

Copyright
by
Silvia Regina Lorenzo Castro
2013

**The Dissertation Committee for Silvia Regina Lorenzo Castro Certifies that this is
the approved version of the following dissertation:**

**De Ruas, Bodegas e Bares: Um Contínuum Africano em Poéticas
Transatlânticas Periféricas – San Juan, Nova York e São Paulo**

Committee:

Jossianna Arroyo-Martinez, Supervisor

Niyi Afolabi

Cesar Salgado

Lorraine Leu

Meta DuEwa Jones

**De Ruas, Bodegas e Bares: Um Contínuum Africano em Poéticas
Transatlânticas Periféricas – San Juan, Nova York e São Paulo**

by

Silvia Regina Lorenzo Castro, B.A.; M.A.

Dissertation

Presented to the Faculty of the Graduate School of

The University of Texas at Austin

in Partial Fulfillment

of the Requirements

for the Degree of

Doctor of Philosophy

The University of Texas at Austin

December 2013

Acknowledgments

A entrada no doutorado foi a consequência inevitável da soma de muitas forças que impulsionaram a possibilidade de uma jovem negra da periferia de Belo Horizonte (first generation to reach high education) exercitar a astúcia da resistência para perseguir a audácia da esperança¹, concluindo o doutorado em uma universidade estadunidense. Concluo esta fase em cinco anos, sem deixar, como é comum, dívidas de *tuition loan* (os famosos empréstimos). O mérito da não-dívida não se deve a outro fator senão o de que “ao viver nas bordas do Terceiro Mundo” eu adquiri as ferramentas de como sobreviver no “Quarto Mundo.”

Para uma estudante internacional com meu perfil, sobreviver no “Quarto Mundo” requer um “pré-doutorado” em estratégias de resistência, capacidade de negociação e superação de tensões de gênero, raça, classe, idioma, status de migração, senso de coletividade, espiritualidade e posicionamento político. Da primeira série do Ensino Fundamental até a conclusão do doutorado foram, no mínimo, vinte e dois anos de estudo institucional, incondicionalmente apoiados pelos meus pais e por toda minha família: Dona Antônia (*em memória*), minha grande avó, amiga, mãe e pai por toda a vida; fonte de força e ligação ancestral, de quem herdei a personalidade forte e a frase-guia “galinha que acompanha pato morre afogada;” a Manuela e Valter, meus pais, em

¹ Criei a expressão “as astúcias da resistência” a partir da leitura do livro *As astúcias da enunciação* (1996), de José Luiz Fiorin. A expressão “a audácia da esperança” é tradução direta do título de um livro que vi nas prateleiras de uma livraria em Austin, Texas, em 2007 – minha primeira visita aos Estados Unidos - EUA. O título me chamou atenção pela sua força enunciativa. Trata-se do livro *The Audacity of Hope* (2006), do então Senador e candidato a candidato à presidência dos EUA e atual presidente Barack Obama.

especial minha mãe, a quem devo o apoio, a blindagem contra os problemas familiares que poderiam ter me tirado a concentração na tese e suas constantes orações que alentaram meu coração nos momentos mais difíceis; as tias e prima Dorcelina, Custódia e Priscila, os irmãos Silvio e Silvando; e os sobrinhos Robson, Carlos, e os mais novos Gabriel e Cauã, minhas duas fontes de cura, riso, leveza e esperança de que eles possam ser a segunda geração a tomar os caminhos da educação como opção na vida.

Nas ruas e becos de Belo Horizonte em geral e, em especial, na Barragem Santa Lúcia não, apenas nasci e cresci, como também adquiri, como diria Gilberto Gil, a régua e o compasso para redesenhar o passado, recriar o presente e projetar o futuro sem as limitações sócio-econômicas do lugar de origem. Muitos momentos de stress foram aliviados a partir do sentimento de pertencimento a um contexto diaspórico no qual a renovação das energias viria de fontes sincréticas, assim como a experiência negra transnacional.

Como aponta Jacqui Alexander, em *Pedagogies of Crossing*, “there is a wide range of contexts that imbricate the sacred with the political” (323). Nesse sentido, tenho apreço especial por todos/as aqueles/as com quem partilhei a militância ligada à temática direitos humanos, gênero, raça, cultura e espiritualidade – espaço de crescimento político e pessoal que funcionou como base para muitas das reflexões que estão presentes nesta tese: Vanessa Beco, Josemeire Alves, Márcia Maria, Enrique Porta, Roselane Bragança, Elizângela Silva, Nil César, Patrícia Barbosa, Ana Lúcia Figueiredo, Nerimar Teixeira e Misael Avelino, da Rádio Favela FM, Graça Sabóia (em memória), Mirtes Maria de Jesus (em memória), entre outros.

Sou grata ainda à amizade e à intervenção pontual, preciosa e cheia de luz de algumas pessoas sem as quais essa jornada teria sido muito mais pesada: Jerry Miller, com seu precioso apoio estrutural, além de ajudar com hospedagem em Austin, ainda me proporcionou momentos de leveza com as inesquecíveis manhãs dominicais ao som do álbum “Amazing Grace”, de Aretha Franklin. A recorrente pergunta de Padre Mauro Luiz da Silva sobre quando eu voltaria para a comunidade e as numerosas declarações do quanto ele sentia minha falta nos projetos comunitários não me deixavam esquecer que pequenos atos cotidianos são essenciais para a composição do mosaico da transformação social.

Apoio importante veio do campo do sagrado, quando a força da experiência ancestral me nutria de luz e energia cada vez que minhas baterias beiravam ao esgotamento: Em Belo Horizonte (BH), Babalorixá Sidney Silva, do Ile Wopo Olojukan, cuida de mim como sua filha e torce pelo meu bem-estar com uma força imensurável. Ajuda inestimável tenho recebido também de Makota Celina Gonçalves (BH) e Pai Josivaldo, em Salvador. Andréia Lisboa sempre se dispôs a oferecer sua luz nos momentos mais delicados, a família de Dona Divina (Rosa, Alexandra Amaro, Luciana Amaro e Kaley), Carlúcio, Bia Lelis, Bruno Silva e Flávia Ferreira sempre me receberam como uma integrante do núcleo familiar deles.

Algumas pessoas colaboraram diretamente em algum estágio desse trabalho, seja lendo, apontando bibliografia, revisando, traduzindo para o inglês, dando dicas de temas, direções, apontando um ou outro elemento: sou grata a Márcio Macedo pela leitura de uma versão inicial do trabalho e pelos importantes insights e sugestões que sua leitura

me proporcionou. Outras, colaboraram com intervenções pontuais absolutamente necessárias para o andamento da parte burocrática de uma tese, a quem dedico um especial agradecimento: Edvan Brito, Cintia Ribeiro, Derrick Davis, Laura Rodriguez, Luis Carcamo-Huechante. Os agradecimentos se estendem a Iris Amâncio (Nandyala Livraria e Editora) pela pronta disposição em ajudar quando precisei de referências editoriais. Edvan Brito, Mercedes Ballard e Julianne Carlson prestaram uma ajuda inestimável na parte final desse processo.

Um tema que está presente na tese é o desafio da linguagem no debate que propõe remapear as literaturas da diáspora africana. Assim, escrevendo em português, contei com parcerias fundamentais para não deixar que a barreira da língua impedisse diálogos essenciais para o resultado. Sou muito grata a algumas pessoas com as quais venho contando ao longo desses cinco anos para traduções de capítulos e outros textos (português-inglês): Krista Kateneva, Débora Galvão, Arno Jacob e Carlos Eduardo de Oliveira.

Agradecimento especial para a CAPES (Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior) que me concedeu uma bolsa durante dez meses, entre outubro/2011 e julho/2012, o que permitiu meu afastamento do ensino para dedicação exclusiva à tese. Sou imensamente grata à professora Florentina da Silva Souza (UFBA), por quem tenho profundo respeito e admiração, que aceitou ser minha mentora brasileira na candidatura da bolsa CAPES. Muito obrigada!

Sou muito grata à equipe da Fundação Ford e da Comissão Fulbright no Brasil pelo financiamento dos primeiros passos dessa pesquisa, especialmente aos professores

Fúlvia Rosemberg (*em memória*) e Rita Moriconi, Luiz Valcov Loureiro e toda a equipe. contei, ainda, com o incentivo e o entusiasmo de Hédio Silva Jr, principal incentivador da minha entrada na pós-graduação; Toyin Falola, a quem sou imensamente grata pela mentoria, incentivo e apoio estrutural; Jacqueline Toribio, pela valiosa mentoria profissional; Leda Maria Martins, cujo brilhantismo acadêmico me inspira e a disposição em ajudar sempre esteve ao meu lado; Antônio Seraphim Pietroforte pela confiança depositada desde o mestrado na USP e João José Reis pela mentoria sobre percursos acadêmicos de cá e de lá. Agradecimento especial vai para os membros da minha *mock-interview* durante o *job-search*: Sonia Roncador, Jason Borges, Raphael Salaberry, Jill Robins. Em Houston, durante meu primeiro *campus visit*, contei com o apoio da família Bambua (Marcia e Maria Isabel), a quem sou eternamente grata. Em São Paulo, contei com pessoas que me apontaram caminhos muito valiosos no percurso de pensar minha incursão no doutorado e os rumos dessa tese: Allan da Rosa, Elizandra Souza, Sérgio Vaz, Alessandro Buzo, Gabriela Santos, Maria Antonieta Antonacci, Cintia Ribeiro, Erica Peçanha, Kristina Menn. Em Salvador, as conversas com Nelson Maca e Landê Onawalê foram definidoras de algumas das opções que tomei. Não poderia deixar de mencionar a figura sempre forte de Hamilton Borges a me lembrar onde tudo começou.

Em Nova York, sou eternamente agradecida às pessoas que me ofereceram hospedagem enquanto fazia pesquisa e o calor de uma amizade única e de momentos maravilhosos: Jonathan Square e Jason Jacob (Brooklyn), às famílias dominicano-portorriquenha Contreras-Martinez (Danilo, Rossi e Gilberto), Maggie e Jessica (Bronx), Edson Cadette (Queens), Donald Morales (Mercy College) e Joseph McLaren (Hoftra

University) com os inesquecíveis tours culturais no Harlem, longas e frutíferas conversas e indicações bibliográficas. Sou ainda muito grata aos poetas Urayoán Noel, Willie Perdomo e Tato Lavieira pela imediata disponibilidade em me receber para conversas imprescindíveis. Em San Juan, contei com o precioso apoio e recepção calorosa de Barbara Abadia, Jessica Escobar Cruz, Maritza Stanchich (University of Puerto Rico – UPR, campus Rio Piedras) e Francis Mojica, do Centro de Estudos Portorriquenhos e do Caribe.

