidades” capacita uma nova geração de líderes e agentes de mudança, mostrando que a verdadeira transformação começa quando todos têm a oportunidade de serem ouvidos e valorizados.

3.1.2. Taísa Machado: O corpo como empoderamento

O meu trabalho, pra quem não sabe, fala que esses são saberes legítimos de mulheres pretas. E que eles podem estar em muitos lugares, no baile funk, no ritual, no twerk da Beyonce, mas são saberes. E eles têm amplitude: batem na saúde, na espiritualidade, em como você é na sociedade, na cidadania, na coisa social, no ecossistema social.

Taísa Machado

Já no livro *Afrofunk e a Ciência do Rebolado*, somos apresentados a dançarina, professora e escritora, a chamada “Chefona”¹, criadora do Afrofunk, uma oficina de dança concebida para descolonizar o corpo feminino. “Chefona” expõe, ao longo das páginas do livro, os princípios de sua *Ciência do Rebolado*, método desenvolvido a partir de técnicas para soltar os quadris, sobretudo graças a danças da diáspora negra, como *funk*, *twerk* e *dance hall*, entrelaçadas com danças tradicionais africanas e asiáticas, que exploram os movimentos da pelve. Através de diversas histórias, ela fala sobre suas investigações acerca do corpo feminino, da dança, do território, do universo dos bailes *funk*, dos trânsitos pela cidade, do teatro de rua e de sua descoberta do prazer com a escrita. Através da dança, Taísa provoca a consciência corporal, despertando corpos para que atinjam toda sua potência revolucionária.

O livro se constrói a partir de perguntas e reflexões sobre o trabalho e a história prática – além de pensamentos e narrações da trajetória. Sobre isto, cabe ressaltar a observação contida no livro sobre as estratégias de Taísa:

Uma típica artista carioca, assim como os garotos do passinho, que são extremamente práticos e vão criando estratégias e métodos a partir da necessidade, e não tem limites nessa criação. Acho que é a partir disso que surgem as inovações, essa busca constante pro que é novo, essa abertura pro que é diferente. Ao mesmo tempo essa procura não é no vazio, eles estão procurando algo pra utilidade cotidiana.¹²⁷

Percebe-se que não é gratuita a nomeação de *Ciência do Rebolado* – considerando que o porquê filosófico do movimento vem junto com o movimento em si (mas também considerando que ele se constrói na prática). Em relação ao exemplo de fazer artístico, Taísa cita um episódio específico: fala sobre uma dançarina no baile do complexo de Lins. Através de uma narração rica ela constrói o cenário no qual esta bela mulher (como ela se refere) está usando uma *burka* de *funk*. Ela menciona que essa mulher brilhava no palco e que, após um movimento conhecido como “Surra de bunda”, os bandidos que estavam presentes e extremamente felizes começaram a dar tiro para o alto e por conta disso estilhaços começaram a cair na dançarina, mas para a surpresa e admiração de Taísa, essa mulher continuou dançando de forma magnética “fazendo o trabalho dela, com estilhaço de bala pegando nela, entendeu?”¹²⁸ Algo incrível até para ela que fazia teatro com o Amir Haddad no grupo *Tá na Rua*.¹²⁹

Ao longo do livro, somos apresentados a outras danças e músicas que surgem como resistência e que se desenvolvem em contextos opressores, como o jongo, jazz e a capoeira. A comparação desta resiliência ao ambiente opressor e sua potencialização da arte é observada no pensamento “o cara se desenvolve na guerra, na luta, é uma marca histórica do modo de fazer, de ser e estar, mesmo no momento mais difícil. Isso é resiliência que se transforma em arte.”¹³⁰

Sobre a ciência do rebolado ele se debruça sobre os caminhos do corpo e movimentos em territórios de vulnerabilidade. Mas, cabe notar que a vida é potência e resiste como afirmação. E os caminhos podem ser percorridos em direções inversas. Podem-se usar as

¹²⁷ MACHADO, Taísa. **Taísa Machado, o Afrofunk e a Ciência do Rebolado**/ Taísa Machado ; organização Marcus FAustini ; comentadores Emílio Domingos, Sinara Rúbia, isabel Diegues. – 1. Ed – Rio de Janeiro : Cobogó, 2020, p. 58.

¹²⁸ *Ibidem*, p.18

¹²⁹ Sob a direção de Amir Haddad, o Tá na Rua leva aos locais públicos espetáculos que carregam a ideia de improviso e de simplicidade, em que a participação do público é parte da cena.

¹³⁰ MACHADO, Taísa. **Taísa Machado, o Afrofunk e a Ciência do Rebolado**/ Taísa Machado; organização Marcus FAustini ; comentadores Emílio Domingos, Sinara Rúbia, isabel Diegues. – 1. Ed – Rio de Janeiro: Cobogó, 2020,p.87.

estratégias de dominação como ferramentas de libertação. A “verdade” é que as estratégias são só estratégias. Dominação ou libertação dependem do seu uso e do contexto.

Deleuze, por exemplo, dizia que é a repressão que determina a diferença entre os dispositivos (de controle) para os agenciamentos de desejo. Logo, um dos focos de Taísa é que, as meninas da periferia possam perceber o poder que a dança tem: que as praticantes das oficinas adquiriram conhecimentos oriundos de uma oralidade, de uma corporalidade, assim como musicalidade e ancestralidades negras. E que esses conhecimentos possam ser reproduzidos e fisicalizados no corpo, a partir da criação.

Essa expansão e reprodução podem ser percebidas além da dança em múltiplas linguagens: *Instagram*, *internet*, aula... Formas que Taísa considera ações de opinar e estar presente no mundo. Sobre isto cabe destacar a presença da Chefona na escrita

Eu sempre gostei de ler, mas não sabia o que ler. Hoje eu tenho mais referências, posso escolher o que ler. Antes eu lia o que tava na mão. Nunca tinha pensado “Ah, um dia eu posso escrever um livro”. Nunca. Eu escrevia na internet e as pessoas curtiam, mas eu não tinha ideia da dimensão.¹³¹

Estas questões de poder pertencer são importantes. É importante pertencer e estar presente tanto corporalmente como em narrativas. É notório observar que o vivente possui a linguagem e que o estado de exceção traz à Zona de Indiferença, uma zona em que não percebemos o outro como uma vida importante e digna do vivível. O que acaba por gerar o sequestro do corpo para todo o ato além das convenções e produz a sensação, ou a crença de não ser digno de se narrar. Essa indiferença sobre a narrativa pode ser explicada pelo racismo estrutural que atinge nossa sociedade.

No final das contas, é a velha questão do racismo. Eu não tinha nenhuma referência de alguém como eu que tinha escrito um livro. Não sabia que podia. Já achava que existia pouca mulher que escrevia. E mais que isso, o jeito do Geovani escrever: as figuras, o formato das coisas, o universo social dos personagens, o tipo dos personagens, o tipo de escrita, de assunto, o jeito de lidar com a língua portuguesa, nada disso eu tinha visto antes.¹³²

De certa forma as comunidades ditas marginalizadas foram incluídas economicamente por estratégias de governos anteriores, mas essa inclusão não incluiria tudo de fato. Como aqueles incluídos pela exclusão podem de fato estar presentes em vidas qualificadas? Se concordarmos que toda pessoa deveria ser livre, ter direito ao viver bem, então acreditamos que toda vida deveria pertencer a uma vida qualificada. Uma das questões do viver bem é o direito

¹³¹ *Ibidem*, p.78.

¹³² *Ibidem*, p.79.

ao pertencimento e, por consequência, ter direito a sua narração e sua história, como nos diz Taísa: “É preciso se narrar, porque assim é que as pessoas ficam vivas [...]. Sou de uma cultura que acredita na história narrada, então, preciso contar a minha história, pra contar as de outras pessoas. É assim que a coisa toda funciona.”¹³³. Este direito ao narrar, ou não, seria uma das respostas possíveis a Butler (2015) dentro de suas indagações de: em que circunstâncias é possível lamentar uma vida perdida? De quem são as vidas consideradas choráveis em nosso mundo público? Quais são essas vidas que, se perdidas, não são percebidas como perda?

3.1.3. Escritas e Possibilidades em Jessé Andarilho

Este tipo de lógica, por exemplo, pode ser usada para entender os entrevistadores e o entrevistado em seus debates, métodos e desejos de fala e escrita. É importante perceber o diálogo dos entrevistadores com a escrita periférica e o mercado editorial. Principalmente Faustini. Esta literatura anterior também é importante para mencionar o livro que despertou Jessé para a literatura. Andarilho observa sobre *No Coração do Comando* de Júlio Laudemir:

(...) diferente de todos os livros que eu tentei ler antes desse, o livro comunicou comigo diretamente. A primeira parte do livro já começava com duas mulheres brigando na cadeia, mandando “toma no cú” “se fudê”, eu nunca tinha visto um palavrão num livro, aquilo chamou minha atenção. De uma forma mágica, aquele livro começou a dialogar comigo.”¹³⁴

Assim como hoje, outro ponto a ser ponderado é a cena de criação de palavras, poesias e narrativas para além do livro: como os canais de Youtube, as rodas de rima, os saraus e os slams. É urgente observar a ascensão e a emergência das rodas de rima, a distribuição de literatura para além dos livros e esse movimento urbano dos saraus. Além de possuírem uma linguagem e manifestação própria também é um ambiente de *insights*, de criação que acontece nas praças. Um dos objetivos do materialismo cultural é a forma de escrita que designamos literatura. Cada formação nomeia de literatura, de acordo com o tempo e condições.¹³⁵

¹³³ *Ibidem*, p. 11.

¹³⁴ ANDARILHO, Jessé. **Jessé Andarilho, a escrita, a cultura e o território**/ Jessé Andarilho; organização Marcus Faustini; comentadores Júlio Ludemir, Rossi Alves, Isabel Diegues. 1. Ed. Rio de Janeiro: Cobogó, 2020, p. 23.

¹³⁵ VELASCO, 2003, P.147

Algumas análises utilizam a etnologia/etnografia como caminho metodológico para pensar os paradigmas “externos” à obra e ampliar a leitura e a compreensão do texto, ou seja, para analisar os dados coletados para a pesquisa. Para isso nos ancoramos nos trabalhos de Diana Klinger que em seu estudo sobre a autoficção entrelaça a relação da escrita com a perspectiva da antropologia e da etnografia pelo viés de um gênero, a autobiografia (e seus desdobramentos). Esse caminho possibilita fazer o uso da autobiografia como um dispositivo de criação de um pensamento teórico.

A autoficção é ainda uma categoria controvertida e em curso de elaboração, que surge no contexto da explosão contemporânea do que Philippe Forest chama de “ego literatura” nos anos 80. Para circunscrevê-la, é preciso inseri-la no campo mais amplo do que aqui chamamos “escrita de si”, que compreende não somente os discursos assinalados por Foucault, mas também outras formas modernas, que compõem uma certa “constelação autobiográfica”: memórias, diários, autobiografias e ficções sobre o eu.¹³⁶

Este pensamento pode ser observado tanto nas obras ficcionais do artista como na formulação e detalhamento do pensamento artístico. É possível perceber o peso do presente não só se manifestando nas obras ficcionais como se apresentando na realidade concreta da elaboração artística – a começar pelo processo da escrita. Como nos diz Cevasco “(...) analisar todas as formas de significação – incluindo, é claro, a escrita como concretização dos meios e das condições de sua produção.”¹³⁷ Muito antes dos atuais Smartphones, Jesse Andarilho, escrevia em *Black Berry*. Além disso, é importante considerar o ambiente no qual ele escrevia: os trens do Rio de Janeiro.

Ele conta que escrevia no trem, nas três horas que levava de casa até o trabalho. No seu relato as pessoas desacreditavam no potencial da escrita, na possibilidade de escrever um livro no trem (o que considerando o sistema de transporte ferroviário do Rio de Janeiro é até uma opinião bem realista). Mas, segundo Jessé ele não se apegava a isso porque ele pensava que as pessoas imaginavam o livro em sua totalidade, enquanto ele pensava na próxima palavra (que faria vir outra e depois o parágrafo, outro capítulo...). Com o livro escrito outras dificuldades da realidade material surgiram como, por exemplo, a questão da imagem-figura do autor (ele narra no livro que ouviu de muitos não parecer um escritor). Mas, que isto não o fez desistir já que acreditava que escrever sobre o que via e ouvia na favela são as histórias que mais nos interessam. Conforme o autor,

¹³⁶ KLINGER, 2007, p. 39

¹³⁷ CEVASCO, 2003, p. 147.

Por que eu vou valorizar mais Paris do que Antares, do que Paciência, do que Cesarão?
 Por que eu contar a história de Copacabana e Ipanema, se eu posso contar de Antares?
 Eu escrevo com a intenção de mostrar que o lugar onde você mora tem a mesma
 importância que os outros, também faz parte do planeta.¹³⁸ (

Todos esses condicionantes de realidade se apresentam de forma sócio geográfica na obra “Fiel” que como um inventário de afetos e espaços que tem deslocamentos desde encontrar pichadores em Coelho Neto até o próprio rolê do tráfico que vai entrando no livro. Esse rigor da experiência pode ser observado tanto no jogo de linguagem, nos interesses e nas questões materiais e simbólicas.

Ora se “Procurar na lógica do campo literário ou do campo artístico, mundos paradoxais capazes de inspirar ou de impor os “interesses” mais desinteressados, o princípio da existência da obra de arte naquilo que ela tem de histórico, mas também de trans-histórico, e tratar essa obra como um signo intencional habitado e regulado por alguma outra coisa, da qual ela é também sintoma. E supor que se enuncie um impulso expressivo que a formalização imposta pela necessidade social do campo tende a tornar-se irreconhecível.¹³⁹

É justo dizer que a narrativa dos livros se dá pela questão do território. Ao apresentar Antares e o território em volta, na boca dos personagens e em suas motivações. Seja em ações concretas ou através de memórias. Numa dupla troca de motivação entre a escrita e o mapa afetivo do autor deixando clara a importância do território.

Voltando a Klinger é importante mencionar que em seu livro ela faz referências sobre o histórico do conceito de autoficção. Apresenta diferentes visões, as controvérsias pela pouca definição e circunscrição a gêneros de uma escrita de si, na qual a autobiografia não seria propriamente um gênero. Dentro destas questões, ela dialoga com o já consagrado texto “O que é um autor?”, de Foucault, no qual ela questiona o fim da singularização da ausência do autor e essa espécie de autonomia-independência da arte- sem relação com a realidade externa. Usando como hipótese que a cultura de massa haveria resgatado o autor, acima de suas funções. Na coleção Cabeças da Periferia, inclusive, fica nítido a função do artista para além das

¹³⁸ ANDARILHO, Jessé. **Jessé Andarilho, a escrita, a cultura e o território**/ Jessé Andarilho; organização Marcus Faustini; comentadores Júlio Ludemir, Rossi Alves, Isabel Diegues. 1. Ed. Rio de Janeiro: Cobogó, 2020, p. 19.