No International Office (UT), contei com Meghan Merchant e Helena Wilkinson para muitos dos assuntos que envolviam meu status de estudante internacional. Agradeço ao Departamento de Português e Espanhol da UT, à equipe das bibliotecas Benson e PCL, ao Instituto de Estudos Latino-americanos Teresa Losano Long e ao Office of Graduate Studies, especialmente Renee Bobcock. Um especial agradecimento ao Sarau da Cooperifa, o Bar Zé Batidão, A editora Toró e a livraria Suburbao Convicto. Contei com a presença de pessoas com as quais aprendi muito todos esses anos na UT, em diferentes departamentos - professores, colegas de cursos e visitantes – ou outras universidades estadunidenses: Jaime Alves, Marcia Lopes, Raquel Luciana de Souza, Ana Flavia Magalhães Pinto, Ana Flauzina, Dora Silva Santana, João Vargas, Charles Hale, Christen Smith, Ted Gordon, Omi Jones, Barbara Abadia, Rebecca Kennedy, Dorian Lee, Rodrigo Oliveira, Mar Bassa, Enrique Navarro, Juan Carlos, Giulianna Zambrano, Jen Witte, Karla Gonzalez, Enrique Conty, Lorna Torrado, Joe Pierce, Veronica Rios, Omar Vargas, Daniele Meireles, Manuel André, João Kanzense e Avelino. No campo do ensino de

português como segundo idioma levo o aprendizado que colhi como *Assistant Instructor*, especialmente, com a mentoria de Vivian Flanzer, Delia Montesino e Celina Nevarez.

Essa tese não teria a força que tem sem o apoio incondicional dos membros do meu comitê. Cada membro me apoiou de maneira especial. Minha orientadora - Jossianna Arroyo-Martinez (e sua família Carlos e Leilah) foi a grande responsável pela minha entrada e permanência com sucesso no Departamento de Espanhol e Português da UT. Além da orientação, Jossianna me acolheu em sua casa para jantares bárbaros e ofereceu total apoio durante todos esses anos. Niyi Afolabi foi um interlocutor muito presente, muito crítico e me propiciou crescimento acadêmico e profissional. Com Cesar Salgado discutia horas e horas a literatura Nuyorican e Portorriquenha e seus insights estão presentes ao longo desta tese. A motivação e confiança de Salgado foram essenciais durante todo o processo. Lorraine Leu me guiou nas discussões sobre urbanidade, território e as implicações da presença do corpo negro em espaços públicos. Sou particularmente agradecida por sua imediata disposição em ajudar desde a fase dos Exames de Qualificação. Com Meta DeEwa Jones li e reli autores afro-americanos e aprofundei a discussão sobre a importância literária, histórica e política de movimentos como o Harlem Renaissance, o Black Arts Movement e a dimensão estética das poéticas negras da diáspora; seu entusiasmo, apoio, confiança e olhar crítico fortaleceram muito meu percurso de reflexão. Devo fazer a ressalva de que qualquer acerto desta tese contou com o apoio direto de cada um dos membros do meu comitê. Os erros, no entanto, são de minha inteira responsabilidade.

Agradeço a Gregory Jones pela trilha sonora diaspórica que acompanhou essa tese e por ter me propiciado respirar ares tão agradáveis fora dos muros acadêmicos.

Por fim, devo dizer que duas pessoas fizeram possível a concretização do meu doutorado: Edwin Dorn e Nirlene Nepomuceno (Bebel), os quais se fizeram presentes desde o primeiro dia e me apoiaram nos momentos mais críticos do processo, quando nem eu mesma acreditava que conseguiria concluí-lo. Devo a eles a realização do meu doutorado e o mais forte dos agradecimentos: Muito obrigada!

De Ruas, Bodegas e Bares: um Contínium Africano em Poéticas Transatlânticas

Periféricas - San Juan, Nova York e São Paulo

Silvia Regina Lorenzo Castro, PhD

The University of Texas at Austin, 2013

Supervisor: Josianna Arroyo-Martinez

This dissertation establishes a transatlantic connection between Brazil, the United States and the Caribbean through the discussion of two contemporary literary movements: Sarau da Cooperifa, in São Paulo, and Nuyorican poetry, from the Puerto Rican poets living in New York City. Although these places share significant differences in terms of colonial and postcolonial history, they share similar experiences in terms of race and class representations. From similar oppressive realities, I argue that they also build similar strategies of resistance and urban discourse. By carrying a secondary citizenship status, Nuyorican poets and poets from the Brazilian periphery find in creative writing ways to reinvent themselves as subjects of their own history, a story written and reinvented in the streets, in the street corners, in barber shops, in the back yard, in bars and pubs. They take the street as epistemological locus in order to expand the concept of political intervention, be it while celebrating life or ritualizing death. In this sense, the street is the site for unrestricted access to poetry, and poetry is the element that fits these subjects in the history of the city.

The work of Sergio Vaz, Ferrez, Allan da Rosa, Elizandra Souza, Willie Perdomo, Victor Hernandez Cruz, Miguel Algarín, Miguel Piñero and Sandra Maria Esteves is read through the lenses of African Diaspora theories and its relation to literary criticism, anthropology, history, discourse analysis, Black feminist theory and Latino studies. I share Edouard Glissant's understanding that the Africans, who were forced to come to the Americas and the Caribbean upon slavery, did not bring only their body. They also brought with their body a worldview, a way of dealing with adversity, an epistemological understanding that has allowed them to outlive the physical death by overcoming the imputation of social death. Thus, this dissertation argues that cultural production is a political production, and that it has been used by racialized and impoverished minority individuals and groups across the globe as strategic tool in the struggle against oppression.

Table of Content

Lista de Figuras:	xvi
Capítulo 1: Um contínuo africano em poéticas transatlânticas periféricas	
San Juan, Nova York e São Paulo	01
• Introdução.....	01
• Metodologia, etnografia cultural e posicionalidade.....	17
• Os limites da etnografia como metodologia.....	23
Capítulo 2 Contexto e emergência da poesia da rua – poesia Nuyorican e Sarau	
Da Cooperifa	36
• Pedagoginga: uma epistemologia do conhecimento da <i>Quebrada</i>	36
• A Multiplicação dos Saraus: Saraus na Bahia	41
• Contexto: São Paulo, Nova York, San Juan.....	51
• Dinâmicas de gênero.....	57
• Rotas e raízes da diáspora africana.....	61
Capítulo 3: De ruas, bodegas e bares: poéticas negras em interconexões no	
Atlântico Sul	74
• <i>The Young Lords</i> , organização comunitária e gênero.....	80
• Um pé no passado, um olho no futuro: movimentos poéticos transnacionais do século XX: Harlem Renaissance e Black Arts Movement.....	84
• Contextos da Virada do Século: Narrativas Afro-Poéticas Marginais e Periféricas no Brasil.....	90
• Interconexões / entrelaçamentos: Escritores Porto-Riquenho no Black Arts Movement.....	95
• O sujeito negro nas letras brasileiras	103
• Afirmação feminina na fundação de <i>Quilombhoje Literatural/Cadernos Negros</i>	106

- Tradição, as rádios comunitárias, o hip hop e os saraus na periferia paulistana.....w.....
109
- Modos de enunciação: Cooperifa.....118
- Modos de enunciação: Nuyorican..... 130

Capítulo 4: África que resi(ste)de nas poéticas periféricas dos poetas Nuyoricans e da Cooperifa e a ritualização festiva da morte.....133

- A Morte é uma festa na rua I: funeral de Miguel Piñero.....136
- A Morte é uma festa na rua II: funeral de Luiz Gama 145
- A Morte é uma Festa na Rua III: Funeral do Filho de um rei africano (Jean Baptiste Debret).....150
- Perspectiva transatlântica da morte e exaltação da rua como símbolo de liberdade.....155
 - De Luiz Gama a Miguel Piñero.....160
- Poesia Nuyorican, representações da morte e cidade.....162
 - Poema de Willie Perdomo: “Funeral”..... 162
 - Sandra Maria Esteves: “3:00 AM Eulogy for a Small Time.....165
 - Pedro Pietri: Puerto Rican Obituary..... 167
 - Willie Perdomo “Sangre en Harlem”.....170
- Vencendo a geografia da morte.....172

Capítulo 5: Do mambo ao hip hop: a poesia de Elizandra Souza e Sandra Maria

- Esteves.....178**
- Do mambo ao hip hop: as mulheres entram em cena.....184
- Construindo a enunciação feminina na literatura.....200
- Mutirão poético em Águas da Cabaça..... 202

• Bluestown Mockingbird Mambo.....	212
Conclusão.....	219
Bibliografia.....	223

Figuras

Figura 1: O enterro do filho de um rei africano / O enterro de uma negra (Jean B. Debret)	166
Figura 2: El Velorio (Francisco Olle)	173
Figura 3: El Baquiné de Angelitos Negos (Willie Colón)	174

Capítulo 1

Um Contínium Africano em Poéticas Transatlânticas Periféricas

San Juan, Nova York e São Paulo

Just once before I die
I want to climb up on a
tenement sky
to dream my lungs out till
I cry
Then scatter my ashes thru
The Lower East Side.

Miguel Piñero, “A Lower East Side
Poem”

Bruno
Matou a mãe
Matou o pai
Os irmãos
Os avós
Os vizinhos.
Matou
Todo mundo de saudade
Quando foi pra faculdade.

Sérgio Vaz, “Pé-de-Pato”

Introdução

Este trabalho parte de contribuições aparentemente díspares, distintas e anacrônicas de pensadores e produtores culturais, notórios uns e desconhecidos ou conhecidos em circuitos reduzidos outros, para buscar estabelecer conexões transatlânticas entre dois movimentos sociais e literários, situados em duas metrópoles

do continente americano, separados fisicamente entre si por milhas e quilômetros e apartados também em face dos idiomas (*Nuyorican Poetry Café*, Nova York, 1975-2012 e *Sarau da Cooperifa*, São Paulo, 2002-2013), mas aproximados em suas propostas de uma tomada de consciência poético-comunitária na qual o espaço, normalmente tido ou projetado como “marginal” e “favelado” (*working class*), é reconstituído e “centralizado” como ponto de referência cultural.

Invoco, para me acompanhar neste percurso contextual-teórico, produtores de conhecimentos tais como W.E.B. DuBois, Roberto DaMatta, Abdias do Nascimento, Michel de Certeau, Arlene Dávila, James Clifford, Edmund Gordon, Paul Gilroy, Walter D. Mignolo, Linda Smith, Luisa Bairros, Anibal Quijano, Ramón Grosfoguel, Miguel Piñero, Jossiana Arroyo-Martinez, Sérgio Vaz, Willie Perdomo, Allan da Rosa, Elizandra Souza e Sandra María Esteves, entre outros, como forma de deslindar os caminhos que, em minha percepção, entrelaçam os grupos *Cooperifa*, de São Paulo-Brasil, e *Nuyorican Poets Café*, de Nova York-Estados Unidos, os sujeitos deste estudo.

A Cooperifa é um movimento literário e cultural que “desenvolveu-se, principalmente, a partir da mobilização de redes extra-literárias e é parte do processo da periferia como autora da sua própria imagem, desencadeado pelo movimento hip hop já nos anos 1980².” Seu caráter pioneiro enquanto movimento cultural e literário na periferia paulista foi a base para o surgimento de outras iniciativas que reúnem poetas os quais se identificam a partir do campo semântico ligado às periferias brasileiras, ora

² Ver Erica Peçanha do Nascimento, *Vozes Marginais na Literatura*

denominado literatura marginal, periférica, ora literatura da rua ou, ainda, literatura divergente.

O Nuyorican Poets Café é um movimento criado nos anos 1970 por portorriquenhos radicados na cidade de Nova York, os quais encontraram na terminologia Nuyorican um denominador comum para abarcar a dualidade de vivências que experimentam ao viver entre os elementos políticos e culturais tanto da Ilha de Porto Rico quanto da metrópole estadunidense.