¹³⁹ BOURDIEU, P. **As regras da arte. Gênese e estrutura do campo literário**. Trad. de Maria Lúcia Oliveira. São Paulo: Cia. das Letras, 1996, p. 15-16.

especificidades artísticas. “Acredito na Literatura como modo de mostrar novos modelos pras pessoas. Quero mostrar o mundo que eu conheço e o mundo que eu conheço é este aqui.”¹⁴⁰

A argumentação da tese de Klinger passará então pela relação entre a antropologia, que resgata o sujeito, e a autobiografia só que se afastada dos projetos autobiográficos tradicionais, mas pensando em questões do sujeito e da sociedade. É possível ao avançar a leitura que o retorno do autor corresponderá, de certa forma ao retorno do real (Hal Foster), entre uma problematização do real e ficcional, entre a presença e a falta. Mas, esse diálogo de ausência e presença é o que muitas das vezes torna a criação artística interessante como nos diz Kleon, em seu livro *Roube como Um artista*

O artista Saul Steinberg dizia: Reagimos numa obra de arte à luta do artista contra suas próprias limitações. Frequentemente, é o que o artista escolhe deixar de fora que torna a arte interessante. O que é mostrado versus o que não é. É o mesmo para as pessoas. O que nos torna interessantes não é só o que experimentamos, mas também o que não experimentamos. O mesmo vale para quando você faz o seu trabalho: Precisa aceitar suas limitações e seguir adiante.¹⁴¹

É nesse espaço de mostrar e não mostrar, de ser real e ser invenção que se pode operar o desejo de outra realidade possível. Como podemos observar no seguinte fragmento de Jesse Andarilho

Eu penso nisso porque, quando to escrevendo, não escrevo por escrever. As minhas histórias são intencionais. Gosto de mostrar as dificuldades, tanto dos meus personagens quanto do autor. O Fiel acontece em Antares, o Efetivo variável acontece em Santa Cruz, mas o morador é de Antares. O próximo livro que eu to escrevendo agora, que vai sair pela Companhia das Letras que é O Esquema [livro no prelo], o morador é de Paciência. A batalha, que eu tô escrevendo, sobre batalha de rima, o personagem é de Campo Grande. Eu quero daqui a 300 anos a pessoa que for investigar o Rio de Janeiro diga: Pô, antigamente tinha um autor que escrevia sobre a Zona Oeste do Rio de Janeiro, cada livro dele fala de um bairro e tal. Eu penso lá na frente, Faustini, penso daqui a 300 anos. Tudo que eu faço, qualquer palavra que eu escrevo, tanto no Facebook quanto no Twitter ou no Instagram, tem um interesse. Não escrevo por escrever. Tem uma mensagem, e aquela questão da representatividade. Não só pela cor, pela origem, mas pelo bairro também. A gente fala que tem que ganhar o mundo, né? Mas a gente tem que fincar a raiz. Tem que ter a raiz. Tem que ter a raiz, mas também tem que voar. A minha forma de plantar minha raiz e voar é essa.¹⁴²

¹⁴⁰ ANDARILHO, Jessé. **Jessé Andarilho, a escrita, a cultura e o território**/ Jessé Andarilho; organização Marcus Faustini; comentadores Júlio Ludemir, Rossi Alves, Isabel Diegues. 1. Ed. Rio de Janeiro: Cobogó, 2020, p. 18-19.

¹⁴¹ KLEON, 2013, p. 148.

¹⁴² ANDARILHO, Jessé. **Jessé Andarilho, a escrita, a cultura e o território**/ Jessé Andarilho; organização Marcus Faustini; comentadores Júlio Ludemir, Rossi Alves, Isabel Diegues. 1. Ed. Rio de Janeiro: Cobogó, 2020, p.18

Estas proposições e realizações sobre o território e vivência é o “retorno do autor,” ou a reivindicação do e a “virada etnográfica” em uma escrita além de testemunhal, carregada de propósito. Como nos diz no trecho “Acredito na transformação através da palavra e valorizo muito a arte, valorizo a cultura e acredito, sim, que é possível chegar lá.”¹⁴³ bem como no exemplo prático de criar uma biblioteca pública através de doações e compartilhamentos em um batalhão desativado. Ou ainda, pelo exemplo enquanto figura pública.

Por exemplo, pra chegar no Centro do Rio, eu levo mais ou menos duas horas. Hoje em dia, quando se fala em cultura do Rio, meu nome aparece as vezes em algumas coisas grandes e... pensa, sou um cara que mora em Antares, que fica a duas, três horas do centro, da Zona Sul, de transporte público. Aí, quanto mais eu falo que sou de Antares, que vim da Zona Oeste, desse cenário, mais as pessoas que eu valorizo muito na Zona Oeste do Rio de Janeiro, ou de vários outros lugares do Brasil que tão longe do Centro, que tão nas vans, que tão sendo penalizados pela distância, que estão afastados, param e pensam: “Caraca, esse maluco veio lá do Antares, a duas horas do Centro; então é possível! Eu gosto de mostrar que é possível. Quanto mais eu falo de Antares, Santa Cruz, Paciência, Campo Grande, mais as pessoas conseguem estar ali naquela história!”¹⁴⁴

Ora, é necessário perceber aí uma jornada que vai além do atravessar concepções de mundo. É uma jornada de inventar e apresentar mundos. Em que faz uma autorrepresentação através da presença do território. O desejo de uma linguagem que representa o sentido e presença da sua vivência no mundo. “Tô fazendo minha militância através da história que tá sendo contada,”¹⁴⁵ ou ainda: “Cara, é uma luta o tempo inteiro, e as pessoas dizendo que a gente tem que ser alguém na vida. Mas a gente já é alguém na vida.”¹⁴⁶

No livro de Klinger ela avança para relacionar a auto ficção e performance para entrar na interseção da literatura com outras linguagens sociais, como a mídia. Nas produções de Jessé Andarilho a auto ficção entra para ativar mudanças nas subjetividades e no ativismo social. Existe através desta escrita a presentificações do próprio autor em sua escrita e estabelece outros diálogos com seu território e escrita. “Porque a minha ideia é realmente transformar através da leitura. Se você parar para analisar todas as minhas ações, os saraus, as batalhas de rima, o *slam*, a abertura das bibliotecas, o polo cinematográfico em Antares que a gente tá montando, tudo isso é pra incentivar a galera a ler.”¹⁴⁷

¹⁴³ *Ibidem*, p. 15

¹⁴⁴ *Ibidem*, p. 16

¹⁴⁵ *Ibidem*, p.57

¹⁴⁶ *Ibidem*, p.58

¹⁴⁷ *Ibidem*, p.27

Em palestras que participa, que vai desde colégios a um TED¹⁴⁸, Jessé costuma “ganhar” a plateia em uma fala bem específica: falando que gosta tanto da escola que repetiu a sétima série cinco vezes! É possível imaginar que essa agenda de desejo da escrita de motivar outras pessoas também passe por aí. Além é claro da óbvia disputa ética de ser em determinados territórios. O mesmo afirma “o meu foco é incentivar a leitura, porque como eu tive a minha vida transformada através da leitura – e eu quero ser um transformador de vidas –, todas as minhas ações são baseadas em incentivar a leitura.”¹⁴⁹ Além disso, é justo fazer conjunções sobre a forma de escrita e o pensamento sobre ela. Durante a entrevista livro outros pontos da realidade concreta aparecem sobre o processo de escrita. Sobre este fator, Faustini faz a seguinte indagação:

MF: Você, em algumas entrevistas, deixa bem claro que foi repetente na escola e só conseguiu chegar até a sétima série. Você coloca isso com a dimensão de uma superação pra escrever. E você escreveu o primeiro livro no celular, no trem. (...) sua baixa escolaridade te ajudou a criar um estilo literário de frases curtas? Se você tivesse mais formação, acha que sua escrita seria diferente? De alguma maneira, essa baixa escolaridade te ajudou a criar um outro tipo de narrador, mais direto, os personagens também mais diretos, sem filtro?¹⁵⁰ (.

Este questionamento não chega a ser respondido por Jessé, mas em seu lugar ele fala de como o seu processo de escrita é direcionado a outra ponta “Vou escrever como se tivesse contando uma história pra alguém por *WhatsApp*. Eu não tenho que enrolar muito para escrever aquilo ali, tenho que ser direto senão a pessoa vai dispersar, tá ligado?”¹⁵¹ É quase uma inversão ao já famoso livro de Francine Prouse que tem como título *Para ler como um escritor*. Jessé faz um processo meio que para “escrever como um leitor,” ou, ao menos, pensando no leitor. Porém, estas questões segundo ele não garantiram a publicação.

O livro, como aponta Pierre Bourdieu é um objeto de duas faces que pertence a questões econômicas e simbólicas existentes dentro de certa coerção de campo. Ora, se esta coerção de campo existe para o livro em si é notório que ela existe também para o autor, seja através de capital econômico, comercial e/ou simbólico. Para atravessar isso, Jessé diz que usou estratégias para *Hackear* e penetrar no mercado editorial.

¹⁴⁸ O acrônimo TED vem de Technology, Entertainment and Design. Ou seja, ele personifica o que há de mais relevante nessas áreas. Na prática, trata-se de um ciclo de palestras e encontros em que nomes de referência em diversos campos do conhecimento são convidados a expor suas ideias.

¹⁴⁹ *Ibidem*, p.28

¹⁵⁰ *Ibidem*, pp.20-22

¹⁵¹ *Ibidem*, pp. 25-26

Foi aí que eu comecei a entender que era preciso hackear essa parada. Porque eu tinha que ser conhecido. Comecei a frequentar lançamentos de livros de autores que eu nunca tinha ouvido falar, comecei a participar de várias paradas, aí um cara falou: “Pô, tem uma parada chamada Flup”¹⁵²

Jessé participa da Flup, entra em alguns circuitos. Publica seu livro (ancorado no capital social da periferia) e o restante? É história, disputa, pertencimento e pensamento crítico. Sobre estas possibilidades de escrita, outras duas iniciativas são marcadas pelo encontro com as ideias que circularam na *Escola Livre de Teatro* em fluxo no *Apalpe*, ou no Agência de Redes para Juventude. Os trabalhos dramaturgicos da *Cia do Invisível* e do *Coletivo da Última Estação*.

3.2. **Cia do Invisível (Registros e Afetos) – Estratégias de fazeres periféricos no Rio de Janeiro.**

No ano de 2019, o espetáculo *Casas*, de Alexandre Damascena, foi o vencedor na categoria de melhor Texto do Festival FETAERJ realizado em Rio Bonito. E não foi um acaso. O texto foi encenado pela *Cia do Invisível*, grupo de teatro formado por moradores da periferia do Rio de Janeiro, que tem como objetivo fazer teatro “para” e “com” o território. Damascena já buscava essa conexão prática da arte com o lugar, onde se vive desde o projeto “Café com Machado” (2011), adaptação cênica-performativa do conto de Machado de Assis, encenado junto a um café na casa das pessoas. Em *Casas*, essa experiência é ainda mais profunda, ao ser utilizada uma cenografia vazada para falar de afeto, desafeto, violência, perda, relações familiares e vida. Ao fazer a operação inversa de trazer as casas para o palco, se descobrem múltiplas possibilidades que existem dentro do indivíduo e em suas relações sociais. Através da análise desse texto periférico e nacional, este capítulo pretende observar os tensionamentos da literatura pós-autônoma (Ludmer), do processo colaborativo x performatividade, da possibilidade de um regime prático da arte (Laddaga) e da arte como saída da vida não passível de luto (Butler). Nas trocas entre as atividades de Damascena e Faustini é possível perceber que esta ação teve forte efeito para a iniciativa Festival *Home Theater* (festival de teatro nas casas) realizada para o Faustini e vencedora do Prêmio *Shell*.

A *Cia do invisível* tem estreita ligação com o projeto *Escola Livre de Teatro* realizado por Faustini durante sua ocupação na Cidade das Crianças em Santa Cruz. Este projeto como

¹⁵² *Ibidem*, p.25

já foi apresentado tinha como mote a propulsão de grupos e atores das periferias do Rio de Janeiro. por isto a condução do projeto em Santa Cruz. Além da formação e o incentivo de uma dramaturgia por parte desses sujeitos- seja em processos de construções tradicionais, ou colaborativas. Assim a formação misturava práticas de teatro (atuação, teoria, preparação corporal) com a construção de cenas e dramaturgias próprias. A *Cia do Invisível* foi um dos projetos catapultados por estas iniciativas. Fazendo a disputa de narrativas e pertencimento, através de formas de fazer bem como nas formas de produzir e construir seus textos e performances teatrais. Trazendo à tona e dando a visibilidade aos sujeitos que Butler apresenta como constantemente não são reconhecidos como vida. De forma geral, os trabalhos e iniciativas cênicas propostas pelo coletivo, pretendem apresentar tentativas de enfrentamento a isto através das estratégias de visibilidade, circulação e pertencimento norteadas por narrativas dramáticas e presentificação no território. Neste capítulo quero me deter em apresentar um pouco do grupo e analisar o seu trabalho mais recente: o espetáculo *Casas* (2019), de Alexandre Damascena,¹⁵³ premiado no Festival da Fetaerj.¹⁵⁴

Em *Casas*, a experiência de fazer teatro com e para o morador é ainda mais profunda, ao ser utilizada uma cenografia vazada para falar de afeto, desafeto, violência, perda, relações familiares e vida. Ao fazer a operação inversa de trazer as casas para o palco, se descobrem múltiplas possibilidades que existem dentro do indivíduo e em suas relações sociais.

Antes de iniciar a análise sobre o texto dramático, gostaria de articular alguns apontamentos sobre o grupo que foram colhidas do Trabalho de Conclusão de Curso de Licenciatura em Teatro pela UNIRIO de Antônio (Tony) Carlos da Silva Félix, um dos atores do grupo. É importante notar que os artifícios da dramaturgia para se tornarem reais é semelhante a crença da verossimilhança é alcançando de forma próxima, em uma aproximação com a fotografia, com o que é proposto pelo daguerreótipo e sua proposição de encenar a imagem e se aproximar o efeito do real, ou em analogia. Ao que nos diz Annateresa Fabris em *Identidade virtuais*, uma leitura do retrato fotográfico (2004) “O Retrato fotográfico é fruto de uma relação que ordena de maneira coerente o dispositivo de tomada, o olhar do operador, o

¹⁵³ Embora o texto seja assinado por Alexandre Damascena ele tem fortes traços de uma composição colaborativa.

¹⁵⁴ Federação de teatro associativo do Rio de Janeiro.

lugar do modelo para que deles resulte uma imagem de uma identidade que se confunde com os traços fisionômicos,”¹⁵⁵ ou ainda:

O que afinal é a “semelhança” tão buscada num retrato fotográfico? O encontro entre a visão sociológica da pessoa e a representação percebida do sujeito que a pose e a pausa transferem para o âmbito da “semelhança” e da “dessemelhança” respectivamente.¹⁵⁶

Assim resguardamos a ideia que mesmo a dramaturgia inscrita no “real” opera com múltiplos mecanismos a formação do olhar.

3.2.1. Sobre a Cia

Inicialmente chamado de *Grupo Teatral Comunidade*, que já tinha realizado montagens como o *Último Vagão* em igrejas e centros comunitários no bairro carioca de Santa Cruz, mudou de nome e perspectiva estética quando o diretor e o grupo acreditaram que a palavra comunidade se tornou desgastada. Segundo Antônio (Tony) Carlo da Silva Félix em seu Trabalho de Conclusão de Curso.

Eu também não gostava da palavra pelo preconceito do olhar de fora para a periferia. Sempre buscam nos colocar numa caixinha da "comum unidade". Como se fossemos uma coisa só. Dessa forma, toda a nossa complexidade se torna invisível a seus olhos e só veem estereótipos para confirmar o que eles acham o que é a periferia. Foi então que o Damascena sugeriu o nome Cia do Invisível. Esse nome nos agradou de cara. Primeiro, por causa do teatro do oprimido de Augusto Boal, que foi uma das inspirações e objeto de estudo do grupo, principalmente uma de suas vertentes, o teatro do invisível, que é um teatro que os atores vão para determinados lugares e fazem teatro sem que as pessoas que estão assistindo saibam que é teatro. Outra inspiração, foi a definição da palavra “invisível” do dicionário Aurélio: "aquilo que não se vê, aquilo que não se sabe o que é, ameaça invisível". Essa questão da ameaça foi importante porque assim poderíamos subverter a palavra "invisível" dando um tom positivo, pois se não sabem quem somos, podemos ser qualquer coisa, inclusive uma boa companhia de teatro.¹⁵⁷

Com isto, o coletivo passou a pautar sua prática em como fazer teatro em um bairro que não tem teatro. A primeira encenação com esse foco foi a apresentação de *O Rico Avarento*, na

¹⁵⁵ FABRIS, 2004, p. 51

¹⁵⁶ ibid p. 58

¹⁵⁷ FÉLIZ: 2021, p. 19

forma de Teatro de Rua em diversas praças do bairro de Santa Cruz– mas apresentando também no teatro da Cidade das Crianças, no Teatro Municipal de Itaguaí, na Lona cultural Sandra de Sá, e na Escola Técnica Estadual de Teatro Martins Penna.

O grupo após esta montagem recebeu em 2007 o convite para fazer uma temporada financiada na Cidade das Crianças em Santa Cruz, montando a comédia Judas em Sábado de Aleluia, porém essa experiência é narrada da seguinte forma:

Utilizamos todos os recursos que o teatro tinha a oferecer [...] O espetáculo foi bacana, mas a maioria do público recebido na Cidade das Crianças, obviamente eram de crianças, e percebemos que muitas das pessoas que queríamos que fossem assistir não ia porque o teatro era muito longe de suas casas. A Cidade das Crianças Leonel Brizola fica localizada na Rodovia Rio-Santos, apesar de ser em Santa Cruz, podemos dizer que fica localizada na periferia de Santa Cruz, muito longe para se ir a pé. Sem falar na falta de divulgação. No fim, não fazia sentido para a companhia fazer teatro no palco e nosso público-alvo não ir pela distância, pelo fato de não conhecer o teatro, ou não ter o hábito de assistir.¹⁵⁸

Após este trabalho a companhia resolveu refletir sobre “que público eles gostariam de atingir com o teatro?” - e decidiram fazer peças nas casas das pessoas. Foi quando resolveram adaptar o conto *O Caso da vara*, de Machado de Assis, para um espetáculo teatral encenado em residências. Após fazer em casas de alguns conhecidos a cia foi contemplada em dois editais: Pequenos Projetos para Territórios de Paz (Secretaria de Cultura do Estado do Rio de Janeiro, 2012) e o Ações Locais (Secretaria de Cultura da Prefeitura do Rio de Janeiro 2013). As casas foram selecionadas a partir de um chamamento no *Facebook* que foram praticamente preenchidas no primeiro dia, segundo consta em informações obtidas em redes sociais do grupo.

As apresentações da peça *O Caso da Vara*, foram essencialmente realizadas na casa de pessoas da Zona Oeste. O grupo ainda levava um café completo para comer e debater junto aos espectadores ao final do espetáculo. Além disso o artista plástico Marcos Ferreira desenhava uma cena da peça ao vivo, que doava para a dona da casa no final da peça. Mônica Parreira, uma das integrantes fotografava e disponibilizava as fotos no *Facebook* para as pessoas que assistiram. Outra ação, era doar um livro de contos para os donos das casas. Por estas questões já seria possível dizer que o projeto transbordava para além da prática do teatro como por exemplo ao visibilizar registro em diversas fotos e imagens de suas apresentações entravam em um outro mérito do espaço cênico (e de representação), um outro espaço de vivência e um outro espaço de visibilidade.

¹⁵⁸ FELIX, Antônio (Tony) Carlo da Silva. **Travéssias Físicas e Subjetivas: O Ator-Professor-Aluno-Artista-Periférico**. Monografia para grau de Licenciatura na UNIRIO, Rio de Janeiro, 2021, p. 20.

Impactados pelas trocas recebidas o próximo projeto da companhia passou a se nortear pela relação com as relações afetivas do local que se mora e recebeu o nome de “Casas.” No primeiro processo de ensaio e criação de texto o diretor pediu que os atores escrevessem em um papel o que era casa para eles. Cabe notar que foi a primeira experiência da Companhia de partir da composição e criação de um texto autoral para ser base do espetáculo teatral. Já durante o processo, os atores relatam que, começaram a improvisar baseado em memórias sobre a primeira casa que tiveram, livros que falavam sobre casa, processos de auto ficção e tragédias que poderiam receber um tratamento dramático.

Os ensaios e improvisações, passaram desde o espaço físico de um teatro, mas também por praças, Ongs e por fim começaram a se realizar na casa de uma das integrantes. O texto coordenado por Alexandre Damascena foi encenado por: Bárbara Jordão, Rosa Nogueira, Jones Martins e Tony Félix.

Nesta construção textual, será possível enxergar uma forma de literatura pós-autônoma. Aquelas que não cabem unicamente como leituras literárias e que embora continuem sendo arte, operam em lugares para além dela. Onde o que mais importa não é perceber se o texto se instala na realidade ou na ficção, mas perceber como ele se instala localmente em uma realidade cotidiana para, como destaca Ludmer, fabricar um presente. Ou como uma fala sobre visibilização do território de Jesse Andarilho

Por que eu vou valorizar mais Paris do que Antares, do que Paciência, do que Cesarão?
Por que eu contar a história de Copacabana e Ipanema, se eu posso contar de Antares?
Eu escrevo com a intenção de mostrar que o lugar onde você mora tem a mesma importância que os outros, também faz parte do planeta.¹⁵⁹

Dito isto vamos à apresentação e posterior análise da peça.

3.2.2. Casas de Alexandre Damascena

A estrutura dramática é dividida em cenas nomeadas, mas não numeradas na seguinte ordem Cachorro, Irmão, Papo de bagulho, A fuga, bola de sebo, Duas velas, aluguel atrasado, Trem (espelhamento entre levar uma criança e levar um idoso), xícara de açúcar, Thiaguinho, ovo frito, Decisão, Pique-pega, o quintal, papo de bagulho II e fecha a cortina.

¹⁵⁹ ANDARILHO, Jessé. **Jessé Andarilho, a escrita, a cultura e o território**/ Jessé Andarilho; organização Marcus Faustini; comentadores Júlio Ludemir, Rossi Alves, Isabel Diegues. 1. Ed. Rio de Janeiro: Cobogó, 2020, p. 19.

Além disso é importante notar que a dramaturgia nem sempre se faz na escrita tradicional e por vezes não apresenta o nome do personagem, ou faz uso do artifício de apresentar o nome dos atores como personagens. Os temas são variados e migram por várias formas de opressões, momentos felizes e diálogos com a sociedade entre outros assuntos.

A abertura do texto fala da noção de casa e carinho a partir do acolhimento de um cachorro abandonado e dos laços de afetos gerados por esta operação. Em *Irmão* é a questão dos conflitos e violências simbólicas que a juventude LGBTQIAPN+ sofre em regiões periféricas dentro do Rio de Janeiro mesmo em seu núcleo familiar. Em *papo de bagulho* existe a brincadeira com o quiproquó relacionado a palavra *bagulho*. Enquanto o terror sobre o uso do Crack aparece em *papo de bagulho II*. Outra parte de humor aparece em *Trem* quando as mesmas frases usadas para embarcar uma criança em um trem servem para a situação de embarcar um idoso no trem. A tessitura do texto, que tem como norte o público como um convidado para pertencer as múltiplas ideias e sensações de casas, apresentadas por aquele coletivo aparece de forma ainda mais clara em *A fuga*: quando um dos amantes com medo de fugir de casa aceita os argumentos do outro que diz que casa é o lugar de estar com quem se ama. Ou ainda, em *Bola de sebo* quando os atores dialogam sobre o que seria a casa dos sonhos.

Tony- se liguem, se vocês pudessem escolher uma casa ideal para morar, como seria?

Bárbara - há eu ia querer uma casa no meio do mato. Para ficar em contato com a natureza. Porque onde eu moro não dá. O vizinho da frente escuta funk. O do lado, rock. E o de trás só escuta forró. É uma barulheira, e eu adoro ler...

Jones - Já eu, prefiro uma mansão. Cheia de empregados. E vários quartos. Chega de dividir a mesma cama com meus irmãos.

Tony - Eu ia morar num barco. Primeiro, pelo balancinha gostoso na hora de dormir. E depois quando você acordar, onde você tá? Na praia. Já tentou pegar ônibus pra ir pra praia daqui? 4h.

Rosa - pra mim não importa a casa, desde que tenha uma televisão enorme pra eu poder assistir sessão da tarde.¹⁶⁰

É importante notar que mesmo sendo uma cena de uma abordagem “leve” os problemas urbanos estão presentes como a questão da distância e segregação urbana para chegar à praia, ou o desejo simples de ter uma televisão para assistir sessão da tarde.

Outros fragmentos vão apresentar alguns destes problemas de uma forma mais evidente, como a violência apresentada em *Duas velas*. Uma cena que ao perpassar as relações sociais de uma celebração na periferia termina por relatar a um assassinato que aconteceu durante uma festa junina (daí a o nome do título: a vela de aniversário e a vela relacionado ao morto).

¹⁶⁰ DAMASCENA, 2019, p. 6

Eu lembro que era aniversário de uma amiga minha e nós estávamos comemorando na casa dela. Ela morava de esquina e a casa dela não tinha muro. Era mês de junho e por isso ela enfeitou a casa com tema de festa junina. Lembro que alguém estava tomando conta do churrasco enquanto nós brincávamos de quadrilha. Todo mundo que passava na rua via nossa brincadeira, alguns eram amigos e também entravam na roda, cantavam e dançavam com a gente. A casa que não tem muro é assim, tudo que você faz é partilhado com quem passa na rua. Eu sei que a gente estava ali dançando e cantando quando de repente escutamos uns tiros. Um homem veio correndo e caiu do outro lado da rua, na esquina que dava para a praça. Nós corremos para dentro da casa dela e ficamos encostados na porta apenas com as cabeças para fora olhando para ver o que ia acontecer. Um outro homem veio correndo, parou em frente o rapaz que estava caído, tirou um revólver e deu mais cinco tiros na cabeça dele.¹⁶¹

Se no teatro tradicional existe um entrar e sair do apolíneo e dionisiaco, é possível dizer que em casas existe entradas e saídas de celebrações, ou uma relação entre felicidade e interrupção. Cabe notar, que essa interrupção embora cause indignação, infelizmente nem sempre causa surpresa ou estranhamento aos personagens em cena.

A brutalidade urbana, as dificuldades financeiras e a penetração da milícia são percebidas na cena aluguel atrasado. Quando um personagem não identificado, ao cobrar o aluguel, associa a sua bondade pelo gesto de não matar o casal da casa. Ao invés, e como argumento da sua bondade, só toma o vinho deles.

Ah então não foi Dejavu, eu vim aqui mesmo. Ó que doido. Se eu vim. A gente combinou alguma coisa né? Pagar o aluguel? E o dinheiro? Costura? Hum. Gostei dela. Isso é que é mulher. Melhor que ser vagabundo. Como vocês são minha família. Me sinto na obrigação de dar um toque. Lembra aqueles moleques mortos no valão semana passada? Aquilo ali foi que eu acordei puto. Ninguém merece barulho no portão de manhã cedo. Agora, de vocês eu gosto e não quero que aconteça o mesmo. Então eu vou voltar amanhã e pego todo meu dinheiro e ninguém precisa acordar no valão. Agora que tá tudo resolvido, toma aqui uma rosquinha. Pega a rosquinha. Com uma mulher dessa tu tá precisando né. Quer saber, toma duas. Pronto. Em troca vou levar o vinhozinho. Que isso! Vê se dá próxima vez compra um vinho melhor.¹⁶²

Neste tipo de dinâmica, entrar e sair destas tensões de humor e drama, algumas cenas podem ser mencionadas como ovo frito e xícara de açúcar. Em ovo frito somos levados de o risível de um jovem insistir em comer um ovo frito até a tensão do “esporro” da mãe em nem saber sobre quem é o pai da criança. Já em xícara de açúcar somos introduzidos em uma cena, que uma vizinha pede uma xícara de açúcar a uma outra, que nega. Alegando que, a que pedia, estava no dia anterior no samba, ao invés de estar cuidando das crianças e da casa. No final embora cada uma se feche ao diálogo com a outra, cada uma exorta a outra ao seu modo de agir no mundo. E, embora cada uma dela, se julgue na razão, a cuidar da casa e a outra, a se divertir

¹⁶¹ *Ibidem*, p. 7

¹⁶² *Ibidem*, p. 8

e sambar de vez em quando – o público é colocado como observador de duas possibilidades de ser e estar na vida (e extremamente possíveis de serem identificadas no cotidiano).

ROSA – Dona Bárbara, a senhora pode me arrumar uma xícara de açúcar? É que meu marido ainda não recebeu e eu to sem nada para adoçar o café das crianças.
 BÁRBARA – Dona Rosa, a senhora não estava no samba ontem?
 ROSA – Estava sim. Ontem o samba estava uma maravilha! Dancei até não poder mais. A senhora também estava lá?
 BÁRBARA – Não! Eu estava terminando umas costuras para ajudar meu marido com as contas de casa.
 [...]

 BÁRBARA – Maravilha dona Rosa é colocar comida no prato dos meus filhos todo os dias. Quer saber de uma coisa? Eu tenho açúcar, mas não vou dar a senhora não. Onde é que já se viu, eu ficar costurando a noite inteira para senhora ficar se divertindo no samba e no outro dia vir me pedir açúcar. Dá licença que eu tenho mais o que fazer. Passar bem! (sai)
 ROSA – Credo dona Bárbara eu só pedi uma xícara de açúcar. A senhora está precisando de samba na vida hein!¹⁶³)

Esta cena é um dos procedimentos adotados em diversos momentos nas aulas de dramaturgia do Reperiféria: transformar clássicos para ambientações urbanas. De certa forma a cena é uma releitura da história infantil *A Cigarra e a formiga* com certa defesa do desejo da cigarra aproveitar a vida e fazer sua fruição em arte. Mas dentre todas estas cenas a que eu acredito que mereça um destaque especial enquanto analogia as possibilidades da narrativa como dispositivo de visibilidade é a cena Thiaguinho:

Onde eu moro tem o Thiaguinho. Pô, moleque gente boa. Parceirão desde moleque. A gente jogava bola junto, videogame também. Na escola sofriamos Bullying juntos. Já fomos juntos ver o corpo de um bandido morto no valão. Ficamos uma semana tendo pesadelos. Nunca mais fomos. Ele já pediu pra mãe dele cuidar de mim quando eu estava doente. Ele era da igreja. É trabalhador, desde os seis anos trabalha. Fez dezoito. Nem esperou ninguém falar. Já foi arrumando emprego de carteira assinada. Pra mim é pra ele. No dia de assinar a carteira ele dormiu lá em casa. Saímos cedo e quando chegamos na ponte do valão, ele pediu pra conferir meus documentos. E eu tinha esquecido a identidade. Fui em casa pegar. Thiaguinho ficou esperando no Valão. Só que o valão dava de frente para a pista. Quando eu estava voltando, a polícia entrou. Thiaguinho de costas. Pô, nem avisaram. Falaram nada! Botaram dois tiros nas costas dele. Pra que isso? Ele ferido, polícia botou arma na cara dele. Tu é bandido de onde porra!? Ele sangrando falando que era trabalhador com os documentos na mão. A Polícia começou a fingir que não estava vendo. -Trabalhador é o caralho. Tu é bandido porra! Eu corri lá com meus documentos na mão, falei que era amigo dele e confirmei estávamos indo assinar carteira. O policial só ouviu a parte do amigo. Então tu é amigo de bandido é isso? E colocou a arma na minha cara e perguntou: é ou não é? Eu fiquei paralisado com medo de morrer e disse que não. Sorte que os moradores da rua vieram defender ele, falando que ele morava ali perto, que era trabalhador, que era da igreja. E a polícia insistindo que ele era bandido. Veio a irmã dele. E a polícia: - porra nenhuma! É a mulher dele. É mulher de bandido. Se ficar aqui vai sobrar pra ela também. Graças a Deus chegou um amigo nosso que tinha uma Kombi para levar Thiaguinho pro hospital. - polícia não deixou. Deixa ele aí. Bandido tem que morrer assim. sofrendo. E a gente teve que ficar olhando Thiaguinho morrer com um monte de documentos na mão. Tentando falar que não era bandido, que estava indo trabalhar. Mataram o Thiaguinho. Foi então que eu consegui

¹⁶³ *Ibidem*, p.11

me mexer porque meu medo virou foi ódio. Olhei pro lado e tava geral cheio de ódio. Os dois policiais saíram correndo. E falei - vamo pra pista. Tras pneu, tras caixote, papelão, taca fogo. Parou tudo! Ninguém vai passar! Todo mundo vai saber o que aconteceu com Thiaguinho. Que mataram ele na traiagem! Dois tiros nas costas! Parou tudo! Pode vir quem for! Não passa! Não deu meia hora veio a BOPE. Já chegaram mandando bala pra cima da gente. Geral meteu o pé. Mas a gente tinha conseguido. Iam contar a história do Thiaguinho na televisão. Foi todo mundo assistir. Aí, falaram que a gente era uma facção criminosa que parou a pista para assaltar. A gente era bandido agora. E do Thiaguinho, nem falaram. É como se ele não morasse ali. Era como se ele não existisse. Como se a história do Thiaguinho tivesse sido inventada, sabe? Mas ele existiu. Ele era de verdade porque... era meu amigo. Era trabalhador! Era da igreja! era Negro! E porque ele adorava contar a estória do bola sebo.¹⁶⁴

A cena é uma evocação aos inúmeros moradores de territórios conflituosos que não tem sua narrativa de existência reconhecida. Muitas das vezes, um morto não passível de luto e apenas (quando isso acontece) uma estatística. Aqui somos apresentando com uma cena nomeando uma destas pessoas. Aliás a única cena a fazer nome de uma pessoa. Pela narrativa dramatúrgica escrita, esse corpo e essa vida, teve a sua trajetória interrompida pelos mecanismos de controle. E que, mesmo com o protesto da comunidade, sua história foi apontada no texto dramático como invisível na forma que “Era como se ele não existisse” a cena apresenta e opera através da dupla enunciação teatral a presentificação de um pedaço de sua narrativa, de seu caráter e da injustiça cometida. Típicas situações que moradores destes territórios enfrentam (mesmo que feito em uma representação dramática). Territórios e moradores muitas das vezes considerados como “bárbaros” ou “monstruosos” por certa parcela da sociedade

Ora, esse corpo, essa visibilidade, é próxima ao dito por Barrilo:

A monstrosidade, porém, para além de seus aspectos sociais, é definida por características aparentes. O corpo monstruoso é aquele que não está acabado em si mesmo, que, como disse Villaça, vaza. Um corpo que não está acabado também não está definido, não se enquadra porque não cabe a ele nem a ninguém se enquadrar, já não existem os enquadramentos, ou passeia-se por entre eles.¹⁶⁵

Se considerarmos isso é possível alocar este corpo monstruoso imaginário como algo que vaza para se reestabelecer no imaginário e na empatia do próximo. Outra teórica traz outro questionamento. Josette Féral usa o termo “enquadramento” para falar dos programas aos quais o performer se submete ao realizar uma performance: “Se a moldura é o resultado que é possível impor, o enquadramento, ao contrário, é um processo, uma produção que expressa o

¹⁶⁴ *Ibidem*, p.13

¹⁶⁵ BARRILO, 2019, p. 12

sujeito em ato.”¹⁶⁶ E é esse processo de enquadramento, na fotografia, que também vai determinar o campo de discussão que será levantado ao olhar para a imagem, é a escolha do espaço de significação que vai se abrir com cada elemento que está no quadro da imagem – e, se subentendido, fora dela.¹⁶⁷) Ou ainda, estendido ao que é apresentado em uma cena.