Minha tese objetiva colocar numa perspectiva histórica e transatlântica percepções e estratégias estéticas e identitárias desses dois movimentos contemporâneos nessas duas metrópoles do continente americano, oferecendo subsídios que sirvam como ponte entre as culturas e literaturas contemporâneas afrodiaspóricas (afro-latino-caribenha e afro-americana) de dicção masculina (Miguel Algarín, Miguel Piñero, Pedro Pietri, Willie Perdomo, Sérgio Vaz, Allan da Rosa, entre outros) e feminina (Sandra Maria Esteves e Elizandra Souza). Busco, também, integrar as visões afro-latino-americana, afro-caribenha e afro-americana em um contexto transatlântico, no sentido pensado por Paul Gilroy, mas que não se limita à parte norte do Atlântico. A experiência moderna envolve os sujeitos da diáspora africana para além da questão fenotípica, para pensar nas semelhanças que os interconectam a partir das suas realidades de desigualdades e opressão e também nas estratégias de resistência, as quais passam, quase invariavelmente, pela reinvenção do corpo, pela voz e pela reconfiguração da relação com a escrita, pensado no âmbito da modernidade em geral e da modernidade negra, especificamente.

Assim, este trabalho estabelece laços transatlânticos na configuração América Latina/América do Norte/Caribe/Africa. Brasil e Porto Rico, embora tenham diferenças significativas do ponto de vista histórico e colonial, a começar pela origem do colonizador, partilham modos de racialização e percepções semelhantes no que se refere às representações racializadas – negros e indígenas – e no tocante às clivagens de gênero, raça e classe. Partindo de realidades de opressão semelhantes, entendo que semelhantes serão, também, as estratégias de resistência ou de colocação em discurso desses sujeitos urbanos. Carregando um status de cidadania secundária, esses sujeitos encontram na escrita, na poesia formas de se reinventarem enquanto sujeitos da própria história, uma história escrita e reinventada nas vendas, nas ruas, nas esquinas, nos terreiros, nas rodas, nos bares, nas bodegas. Nesses lugares, não raro, o corpo negro, pobre, masculino ou feminino se faz presente e se ressignifica.

Ao tomar a rua como locus epistemológico, a poética Nuyorícan e a poética periférica estão ampliando o conceito de intervenção política. A rua é o local para o acesso irrestrito da poesia, e a poesia é o elemento que inscreve esse sujeito na história da cidade, seja através de intervenções que marcam a rebeldia das instalações de placas com inscrições poéticas nos postes da zona Sul, como no projeto *Poestesia*, ou a imagem fascinante de mais de quinhentos balões a gás contendo, cada um, um poema, solto nos céus também da zona Sul paulistana. Seja no período da escravidão, na passagem do século, durante todo o século XX ou neste início de século XXI, essa tese vai desenhando a formação discursiva que tem na produção poética afro-diaspórica uma via de intervenção social.

A proposta inicial era fazer um estudo profundo em âmbito comparativo a respeito dos dois movimentos literários contemporâneos em questão. Com o desenrolar da pesquisa e com as adversidades apresentadas pelas coerções do tempo limitado à dedicação exclusiva, percebi que o trabalho se encaminhava para outra direção, ou seja, apresentar um contexto discursivo que a população negra e pobre (independente de fronteira geográfica, independente de idioma ou tempo cronológico) vem desenhando numa disputa simbólica para se tornar visível.

A tese se desenrola tentando provar dois pontos: o primeiro é que produção cultural é produção política e tem sido utilizada como uma das mais relevantes ferramentas por sujeitos racializados e empobrecidos ao redor do globo. Quando todas as demais portas se vêm fechadas é na produção cultural que essa população encontra sua força (pode ser na dança frenética do mambo, no ritual para recitar um poema em um sarau, na contundência das letras de um rap, em um poema-testamento, na produção do próprio livro representando um grito de liberdade, na colocação do corpo em praça pública ou na resignificação da morte).

Assim, letras de música rap, bailes de salsa, saraus, o círculo do chamado *spoken words*, recitais de poesia, programas em rádios comunitárias, intervenções e instalações urbanas, entre outras são todas vias afro-diaspóricas que não são apenas releituras de imagens experienciadas. Elas são, de fato, a colocação na prática de elementos da memória vinda bem antes da passagem transatlântica durante a escravidão. Quando chegaram às Américas, africanos escravizados trouxeram o corpo e, com ele, memórias de um passado livre; vieram com uma cosmovisão, um jeito de tratar as adversidades, um

tipo de entendimento epistemológico que permitiu àqueles que sobreviveram à morte física, superar, também, a imputação da morte social.

Como diz Glissant (2005), os africanos chegam às Américas despojados de tudo, mas não das memórias porque estas estão escritas nos seus corpos. Eles trazem esse aprendizado reconstruído através de rastros e de resíduos de um passado livre. Se a experiência da escravidão marca a vida de negros e negras ao redor do globo, a superação da violência institucional marca a poética e o cotidiano de Nuyoricans e Cooperifas.

Enquanto a escravidão foi abolida em Porto Rico em 1873, no Brasil, oficialmente, a abolição data de 1888. De lá para cá, nem Brasil nem Porto Rico fizeram grandes esforços estruturais para repararem os danos causados pelos anos de trabalho escravo. A vida da população negra, quer seja em um quer seja em outro lugar, foi marcada ora por uma política de silenciamento, ora pelo reforço do mito da democracia racial e, conseqüentemente, pela negação da existência de racismo. De acordo com Duany:

For many scholars, Puerto Rico (along with Brazil) seemed to be a racial paradise, specially because of the prevalence and popular acceptance of racial mixture on the island. Compared with Southern United States, Puerto Rico appeared to be a racial democracy where blacks, whites and mulattoes lived in harmony. Racial prejudice and discrimination seemed less pervasive and destructive on the island than in the mainland (239).

Assim como aconteceu no Brasil com o investimento do projeto Unesco, na década de 1940, houve todo um investimento político para desvendar a receita portorriquenha de uma suposta harmonia racial (Duany 239-240), a ponto de Muñoz Marín, então governador da Ilha (1960), chegar a afirmar que “racial tolerance was one of the greatest spiritual contributions of Puerto Rico migrants to New York City” (240). Tanto no Brasil quanto em Porto Rico, o mito da democracia racial se colocava como a grande alternativa ao sistema de segregação racial da política Jim Crow. O reconhecimento das desigualdades raciais é um evento relativamente recente na história do Brasil. Da mesma forma, só muito recentemente Porto Rico começou a reconhecer o legado histórico dos anos de escravidão.

Para além do reconhecimento dos danos causados pelo racismo, é sumamente importante tirar o véu que encobre experiências de resistência, de superação das desigualdades raciais e de luta por uma sociedade cuja diferença seja alcançada no plano discursivo e prático. Assim, colocar em perspectiva os dois movimentos literário-culturais, profundamente afetados por marcações de gênero, raça, classe e linguagem, é uma intervenção concreta nos debates sobre racismo global e formas globais de resistência e agenciamento político.

É importante reconhecer que há pesquisas com foco na literatura Nuyorican e na da Cooperifa. Entretanto, este é o primeiro trabalho que estabelece uma conexão estética, temática e política ligando esses dois movimentos, os quais não se inscrevem nos cânones literários. Podemos atribuir essa exígua produção ao limitado cenário crítico preocupado com a produção poética de sujeitos marginalizados social e racialmente além das

fronteiras nacionais. Chama atenção a pequena escala de estudos que tratam das convergências entre o movimento *Harlem Renaissance*, o *Black Arts Movement*, o *Nuyorican Movement* e os movimentos literários similares no Brasil, como os *Cadernos Negros* e a literatura periférica, associada ou não à Cooperifa. Tais estudos são escassos não apenas na academia brasileira, mas também na estadunidense e caribenha.³

Um rápido rastreamento bibliográfico irá mostrar, embora relevantes, poucos trabalhos em busca dessas conexões literárias de grupos marginalizados/racializados. Um deles é o de Cheryl Sterling, *Blackness Re-visited and Re-visioned in the Works of The Black Arts Movement and Quilombhoje*⁴, no qual a autora foca na palavra oral-escrita como instrumento de libertação. Entre as experiências que apresentam uma discussão mais transnacional da produção poética contemporânea destaca-se o trabalho editado por Collins & Crawford. Em *New Thoughts on the Black Arts Movement*, as autoras argumentam que abordagens tradicionais da pesquisa em torno do *Black Arts Movement* acabam focando inteiramente na experiência afro-americana, mais precisamente na produção literária e cultural do *East Side Manhattan*.

De acordo com Wilkinson (2006), o passar dos anos demonstrou que as demandas dos escritores de descendência caribenha não cabiam mais no mesmo escopo

³ Niyi Afolabi faz uma abrangente historiografia dos estudos com perspectiva transnacional até então realizados em seu multilíngüe livro *The Afro-Brazilian Mind*, 2007. Seu mapeamento não se restringe ao campo literário, englobando também as áreas de cultura, política e história. Ver *The Afro-Brazilian Mind: contemporary Afro-Brazilian Literary and Cultural Criticism*. Ed. Niyi Afolabi, Márcio Barbosa, & Esmeralda Ribeiro, Trenton-NJ; Asmara-Eritrea: Africa World Press, Inc., 2007.

⁴ Sterling, Cheryl. "Blackness Re-visited and Re-visioned in the Works of The Black Arts Movement and Quilombhoje." *The Afro-Brazilian Mind: contemporary Afro-Brazilian Literary and Cultural Criticism*. Ed. Niyi Afolabi, Márcio Barbosa, & Esmeralda Ribeiro, Trenton-NJ; Asmara-Eritrea: Africa World Press, Inc., 2007. 45-66.

das demandas de afro-americanos e mereciam um espaço próprio de manifestação. Ainda segundo Collins & Crawford, estudos limitados do ponto de vista regional e étnico escondem a real abrangência desse movimento para a história da literatura e da diáspora negra. Ainda não foram feitas pesquisas verdadeiramente abrangentes sobre a versão Chicago e Los Angeles do movimento, ou sobre o surgimento da ‘escrita de prisão’, a participação feminina, a presença latina ou a “alma latina”, a devida visibilidade da contribuição de escritores portorriquenhos radicados em Nova York, os Nuyoricans.

Essa tese insere-se na tradição de uma linha de pesquisa sem marcas orgânicas, de temporalidade diversa e geograficamente heterogênea que parte da argumentação segundo a qual não é possível falar em conexões afro-diaspóricas nas Américas se não se considerar os diferentes códigos linguísticos e processos enunciativos para além das enunciações no idioma oficial de um dado país. Produtores da diáspora africana têm diferentes dicções em inglês, espanhol ou português, a depender do lugar sócio-racial em que estão inscritos. Por um lado, poetas Nuyoricans utilizam-se de pelo menos três formas enunciativas que podem ser concomitantes ou não: espanhol, inglês ou Spanglish. E o fazem assim porque assim vivem na realidade das ruas novaiorquinas.

A intensidade da experiência da imigração, das clivagens de gênero, raça e classe na incorporação de duas culturas nacionais (portorriquenha e estadunidense) não cabem na forma rígida do inglês padrão, nem tampouco na do espanhol. A linguagem da diáspora africana em geral, e da dicção Nuyorican em particular, é uma linguagem sampleada. No caso do Brasil, variações do português dão a tônica na enunciação da produção poética da periferia. Há uma mescla no uso de gírias, ortografia

propositalmente alteradas para efeito de sentido, troca semântica de termos ou palavras, chegando até mesmo ao uso da forma padrão da língua como afirmação de um pertencimento linguístico nacional.