Ou seja, ao resgatar atando esta história a cada encenação agenciasse uma outra percepção de realidade e significação abertas pelas imagens e narrativas demonstradas. O nomear a um, interfere na percepção e nomeação do coletivo (que se encontra e se vislumbra ali). Além disso, há de se considerar que na pós-autonomia, temos muitos “escritos provisórios,” que não são necessariamente eternizados. É por isso que se pode afirmar, segundo Ludmer que temos uma literatura dessacralizada. Que agência e operar em inversões de centralidade e subalternidade. Que opera num campo de constante trabalha na tensão entre a tradições e inovações, indicando o convívio das diferenças na literatura. Assim, configura-se uma luta entre a afirmação da identidade cultural e a imposição uniformizadora e homogeneizante. No texto *Casas* é o desejo de ser e pertencer frente a algumas questões que se enfrentam para ser uma vida visível e minimamente passível de Luto.

Casas são percepções múltiplas. São pequenos dramas partilhados em cena que formam um mosaico de possibilidades. Não existe uma definição única de casa ao longo do texto, por isso, o título da peça está no plural. Existe a casa física e a casa virtual. A casa é o corpo/território onde se deseja viver e ser percebido. De fato, na estrutura dramática o procedimento que tece relações sutis com a vivência. Que realocam e que ressignificam nas percepções de subjetividade o ser e estar no espaço-tempo. Que transforma as palavras em vontade de aparência e a aparência em fato (através de fatos concretos experimentados, vivenciados e compartilhados). Do apresentar o direito dos corpos, sujeitos e de suas narrativas estarem presentes em suas comunidades e cidades. Sobre estas implicações, dificuldades, presenças, e ausências, nas apresentações narrativas em múltiplas plataformas podemos apontar

Eu sempre gostei de ler, mas não sabia o que ler. Hoje eu tenho mais referências, posso escolher o que ler. Antes eu lia o que tava na mão. Nunca tinha pensado “Ah, um dia eu posso escrever um livro”. Nunca. Eu escrevia na internet e as pessoas curtiam, mas eu não tinha ideia da dimensão.¹⁶⁸ (

¹⁶⁶ FÉRAL, 2015, p. 94.

¹⁶⁷ Ibidem, p. 14

¹⁶⁸ MACHADO, Taísa. **Taísa Machado, o Afrofunk e a Ciência do Rebolado**/ Taísa Machado; organização Marcus FAustini; comentadores Emílio Domingos, Sinara Rúbia, isabel Diegues. – 1. Ed – Rio de Janeiro: Cobogó, 2020, p. 78.

Por meio deste tipo de literatura é possível perceber e estudar as linhas de força da sociedade que atuam sobre a escrita e suas articulações. Nesta peça é possível pensar em como a cidade-território se influencia sobre a produção artística e o pensamento crítico em um processo de dupla troca. Consideramos possível pensar a produção artística pela cidade e a cidade pela produção artística num permanente movimento de retroalimentação e de re-existência. Colhendo depoimentos, narrativas e pensamentos com os fazedores artísticos da periferia. Fato raro no debate e no fazer artístico como podemos notar em

Raramente a cultura de periferia é escutada como formuladora de ideias e conceitos. Muitas vezes o interesse, baseado numa ideia enviesada de inclusão, é apenas pela sua história de vida, de superação- deixando invisível a diversidade dos modos de pensar, criar e agir desses agentes.¹⁶⁹

Logo a “Cia do Invisível,” que é composta por atores oriundos da Zona Oeste do Rio, busca dar visibilidade junto a estas pessoas e narrativas. Os atores representam personagens e ao mesmo tempo há si mesmos. São atores, possibilidades e exemplos. Reconfigurando os mapas simbólicos ao localizar todas as cenas localizam na periferia do Rio (bem distante das praias e dos pontos turísticos da *Cidade Maravilhosa*). Tornando possível, mesmo que de forma do universo do desfazimento cênico, a valorização da vida e da narrativa.

3.3. Cia Última Estação

Eu creio no poder das palavras, na força das palavras, creio que fazemos coisas com as palavras e, também, que as palavras fazem coisas conosco. As palavras determinam nosso pensamento porque não pensamos com pensamentos, mas com palavras, não pensamos a partir de uma suposta genialidade ou inteligência, mas a partir de nossas palavras. E pensar não é somente “raciocinar” ou “calcular” ou “argumentar”, como nos tem sido ensinado algumas vezes, mas é sobretudo dar sentido ao que somos e ao que nos acontece. E isto, o sentido ou o sem-sentido, é algo que tem a ver com as palavras. E, portanto, também tem a ver com as palavras o modo como nos colocamos diante de nós mesmos, diante dos outros e diante do mundo em que vivemos. E o modo como agimos em relação a tudo isso.¹⁷⁰

Segundo Sandro D’França a *Cia Teatral Última Estação* surgiu da necessidade dos atores locais contarem suas próprias histórias, já que, elas também são universais. O coletivo tem uma estética teatral desenvolvida a partir da ação de ir para as ruas e casas, onde recolhem,

¹⁶⁹ ANDARILHO, Jessé. **Jessé Andarilho, a escrita, a cultura e o território**/ Jessé Andarilho; organização Marcus Faustini; comentadores Júlio Ludemir, Rossi Alves, Isabel Diegues. 1. Ed. Rio de Janeiro: Cobogó, 2020, p. 6.

¹⁷⁰ (LARROSA, 2001, p. 21)

por meio de entrevistas com papel e caneta, boas histórias de moradores, para transformá-las em “dramaturgia nos palcos” (expressão usada pelo dramaturgo).

Há mais de 15 anos, a companhia desenvolve um trabalho de pesquisa teatral nas periferias da cidade do Rio de Janeiro, mais precisamente no bairro de Santa Cruz, com a intenção de criar suas histórias. O Conjunto nasceu em 2008, com alunos recém-formados da Escola Livre de Teatro (ELT) do Projeto Reperiferia, que se instalava na Cidade das Crianças, também em Santa Cruz. Desde então, houve diversos espetáculos apresentados contando histórias reais de moradores da periferia. A companhia já apresentou os seguintes esquetes: *9 Filhos*, *A Horta de Hortega*, *Do outro lado da Serra*, *Uma Dúzia de Trabalhos*, *Nós, os Cantores do Rádio*, *Medeias XXIII*. Já em relação às peças o grupo apresentou e montou *Guandu — o caminho de um rio*, o infantil *Oh! Menino*, *Sexo a desconstrução* e está em processo de remontagem da peça *Favela em Quatro atos*.

Em minha dissertação analisei a peça *Oh! Menino*. Era interessante observar este texto considerando que o histórico a criação de sua dramaturgia do grupo se dava a partir da coleta de casos reais de crianças de “comunidades carentes” do bairro de Santa Cruz, na Zona Oeste do Rio de Janeiro. De acordo com a sinopse da peça, trata-se da narrativa da vida e aventuras de Matheus, histórias que somente meninos da periferia¹⁷¹ têm para contar, uma vez que, abordava o universo infantil de quem cresceu nesta realidade. E embora se desse nesta premissa a peça misturava diversos elementos ficcionais e fantásticos em seu texto.

Os personagens da peça fazem parte da vida de Matheus, são os brinquedos do cenário que ganham vida no decorrer do espetáculo. Em um determinado momento da peça, os brinquedos se rebelavam e tentavam dominar todos os outros personagens para criarem um exército de conquistas. O ponto alto deste momento são as repetições de movimentos e textos do comandante, um soldadinho de chumbo autoritário. Em uma referência e subversão ao texto clássico que no final será “convertido” com a aparição do grande herói do Matheus e seu macaco Monkey. A subversão dos clássicos e o um certo padrão de literatura novelesca serão elementos da escrita de Sandro D’ França que mesmo não sendo analisados aqui são elementos marcantes da sua dramaturgia. Sobre a subversão dos clássicos tanto nesta peça como nos esquetes anteriores pode-se dizer que

¹⁷¹ O uso da menção que somente meninos de periferia podem contar ao meu ver é fruto do uso do “capital social” (usar a noção de periferia e comunidade fim de trazer focos midiáticos e econômicos através de uma espécie de reivindicação de um ato dos “excluídos”). O texto, como ira ser observar, na verdade vai “flertar” com referências de uma cultura canônica como “Alice no país das Maravilhas” e referências pop como o filme “Toy Story” (mencionada pelo dramaturgo em ocasião da entrevista, feito por mim, para esta monografia).

Os clássicos servem para entender quem somos e aonde chegamos. [...] E se alguém objetar que não vale a pena tanto esforço, citarei Cioran: “Enquanto era preparada a cicuta, Sócrates, estava aprendendo uma ária com a flauta. – Para que lhe servirá? Perguntaram-lhe. Para aprender essa área antes de morrer.”¹⁷² (

Ou ainda falando sobre a subversão possível dos clássico “a partir do século XX “a obra clássica não é mais um objeto sagrado, depositário de um sentido oculto, como ídolo no interior de um templo, mas antes de tudo, a mensagem de um processo de comunicação.”¹⁷³

É importante mencionar sobre *OH! Menino* que ele teve patrocínio do Governo do Estado do Rio de Janeiro e estreou no Domingo de Páscoa de 2011 (24/04/2011), fez ainda uma temporada em centros culturais e alternativos na cidade. No histórico de apresentações constam o “entro Cultural A História que eu te conto (Senador Camará), Casa de Cultura Ser Cidadão (Santa Cruz), Teatro Municipal de Itaguaí (Itaguaí) entre outros locais, muitos deles com entrada gratuita atingindo um público que raramente vê teatro infantil ou infanto-juvenil.

Sobre Sandro D’França é importante ressaltar que se trata de um morador nascido e criado no bairro de Santa Cruz e que sua dramaturgia é voltada para acontecimentos cênicos práticos¹⁷⁴. De certa forma, é a observação do mundo ordinário como matéria prima do acontecimento artístico, como esclarece Spolin quando afirma que “O mundo fornece o material para o teatro e o crescimento artístico desenvolve-se par e passo com nosso reconhecimento, percepção do mundo e de nós mesmos dentro dele.”¹⁷⁵ Nesse sentido, D’França não escreve uma “dramaturgia de gaveta”. Ao longo da sua trajetória ele não cria peças e/ou esquetes para serem encenadas depois por algum outro grupo ou coletivo. É um dramaturgo da sala de ensaio em que seu processo de escrita e encenação é próximo, quase que simultâneo ao gesto de encenar. É o ato de colher histórias e ir moldando-as através de exercícios, improvisos e jogos junto ao coletivo. Uma espécie de dramaturgia coletiva, orientada e proposta por um dramaturgo. Parecida com as proposições do dramaturgista português Jorge Silva Melo¹⁷⁶).

¹⁷² CALVINO, 2004, p.16)

¹⁷³ ALICE, 2010, P.12

¹⁷⁴ É uma dramaturgia que se molda no fazer e nas relações com o público que só acontece no contato do processo do dramaturgo, com o mote coletado e a criação dos atores.

¹⁷⁵ SPOLIN, 2012, p.13

¹⁷⁶ Importante Dramaturgo Português autor de obras como “Antonio um rapaz de Lisboa” que trabalha com uma dramaturgia de “Cozer” no qual vai criando a escrita cênica a partir de acontecimentos e vivências experimentados nos ensaios e procedimentos cênicos.

Outro ponto é que Sandro fundou o coletivo junto a um grupo de amigos a partir de uma história que lhe interessava e a encenou dentro das possibilidades de “material humano” de que dispunha entre colegas na Lona Cultural Sandra de Sá e na ELT¹⁷⁷. Como nos diz Boal:

Teatro é capacidade dos seres humanos de se observarem a si mesmos em ação. Os humanos são capazes de se ver no ato de ver, capazes de pensar em suas emoções e de se emocionar com seus pensamentos. Podem se ver aqui e imaginar adiante, podem se ver como são agora e se imaginar como serão amanhã.¹⁷⁸

A relação com os seus amigos/atores também vai se evidenciar na nomeação dos personagens em seus textos. Em *Oh! Menino* os personagens não têm um “nome de personagem”, possuem sim o nome dos próprios atores. Por exemplo, o Matheus Adulto não é denominado assim; recebe o nome do ator em questão que interpreta o papel (no caso Sallazar). Já em *Sexo a desconstrução* o nome do protagonista se dá através de uma aluna de um curso de teatro de Sandro com nomes substituídos considerando a natureza da história.

Logo, é possível observar os traços e rastros desta escrita sobre a peça *Oh! Menino*: a vivência em comunidade, as questões formativas do grupo em questão, os aspectos da formação, em especial a carência do estudo da dramaturgia, e o lugar da rememoração das histórias pessoais. Com isto em mente passemos análise do texto de *Oh! Menino* e depois de *Sexo, a desconstrução* para exemplificarmos alguns destes procedimentos.

As interações sociais e simbólicas mencionadas como fonte produtora de conteúdo artístico, se manifestam desde a criação do título: *Oh! Menino*. O texto não se denominada “O menino,” se assim o fosse poderia se propor a analisar um arquétipo de um menino, ou de almejar a sua representação. A proposição da colocação de um “Oh!” ao invés de um “Ô” ou “O” nos remete à interferência no título de uma forma de invocação e chamamento, usada por mães para chamar o seu filho, normalmente travesso, para retornar a casa. É uma indicação espacial, que nos remete à ideia que a colocação do título não é para especificar alguém, mas sim uma forma de relação. Logo em seguida o texto apresenta uma grande didascália nas páginas iniciais que traz uma sinopse/mote da história, ao mesmo tempo em que traz algumas das reações, recomendações e dedicatórias por parte do diretor. É uma didascália que não remete à questão “dramatúrgica tradicional,” mas aos componentes humanos e afetivos que

¹⁷⁷ A relação com a ELT é interessante, pois a mesma foi uma escola de interpretação cênica pouco focada em aspectos teóricos e principalmente em estruturas dramáticas textuais. Este fato será notado na carência de aspectos formais e “técnicos” (no sentido do padrão) observados no texto bruto, que não apresenta uma “formatação correta.”

¹⁷⁸ BOAL, Augusto. **Jogos para atores e não atores**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2011, p.14

estão juntos a sua elaboração. A relação com o grupo, a possibilidade de financiamento, ou ainda o estágio de vida de cada um se apresenta como realidade de vida e elemento da construção cênica. O texto dramático escrito apoia-se na transmutação da memória do autor e das vozes cênicas que o acompanham como se observa na didascália inicial:

Pensando em meio de seus brinquedos, vídeo-game e do seu “macaco em inglês”, Matheus se vê em um mundo de perguntas: - O que devo ser quando crescer? Será que vou tirar uma nota boa na prova da Tia Neiva? Porque demora tanto para chegar o dia das aulas de Teatro? Nossa, porque tantos porquês?

Resolve então pegar um livro para ler. Entre gibis, e os livros que decorou de tanto ler, o que o chama atenção é um de Lewis Carrol. Chama-se “Alice no país das Maravilhas”. A primeira frase do livro bate com o seu pensamento de uns instantes atrás “... De onde veio, e para onde quer ir?”... Começa ali a imaginação de Matheus. A Cia. Teatral Última Estação, Trás desta vez uma fábula infantil em cima de uma história real de um menino morador da comunidade do Liberdade, situada em Santa Cruz.