Em um caso e em outro, a rua define a forma do discurso. A corporalidade é de um *outlaw*, ou seja, uma corporalidade que se define numa relação de contrato polêmico com a lei. Se antes dicção, influência e corporalidade afro-americana davam o tom (em inglês) das discussões sobre diáspora africana, essa realidade não pode mais ser sustentada. Agora, ao se colocar em relação experiências de produção cultural/literária numa perspectiva transnacional pode-se ter uma visão mais ampla das ferramentas de resistência e agenciamentos construídos segundo as especificidades de cada sujeito diaspórico, no seu tempo e espaço também específicos.

Alguns outros trabalhos destacam-se exatamente pelo enfoque interfronteiriço. É o caso, por exemplo, de *Forging Diaspora: Afro-Cubans and African Americans in a World of Empire and Jim Crow*. Guridy argumenta que a luta de afro-americanos e afro-cubanos para inserção nacional ocorreu em concomitância com seu empenho em estabelecer conexões transnacionais. Em *The Practice of Diaspora: Literature, Translation, and the Rise of Black Internationalism* (Edwards 2002), o autor redefine o estudo do Harlem Renaissance em relação ao movimento francófono da Negritude ao abordar a importância das políticas e iniciativas de tradução como forma de fomentar a circulação e a interação dos produtos e produtores culturais da afro-diáspora. Outra contribuição importante é *Caribbean Crusaders and the Harlem Renaissance* (Turner 2005), estudo detalhado das rotas e raízes caribenhas rumo ao Harlem, região à época

conhecida como a *Meca Negra* dos anos 20; Relevante citar ainda *Homelands, Harlem and Hollywood: South African Culture and the World Beyond* (Nixon, 1994), no qual o autor mostra as conexões entre escritores sul-africanos, da cidade Sophiatown, e escritores afro-americanos, do Harlem.

No Brasil, uma tese de doutorado realizada na Unicamp (da Silva, 2010) inova ao estabelecer relações de aproximação e distanciamentos entre a literatura produzida por autores associados aos Cadernos Negros e à literatura periférica: *A descoberta do insólito: Literatura Negra e Literatura Periférica no Brasil (1960-2000)*. Antes dela, uma outra tese de doutorado da Universidade Federal de Pernambuco – UFPE - colabora com novas luzes sobre as convergências entre poéticas afro-diapóricas do Brasil e dos Estados Unidos. Trata-se de *Poesia negra nas Américas: Solano Trindade e Langston Hughes* (Souza, 2006). Em 1987, o livro *Negritude e Literatura na América Latina* (Bernd) trouxe contribuições importantes para se compreender a influência do movimento *Negritude* na tradição literária de dicção negra brasileira.

Abordagens que desconsiderem as produções literárias e culturais forjadas no cruzamento de bordas pecam por manter invisíveis experiências que, ignorando as limitações geográficas, dialogam entre si, especialmente, em um período de intensa circulação de informações, nessa era de globalização e projeção das mídias sociais. Um outro elemento reforça a relevância de um estudo como este. Refiro-me ao fato de que o interesse estrangeiro em pesquisas sobre cultura(s) afro-brasileira(s) - suas rotas e raízes afro-diaspóricas - tende a focar em elementos fartamente presentes nas culturas baiana e carioca - tais como samba, carnaval, candomblé e blocos afros, vistos, numa lógica

essencialista, como locais onde a cultura e a presença negra seriam mais autênticas, portanto, mais plausíveis para os estudos diaspóricos.

A mesma atenção não é conferida à cidade de São Paulo, onde a produção cultural negra - especialmente em se tratando da juventude negra paulistana - passa por uma configuração mais urbana e altamente influenciada pela cultura hip hop, pelos clubes negros de música soul (bailes blacks), ou de samba rock. Em geral, os estudos sobre a periferia incluem narrativas sobre classe e desigualdades sociais e as várias formas de violência, mas ignoram as tensões e imbricações raciais.

No meu mestrado, trabalhei com poéticas afro-brasileiras buscando entender o impacto que as antologias do movimento literário e cultural Quilombhoje Literatura: *Cadernos Negros* têm nas discussões sobre corpo e liberdade. A partir daquela pesquisa percebi a necessidade de alargar a análise de poéticas para além das fronteiras nacionais, a fim de entender as novas configurações de intervenção social pela poesia e afirmação da identidade levada a cabo pelos movimentos sociais, sobretudo da década de 70 em diante. Com o avanço dos estudos sobre diáspora africana, com a ampliação das redes de acesso às mídias sociais, torna-se urgente facilitar o diálogo entre experiências que se assemelham tanto na temática quanto na estética em nome de uma política global, ainda que partindo-se do local.

Para o processo de leituras crítico-culturais visando entender as convergências e as diferenças entre os dois movimentos ora estudados, utilizo, como ponto de partida, tanto as obras individuais como as antologias que servem de repositórios permanentes dos dois grupos, bem como entrevistas informais com os poetas. Os autores Nuyoricans,

assim como aqueles que têm ou tiveram alguma associação com a Cooperifa, ganharam visibilidade a partir dessas antologias e só depois partiram para publicações individuais.

Ao me referir à poética nuyorican, utilizei o conceito desenvolvido por Urayoán Noel, para quem o termo Nuyorican “is deeply imbued with countercultural connotations, intimately linked to the political and artistic ferment of the 1960s and 1970s and, most immediately, to the innovative performance poetics associated with the Nuyorican Poets Café” (2011, 38). Assim, ao utilizá-lo, adoto a mesma filiação dos poetas que cunharam o termo, dentre os quais Miguel Algarín, Sandra Maria Esteves, Pedro Pietri, Miguel Piñero e Jesus Papoleto-Melendez, e estou ciente da rejeição e suspeita que envolve o termo para determinadas correntes literárias e políticas da Ilha de Porto Rico.

O *boom* da literatura produzida na periferia de São Paulo toma corpo no cenário brasileiro três décadas depois da publicação de *Nuyorican Poetry: An Anthology of Puerto Rican Words and Feelings*, (Miguel Algarín e Miguel Piñero). Embora separados pelas bordas nacionais, o plano discursivo projetado na vertente literária de suas manifestações tem muito mais semelhanças do que diferenças. Na introdução da obra acima referida, Miguel Algarín faz afirmações que ressoam diretamente no prefácio escrito por Ferréz, em *Literatura Marginal: Talentos da Escrita Literária*. Segundo Algarín, “the poet is responsible for inventing the newness. The newness needs words, words never heard before or used before. The poet has to invent a new language, a new tradition of communication” (9). Tal concepção do processo criativo leva esse novo

sujeito a considerar não apenas o conteúdo dos temas discursivizados, mas principalmente a forma como esse discurso entra em cena.

Tanto autores Nuyoricans quanto da literatura periférica brasileira entendem que o objetivo dessa proposta enunciativa “não é seguir o padrão,” pois, como afirma Ferréz, uma das principais características da enunciação periférica “é a linguagem, é o jeito como falamos, como contamos a história,” por isso, “temos muito a proteger e a mostrar, temos nosso próprio vocabulário que é muito precioso.”

Na poética nuyorican, a linguagem é um constante elemento de tensão e negociação. Segundo Algarín, “Nuyoricans come to the city as citizens and can retain the use of Spanish and include English” (9). Se, por um lado, viver as tensões de dois mundos linguísticos representa, na verdade, uma maneira de ser excluído de cada uma de suas respectivas vertentes nacionais, por outro, seu domínio duplo, no caso dos porto-riquenhos, torna-se um elemento de privilégios se comparados a outros imigrantes latinos nos Estados Unidos: “The ‘naturalizing’ process for citizenship does not scare the average Nuyorican into learning English.” No entanto, ele sabe e admite que se essa teoria funciona no plano simbólico, no plano prático as coisas tomam outra característica, pois “pressures of getting a job stimulates the need to master a minimal English usage” (15).

Abri esta introdução com dois fragmentos de poemas - “A Lower East Side Poem,” de Miguel Piñero (1985) e “Pé-de-Pato,” de Sérgio Vaz (2007) - separados por um espaço de 20 anos em termos de publicação. Eu os escolhi porque representam duas maneiras bastante curiosas de brincar com a morte e com o imaginário público, temas que

serão desenvolvidos no capítulo 4. Enquanto “A Lower East Side Poem” funciona como um testamento (Dawkins, 5), no qual Piñero projeta, planeja e visualiza o modo pelo qual gostaria de ser eternizado depois de morto, a significação de “Pé-de-Pato” se dá a partir da inscrição da marca de terceira pessoa no enunciado para narrar a trajetória de um jovem que contraria as estatísticas (brasileiras).

Os versos iniciais de “Pé-de-Pato” conduzem o leitor a pensar que Bruno é um criminoso, um marginal psicopata que mata a própria família e os vizinhos. O poema brinca com a noção de marginalidade, de crime, a partir de um certo imaginário urbano que vê o jovem negro morador de favela como criminoso em potencial. Nos versos finais, a narrativa rompe com esse imaginário para instaurar um outro, oposto: o jovem “mata” a família, sim, mas é de saudade, porque deixou a casa dos pais para cursar a universidade, realização que ainda se restringe a poucas famílias da periferia, dado o baixo número de moradores de favelas que cursam o ensino superior.

Assim, a ressignificação no campo semântico da morte projeta o efeito político desejado, ou seja, ao mesmo tempo em que problematiza o estereótipo do jovem morador da favela, esse poema instaura o novo sujeito que fala, que se representa e que se projeta no futuro utilizando as mesmas armas com as quais tem sido subalternizado ao longo dos anos: a palavra, o discurso, o controle da representação, enfim, uma agência política que passa pela via literária.

No caso de “*A Lower East Side Poem*” a idéia de agência política é reivindicada, inclusive, após a morte do seu enunciatador. Para ele é muito importante que seu corpo não seja enterrado em cemitério dos Estados Unidos nem, tampouco, de Porto Rico. A

mensagem deixada no poema serve de um *acordo testamental*, pois representa mais do que um enunciado ficcional; trata-se, de fato, de um testamento. Dado que um testamento é a última vontade expressa em vida por aquele que falece, logo, espera-se o cumprimento da vontade do sujeito.

Assim, Piñero desejou que as cinzas dos seus restos mortais fossem espalhadas, durante um ritual festivo, nas ruas do *El Barrio*, onde ele literalmente viveu a maior parte da sua vida. Piñero era um sujeito modalizado por um comportamento *outlaw*. A rua, seu espaço epistemológico. Nesse sentido, em “*A Lower East Side Poem*” a voz poética que busca agência política não teme a morte. A morte é um ritual performático de transição do corpo físico em direção às ruas no sentido de perseguir uma continuidade durativa da vida.

Esses dois momentos são bastante emblemáticos da poética nuyorican (Nova York-Porto Rico), co-fundada por Miguel Piñero, e da poética associada ao Sarau da Cooperifa, do qual Sérgio Vaz (São Paulo) é um dos fundadores: a busca de uma nova programação semântica que esteja em sintonia com uma dada reivindicação política desse corpo fora do lugar (Schwartz), no espaço excludente da cidade, na linha tênue entre vida e morte na semiótica da rua. Tudo isso para se construir uma agência política através da produção cultural em geral, e literária em particular.