Esse é o quinto trabalho da Cia. Que mostra ao público uma forma diferente de fazer teatro. Com papel e caneta na mão, a Cia. Procura e bate papo com moradores, a fim de transportar suas histórias para o palco.

Bem vindos a História de Matheus Fonseca, o nosso Matheus Menino.

Dedico essa história a seguir, aos meus amigos que tiveram diferentes reações ao saber da aprovação do projeto pelo Governo do Estado:

Veruska – Mano, já foi no site do estado? Dá uma olhadinha lá...

Rogéria – Ah! Quem diz que um raio não cai no mesmo lugar, aí ô, caiu!

Salazar – Ah Moleque! Agora é só soco nas costas e nas costelas.¹⁷⁹

É um texto literário que responde algumas das perguntas propostas por Marina Henrique Coutinho sobre o fazer artístico do dito teatro de comunidade em suas materialidades, percepções da política pública e o direto de ser-estar no mundo.

Quais circunstâncias favorecem a comunidade-favela para exercer o seu papel como autora dos processos criativos ou a sua autonomia dentro de um “projeto”?; que tipo de política estabelecida entre “agentes externos” e comunidades é capaz de criar uma relação que garanta à comunidade o seu verdadeiro direito de voz?; ou, ainda, que circunstâncias permitem que os projetos respirem dentro da dinâmica da comunidade-sujeito, assegurando à favela/comunidade o seu direito de, por meio do teatro, nomear o mundo?¹⁸⁰

Como representantes desta parte da didascália nota-se a forma processual dramatúrgica como se observa no fragmento “Com papel e caneta na mão, a Cia. procura e bate papo com moradores, a fim de transportar suas histórias para o palco.” Ou ainda a menção às reações do grupo a respeito da aprovação do projeto pelo governo do Estado.

Já na parte da sinopse/mote da história, cabe ressaltar a menção a *Alice no País das Maravilhas* de Lewis Carrol, que iniciara a fantasia deste menino através da primeira pergunta

¹⁷⁹ FRANÇA. Sandro. Oh! Menino.

¹⁸⁰ COUTINHO, Marina Henriques. **A Favela como Palco e Personagem**. Petrópolis/ RJ. 2012. CUNHA, F. P. da (org.). **A Abordagem Triangular no Ensino das Artes e Culturas Visuais**. São Paulo: Cortez, 2010, p.22.

do Livro: “(...) de onde veio e para onde quer ir...”. Ou ainda a pretensão de miscigenação entre fábula infantil e história real.

A escolha de Alice é sintomática, principalmente a entrada ao Mundo das Maravilhas. Adiante, como se verá no texto, existe a entrada do Matheus adulto em sua infância. A infância é, possivelmente hoje, a entrada no mundo das maravilhas. Esta infância lida por uma ótica do poético, é tida como a época onde não existiam as preocupações com o futuro e a respectiva manutenção financeiro-social. É a época do simplesmente estar e o da felicidade por pequenas coisas (é interessante, por exemplo, saber que o próprio dramaturgo na época das entrevistas tinha que ter um emprego formal em uma construtora para poder manter suas atividades artísticas).

Alice busca esse outro lugar seguindo o coelho para a terra da fantasia quando não se sente à vontade para caminhar na orientação tradicional: não quer casar com alguém que não lhe interessa para simplesmente dar prosseguimento ao curso natural do que se espera dela da sociedade. Outro ponto significativo da escolha de Alice é em como autores e coletivos populares se apropriam dos clássicos!

Há de se considerar que a estrutura narrativa veste os personagens com a roupa de individualidade compartilhada pelo coletivo, já que, a possibilidade de sobreviver fazendo arte em periferias era até então nova e difícil (hoje talvez não seja tão nova, mas continua difícil principalmente para agentes periféricos).

Existem ainda as indicações mistas entre literatura e o programa da peça presentes na segunda página como a metáfora para localizar o dia de Matheus Adulto: “Imagine agora uma pessoa em um dia de cão. Matheus está nele. Mais não é um dia do seu cão de estimação, o Júnior, é um dia de cão bravo”. A narrativa que se segue vai misturar o *Alice no país das Maravilhas* e as responsabilidades de um Matheus adulto. É o momento de Matheus adulto constatar que ele “não seguiu o coelho”, mas antes se entregou ao lugar ordinariamente preparado para ele pela expectativa social. Esta hibridação de ficcionalidades é ao mesmo tempo literatura e projeções de desejo sociais vivos.

Uma nota importante é que em uma dramaturgia de memória que pretende ter como enunciador somente a memória de uma criança, não é possível a existência do mesmo como adulto. Este Matheus adulto é a figura emblemática do artista de áreas menos favorecidas e o desejo de poder permanecer como artista,¹⁸¹ ou ainda a permanência dessas figuras como seres

⁵ Em uma observação não científica é possível observar que a recomendação por parte dos pais, de famílias de classe média nessa região a seus filhos é que trabalhem em uma profissão séria como

desejantes. Existe inclusive uma menção direta disto em fala de Matheus Jovem para Matheus adulto:

Lembra que eu queria ser cientista ou ator? Imagina como isso é frustrante pra mim! E fora que você engordou demais! Nunca concretizava isso numa fase adulta. Que decepção! Cabe agora, a nós que temos um pouco de espectador e ao mesmo tempo diretor de nossos planejamentos, ao acabar de assistir esta peça, enxergar a base que temos que seguir: O imaginário e o resgate da nossa infância lúdica ou a realidade cruel do nosso cotidiano.

Depois destas pequenas proposições e observações embarquemos na análise do texto propriamente dito. A cena inicial é um Matheus correndo, fugindo. Mas que nesta tentativa acaba encurralado por um “exército” que o captura. Não se trata de violência, e sim de um “jogo” dele, que deseja ficar mais tempo naquele lugar (que pelo contexto a seguir se entende ser a barriga da mãe). Matheus se pronuncia e não se conforma de ter que sair daquele lugar que é para ele “tão bom”. Agravado ainda mais pelo fato de ficar apenas sete meses e não nove, que seria o tempo normal. Indicando assim uma possível cesariana precoce. Mas após muita resistência e disputa o menino é levado para a cegonha.

Após esse “encaminhamento para o nascimento,” um dos personagens vai fazer a voz do narrador para anunciar a história de Matheus, o menino. Mas será interrompida pelo personagem Matheus, o adulto, que alega que a evocação correta não é “o menino” e sim “Oh! Menino” com uma interjeiçãozinha. Em uma segunda tentativa o narrador volta a anunciar “a fantástica história de Matheus” quando sofre novamente a interferência do menino que agora alega que a sua história não tem nada de fantástica – que ele vai morar é em Santa Cruz, o último bairro do Rio de Janeiro.

Na terceira tentativa, agora sem subtítulos para a história – e torcendo para não ser interrompido – o personagem anuncia a peça “que vai começar Matheus...” e se dirigindo ao grupo pergunta “como é mesmo”, ao que todos respondem: “Oh! Menino”. Com isto o texto tem a indicação de uma didascália sobre um pique pega que todos tentarão pegar Matheus, mas não irão conseguir.

A peça anunciada pelo narrador tem seu início com um Matheus em cena falando das suas profissões almejadas: cientista e ator. Estas falas de Matheus são ao mesmo tempo emitidas junto às falas da mãe (que só aparece em off durante quase toda a peça) que o manda tirar as “caquinhas” do cachorro e limpar o quintal. Tais enunciações e personagens são interrompidos pelo barulho do despertador. É importante notar aqui duas metáforas.

A primeira é a escolha da atividade proposta pela mãe. A mãe não pede para o menino estudar, ou ainda fazer alguma atividade que seja extraordinária. Pede para Matheus tirar a

“caquinha” do cachorro, atividade que é decorrente do cotidiano – que se repete dia após dia – na obrigatoriedade. Este recolhimento pode ser aproximado também a atividades extremamente ordinárias.

Outro ponto é o despertar que ocorre com o auxílio do despertador. Este acontecimento abre o processo de metaficção em dois. Deixando aberto tanto a possibilidade da fantasia, com o jogo de construção podendo ser assim, quanto as projeções da criação cênica, ou as do adulto que rememora a sua infância através do sonho. Ou ainda, a lembrança do Tempo como personagem e signo importante em um dos livros de Alice. Outro ponto possível de reconhecer é a do despertador somado a ideia das “caquinhas” como signos do trabalho, enfatizando ainda mais as necessidades do trabalho e do cotidiano sobre a vida deste Matheus adulto como se verá na cena seguinte.

O Matheus adulto, representado por Sallazar, acordado pelo despertador fala “Ainda me lembro, queria tanto ser ator, cientista, inventar robô. E agora o despertador me acorda pra eu ir trabalhar,” opondo assim, o contraste da vida sonhada com a necessidade do trabalho cotidiano. Mas essa oposição entre sonho e realidade é ainda mais tensionada com a fala do próximo personagem/entidade com um coro de três mulheres que representam a mulher grávida de Matheus. Nota-se também que Matheus/Sallazar não é casado com três esposas, mas sim, que está em um momento em que existe uma imposição, a voz social que lhe exige que dê conta do ordinário. Uma massificação sonora expressiva representada por um coro, para que mesmo indiretamente peça/imponha que ele assume o papel que a sociedade lhe dá, que é o de ser pai e trabalhar para sustentar a família.

Sem necessidades de locomoções espaciais, o personagem já está com sua esposa prestes a dar à luz (ao mesmo tempo existe ao fundo um cachorro latindo — que será crescente) e se vê surpreendido por seu chefe que pede para falar com ele. Os personagens não estão no território do Realismo, antes estão no tempo-espço da sensação/pressão da vida. Matheus/Sallazar pede que ele, o chefe, espere um pouco mais, ao passo que este se nega e lhe entrega o seu pedido de demissão. A cena se encerra com um cachorro latindo (de certa forma para concretizar a metáfora do “dia de cachorro brabo” como já citado anteriormente).

O próximo passo é um diálogo com a *Alice* de Carrol, só que ao invés de seguir um coelho branco o Matheus adulto segue a si mesmo até o seu país das maravilhas, que é a sua infância. Em seguida, tem um diálogo entre o seu Matheus da infância e o seu Matheus adulto, em uma espécie de apropriação irônica da cena de Alice com o coelho branco, o túnel e as bebidas:

De repente todos começam a falar ao mesmo tempo na cabeça de Salazar. Matheus aparece correndo e Salazar olha fixamente para ele e começa e seguiu-lo. Sobe uma música de caixinha de música, até que Matheus Adulto se vê em frente ao Matheus Criança.

Salazar e Matheus – Eu sou você? Você sou eu? Eu sou...

Matheus – Ah, deixa de ser idiota, não vê que eu sou você e você sou eu!

Salazar – Mais como? Eu só posso estar ficando maluco...Esses Brinquedos, eu me lembro deles.

Matheus – Não há mais degraus para você descer Sr. Matheus você chegou ao fundo do poço!

Salazar – Eu há pouco tempo estava em casa com o cachorro latindo com minha esposa e meu patrão, minha nossa! Minha esposa estava prestes a dar a luz! Onde ela está?

Matheus – Calma, relaxa, tome uma dessas suas bebidinhas que só fazem sua barriga crescer! Já já você esquece tudo!

Salazar – Você não pode ser real, isso é fruto da minha imaginação! Me belisque para ver se eu estou sonhando!

Matheus – É pra já! (Belisca Salazar)

Salazar – Ai! Se você sou eu quando criança porque está aparecendo pra mim?

Matheus – Pelo fato de eu estar extremamente decepcionado com você! Nunca imaginária ficar como você está hoje! Careca, barbudo e barrigudo! E ainda trabalhando em uma...¹⁸²

Essa frase de desabafo de Matheus na infância é interrompida pelos gritos de sua mãe. Alertando-o que “amanhã tem escola”. Matheus criança esconde o Matheus adulto entre seus brinquedos e é tirado de cena por sua mãe, deixando o seu eu adulto entre seus brinquedos, que, ao perceberem que “Sallazar” está ali, e sem saber quem ele representa, começam a reivindicar sua posse. Os brinquedos argumentam que ele é o que falta para ficar milionários (em um jogo de tabuleiro), ou a última parte da coleção (dita por uma espécie de Barbie), ou mais um soldado para o exército. Diante da argumentação geral combinam de dividi-lo em quatro e são surpreendidos por Sallazar e sua revelação de que ele é Matheus (os bonecos percebem que este é o nome do “mestre supremo”). Mas ainda não o reconhecem como mestre, até por que não existe a memória do futuro.

É digna de nota a prosódia dos personagens. A Barbie, por exemplo, tem uma fala em que ela diz “Ih, mas o colega só fala isso” em uma prosódia própria das periferias e comunidades do Rio colocando em xeque quem é o emissor da Barbie — o nosso imaginário sempre nos remete à norma culta, mas quem tem o brinquedo é quem cria as suas falas. Embora a indústria possa criar um conceito de beleza para a Barbie americana-europeia no jogo da manipulação (a brincadeira) a apropriação se dá pelo emissor. Para uma menina da “periferia” a Barbie fala desse jeito, até por que ela é a outra da enunciação (e efetiva enunciadora) deste personagem.

¹⁸² FRANÇA, Sandro D’. Oh! Menino. No prelo.

Prosseguindo, o boneco que havia pedido a convocação para o exército se mostra, de certa forma enlouquecido, e tenta a todo custo executar a sua supremacia através da captura de Sallazar para compor o seu exército enquanto os outros bonecos tentam protegê-lo ou escondê-lo. A tentativa de captura/domínio consome boa parte da peça havendo algumas pequenas intervenções nesta ação dramática nas quais podemos destacar:

- Matheus jovem retorna à cena para ver TV, interfere e é influenciado pelos temas abordados em uma espécie de apropriação do conteúdo da televisão. O Jornal, por exemplo, retrata a “economia” feita no cofrinho, ou a briga de Matheus com o irmão pelo uso do computador. Ou quando, ao ver a novela, se apresenta a possibilidade de misturar seus personagens aos personagens de outros programas, como vilões e mocinhas de novelas com índios de programas de *bang bang*, numa espécie de imaginação criativa autoral.
- O embate entre inevitabilidade e desejo, entre o Matheus Criança e o Matheus Adulto expresso no diálogo:

Matheus – Que droga, essa TV desliga sempre nas melhores horas!

Salazar – Eu era feliz e não sabia.... Hoje nem assistir televisão eu consigo, não tenho tempo pra nada.

Matheus – Posso te falar uma coisa?

Salazar – Fala, pode falar.

Matheus – Eu nunca quero crescer...

Salazar – Oh menino, mais você já cresceu.

Matheus – Então posso te fazer um pedido?

Salazar – Tá, pode...

Matheus – Não perca a eterna criança que tem em você, não me deixa ir embora de vez. Promete pra mim?¹⁸³

- A definição da “estirpe” dos personagens expressa no diálogo:

Rogéria – Idiota é você seu brinquedo do Paraguai!

Aline – Cala essa boca, antes vir do Paraguai do que vir dentro de uma caixinha de papelão com hambúrguer, batata-frita e refrigerante.

Veruska – Então é essa a coleção que você faz parte?

Thayna – Eu recebo ordens de um brinquedo de lanchonete!

Rogéria – E qual o preconceito? Somos feitos do mesmo látex.¹⁸⁴

Essa frase-afirmação também nos remete à questão sobre “raça” e condição social. O fato de ser brinquedo de lanchonete não tira a possibilidade de afetividade desenvolvida pelo

¹⁸³ *ibid*

¹⁸⁴ FRANÇA, Sandro de França.

brinquedo. Assim como o tipo de materialidade não se distingue por analogia, poderíamos dizer que “todos do mesmo látex” poderia equivaler a “todos são homens independentemente da cor da pele, ou condição social.”

Durante este último acontecimento, volta-se à linha de ação principal, a da perseguição. O personagem representado por Aline desafia Sallazar para uma partida de xadrez. Neste ponto, na minha opinião, reside uma das fragilidades do texto. Sallazar perdendo a partida resolve invocar o *Monkey*, personagem, até então, pouco citado, para ganhar o jogo por ele. A entrada deste personagem em cena não representa nenhuma lógica e não tem muito sentido. Parece que isso acontece simplesmente para dar um final à história. Talvez isto seja reflexo do fato da peça ser escrita após o grupo ter ganho o edital de montagem – fator recorrente no teatro carioca, onde o tempo se certa forma prejudica a qualidade da produção textual, obrigando o grupo a recorrer a uma solução *Deus ex machina* para encerrar o texto.

O Jogo é ganho por Matheus adulto e o seu macaco *Monkey*, devolvido ao Matheus criança. Os outros brinquedos expressam gratidão ao Mateus adulto e chega o momento da volta do sonho. Nesta volta cabe ressaltar a consciência de realidade e o desejo de permanência do sonho expressa no diálogo:

Salazar (passando mal) – Oh menino! Eu preciso despertar desse sonho, tenho que encarar a realidade.

Matheus – Não, por favor, não vai embora!

Salazar – Você me pediu pra que eu não te perde-se, e já que te achei, vou te pedir uma coisa também.

Matheus – o que?

Salazar – Mesmo sendo um menino, continue sempre sonhando para se tornar um bom homem. Quando a gente para de sonhar a vida perde a graça.¹⁸⁵

Com isto, o personagem Matheus adulto volta ao momento da gravidez da mulher e da chegada do seu patrão. Só que agora ele não chega com uma carta de demissão e sim com um aumento salarial. Junto a isso continua o primeiro diálogo do Matheus sobre nascer de apenas sete meses e a imposição dos outros para que ele pegue a cegonha que está atrasada. Há depois uma junção da cena em que o Matheus, do início da peça está para nascer (uma volta à cena inicial e a captura para a cegonha) e o nascimento do filho do Matheus adulto, possibilitando no mínimo uma dupla leitura: o nascimento como ciclo da metaficção. O tornar a nascer para tornar a representar. Ou o nascimento como acontecimento simbólico da permanência do sonho. Assim esta peça infantil faz um mergulho em suas práticas e vivências emitidas e recebidas por

¹⁸⁵ ibid

aqueles que tradicionalmente não costumam ter suas vozes legitimadas. Que na maior parte das vezes são tratados como o outro, no máximo como receptores. Nesta peça, a voz da comunidade, a memória, os desejos e aspirações são em primeira pessoa. Mesmo o receptor, a criança dos territórios onde a peça foi apresentada, pode observar atores semelhantes a si, vozes semelhantes à sua na construção de uma história ficcional traçada em paralelo ao clássico de Lewis Carrol, mas que traz uma prosódia, um registro corporal semelhante ao seu.

A segregação urbana não é um *status quo* inalterável, mas sim uma guerra social incessante na qual o Estado intervém regularmente em nome do “progresso”, do “embelezamento” e até da “justiça social para os pobres”, para redesenhar as fronteiras espaciais em prol de proprietários de terrenos, investidores estrangeiros, a elite, com suas casas próprias, e trabalhadores de classe média.¹⁸⁶

A vitória de Matheus – mesmo que mediada pelo *Deus ex machina* – é a vitória do sonho. A encenação de uma peça feita por um grupo de “comunidade” em teatros periféricos (ou até encenações em ruas) é a vitória da realidade. É a fruição real para e com um público que raramente se vê contemplado nas escritas literárias ou dramatúrgicas.

De certa forma, é o que nos diz Rancière em *A partilha do sensível*:

A conexão dessas “simples práticas” com modos de discurso, formas de vida, ideias do pensamento e figuras da comunidade não é fruto de nenhum desvio maléfico. Em compensação, o esforço para pensá-la implica abandonar a pobre dramaturgia do fim e do retorno, que não cessa de ocupar o terreno da arte, da política e de todo objeto pensado.¹⁸⁷

Este teatro que se serve da memória (mesmo que “inventada”¹⁸⁸), é um teatro capaz de conectar a experiência da vida com a capacidade de imaginar e sonhar mundo. No campo do acontecimento cênico é interessante notar que a memória transborda para além da história contada para o campo do registro emocional, da prosódia e da percepção física. Trazendo a presentificação de outros corpos, outras histórias e outras vozes. O lembrar neste caso é também inventar, é também o imaginar e redesenhar o mundo.

Se a memória no teatro é o fio condutor, pois nela estará presente a fisicalidade e afetividade do seu criador. Neste tipo de ação cênica gerada por processos de escrita norteadas pelo recolhimento e seleção de histórias locais a dupla enunciação se dá em uma dupla troca de experiência entre dramaturgia, atores e público em uma relação de vivências, experiências

¹⁸⁶ DAVIS, 2006, p. 105.

¹⁸⁷ RANCIÈRE, Jacques. *A partilha do sensível*. EXO experimental org. São Paulo: Editora 34, 2005, p.14.

¹⁸⁸ Como se percebe no texto um menino não pode ter a memória dele adulto.

através daqueles que estão fazendo e daqueles que estão assistindo em gestos e narrativas geradores de significado e significações no mundo.

Já o projeto *Sexo, a desconstrução*, acompanha Izabella Tiezzi, mulher trans, negra, candomblecista e moradora de um bairro periférico. Sandro a conheceu pessoalmente antes da transição, como frequentadora de uma de suas oficinas. Antes do início da pandemia o projeto era a “tradicional” adaptação da história para os palcos. Porém, com a pandemia o projeto foi adaptado para algumas etapas diferentes: a realização de uma web série (durante a pandemia), estreia de peça para o pós-pandemia e episódio especial e documental para mostrar os resultados e depoimentos pós-peça. É importante observar as diversas ocupações de espaços e formatos das apresentações do projeto, espelhando e indo além de o *Oh! Menino*, que se apresentou em teatros importantes do Rio de Janeiro, mas também na rua do personagem principal no Conjunto do João XXIII, fazendo a narração de si não apenas com o território, mas também no território.

Sobre o primeiro episódio da web série nós acompanhamos a abertura com a personagem se montando e em seguida ela, caminhando em um lugar ermo e rural (provavelmente uma rua do conjunto João XXIII que liga a empresa Ternium) e, logo em seguida, ouvimos o monólogo interior da personagem que começa com as seguintes palavras “agora minhas lágrimas vão virar falas e quem sabe com isso, pesem menos” depois uma caminhada por uma rua, um campo agrícola, depois a imagem de uma pessoa que é agredida e ainda sim tem uma continuação do caminhar. É importante notar os dois gestos de presença: o do corpo que atravessa o espaço e das palavras que costumeiramente não são ouvidas. Para finalizar essa cena, a personagem coloca os fones no ouvido (segundo Sandro D’França, para evitar ouvir os xingamentos e as “gracinhas” na rua). Em seguida, somos transportados para o passado do personagem em uma entrevista na qual demorou em preencher a ficha de emprego. É discriminado na entrevista de emprego, em uma fala “Além de preto, ainda é viado” que o personagem ouve após voltar para pegar uma chave esquecida. Na próxima cena somos apresentados a uma personagem, que conversa com Izabella para tentar consola-la em relação ao episódio de preconceito. Além da interação com a personagem principal, está personagem enfrenta o assédio moral do namorado ao se distanciar na cena ouvindo uma violência verbal. Lembrando outras formas de opressão que sofrem as mulheres (mesmo as que não terão sua história narrada na web série). Logo em seguida, ao chegar em casa, a personagem Izabella, que enfrenta uma crise, após não conseguir trabalho ouve sobre as dificuldades financeiras da família, que estava tudo caro e que contavam com ela para conseguir um emprego. Esses problemas ficam em segundo plano. Após uma fala direta de Izabella à mãe, na qual vemos o

passado da genitora alguns problemas aparecem: pobreza, um pai violento que preferia um menino, envolvimento deste com drogas entre outras coisas. Ao final do episódio, podemos ver em uma cena pós crédito, uma fala direcionada ao público por Sandro D' França – marcando que não é só ficção, mas também algo documental. Nesta fala alguns dados são apresentados como Isabel ter sido sua aluna e a explicação que o título é uma alusão a dificuldade que a personagem tinha ao preencher o perfil para vagas de empregos (homem, mulher, outros) e na dificuldade de se identificar como uma mulher trans.

No segundo capítulo a questões de gênero se faz presente como por exemplo o fragmentos

Antonio – Minha mãe sempre foi muito dedicada a cuidar do meu pai. Sofria demais, mas cuidava. Meu pai sempre foi um homem rude, grosseiro, machista, violento. Não merecia toda essa dedicação da minha mãe.

Mesquita – Filhos da puta! Vocês me pagam! – Ai Claudia, essa merda arde - Quando meu filho nascer e crescer, ele vai vingar essa surra que o pai levou (pausa) aí vocês vão ver! Ele vai meter bala pra cima de vocês! (Fazendo sinal de arma)

Cena corta pra Claudia saindo do quarto e alisando a barriga.

Claudia – Ele vai me matar meu Deus. (pausa dramática) Como vou fazer pra falar pra ele que você é uma menina?

Mesquita (Atrás dela) – Como é que é? Você não está grávida de um menino? Meu filho não é macho!?

Claudia – Mesquita, calma, eu ia te contar, só estava esperando o momento certo.

Mesquita (Dando um tapa na cara de Claudia) Vagabunda! Essa filha não é minha, você se deitou com outro sua puta! (bate de novo)

Claudia – Que ideia maluca é essa Mesquita. Eu nunca te trai!

Mesquita – Eu não faço filha mulher. De mim só sai homem, essa criança não é minha.

Este diálogo simples dá conta de debater de forma popular uma ideia difundida na época por certa figura pública: a de que homens viris não fariam filhas mulheres a menos que fosse por uma fraquejada. Outros momentos o texto traz em riqueza de detalhes questões do território. Observações sobre vivências de comunidades de terreiros entre outras questões identitárias.

Questões religiosas poderão ser observadas até através de didascálicas¹⁸⁹ como

Vanda (Aline Bicalho) está indo pro barracão de candomblé, ela observa pra dentro da casa de Mesquita, enquanto escuta a discussão dos dois. Vanda é uma mulher de muita fé e ajuda muitas pessoas. Iaô da casa, ainda está em suas obrigações dos sete

¹⁸⁹ conjunto de instruções ou indicações que os autores dramáticos davam aos atores que lhes representavam as obras.

anos e em seu jogo ainda não foi decidido se ela exercerá o cargo de Ialorixá (Mãe de santo) e ter a sua própria casa.

Vanda – Mais um dia de brigas. Coitada da minha vizinha (...) Sinto uma pena dessa mulher. Que os orixás tragam luz pra Claudia seguir a sua caminhada. Axé!

Sobre a questão da identidade e diferença, podemos observar em Mbembe, que o pensamento europeu engendrou a noção de identidade de forma hierárquica e como diferença, e todos aqueles que não eram europeus (superiores) foram considerados como “outro” (inferiores). Podemos considerar que este tipo de hierarquização pode gerar a figura de inimigo, ou do não significante. E que esta se dá de forma situada e depende de certas condições de determinado tempo/espço, por isso, a ideia do inimigo é sempre maleável, plástica – sujeitas a condicionantes históricos e sociais. Estes inimigos podem sofrer a violência e não serem enlutáveis. Cabe ainda notar que a violência não é apenas um ato isolado, mas também uma atmosfera, uma condicionante de possibilidades em que ela pode ser exercida. Ou vetorizada através de estratégias de invisibilidade e não pertencimento. Se Butler e Mbembe, tem seu trabalho voltado para repensar o feminismo e o movimento LGBTQ+, este tipo de texto trabalha em projeções e debates de diversas formas. Se o grupo apresenta um fragmento como o

Jussara - Meu filho está namorando com um viado! Um traveco! Eu vou matar o Bruno!

Entra Bruno

Bruno - Mãe, tartufo bem? Se aproxima - Mãe?

Jussara (Virando-se) - não encosta essa mão suja em mim! Você está sujo, eu tô com nojo de você!

Bruno - Mãe o que está acontecendo? Do que a senhora está falando?

Jussara - Quanto tempo você acha que ia esconder isso de mim?

Bruno - esconder o que mãe? Me explica o que está acontecendo?

Jussara - você está namorando Bruno?

Bruno - Ah mãe! É isso? Pelo amor de Deus, fazendo um escândalo por conta disso? Bom, eu não tinha falado nada porque não era namoro né, mais hoje posso dizer que é sim, tô namorando mãe! Não era isso que a senhora queria?

Jussara - Qual o nome dela?

Bruno - Isabella porque?

Jussara (pegando o RG caído do currículo) - Não e Isabella nao! Aqui, conhece? Diz o nome que está aí! Diz, fala!!! (Batendo em Bruno) - Fala!

Bruno (lendo) - Meu Deus! Mais, mais o que é isso?

Jussara - você está namorando um homem Bruno! Um Viado!

Bruno - Mãe não fala assim da Isabella!

Jussara - Isabella porra nenhuma! Aquilo lá é homem! Tem piru! E você tá gostando! E se tá Gostando e viado também!

Bruno - Para com isso mãe! Estou tão surpreso quanto a senhora, eu não sabia de nada!

Jussara - Ah tadinho dele, foi enganado, duvido! Essa não cola!

Bruno - mãe eu juro, isso não pode ser verdade, a Isabella é uma mulher pura, doce, nunca desconfiei de nada.

Jussara -pra cima de mim Bruno? Mulher doce e o cacete! Fala pra mim como vcs fazem lá a hora heim? Você da uns pegas nela e depois é a vez dela?

Bruno (gritando) - Chega mãe! Chega!

Este tipo de texto pode ser afastar de escritas formais mas é incrível o uso deste texto e a conexão do coletivo com o público de Santa Cruz. É quase catártico assistir a uma das apresentações do grupo na arena Sandra de Sá. Junto a este texto um debate com psicólogos e assistentes sociais era feito. Talvez em algum ponto da Zona Sul e com verbas este tipo de ação ganhasse até um prêmio Shell. Mas no chão do teatro que fazem este grupo engaja seu território e sua comunidade não ganhe este prêmio mas faz um teatro que caminha em lutas antirracistas e anticoloniais, e aponta para novas maneiras agir e auxiliar na luta desses grupos assujeitados e subalternizados - privilegiando a construção do comum e apontando para o futuro.

Sobre Sandro D’França, uma outra informação de destaque é que ele é um morador nascido e criado no bairro de Santa Cruz e que tem sua dramaturgia voltada para acontecimentos cênicos práticos. Suas histórias tentam dar visibilidades a pessoas e comunidades que costumeiramente não tem suas histórias vistas. Nesta empreitada ele também conta com a equipe do Dalata filmes, um empreendimento filmico social que merecia um artigo próprio. Outro ponto é que Sandro fundou o coletivo junto a um grupo de amigos a partir de uma história que lhe interessava e a encenou através das possibilidades de material humano que dispunha entre colegas na Lona Cultural Sandra de Sá e na ELT. Como nos diz Boal:

Teatro é a capacidade dos seres humanos de se observarem a si mesmo em ação. Os humanos são capazes de se ver no ato de ver, capazes de pensar em suas emoções e de se emocionar com seus pensamentos. Podem se ver aqui e imaginar adiante, podem se ver como são agora e se imaginar como serão amanhã.¹⁹⁰

É uma escrita arqueologia de reconexão do ser com o ente no qual as histórias dos sujeitos e territórios sejam encenadas e feitas para os mesmos. Tentando viabilizar através de agenciamento dramáticos, a visibilidade e o direito ao pertencimento. Óbvio que para que

¹⁹⁰ BOAL, Augusto. **Jogos para atores e não atores**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2011, p.14

isto se concretize de forma plena é necessário o ganho para além do capital simbólico: os ganhos de capitais e de políticas sociais.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A palavra dialoga com a memória e é também seu fruto — inclusive às vezes a inventando. Se ninguém disse isso, eu gostaria de dizer. Se alguém já disse, eu gostaria de me apropriar. Dito isso, acredito que é importante pensar nas considerações finais tendo como base os resultados alcançados, tanto em relação ao que pesquisei quanto aos pontos de partida da pesquisa. Assim sendo, gostaria de refletir sobre os primeiros pensamentos que fizeram este texto germinar, quando comecei a idealizar meu projeto de doutorado: uma conversa que tive ainda no mestrado e depois aprofundada em meu projeto submetido ao processo seletivo do doutorado.

Em relação à conversa, eu me lembro de mencionar como acreditava ser interessante o que estava acontecendo com os projetos do Faustini, especificamente o *Apalpe* e o recém-lançado *Agência de Redes para Juventude*. A interlocutora (com uma trajetória sólida no meio acadêmico) fez a seguinte observação: “Olha, sobre o Faustini, você tem que ter certa atenção. Porque uma hora ele está fazendo uma coisa, outra hora está fazendo outra. E, às vezes, fica difícil analisar”. Fato mais que verdadeiro! Tanto exposto no que já foi dito no texto quanto pelo fato de seu momento de ação atual. Se a novidade na época era um projeto intitulado *Agência de Redes para Juventude*, o projeto atual que tem ocupado Faustini é a *Academia Carioca de Arte e Longevidade*.