Aproprio-me aqui de argumentos de Urayoán Noel (2010), referentes à expressão Nuyorican, para enfatizar que o status de classe, o segundo nível de cidadania no espaço urbano e a necessidade de forjar novos códigos de sobrevivência obrigam os dois movimentos a empregar a poesia e a performance como o *locus* em que o corpo se

visibiliza na metrópole, forjando assim sua identidade que se contrapõe ao *não* que sempre os rotulam como não-detentor de escolaridade, não-falante da língua padrão, não-pertencentes à cidade “formal,” não-branco, e assim sucessivamente.

Metodologia, Etnografia Cultural e Posicionalidade

No campo de antropologia cultural, chama-se de “posicionalidade” a atitude do pesquisador perante seu estudo. No meu caso, a pergunta, ou melhor, as perguntas que se apresentam em relação ao que me motivou a estudar a produção literária da periferia de São Paulo e como se deu o momento em que percebi conexões com a produção literária nuyorican, são: que papel a minha própria identidade afro-brasileira e moradora da periferia tem na condução desta pesquisa? Por que esse tema me chamou a atenção?

Parafraseando Leda Martins (1995), ao tratar de sujeitos políticos criadores de uma *survival supervivência* (termo da biografia de Miguel Algarín) como uma “instância da linguagem que se faz e se constrói no tecido do enunciado e da enunciação” (Martins, 9), a leitura dessas poéticas urbanas marginais “que propus a mim também evoca. O *eu* que fala, como um lugar na enunciação, não se quer ofuscado, distante, de fora”. Ao falar dessa poética da rua/subalterna, nomeio a minha própria subalternidade e nessa experiência também me incluo. “Por isso, o discurso que encena o meu objeto a mim também encena” (10).

Desafiando métodos convencionais positivistas e em diálogo com a *standpoint theory* (Donna Haraway 2001, Dorothy Smith 1999, Patricia Hill Collins 2002, entre

outras), na qual “o conhecimento é situado,” apresento, aqui, o percurso de como tem se dado minha relação com o tema da pesquisa.

Realizar o mestrado na Universidade de São Paulo, uma das mais famosas e elitistas universidades brasileiras, foi tão desafiante quanto compensador. Sair de Belo Horizonte (MG) – cidade com 2,5 milhões de habitantes – para São Paulo, com seus mais de 10 milhões de pessoas, o que faz dela a dinâmica metrópole latino-americana que é, representou o passo mais importante na minha entrada no circuito de cidadania global. Pela primeira vez, eu entendia o conceito de migração – seu lado perverso e instigante. Nunca antes eu havia convivido com tantas pessoas de culturas, idiomas, comportamentos e perspectivas diferentes em um mesmo espaço.

A presença de asiáticos em número impressionante, uma mulher trajando burca lendo em árabe ao meu lado no metrô, um casal falante de um idioma que eu sequer sabia identificar ou, ainda, ter como vizinhos de apartamento estudantes angolanos eram cenas que compunham o mosaico do meu cotidiano entre as aulas do mestrado e uma ou outra ida à icônica Avenida Paulista, coração financeiro da cidade. Mas foi com nordestinos e seus descendentes com quem mais convivi.

Os diferentes sotaques daquela região brasileira estavam por todo o lado em São Paulo. Cada sotaque era signo da presença de culturas múltiplas, de corporalidades impensáveis, de um *ethos* próprio e marginalizado, traduzido na variedade culinária da carne seca e também nos rostos suados de vendedores de toda sorte de produtos ao longo das ruas que deságuam no Largo da Batata, no bairro de Pinheiros. Ali, a sonoridade do baião e do forró embalavam as longas filas de passageiros à espera dos ônibus bi ou

mesmo triarticulados que partem para a zona sul da capital paulista, local de moradia dessa gente errante que veio do Norte e do Nordeste em busca da versão brasileira do *American Dream*.

Foi ali, no Largo de Pinheiros, em que pela primeira vez embarquei no ônibus Jardim Ângela rumo ao Sarau da Cooperifa, na primavera de 2005. Estava acompanhada do poeta e amigo Allan da Rosa para uma viagem até Piraporinha, com duração, em média, de duas horas. Proseávamos e eu confessava o entusiasmo de embarcar num ônibus cujo destino final é tema recorrente das músicas do grupo Racionais MC's. No meu imaginário, locais como Capão Redondo e Jardim Ângela eram “personagens” de uma história familiar. Soava para mim como se os conhecesse, pois as letras das músicas cantadas pela voz potente de Mano Brown, líder dos Racionais, diziam tanto da realidade da periferia paulistana quanto da realidade mesma da minha *quebrada* - Morro do Papagaio, ou dos vizinhos Aglomerado Serra e Alto Vera Cruz.

Ao ouvir Racionais MC's (ou simplesmente Racionais) pela primeira vez, no início dos anos 90, surpreendeu-me, a princípio, que suas letras não fizessem referência aos becos e ruas da minha comunidade. As palavras contundentes ressoavam como se Mano Brown estivesse experienciando e escrevendo a partir da realidade que eu vivia: a violência policial, ♪ *vão invadir o seu barraco/é a polícia/chegaram na crocodilagem*♪⁵; a recorrência diária de mortes e funerais de jovens que sequer completam duas décadas de vida, e deixam suas mães em desolação, ♪ *qual a próxima mãe que vai chorar?*♪⁶; a

⁵ Música “Homem na Estrada,” álbum *Raio X do Brasil*, Racionais MC's, São Paulo, 1993.

⁶ Música “Fórmula Mágica da Paz,” álbum *Sobrevivendo no Inferno*, Racionais MC's, São Paulo, 1998.

entrada de crianças no universo do crime e a falta de perspectiva de um futuro decente, além dos inúmeros casos de adolescentes e jovens encarcerados:

♪ ai muleque, me diz: então cê qué o quê/a vaga tá lá/esperando você/pega todos os seus artigos importados/seu currículo no crime/e limpa o rabo/a vida bandida é sem futuro/sua cara fica branca/desse lado do muro/já ouviu falar de Lúcifer/que veio do inferno com moral?/aqui, no Carandiru, não!/ele é só mais um/ comendo o rango azedo com pneumonia ♪.⁷

Soava também bastante familiar a forma de sociabilidade descrita nas músicas do grupo. Na verdade, os versos da música “Fim de Semana no Parque” descrevem com precisão uma típica manhã de sábado na minha região. Essa “coincidência” me intrigava tanto quanto me fascinava:

♪ Milhares de casas amontoadas / ruas de terra / esse é o morro / a minha área me espera / gritaria na feira – vamos chegando! / pode crê, eu gosto disso / mais calor humano / na periferia a alegria é igual / é quase meio-dia / a euforia é geral / é lá que moram meus irmãos, meus amigos / e a maioria por aqui / se parece comigo / e eu também sou bam bam bam / e o que manda / e o pessoal desde as 10 da manhã / está no samba / preste atenção no repique ♪.⁸

Ir ao Sarau da Cooperifa de ônibus é uma experiência para ser descrita com raros adjetivos. Há dois elementos de significação intrínsecos à própria composição do Sarau e da vida na comunidade, em particular: *a fila* e o *bar*. A fila nos terminais e pontos de

⁷ Música “Diário de um Detento,” álbum *Sobrevivendo no Inferno*, Racionais MC’s, São Paulo, 1997.

⁸ Música “Fim de Semana no Parque,” álbum *Raio X do Brasil*, Racionais MC’s, São Paulo, 1993.

ônibus é algo presente no cotidiano de quem mora na periferia. No ponto de onde partem os ônibus para o Jardim Ângela há duas enormes filas: uma para quem deseja viajar sentado e outra para quem não se importa em ir em pé. Esse elemento, por si só, já aponta o caráter desumano da espacialidade paulista e oferece uma lição de geografia urbana e desigualdade sócio-racial. *♪ não adianta querer/tem que ser/tem que pá/o mundo é diferente/da ponte pra cá ♪*⁹

Naquela época, meados da década de 2000, não existiam tantos saraus nas periferias de São Paulo como atualmente. Em sua pesquisa de mestrado, Érica Peçanha^[xix] desenvolveu um robusto trabalho de etnografia nos saraus da zona sul de São Paulo e identificou a existência de mais de quinze desses eventos, surgidos no rastro do Sarau da Cooperifa. Minha primeira ida à Cooperifa, me ofereceu um primeiro entendimento empírico sobre esta iniciativa e o alastramento da criação de saraus de poesia pela cidade. Para além do potencial de sociabilidade e de estímulo à criatividade que o sarau agrega, avento a hipótese de que a replicação dessa iniciativa pode ter decorrido de dois fatores: a perversa geografia de São Paulo - aliada à precariedade dos transportes públicos, que dificulta e encarece deslocamentos entre um ponto e outro da cidade - e a carência, nas periferias, de equipamentos culturais. Estava em ebulição o caldeirão poético que alteraria a geografia urbana da cidade e mexeria com a percepção da relação centro-periferia.

De uma maneira ou de outra, a chegada ao Bar Zé do Batidão, local do sarau, e o calor com que se é recebido pela primeira vez é, igualmente, algo que não dá para ser

⁹ Música “*Da Ponte pra Cá*,” álbum *Nada Como um Dia Após o Outro*, Racionais MC’s, São Paulo, 2002.

descrito sem adjetivação. Por ter chegado em companhia de um integrante do sarau, fui imediatamente apresentada a todos os poetas da casa. Na época, o Sarau ainda não tinha recebido da mídia a atenção que desfruta hoje e tampouco era conhecido em escala nacional. Fui tratada com honrarias de quem recebe um visitante importante, experiência, aliás, que não se repetiu da última vez em que lá estive, sete anos depois da visita inaugural. A presença *in loco* no sarau marcou, também, minha primeira entrada numa comunidade de favela da zona sul de São Paulo. Para além da familiaridade com as letras dos Racionais MC's, naquele momento eu também me senti em casa.

No sarau, os poemas recitados falavam dos mesmos dilemas, das mesmas angústias e das mesmas alegrias construídas na sociabilidade da favela. Aquele reduto de poesia era bastante diferente dos eventos poéticos que eu participava com colegas do departamento de Letras da universidade, alguns dos quais aconteciam na Casa das Rosas, um elegante espaço cultural plantado em plena Avenida Paulista. Como mestrande da conceituada USP e bolsista do programa de bolsas da Fundação Ford, eu despendia a maior parte dos meus fins de semanas em atividades com meus colegas de curso (brancos, classe média), com os vizinhos do alojamento universitário-Crusp, boa parte dos quais pertenciam ao Núcleo de Consciência Negra da USP, ou com idas a Belo Horizonte, minha cidade natal.

Encontrar o Sarau da Cooperifa foi como me deparar com um denominador comum entre todos os espaços que exerciam apelo na minha formação: a poesia (e aqui incluo, também, a academia), a comunidade e o movimento negro. À época, eu estava em meio à condução da pesquisa sobre a poética de *Cadernos Negros* quando surgiu a

oportunidade de um intercâmbio de quinze meses nos Estados Unidos, decorrente de um projeto de parceria entre a Fundação Ford, que financiava meus estudos, e a Comissão Fulbright. Meu propósito era o de desenvolver um projeto sobre a literatura do Harlem Renaissance, tema de um curso a que frequentei na Universidade de Boston ao longo do semestre em que lá permaneci.