Outros atuentes dos projetos aqui analisados também tiveram fluxos em suas vidas e enfrentam de diversas formas as barreiras da manutenção do fazer artístico no Rio de Janeiro. Sandro de França continua a dirigir a Cia Última Estação. Porém, cabe notar que, embora agora esteja como um dos gestores da Arena Sandra Sá (Santa Cruz), passou os últimos anos como estoquista de um mercado, gerente de casa de festas, animador infantil e motorista de aplicativo. Já sobre Jessé Andarilho, cabe mencionar um caso recente que é emblemático de várias maneiras sobre o fazer arte sendo artista periférico: sendo convidado para dar nome a uma das bibliotecas de uma rede de ensino, Jessé Andarilho fez uma grande mobilização e doação de

acervo para o espaço cultural que seria montado. Porém, na semana de inauguração, o evento foi adiado. Depois, Jessé avisou em seu Instagram que, infelizmente, a biblioteca não faria homenagem ao seu nome devido ao fato de a conduta dele não ser adequada aos padrões da instituição. Mas que padrão não é adequado? A forma de escrita? A militância em prol da leitura? A agitação cultural através do MargiNow? Perguntou Jessé em seu Instagram. Enfim, dilemas que um atuante considerado periférico acaba por enfrentar.

Já em relação ao que foi escrito no projeto para a banca do processo seletivo ao Doutorado da UERJ de 2020, no qual participei, o objetivo principal consistia em pensar como um método (abordagem triangular) criado e usado principalmente para as artes visuais/plásticas também poderia ser usado para pensar o conhecer, fazer e fruir no que hoje é a literatura no seu campo expandido, considerando-se um recorte vinculado principalmente ao que é produzido (ou poderia ser produzido) por sujeitos normalmente excluídos ou postos à margem. Desde o começo, sempre tive como objetos de análise principal projetos como o *Apalpe* e o *Agência de Redes para Juventude* (e ações e projetos derivados ou decorrentes). De certa forma, esta escolha dialoga com um objetivo que sempre me toca ao fazer e ver arte: como a visibilidade pode ser disputada. Em um campo (o da literatura) que, no Brasil, parece por vezes pertencer a uma parte apenas da população, como a literatura poderia ser um agenciamento possível de ser realizado por todos?

Mas escrever é como a vida. A gente traça objetivos, mas nem sempre o entorno, as escolhas, os imprevistos mantêm a gente no traço e no objetivo inicial. Na vida, o processo do doutorado aconteceu em um período muito específico: a pandemia do COVID-19. O mundo sofreu e, aparentemente, para um tipo de política no Brasil, uma quantidade enorme de vidas parecia não enlutável. A escrita, da mesma forma: a cada palavra, a cada parágrafo, a necessidade de falar sobre como a palavra era uma possibilidade de disputar subjetividades e visibilidades se afirmava. Em virtude disso, a abordagem triangular que inicialmente era parte do objeto principal foi sendo atravessada por um objeto que emergia da existência. Observando os métodos, mas independente dos métodos.

Cabe notar que, de certa forma, persigo o objetivo da visibilidade e da escrita desde a minha dissertação intitulada *A narrativa como dispositivo: a interferência da palavra na disputa da existência em certos territórios do Rio de Janeiro*, que tinha como objeto principal as atividades desenvolvidas pela Cia Última Estação. Naquele trabalho, o objeto de pesquisa era analisar como ações de grupos de favela-comunidades pensavam a palavra e transformavam a vivência em potencialidade de agir-influenciar sobre o mundo, bem como seus processos de

escrita, releituras e criações colaborativas. Na tese, um pensamento de Rancière em seu livro *A partilha do sensível* era extremamente importante:

A conexão dessas “simples práticas” com modos de discurso, formas de vida, ideias do pensamento e figuras da comunidade não é fruto de nenhum desvio maléfico. Em compensação, o esforço para pensá-la implica abandonar a pobre dramaturgia do fim e do retorno, que não cessa de ocupar o terreno da arte, da política e de todo objeto pensado (2005, p. 14).

Um dos campos de primordial atenção nesta tese é pensar como a questão estética tem possibilidade de interferir na “realidade” social e econômica, e vice-versa, bem como a palavra pode gerar interferência na existência e na disputa pelo pertencimento e memória. O literário é político? O econômico interfere na estética? Este e outros questionamentos foram o pano de fundo da discussão no campo da literatura. E as respostas são de certa forma positivas e, em certo sentido, até óbvias. Mas se chegamos a esta conclusão, então como é possível, através da literatura em seu campo expandido, propor uma sociedade mais plural, mais democrática, com menos preconceito e que sujeitos excluídos tenham maior visibilidade? Esta resposta provavelmente não é óbvia e com certeza nada fácil! Mas pessoas, projetos e movimentos têm tentado responder (alguns até executar) ao longo do tempo. Obviamente, por questões acadêmicas, nem todos os projetos que tentaram isto foram analisados. Por questões metodológicas, esta escrita se debruçou sobre o *Apalpe* e o *Agência* e em alguns projetos que dialogaram ou sofreram influência destes. Este projeto acabou por analisar as ações destes fazedores e como suas ações acabavam por agenciar narrativas que eram capazes de embaralhar conceitos como subalternos e hegemônicos — ou ainda tinham a capacidade de vetorizar a visibilidade de certos sujeitos e territórios.

Faustini, Alexandre Damascena, Sandro D França, Taíssa Machado, entre outros, conseguem, de certa forma, manifestar o que apresentamos com Andarilho: evocar uma narrativa com propósito e ainda de uma forma acessível (seja consumindo, seja fazendo). Acredito que a narrativa tem a capacidade de transformação da percepção do sujeito, da vida e do território através destas ações artísticas. A narrativa desempenha um papel crucial no campo democrático, pois funciona como um meio de agenciamento e empoderamento, especialmente para os sujeitos periféricos. Ao proporcionar um espaço onde suas vozes podem ser ouvidas e suas experiências reconhecidas, a narrativa ajuda a construir uma sociedade mais inclusiva e equitativa. Além disso, ao envolver esses indivíduos no processo de criação de suas próprias histórias, fortalece-se o senso de pertencimento e cidadania, promovendo uma participação

ativa e consciente na esfera pública. Dessa forma, a narrativa se torna um instrumento essencial para a construção de uma democracia verdadeiramente representativa e participativa, seja em oficinas, falas ou objetos artísticos através das diversas possibilidades da literatura em seu campo expandido ou de outra forma de se conceituar ou fazer.

A ideia da literatura em seu campo expandido, por exemplo, refere-se à noção de que conceitos e práticas da literatura podem se estender para além de suas definições e limites tradicionais, incorporando novas dimensões e perspectivas. Na literatura periférica, essa expansão é particularmente significativa, pois desafia e subverte as narrativas centrais ao trazer à tona as vozes das comunidades marginalizadas. A literatura periférica não apenas enriquece o campo literário com suas histórias autênticas e diversas, mas também amplia a compreensão do que constitui a literatura, incluindo experiências e realidades frequentemente excluídas. Ao operar neste campo expandido, a literatura periférica questiona as normas estabelecidas e promove uma inclusão maior, permitindo que novos discursos e identidades ocupem o espaço literário. Essa expansão contínua transforma a literatura em uma prática dinâmica e multifacetada, refletindo a complexidade e a diversidade da experiência humana.

Também poderia dialogar com a inespecificidade do literário e a sua capacidade de transcender fronteiras rígidas e categorias estabelecidas, desafiando convenções e expandindo o campo de possibilidades narrativas e estéticas. Essa característica é particularmente evidente na literatura periférica, que emerge das margens sociais, geográficas e culturais, trazendo à tona vozes e perspectivas frequentemente silenciadas ou ignoradas pela literatura mainstream. A literatura periférica não só enriquece o panorama literário com suas narrativas autênticas e diversificadas, mas também questiona e redefine o que é considerado literário. Assim, a inespecificidade do literário permite que a literatura periférica floresça, evidenciando a força e a vitalidade de histórias que resistem à homogeneização cultural e que, em sua singularidade, contribuem para a construção de um espaço literário mais inclusivo e representativo.

De certa forma, esta tese trabalhou em seu percurso questionamentos perpendiculares como o de pensar as fronteiras entre a literatura e as outras artes — e se essas fronteiras efetivamente existem. Pensamos que o território fronteiriço em que este tipo de literatura se situa é uma zona porosa, extremamente instável e possível de ser alargada — e que, de certa forma, permite diversas contaminações. Esta contaminação é a forma como estas possibilidades de fazer literatura poderiam ser usadas como agenciamento do fazer por grupos e agentes culturais normalmente invisibilizados e que trabalhasse não só com a escrita tradicional como com a literatura em seu campo expandido. Assim, durante o processo de escrita, um dos desejos

de construção textual era o de apresentar e testar algumas das aplicações dos processos do *Apalpe* no meu estágio docente realizado na UERJ.

Cada linguagem artística que conhecemos – vivenciamos, fruímos, compreendemos – possibilita-nos outro olhar e formas diferentes de vivenciar o mundo. (...) As diversas leituras de mundo, via diferentes linguagens – não somente a verbal –, possibilitam conhecer, reconhecer, ressignificar e, sobretudo, impregnar de sentidos a vida em sociedade. (MARQUES, 2017, p. 30)

Assim, uma série de procedimentos similares foram experimentados. Textos de diversas vertentes foram lidos e estudados – como Krenak, Leda Maria Martins, o livro *26 Poetas Hoje* organizado por Heloisa Buarque de Holanda, entre outros. Entre as atividades, foram feitos guias afetivos, cartografias, cine debates, leituras dramatizadas, exercícios de escritas e performances diversas. Os discentes assim por exemplo foram provocados e estimulados a perceber não só a palavra na poesia mas como suas possibilidades de performatividade. Ou em exercício de leitura dramatizada em como a ação e as possibilidades sonoras punham em jogo as possibilidades do texto. Em um outro exercício os alunos foram estimulados a criarem uma mapa de desejos seu e dos desejos do mundo para com eles. Através de desenhos, debates e fruições. Na foto segue algumas imagens da atividade:

Figura 6 - Registro de Aula



Fonte: O autor, 2023.

Assim junto a outros textos reflexivos os discentes puderam experimentar fruição e troca. Trazendo para debates vários textos presentes sobre suas percepções de realidades, possibilidades e usos de questões estéticas e dispositivos de criação literária. Ao longo da disciplina, diversos textos foram apresentados e produzidos, dentre os quais eu gostaria de destacar especificamente o seguinte:

Primeiro trabalho de Vanessa da Conceição Couto

Na minha opinião, Itaboraí é uma cidade com mentalidade extremamente conservadora. Eu trabalho há alguns anos na escola Onze de Junho. Uma escola que fica na colônia, onde antigamente era reduto de pessoas leprosas. Lá tem um hospital. Já tomei vacina lá uma vez. Essa escola também fica em frente à maior favela de Itaboraí. Sempre confundo, não sei o nome dela, se é Reta Nova ou Reta Velha. Mas, enfim... todas as vezes que passo um trabalho falando de minorias aparece uma mãe pra reclamar. Recordo que uma professora da rede respondeu processo depois de passar o filme Besouro. Na volta às aulas, abertura do ano letivo, sempre fazem uma confraternização e sempre tem oração. Eu acho um absurdo! Mas o que eu queria falar é o seguinte: no ano passado, recebemos o aluno Alex. Ele veio da escola Gênésio como uma forma de fugir do bullying. No grupo de zap dos professores, a orientadora educacional explicou que ele era um aluno que trocou o nome social e queria ser chamado por Alex e que o pai trouxe a matrícula dele em virtude de alguns problemas na escola anterior. Só isso... Esse menino era da tarde, eu trabalho de manhã. Eu estava um pouco ansiosa para acolhê-lo, mas, no final do ano, época de conselho de classe, os professores começavam a profetizar sobre os alunos que passariam e os que seriam reprovados. A maioria das professoras evangélicas queria reprovar o Alex, dizendo que ele não produzia, que ele ficava muito aéreo, não se comunicava com os outros alunos, enfim, era desinteressado. Ao mesmo tempo, elas falavam que ele parecia ter algum problema, porque ele usava casaco o tempo todo e já viram marcas de corte no braço dele.

Dois professores homens pareciam ter mais sensibilidade. O professor Jefferson, de Geografia, falou que não iria reprovar o Alex. Ele via muita angústia no comportamento desse aluno e disse que a escola não significava nada para o Alex. Argumentou que o trabalho da escola seria ajudar no processo de autoestima desse menino trans, e só depois entraria a questão de cobrar conteúdo. O professor Márcio, de História, relatou ter pego o Alex várias vezes olhando para o nada. Daí, encaminhou o aluno para o psicólogo da escola, que não faz muita coisa, mas enfim. Infelizmente, o Alex reprovou. Mas, como tinham muitas turmas de 6 e 7 anos à tarde, resolveram colocar a 702 para estudar de manhã e conheci o Alex. Ele é um

menino! Sempre que tem reunião, eu falo de vários problemas de infraestrutura na escola, como falta de uma quadra para jogar futebol; de biblioteca, de vestiário para os alunos tomarem banho após a aula de Educação Física. E menciono principalmente a falta de acolhimento ou o silenciamento de certas minorias. Até fazem alguma coisa no mês da Consciência Negra, mas, assim, nada de religião africana. Geralmente, colam uns cartazes com frases contra o racismo, fazem feijoada. Ano passado, minha turma 803 produziu uma peça na qual um aluno negro e gay era discriminado. Durante a construção do texto e das cenas (porque eles escreviam e encenavam, daí vinham mais ideias), queriam, a princípio, terminar a história com a vítima chorando e sendo consolada pelos amigos. Daí, questionei: "não seria melhor se os racistas fossem presos?". Eles criaram a cena e tiveram que chamar mais alunos para interpretar os policiais. A peça ficou ótima! Há duas semanas, postaram no grupo o desaparecimento de um garoto: era o Alex. Apareceu na imagem vestindo a camisa do Flamengo. Acho que algum professor demonstrou preocupação. Logo em seguida, vieram várias postagens de felicitação de alguma professora que estava aniversariando. Ninguém comentou mais sobre o Alex. Porém, há um grupo de zap não oficial. Nele não tem os diretores nem ninguém da equipe diretiva. Também não há todos os professores, só os mais próximos. Nesse zap, perguntávamos sobre o Alex. Até que veio a notícia de sua avó. Ela agradeceu pela preocupação de todos, disse que a "neta" tinha sido atropelada (se jogou na frente de um carro) e que estava na UTI, mas que estava orando. Quando li, caí no choro. Não só pela tentativa de suicídio, mas por perceber que o Alex ainda não existe para sua família.

Acredito que este texto exemplifica diversas questões de visibilidade. Tanto no sujeito que escreve, como na história narrada e em parte significativa de quem lê. Todo professor do campo progressista do Estado do Rio de Janeiro, de certa forma, já vivenciou algumas destas questões. A escritora também tem a oportunidade de colocar em visibilidade sua cidade, suas vivências e de compartilhar algumas de suas angústias. Porém, como grande destaque, cabe mencionar que, diferentemente do que se construiu na família aqui neste texto, Alex existe! Talvez não seja o suficiente, mas é importante tentar, através de palavras, apresentar estas questões e afirmar esta existência. Para que próximos leitores ou escritores possam ler e também se sentirem estimulados a contarem suas histórias. Auxiliando o afiançamento de outras possibilidades de existência para além das normas já postas em uma sociedade hetero-hegemônica e preconceituosa — como fazem os diversos pensadores apresentados aqui nesta

tese. Algumas dessas histórias migram até para uma mudança efetiva de realidade.

As situações de opressões vividas em periferias urbanas como o Rio de Janeiro não se dão apenas por questões financeiras, mas também por aspectos simbólicos (ou pela inexistência deles). Assim, o espectro da violência e do não enlutável se dão baseados em um clima de não valorização da vida e da negação de narrativas e visibilidades, tornando estas populações como estranhas e não pertencentes. É possível ainda observar um aprofundamento disto de acordo com gênero, sexo, raça, território e posição econômica. Por isso, estas ações artísticas têm tanta importância. Pois estas operações artísticas de narração e outras linguagens artísticas são possibilidades de construção-invenção da realidade e da afirmação da possibilidade da diferença. É possível dizer que estas práticas artísticas não se enquadram apenas como arte. Mas fazem o atravessamento das fronteiras levantadas sobre representação e vida. Trabalhando na construção e invenção de novos espaços-tempos, bem como na visibilidade de subjetividades periféricas, é possível pensar a arte como ferramenta de mudança e para a visibilidade da realidade, seja com discursos ou práticas corporais ou com a abertura da possibilidade de recriar a forma de se relacionar com a cidade e a vida. Esse tipo de gesto traz a presença da palavra na vida como vetor possível de existência e resistência, pois produzem agenciamentos que tentam dar visibilidade a narrativas e vivências para tentar superar algumas das condições que geram o pensamento de que algumas vidas são consideradas como não enlutáveis. Através de narrativas de pertencimento, de ações práticas nos territórios, de atividades que disputam o espaço das relações objetivadas entre indivíduos e coletividades é possível buscar o fortalecimento da democracia, a superação das desigualdades e o reconhecimento e a legitimação das diferenças.