Contudo, foi apenas com a minha ida para a Universidade do Texas, como parte da segunda etapa do intercâmbio, que começou a ganhar corpo a idéia de um estudo em perspectiva transnacional das literaturas da diáspora africana. O curso “La Diáspora Africana en América Latina – El Caribe y Brasil,” ministrado pela professora Jossianna Arroyo, forneceu-me a base para o estudo relacional entre a poética e a política Nuyorican e a poética e a política da literatura da periferia de São Paulo. Imediatamente após conhecer o Nuyorican Poetry Café e a subsequente leitura de poemas dos autores Nuyoricanos, me dei conta de que este movimento tinha semelhanças com o movimento em torno do Sarau da Cooperifa. Lembro-me de me indagar se os integrantes de um saberiam sobre a existência do outro. Mais tarde, as pesquisas de campo em ambas as localidades encarregaram-se de me dar a resposta: Nuyoricanos e Cooperiféricos ignoravam-se mutuamente.

Os Limites da Etnografia como Metodologia

Diferentemente do que ocorreu na ida ao Sarau da Cooperifa, antes da minha primeira visita ao Nuyorican Poetry Café eu já havia tomado conhecimento, pela internet, do formato do evento, além de ter lido algumas das obras dos poetas Nuyoricanos. O

primeiro contato veio através da performance de Willie Perdomo, por meio de um vídeo disponível no Youtube, no qual ele faz uma leitura de *Nigger-Ricaan Blues* no programa televisivo Def Poetry, da PBS. Aquele cenário urbano que se misturava à dicção de Perdomo atraiu minha curiosidade e logo despertou para conexões com a experiência urbana a que tivera acesso na periferia de São Paulo e que, de alguma forma, já me era familiar em função da origem social.

Lembro-me, como se fosse hoje, minha viagem a Nova York para conversar com os poetas Nuyoricanos. Nessa primeira viagem entrevistei Urayoán Noel, Tato Laviera e também conheci o Nuyorican Poets Café. Urayoán me ajudou a compreender a diferença entre o perfil do Café no período de sua criação, na década de 1970, os novos rumos por ele tomado a partir dos anos 1990, e a preocupação com o elemento de performance poética e as dimensões de tradução e articulação (translation and articulation) no plano de expressão das poéticas nuyoricans, em diálogo com Heyes Brent Edward's *The Practice of Diaspora*.

Enquanto a ida ao Sarau da Cooperifa exigiu, no meu caso, o uso de ônibus – e a implícita armadilha da escolha das filas –, para chegar ao Nuyorican Poets Café usei o metrô e completei o restante do percurso com caminhada. Aquela parte da cidade, the Alphabet City, como qualquer canto de NYC é povoada de restaurantes e gente andando nas ruas. Era uma sexta-feira, eu estava finalmente ali na porta do Café, mirando a imagem de Pedro Pietri na parede e desejando encontrar Miguel Algarín. Quando cheguei, “a casa” já estava cheia. Era preciso esperar o segundo round. Entrei, ele não estava, mas a atmosfera cultural era ótima, gente recitando poesia, enquanto uns bebiam e

outros conversavam, sentados no chão ou em pé. Naquele momento, recordando a conversa que mantivera com Urayoán, pensei que o ideal talvez não fosse estudar as performances daquele Café que estava diante de mim, mas, sim, a política e a estética que davam forma e conteúdo àquele espaço, independentemente das transformações ocorridas desde sua fundação.

Há sempre um risco de universalização e de perda do sentido inicial quando movimentos locais tomam uma proporção muito grande e se globalizam. O risco de ampliarem o diálogo traz embutido o risco de virarem atração turística esvaziada, algo para o qual Dávila (2004) já havia chamado a atenção, observando que, desde a década de 1990, o Nuyorican Poetry Café vinha perdendo sua característica devido à ampliação com fins marquetológicos e de turismo. Citando Morales (2000), ela argumenta que:

The Nuyorican Poets Café in Loisada is a good example of this predicament. Initially established as an alternative movement, it continues to embrace Nuyorican and Latino/a culture, however some argue that only as a “contente” – that is , as a bohemian version of multiculturalism where “Latinidad” is oftentimes more a metaphor of inclusion than a description of the artists and audiences in this gentrified neighborhood (Dávila 84).

Eu não queria ser esse elemento estrangeiro que chega, observa, anota, registra, sai, escreve uma tese e nunca mais volta. Mas também não podia ficar presa à ideia romântica de que o Café tinha se congelado no tempo de Piñero, Pietri e toda a primeira geração da poesia Nuyorican. Havia uma mudança no tempo cronológico, uma mudança no ambiente físico (uma cidade mais gentrificada), uma mudança política fruto de uma

outra demanda social e, conseqüentemente, também uma mudança discursiva, estética e performática. No início, não era fácil responder a perguntas do tipo “sua pesquisa parece interessante, mas o que mesmo tem a ver poetas Nuyoricans e poetas da periferia de São Paulo?” “O que você encontrou de conexão?,” “Mas os Nuyoricans começaram na década de 70 e você está fazendo conexão com um movimento no Brasil que tem início vinte anos depois?” “Are you sure about it?”

Eu sempre dava um jeito de “escapular” das respostas, até porque nem eu mesma as tinha claramente naquele momento. Porém, ao ler Sérgio Costa (*Dois Atlânticos*), comecei a me sentir mais confortável e confiante com o tema e a abordagem que havia escolhido. Já naquele momento me assolavam questões que discuto neste estudo: Estaria Sérgio Vaz, o fundador da Cooperifa, correto ao afirmar que “a periferia nos une pelo amor, pela dor e pela cor?” Como é que dois grupos sociais diferentes, com repertórios culturais diversos, com histórico de migração bastante específico, com disposições geográficas opostas no continente e separados por coerções históricas de 30 anos podem construir maneiras tão semelhantes de enunciação, visibilidade e agência política na construção de sua auto-representação? O que significa para Nuyoricans e para a literatura da periferia paulista utilizar arte como intervenção social urbana? Como entender a resignificação do espaço urbano de São Paulo e de Nova York e esse remapeamento da cidade, essa centralização da rua como *locus* de agência política? Quais as implicações globais na construção da identidade social e racial desses sujeitos que advogam a necessidade de uma linguagem experimental para representar sua discursividade? Qual é o corpo que aparece nesse trânsito urbano e linguístico? Podemos falar de uma tensão

centro x periferia¹⁰ tanto para NY quanto para SP? Como se dão as tensões e negociações? E, por último, como se dá a interseccionalidade das opressões nos enunciados e enunciações desses sujeitos?

Em novembro de 2011 fui novamente a Nova York. Desta vez, para participar do Afro-Latin@ Forum. Visitei o *Museu del Barrio*, fiquei hospedada na casa de uma família portorriquenho-dominicana e em outra, dominicana, no Bronx, tomei café na região de Columbus Circus com o poeta Willie Perdomo e pude ouvi-lo falar mais detalhadamente sobre sua obra. Contudo, ainda não conhecia Porto Rico.

Em março de 2012, visitei San Juan pela primeira vez para participar da *Conferência Negritud*, e pude rever imagens já conhecidas através dos filmes do diretor Leon Ichaso *Piñero* e *El Cantante*. Durante minha estada chovia muito e eu estava hospedada distante do Centro Histórico, mas, nos últimos dias, tive a oportunidade de participar do *Dia Nacional de la Salsa*, no estádio de San Juan, e uma tentativa de visita à casa de um artista plástico morador da comunidade *La Perla*, região periférica de San Juan, talvez uma espécie de prima do *Capão Redondo* paulistano.

Tomar cuidado ao passar e evitar as imediações de *La Perla* era a recomendação que mais escutava por lá. O que os recomendantes não sabiam era o quanto me sinto familiar em um local como aquele. Não era o caso de uma visita turística, a curiosidade exótica do turismo na favela. Tratava-se de aproveitar a oportunidade única de contactar aqueles que vivem nas fronteiras urbanas e conhecer suas estratégias, suas produções

¹⁰ Durante algum tempo, nessa, pesquisa, utilizei os termos favela x asfalto, influenciada pelo discurso de ativistas de Rádio Comunitárias

culturais como expressão política, *La Perla* cantada e mostrada nos videoclipes de Ismael Rivera e Calle 13.

Antes de viajar a San Juan, não me era estranha a polêmica identitária existente em torno do nome Nuyorican para portorriquenhos da Ilha; ou de como “los blanquitos” da Ilha recusavam essa terminologia pela sua imediata associação racial e de classe, bem como de disputa linguística. Apesar disso, dois fenômenos de manifestação da nacionalidade portorriquenha despertaram a minha atenção ao mesmo tempo em que me intrigaram.

O primeiro se passou quando cheguei à porta do shopping *Plaza de las Américas* para adquirir os ingressos para o *Dia Nacional de la Salsa*. Havia uma banca com uma enorme bandeira portorriquenha e pessoas com canetas e pranchetas nas mãos. Minha cicerone atentou para o tom azul da bandeira e explicou que o uso de um azul mais claro representava uma tentativa do movimento nacionalista em desassociar a bandeira portorriquenha da bandeira dos Estados Unidos. De fato, não fosse o azul mais claro daria margem a confusão, se vistas de longe.

Esse ato simples de clareamento do azul guarda, na verdade, discordâncias políticas profundas sobre os rumos da nação. Parei para tirar uma foto. Ao ouvir meu sotaque, um rapaz se aproximou de forma simpática para saber minha nacionalidade. Naquele momento, “Brasil” funcionou como uma palavra mágica durante minha visita a San Juan. O rapaz começou a cantar a música de maior popularidade dentro e fora do Brasil naquela temporada: “Michel Teló, Ai se eu te pego.”

No vai e vem de sotaques e intercâmbio sonoro motivado pelo hit do verão 2012, um dos rapazes se deu conta de que minha pesquisa era sobre a literatura Nuyorican “Ora, que perda de tempo!” Ele não chegou a dizer, mas a decepção estava presente na sua expressão facial. Ele estava diante de uma brasileira que acreditava nessa “bobagem” de “Nuyorican” a ponto de sair lá do Brasil para estudar essa “coisa!” Sua decepção era visível. Não perdeu a simpatia, mas “murchou.” Ainda tentou me convencer de que “essa coisa” de Nuyorican não existe, que eles são, na verdade, americanos, são assimilados.

Em *Divided Borders*, Juan Flores discute uma cena do filme *Piñero* na qual o próprio Piñero, seu parceiro Algarín e outros Nuyoricans estão participando de um evento literário em San Juan. Piñero conclui sua fala e abre para o debate. Membros da audiência, chamados por Flores de “los blanquitos”, lhe são bastante hostis, sugerindo que ele nem deveria se autointitular “Nuyorican”, e completa: “as if it was a race”. De repente, eu estava vivendo *in loco* uma cena do filme de Leon Ichaso. Obviamente que minha nacionalidade livrou-me de experimentar a hostilidade vivida por Piñero. Essa experiência era o elemento que eu precisava para relacionar o que eu veria, no dia seguinte, no evento relacionado à Salsa.

Parecia que eu estava no Brasil, com a diferença que ali tudo girava em torno da Salsa, e não do Samba, como é o caso brasileiro. A corporalidade, a forma como as pessoas andavam, as cores e as roupas, o clima, salsa tocando por todos os lugares, indumentária salsera, bonés, famílias, casais abraçados, gente tocando gente, muitas pessoas por metro quadrado, ninguém pensando ou se sentindo mal por estar invadindo o

espaço do outro, simplesmente porque não havia invasão de espaço, havia mistura, contato, caminhar tocando um instrumento, uma espécie de cuíca tocada com ouriçador (ferrinho usado para ouriçar o cabelo), cheiro de churrasco, gente, muita gente. E música. Na entrada do estádio, andar não era um ato voluntário. Bastava ficar ali em pé que a multidão em fluxo se encarregava do resto. Cada música cantada lá dentro era acompanhada em coro pela multidão dentro e fora do estádio. Algo inimaginável! A energia das pessoas, o sorriso com o olhar, os corpos se movendo no ritmo do som mesclado do ouriçador e da música ao vivo que vinha lá de dentro. Tudo isso ajudou a formatar meu entendimento sobre a presença tão marcante da salsa na poética Nuyorican.

Observar aquelas manifestações de sentimento patriótico, orgulho e felicidade suscitava um paradoxo. Se, parte da elite portorriquenha tem restrições à literatura e cultura produzidas por Nuyoricans na diáspora, por considerar que estas contradizem o caráter nacionalista da Ilha, a grande massa da população toma como nacional o primeiro elemento que foi produzido não em Porto Rico, mas pelos sujeitos da diáspora portorriquenha em Nova York: a salsa. Naquele momento era muito interessante perceber o poder da salsa: ela reunia gerações, visto que o festival não era algo apenas dos “veteranos” ou apenas dos “novinhos.” Jovens, adultos e senhores dançavam e festejavam “across borders”. Portando bandeiras de cor azul claro ou escuro, a salsa, naquele Festival, talvez não eliminasse diferenças, mas ela as atravessava, em um nítido exemplo de cruzada fronteiriça, de conexão territorial e geracional.

A importância da Salsa para a poética Nuyoricans tem seu equivalente, na poética da Cooperifa, no hip hop. Como elemento comum entre ambos, a *Rua*, que aqui neste trabalho vira categoria de análise como uma “*exuesca*” encruzilhada de signos, na qual criações heterogêneas e divergências locais encontram uma zona de constestação da hegemonia estatal, ao deslindar um modo de enunciação transnacional.

Ao adotar a “Rua” como signo de análise estou seguindo a tradição hip hop dentro da perspectiva dos cinco elementos que dominam o cenário urbano como expressão da juventude periférica “across border”: as letras de rap, a visualidade do grafitti, a gestualidade do break, a engenharia sonora do DJ e a contundência do conhecimento e domínio da palavra – escrita ou projetada com uma corporalidade performática. Nesse sentido, faço uma re-leitura das dinâmicas de poder e negociação entre a “casa” e a “rua” como apresenta Roberto DaMatta em *A Casa e a Rua: Espaço, cidadania, mulher e morte no Brasil* (1978).

Se DaMatta pensou em “casa” a partir da lente branca, classe média, com quintais, quarto de empregada, mais próxima das zonas nobres da cidade, opto por complexificar esse conceito para vê-lo com as lentes de quem mora na periferia, paulistana ou não, onde casa pode ser sinônimo de “barraco”. Mas, também pretendo estender essa compreensão e alargar o escopo de entendimento para cruzamentos transnacionais. Assim, será possível ver como aparece o conceito de “Rua” na produção poética Nuyoricans nas ruas do Lower Eastside novaiorquino.

Segundo DaMatta, “the streets implies movement, change, action, while house presumes harmony, permanence, and calm – the site of warmth {as revealed by the Latin

word *lar*, used in Brazil to designate house and affection}” (1995, 17). Nessa perspectiva, casa e rua são vistas em oposição, não como extensão uma da outra. Casa seria o lugar do afeto, da segurança, da previsibilidade. A rua, ao contrário, por esta visão, seria o lugar abjeto, o espaço do *salve-se quem puder*, “where everyone is locked in struggle” (17). Assim, “reciprocity is the ethic of the house, while the street is associated with a civic ideology inscribed by equality and individualism” (17).

Para sujeitos marginalizados, a vida acontece nas práticas do cotidiano (Michel de Certeau), de maneira nem sempre planejada, quase sempre caótica, mas cheia de significados ordenados. Falar de espaço para sujeitos periféricos quase sempre é falar de espaço partilhado, de coletivo; quase nunca é falar do indivíduo isolado. O individual está sempre numa relação polêmica ou contratual com o coletivo.

De modo geral, essa poesia da rua, conforme é articulada pelos poetas Nuyoricanos e pelos poetas Cooperiféricos - propõe uma poética urbana alternativa, ou seja, ela é um poder vocal-visual-imagético-corporal que desafia vestígios de inferiorização, gentrificação, pobreza, racismo, invisibilidade, estereótipo, criminalidade, entre outros. Essa poesia urbana desafia formas poéticas tradicionais ao centralizar uma escrita periférica através de uma prática revolucionária de reinvenção de si mesmo e de uma outra vida possível. Portanto, “Rua” desdobra-se em “LiteraRua” (São Paulo), “Outlaw Poetry” (Nuyorican Poets Café), em “Poesia no Ar” ou “Postesia” (Sarau do Binho). Para realizar essa viagem transatlântica, dividi o conteúdo conforme os capítulos que apresento a seguir:

O capítulo um, *Um Contínua Africano em Poéticas Transatlânticas Periféricas San Juan, Nova York e São Paulo* aborda as principais rotas que levaram à produção desse trabalho, as orientações teóricas e práticas que formaram a lente que permitiu ver semelhanças no modo de enunciar e no enunciado de Nuyoricans e de poetas e produtores culturais da periferia de São Paulo.

O capítulo dois *Contexto e Emergência da Poesia da Rua: Poesia Nuyorican e Sarau da Cooperifa* faz um panorama teórico e de contextualização da conjuntura histórica que serve de base para o surgimento dessas poéticas contemporâneas. Ao tomar a *rua* como metáfora enunciativa que instaura a visibilidade desses corpos masculinos e negros estou, ao mesmo tempo, interpretando conceitos de diáspora Africana que colocam em diálogo rotas e raízes das comunidades afro-diaspóricas.

Por raízes quero dizer conexões políticas, históricas e culturais com referências africanas imaginadas a partir dos negros que estão na diáspora, uma forma de buscar o passado africano para se entender o presente e, assim, desenhar as interligações futuras; Por rotas, leiam-se as ramificações transnacionais que fomentam uma ressignificação desse passado histórico, o qual tem sido interpretado e reconfigurado conforme as dinâmicas locais, mas sempre em consonância com esse imaginário africano de maneira mais global.

O capítulo três *De Ruas, Bodegas e Bares: Poéticas Negras em Interconexão no Atlântico Sul* parte da afirmação segundo a qual a poética Nuyorican e poética da Cooperifa não surgem no vácuo histórico. Elas estão inseridas dentro de uma tradição literária de dicção afro diaspórica, que se firma à margem e a despeito do cânone ocidental. O capítulo parte da idéia de cada movimento literário tem sua própria

configuração, não sendo possível falar em continuidade ou repetição, mas sim, em releituras e adaptações conforme as coerções históricas, globais, geográficas, raciais, de classe, gênero, etc. Assim, contextualizo a existência da poética coletiva Nuyorican e da poética da Cooperifa, na tradição dos movimentos de coletivos negros desde o *Renascimento do Harlem* no início do século XX, passando pelo *Black Arts Movement*, *Black Panther* e *Young Lords*, *Teatro Experimental do Negro*, o movimento *Quilombhoje Literatura - Cadernos Negros*, culminando com o movimento *Hip Hop* (especialmente a lírica dos Racionais MC's) e os chamados 5 elementos da cultura hip hop (*rap, break, dj, graffiti e conhecimento*).

No capítulo quatro, *A África que resi(ste)de nas poéticas marginas dos poetas Nuyorican e da Cooperifa* estabeleço um diálogo sobre corpo negro, morte física e morte social (Peterson, Blinkstein, Alves)¹¹ na discussão sobre morte e funerais na zona sul, periferia da cidade de São Paulo, e no Lower East Side Manhattan, em Nova York, evidenciando, no entanto, outras geografias possíveis: aquelas que passam pela via artística, pela produção cultural em geral, e literária em particular. Privilegio a rua na sua potencialidade festiva e festeira, no seu potencial diverso, na sua transgressão que vai além da violência e da opressão.

O capítulo cinco *Do Mambo ao Hip Hop: a poética de Elizandra Souza e Sandra Maria Esteves* discute a obra de duas escritoras Sandra Maria Esteves (*Mockingbird Blustown* 1990) e Elizandra Souza (*Águas da cabaça* 2012), as quais partem de enunciações diferentes do ponto de vista geográfico e geracional, mas a

¹¹ Amparo Alves, Jaime. *Macabre Spatiality of Death in São Paulo*. Diss. U of Texas Austin, 2012. Print.

condição feminina, de raça e de classe é suficiente para abrir um diálogo no sentido de como elas se colocam no texto e o que suas obras demonstram em termos de um tornar-se (mulher, escritora, periférica, negra, etc). E é bastante interessante como a cultura hip hop cruza a vida delas, seja com a presença do mambo e da inscrição de um corpo afro-latino-caribenho nas ruas do South Bronx, ou com a própria força do hip hop já completamente inseridos nas ruas do centro ou da periferia de São Paulo.

Capítulo 2

Contexto e Emergência da Poesia da Rua: Poesia Nuyorican e Sarau da Cooperifa

Pedagoginga: uma epistemologia do conhecimento da “quebrada”

Chamarei de “epistemologia do cotidiano da quebrada” ao processo de discussão de uma vertente literária que se estabeleça a partir de contextos próximos da população periférica e que, partindo da sabedoria ancestral, incorpora tanto a capoeiragem como a subversão da moradia, os “mocambos” frequentemente invocados no livro de Gilberto Freyre, *Sobrados e Mocambos*, entendendo-se que o legado africano se desdobra nas “gingas” dos poetas contemporâneos, a exemplo daqueles ligados ao Sarau da Cooperifa.

Essa definição me veio a propósito de um “workshop” sobre poesia periférica ministrado pelo poeta, performer, educador, editor e capoeirista Allan da Rosa na cidade de Salvador/BA. O workshop era parte de uma atividade visando ao fortalecimento do cenário de saraus na capital baiana. Era uma tarde de inverno soteropolitano e a sala da sede do Sarau da Mata estava tomada por uma audiência atenta. Allan da Rosa tinha acabado de ministrar a oficina “Pedagoginga, Autonomia e Mocambagem.”

A oficina abordou os pressupostos teóricos e empíricos da “Pedagoginga”, proposta criada pelo próprio Da Rosa recuperando conceitos da capoeira como território, jogo, ancestralidade, maestria, entre outros, com o objetivo de articular uma epistemologia do cotidiano da quebrada. Antes de discutir com a platéia as referências teóricas, Da Rosa distribuiu folhas verdes a cada participante e pediu que eles recuperassem, a partir delas, a memória visual, tátil, olfativa, sonora e gustativa. Em seguida, instou os participantes a

discutirem com a pessoa ao lado suas memórias e impressões para que depois pudessem partilhar com a totalidade do grupo o resultado de suas reflexões.

Dois elementos significativos foram, de imediato, elencados pelosicineiros. O primeiro, dizia respeito às memórias de infância e ao tema da ancestralidade. Em todos os casos relatados, a imagem da avó foi a conexão imediata associada ao conhecimento das plantas. A avó foi a figura elencada como a responsável pelo cultivo e uso de plantas medicinais e das folhas alimentícias cultivadas no terreiro da casa - uma prática afro-diaspórica e indígena muito comum entre esses grupos - e por toda a gama de conhecimentos a elas relacionadas.