Acredito que são estas inquietações sobre a atualização que as move em direção às próprias atualizações artísticas. Além de literatura, são política e poder. Neste campo, é possível aproximar estes trabalhos de criação com o que se tem, pensando sobre as criações artísticas promovidas por sujeitos periféricos, grupos ditos de comunidades e proposições artísticas que movam suas inquietações, procedimentos e experiências artísticas na literatura em visibilidade de suas vivências e ações concretas sobre o mundo.

A visibilidade de sujeitos periféricos através da palavra é um tema de suma importância no contexto social e acadêmico contemporâneo. Este trabalho evidenciou como a palavra, em suas diversas formas e extremamente conectada a procedimentos contemporâneos, serve como um poderoso instrumento de resistência, identidade e transformação para indivíduos e

comunidades marginalizadas. Através da análise de narrativas, discursos e expressões culturais, foi possível compreender que dar voz a esses sujeitos não apenas contribui para a inclusão social, mas também enriquece o tecido cultural e intelectual da sociedade como um todo.

O estudo demonstrou que, ao proporcionar um espaço onde as vozes periféricas possam ser ouvidas, estamos desafiando e desconstruindo estereótipos e preconceitos enraizados. A palavra se torna, assim, uma ferramenta de empoderamento, permitindo que histórias, experiências e perspectivas, muitas vezes silenciadas, ganhem protagonismo. Este reconhecimento e valorização das narrativas periféricas são cruciais para a construção de uma sociedade mais justa e equitativa.

Além disso, a pesquisa sublinha a necessidade de políticas públicas e iniciativas educacionais (sejam formais ou não) que promovam a inclusão dessas vozes nos mais diversos âmbitos. Ao incentivar a produção e consumo de trabalhos acadêmicos, literários e artísticos de autores periféricos, estamos contribuindo para um ambiente mais diversificado e representativo. A visibilidade desses sujeitos através da palavra é, portanto, um passo fundamental para a democratização do conhecimento e a promoção da diversidade cultural.

Em suma, este trabalho reafirma que a visibilidade de sujeitos periféricos através da palavra não é apenas uma questão de inclusão, mas uma forma de reconhecer e valorizar a pluralidade de vivências e saberes que compõem nossa sociedade. É um convite à reflexão e à ação, para que continuemos a buscar maneiras de amplificar essas vozes e garantir que todas as histórias sejam contadas e ouvidas.

REFERÊNCIAS

ALEXANDRE, Marcos Antonio (org.). **Representações performáticas brasileiras: teorias, práticas e suas interfaces**. Belo Horizonte: Mazza Edições, 2007.

ANDARILHO, Jessé. **Jessé Andarilho, a escrita, a cultura e o território**. Organização Marcus Faustini; comentadores Júlio Ludemir, Rossi Alves, Isabel Diegues. 1. ed. Rio de Janeiro: Cobogó, 2020.

ANDERSON, Benedict R. **Comunidades imaginadas: reflexões sobre a origem e a difusão do nacionalismo**. Trad. Denise Bottman. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

ANDRÉ, M. E. D. A. de. **Estudo de caso em pesquisa e avaliação educacional**. Brasília, DF: Liber Livro, 2005. (Série Pesquisa; 13).

ARCHER, M. **Arte contemporânea: uma história concisa**. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

BARBIERI, S. Lugar de respirar. *In*: CATÁLOGO da Bienal de São Paulo 2010. [S.l.: s.n.], 2010. p. 402–409.

BARBOSA, A. M. (org.) **Arte-Educação: leitura no subsolo**. 8. ed. São Paulo, SP: Cortez, 2011.

BARBOSA, Ana Mae. **A imagem no ensino da arte**. 8. ed. São Paulo: Perspectiva, 2010.

BARBOSA, Ana Mae. **Teoria e prática da educação artística**. São Paulo: Cultrix, 1975.

BELLATIN, Mário, coord. **El arte de enseñar a escribir** 2. ed. México: FCE, Escola Dinâmica de Escritores, 2007. 208 p. (Colee. Lengua y Estudios Literarios). V. I. Escritura - Estudio y enseñanza I. Ser. II. t.

BENEDETTI, M. ****Inventario Uno****. Editorial Alfa, 1963.

BENEDETTI, M. ****Inventario Dos****. Editorial Planeta, 1994.

BENEDETTI, M. ****Inventario Tres****. Editorial Sudamericana, 2003.

BENJAMIN, Walter. **A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica**. São Paulo: Brasiliense, 1987. (Obras Escolhidas, 1).

BOAL, Augusto. **Jogos para atores e não atores**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2011.

BOAL, Augusto. **A estética do oprimido**: reflexões errantes sobre o pensamento do ponto de vista estético e não científico. Rio de Janeiro: Garamond, 2009.

BOURDIEU, P. **As regras da arte**: gênese e estrutura do campo literário. Trad. de Maria Lúcia Oliveira. São Paulo: Cia. das Letras, 1996.

BOURDIEU, P. **O poder simbólico**. 7. ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2004.

BORDIEU, Nicolas. **Estética relacional**. Trad. Denise Bottmann. São Paulo: Martins Fontes, 1989.

BRASIL. Secretaria da Educação Fundamental. **Parâmetros curriculares nacionais**: arte. 3º e 4º ciclos do Ensino Fundamental. Brasília: MEC/SEF, 1998. 86 p.

BRIZUELA, Natalia. **Depois da fotografia: umliteratura fora de si**. Tradução de Carlos Nougué. 1. ed. Rio de Janeiro: Rocco, 2014.

BUTLER, Judith. **Quadros de Guerras. Quando a vida é passível de Luto**. Judith Butler. Tradução Sergio Tadeu de Niemeyer Lamarão e Arnaldo Marques da cunha; revisão de tradução de Marina Vargas; revisão técnica de Carla Rodrigues. 1. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2015.

CÁMARA, Mário; KLINGER, Diana; PEDROSA, Celia; WOLFF, Jorge (org.). **Indiccionario do contemporâneo**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2018.

CANCLINI, Néstor Garcia. **Culturas híbridas**: estratégias para entrar e sair da modernidade. Trad. Ana Regina Lessa e Heloísa Pezza Cintrão. 3. ed. São Paulo: Edusp, 2000.

CEVASCO, Maria E. **Dez lições sobre os estudos culturais**. São Paulo: Boitempo, 2003.

CHIMAMANDA, Ngozi Adichie; ROMEU, Julia *et al.* **O perigo de uma história única**. São Paulo: Companhia das Letras, 2018.

COUTINHO, Eduardo F. **Literatura comparada na América Latina: ensaios**. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2003.

COUTINHO, Eduardo. Reflexões sobre uma historiografia literária na América Latina, **Ilha do Desterro**, n. 59. Disponível em: www.ilhadodesterro.ufsc.br/pdf/59/Eduardo%20F.%20Coutinho.pdf, 20-01-13. Acesso em: 20/03/2021

COUTINHO, Marina Henriques. **A Favela como Palco e Personagem**. Petrópolis, RJ: MAUD, 2012.

CUNHA, F. P. da (org.). **A abordagem triangular no ensino das artes e culturas visuais**. São Paulo: Cortez, 2010.

CURSE, Sarah M., **Nationalism and literature**. Cambridge: Cambridge Univ. Press, 1997.

DEBORD, Guy. **A sociedade do espetáculo**. Trad. Estela dos Santos Abreu. Rio de Janeiro: Contraponto, 1997.

D'ALVA, Roberta Estrela. **Teatro Hip Hop: a performance poética do ator – MC**. 1. ed. São Paulo: Perspectiva, 2014.

DAMASCENA, Alexandre Silva. **Casas**. No prelo.

DANTO, Arthur C. **Após o fim da arte: a arte contemporânea e os limites da história**. São Paulo: Odysseus Editora; Edusp, 2006.

DARRAS, B. As várias concepções da cultura e seus efeitos sobre os processos de mediação cultural. In: BARBOSA, A. M.; COUTINHO, R. G. **Arte-educação como mediação cultural e social**. São Paulo: Editora UNESP, 2009.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. **Mil Platôs - capitalismo e esquizofrenia**. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1995a. V. 1.

FABRIS, Annaterra. **Identidades virtuais : uma leitura do retrato fotográfico**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2004.

FAUSTINI, Marcus Vinícius. **Guia afetivo da periferia**. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2009.

FELIX, Antônio (Tony) Carlo da Silva. **Travéssias físicas e subjetivas: o ator-professor-aluno-artista-periférico**. Monografia (Licenciatura) - UNIRIO, Rio de Janeiro, 2021.

FÉRAL, Josette. **Além dos limites: teoria e prática do teatro**. São Paulo: Perspectiva, 2015.

FLORES, Conceição. O grito do silêncio: uma leitura do conto Shirley Paixão. **Verbo de Minas**, v. 12, n. 20, 2011.

FRANÇA, Sandro D'. **Oh! Menino**. No Prelo.

FRANÇA, Sandro D'. **Sexo a desconstrução**. No prelo.

FREIRE, Paulo. **Pedagogia da autonomia: saberes necessários à prática educativa**. São Paulo: Paz e Terra, 1996. (Coleção Leitura).

FREIRE, Paulo. **Ideologia e educação: reflexões sobre a não neutralidade da educação**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1981.

GARRAMUÑO, Florencia. **Frutos estranhos: sobre a inespecificidade na estética contemporânea**. Trad. Carlos Nougué. Rio de Janeiro: Rocco, 2014.

KARPUSKA, Laura. Bel Santos: poder transformador da literatura. **Podcast EconomistAs**, out. 2020. Podcast. 34 min. Disponível em: <https://open.spotify.com/episode/63Q540Mc2uQLqMH5N8QAed>. Acesso em: 20 maio. 2024.

KLEON, Austin. **Roube como um artista: 10 dicas sobre criatividade**. Rio de Janeiro: Rocco, 2013.

KRAUSS, Rosalina. **A escultura no campo ampliado**. Tradução de Elizabeth Carbone Baez). **Revista semestral do Curso de Especialização em História da Arte e Arquitetura no Brasil**, n. 1, 1984 (Artigo de 1979).

HALL, Stuart. **A identidade cultural na pós-modernidade**, Rio de Janeiro: DP&A, 2003.

HARDT, M.; NEGRI, A. **Multitude: war and democracy in the age of empire**. [S.l.]: Penguin, 2004.

LEHNEN, Leila. **Citizenship and crises in contemporary Brazilian literature**. Nova York: Palgrave Macmillan. 2013

LADDAGA, Reinaldo. **Estética da emergência**: a formação de outra cultura das artes. Tradução Magda Lopes. São Paulo: Martins Fontes, 2012.

LARROSA, Jorge. Notas sobre a experiência e o saber de experiência. *In*: CONGRESSO DE LEITURA DO BRASIL, 13., 2001, Campinas. **Anais [...]**. Campinas, SP: Unicamp, 2001.

LEHMANN, Hans-Thies. **O teatro pós-dramático**. SP: Cosac e Naify, 2007.

LEHNEM, Leila Maria. **Citizenship and crisis in contemporary Brazilian literature**. [S.l.]: Palgrave MacMillan; 2013.

LUDMER, Josefina. **Intervenções críticas**. Rio de Janeiro: Azougue editorial, 2014.

LUDMER, Josefina. **Aquí América Latina**. Buenos Aires: Eterna Cadencia, 2010.

MACHADO, Taísa. **Taísa Machado, o Afrofunk e a Ciência do Rebolado**. Organização Marcus FAustini ; comentadores Emílio Domingos, Sinara Rúbia, isabel Diegues. 1. ed. Rio de Janeiro: Cobogó, 2020.

MAGRI, I. Da dificuldade de nomear a produção do presente: a literatura como arte contemporânea. **Matraga** - Revista do Programa de Pós-Graduação em Letras da UERJ, v. 27, n. 51, p. 529–541, 2020. Disponível em: <https://doi.org/10.12957/matraga.2020.48668>. Acesso em 20/002/2024.

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

MARQUES, Isabel A. **Ensino de dança hoje textos e contextos**. São Paulo: Cortez, 2017.

MELIN, Regina. **Performance nas artes visuais**. Rio de Janeiro: Zahar, 2008.

MOLLOY, Sylvia. **Desarticulaciones**. Buenos Aires: Eterna Cadencia, 2010.

NASCIMENTO, Erica Peçanha do. **“Literatura Marginal – os escritores da periferia entram em cena”**. São Paulo. USP. 2006.

OLIVEIRA, I. A. de. **Filosofia da Educação**: reflexões e debates. Petrópolis, RJ: Vozes, 2006.

OUBIÑA, D. El fragmento y la detención. Literatura y cine en Juan José Saer. **Crítica cultural=Critique cultural**, v. 5, n. 2, p. 175-187, jul./dez. 2010.

PERLOFF, Marjorie. **O gênio não original**: poesia por outros meios no novo século. Tradução de Adriano Scandolaro. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2013.

RANCIÈRE, Jacques. **A partilha do sensível**. EXO experimental org. São Paulo: Editora 34, 2005.

RODRIGUES, Jefferson. **Com estímulo a quem lê e escreve, periferias criam próprio circuito literário**. Periferia em Movimento. Disponível em: <http://periferiaemmovimento.com.br/circuitoliteratura/>. Acesso em: 15 jun. 2024.

SAIDA, Edward W. **Orientalismo**: o Oriente como invenção do Ocidente. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

SALGUEIRO, Maria Aparecida Andrade. Escrivivência: conceito literário de identidade afro-brasileira. In: DUARTE, C. L.; NUNES, I. E. **Escrivivência**: a escrita de nós: reflexões sobre a obra de Conceição Evaristo. Rio de Janeiro: Mina Comunicação e Arte, 2020.

SALGUEIRO, Maria Aparecida Andrade. **Identidade, alteridade e problemas de tradução Transcultural na diáspora africana**. Disponível em: <http://www.uesc.br/seminariomulher/anais/PDF/Mesas/Maria%20Aparecida%20Andrade%20Salgueiro.pdf>. Acesso em: 20 jun. 2024.

SANTOS, Eduardo de Almeida (Eduardo Teffé). **A narrativa como dispositivo**: a interferência da palavra na disputa da existência em certos territórios do Rio de Janeiro. Rio de Janeiro: Ciência da Literatura, UFRJ, 2015. 125 p.

SANTOS, Milton. **Por uma outra globalização**. São Paulo: Record, 2006.

SILVA, Fernanda Felisberto da. **Escrivivências na diáspora**: escritoras negras, produção editorial e suas escolhas afetivas. Uma leitura de Carolina Maria de Jesus, Conceição Evaristo, Maya Angelou e Zora Neale Hurston. Tese (Doutorado) – Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2011.

SPIVAK, Gayatri Chakravorty. **Pode o subalterno falar?** Minas Gerais: Editora UFMG, 2010.

SPOLIN, Viola. **Improvisação para o teatro**. 5. ed. Tradução: Ingrid Dormien Koudela e Eduardo José de Almeida Amos. São Paulo: Ed. Perspectiva, [1963] 2005.

SPOLIN, Viola. **Jogos teatrais: o fichário de Viola Spolin**. 2. ed. Tradução: Ingrid Dormien Koudela. São Paulo: Ed. Perspectiva, [1975] 2012.

SONTAG, Susan. **Questão de ênfase – ensaios**. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.

VIEIRA, Aline Deyques. **O Clarim dos marginalizados a literatura marginal/periférica na literatura brasileira contemporânea**. 2011. 93 f. Dissertação (Mestrado em Letras) – Instituto de Letras, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2011.

VILLA-FORTE, Leonardo. **Escrever sem escrever: Literatura e apropriação no século XXI**. Rio de Janeiro: Ed. PUC – Rio; Belo Horizonte, MG: Relicário, 2019.

ZILBERMAN, Regina. **Estética da recepção e história da literatura**. São Paulo: Editora Ática, 1989.

ZUNTHOR, Paul. **Performance, percepção, leitura**. São Paulo: Cosac Naify, 2007.