A partir dessas lembranças, os conceitos de “maestria” e “griotagem” foram postos em debate. Surgiu a indagação sobre qual termo melhor representaria o equivalente ao papel do “mais velho” das culturas africanas na sociedade brasileira no tocante à manutenção de um arquivo vivo da tradição oral afro-brasileira e indígena. Mestre ou griot? Quis saber o poeta-educador, indagando, ainda, quais os desafios de se valorizar conhecimentos populares, traduzidos na forma de uma cosmovisão afro-ameríndia.

O segundo elemento girou em torno das negociações gustativas que os sujeitos imigrantes experienciam ao sair de uma cidade para viver em outra. Foi particularmente marcante o depoimento de dois afro-brasileiros da Região Sul do país (Vera Lopes, de Porto Alegre, e Nelson Maca, de Curitiba), mas radicados em Salvador ao discutir o efeito de folhas como *salsa* e *coentro* no percurso de suas memórias. No Sul do país, a *salsa* (ou salsinha) é utilizada em diversos pratos e, inclusive, é comida com pão, dada a

sua popularidade. O coentro, entretanto, não faz parte da culinária sulina. Já no Nordeste, o coentro é utilizado em praticamente todos os pratos, especialmente no feijão.

Essa memória gustativa das folhas foi lembrada pelos dois como um dos primeiros elementos que dificultam a adaptação de sulistas na Bahia e de baianos nos estados do Sul. Dificuldade que não se traduz em impossibilidade, pois eles sabem que se adaptar ou não ao gosto dos alimentos nem de longe representa o maior desafio de um sujeito negro em uma sociedade racista. Outras plantas despertaram memórias de uma infância de brincadeiras nos moinhos de barrancos, caso da *cansanção*, planta que pode causar coceira e queimaduras na pele, e do *boldo*, indicado para curar males do estômago, prática de cura popular referendada pela medicina fitoterápica. Ambas estavam ligadas ao conhecimento transmitido pelas avós, recuperando a noção de ancestralidade, de griotagem, de memória e história.

Desse modo, antes mesmo de iniciar qualquer explicação teórica sobre os conceitos orientadores da *Pedagoginga*, Allan da Rosa ia conduzindo os participantes à formulação das próprias regras. Ao invés de partir da técnica *top-down* – onde primeiro se oferece explicações sobre um dado conceito e depois se fornecem exemplos para ilustrá-lo, ele optou pela dinâmica *bottom-up*, centrando na experiência e reflexão da prática e estimulando os participantes a formularem os conceitos que iam surgindo a partir, inicialmente, da interação com as plantas e posteriormente da troca de experiências com os demais participantes. Como se tratavam de plantas de fácil reconhecimento, dado à familiaridade dos participantes todos tinham uma história para contar ou uma referência

simbólica que se traduzia em configuração literária, ligada à memória de algum texto literário.

Assim, partindo da provocação inicial com a distribuição de plantas comuns ao cotidiano dos participantes, provocando a reativação da memória individual para culminar na socialização coletiva das impressões, os pressupostos teóricos e empíricos da *Pedagoginga* se entrelaçavam e formavam o que resolvi denominar “epistemologia do cotidiano da quebrada.”

Esse conhecimento e valorização dos recursos cotidianos passa pela produção e imputação de novos sentidos para algo que era tido como banal dentro da vivência diária das comunidades de favelas e bairros pobres do Brasil. Essa lógica serve também para ler experiências similares nos bairros pobres latino-americanos, caribenhos e estadunidenses. Tal resignificação do conhecimento popular, centralizando visões e cosmovisões que sempre foram deixadas à margem, é a base do boom poético a que tenho chamado de “favela renaissance,” considerando todos os riscos que estão acoplados à arbitrariedade da fixação de qualquer termo.

Quando a dinâmica da oficina deu lugar às perguntas gerais dos participantes, um jovem artista do movimento hip hop demonstrou sua satisfação e surpresa com o tipo de conhecimento que ele acabava de experienciar para em seguida fazer uma pergunta-chave a Allan da Rosa. Queria saber quando se deu e o que causou o que ele classificou de “esse clique do conhecimento das coisas da quebrada,” as quais, ainda segundo ele, nunca foram devidamente valorizadas, mas que ali faziam todo sentido como articuladoras do conhecimento. O jovem queria saber quem tinha exercido papel de mestre ou griot para

da Rosa, passando-lhe todo aquele conhecimento não só ausente dos currículos escolares, mas menosprezado no ambiente acadêmico.

Era visível a surpresa do jovem rapper ao se dar conta que, para a proposta *Pedagoginga*, tudo ao redor convertia-se em conhecimento. Era visível, também, o desconforto intelectual que os planos de conteúdo e de expressão da oficina provocavam não apenas naquele jovem como nos demais integrantes. Em outras palavras, o efeito da ginga tinha sido pedagogicamente bem aceito e estava em fermentação na cabeça daquelas pessoas ávidas por encontrarem combustão para sua resistência diária.

Allan da Rosa não respondeu de imediato. Depois, disse que havia, sim, três elementos guias, os quais teriam aparecido em momentos diferentes em sua vida e que o tornaram na pessoa que ele é e se percebe ser hoje, no auge da criação de uma pedagogia que entrelaça fundamentos da capoeira, da vivência comunitária e de cosmovisões indígena-africanas. Para Da Rosa, o primeiro dos elementos era o hip hop; o segundo, a *capoeira*; e o terceiro os *saraus*, em especial o *Sarau da Cooperifa*.

Portanto, *Pedagoginga* como conceito definidor de uma educação inclusiva, de uma literatura que co-habita diversos sujeitos enunciativos, os quais reivindicam o direito de falar sobre si mesmos, está fundamentado em três princípios: o hiphop e a estética do rap, a capoeira e os *saraus* periféricos. Antes de passar à discussão desses três fundamentos e localizá-los no corpo literário da produção poética da periferia, considero relevante contextualizar como e porque Allan da Rosa ministrou o curso *Pedagoginga, Autonomia e Mocambagem* exatamente no *Sarau da Mata*.

A Multiplicação dos Saraus: Saraus na Bahia

A oficina “Pedagoginga, Autonomia e Mocambagem” foi ministrada por Allan da Rosa no Sarau da Mata, localizado no bairro periférico Mata Escura, local escolhido na década de 1950 para abrigar a penitenciária Lemos Brito, o maior presídio da Bahia. A partir dos anos 80, já era grande o número de ocupações por residências não autorizadas na região, e daquela época até a data de hoje a comunidade continua exposta à ausência do poder público, traduzido pela falta de saneamento básico, equipamentos públicos de saúde e outras condições mínimas. No entanto, como toda periferia brasileira, conta com um número considerável de bares, igrejas evangélicas e muitas organizações culturais e sociais.

Para se chegar ao sarau, passamos pelo bairro Cabula, nome que também serve de título a uma peça teatral de Allan da Rosa (*Da Cabula*, 2006). Dali em diante, toda a região - acessível através da famosa Estrada das Barreiras - é um grande complexo de favelas, bem aos moldes dos complexos da periferia paulista, e em muito diferente da imagem colorida dos espaços turísticos do Centro Histórico (Pelourinho). A Mata Escura está localizada onde os olhos dos turistas não alcançam, ao sul da penitenciária. Faz fronteira com o Cabula, Marechal Rondon, Jardim Santo Inácio, Pau da Lima e Brasilgás. A região sedia o terreiro de candomblé angola ‘Bate Folhas’, fundado em 1920, territorialmente conhecido como o maior terreiro de Salvador e um dos mais tradicionais.

Nas esquinas ao redor do Sarau da Mata, grandes quantidades de lixo espalhadas pelo chão e toda a sorte de problemas. Dentro da sede, paredes pintadas de azul, salas

preenchidas por cadeiras brancas, um projetor e um telão, materiais obtidos com recursos provenientes de editais de programas públicos de incentivo à cultura. Nesse sentido, apesar da precariedade de recursos na comunidade, o Sarau da Mata, ao menos, não precisa lidar com problemas de logística para promover suas atividades, diferentemente dos problemas enfrentados pela maioria dos saraus paulistanos.

No livro *Cooperifa: Antropofagia Periférica*, Sérgio Vaz conta em detalhes toda a problemática inicial da aquisição de uma sede para o Sarau da Cooperifa. Além de Vaz, Binho, criador de outro sarau pioneiro em São Paulo - o Sarau do Binho -, tem longas narrativas sobre o recorrente risco de não ter sede para seu sarau. Não seria demasiado afirmar que propor um projeto de abertura de um sarau já não se constitui, atualmente, em proposta impossível de ser aprovada por um edital de incentivo à cultura.

O Sarau da Mata baiano completa, em agosto de 2013, dois anos de existência. Ele ocorre quinzenalmente e é um desdobramento do Sarau Bem Black, que acontece às quartas-feiras no Pelourinho. Alguns de seus integrantes começaram a recitar poemas no Bem Black, quando perceberam que poderiam replicar aquela experiência na própria comunidade, adaptando-a às demandas da própria localidade. O Sarau da Mata é, hoje, um projeto em fase de consolidação, mas já se constituiu um espaço quinzenal para troca de ideias, experiências, mostras artísticas etc. Além de espaço para récitas de poesias, o Sarau abriga manifestações musicais, com preponderância para os elementos do hiphop, mas também artes dramáticas e apresentações de comédia. O público é variado, atraindo crianças, jovens e adultos que, de uma forma ou de outra, é atento e participa ativamente.

Esse elemento expansivo e inclusivo do Sarau da Mata muito nos diz a respeito do conceito de “favela renaissance” e da prática Pedagógica. Cada sarau, seja em São Paulo ou em Salvador, tem uma dinâmica própria, local, embora siga uma lógica global. No caso do Sarau da Mata, localmente, o tema de celebração e reivindicação pautado no primeiro aniversário foi a preservação do Parque Teodoro Sampaio, importante área verde localizada no Mata Escura e que poderia servir como área de lazer para a comunidade. No plano global, alguns elementos variam: elementos que são admitidos na sua composição estética e figurativa, o perfil poético tornado público e o nível de diálogo com outras expressões artísticas variam de cidade para cidade.

Através do blog do Sarau da Mata toma-se conhecimento que ele surgiu “com o intuito integrar as artes locais num espaço de troca de experiências e cultura, além de despertar nos jovens o interesse pela leitura e escrita, tendo em vista a valorização e o desenvolvimento social e humano na localidade de Mata Escura.” No entanto, em todos os grupos, o fio condutor inicial é a estética política ou a política estética do hip hop, a mesma que será re-lida, re-interpretada e partilhada com o público.

Muitos têm sido os nomes atribuídos ao produto resultante desse *boom* literário que vem das periferias brasileiras, em especial as paulistanas. A antropóloga Érica Peçanha (2009) cunhou a expressão “literatura marginal dos escritores da periferia.” Antes dela, contudo, o termo “literatura marginal” já havia sido empregado por Ferrez (2005), Nelson Maca (2012), por sua vez, optou por classificar o movimento de “literatura divergente,” enquanto Heloisa Buarque de Hollanda utiliza a expressão “poesia marginal.” embora declare já ter preferido o termo “literatura hip hop”. Buarque de Hollanda, aliás, vai ainda

mais longe na associação entre poéticas da periferia e o hip hop ao afirmar que “a literatura marginal, tal como é hoje conhecida nas Quebradas, tem a ver diretamente com a pegada pop urbano-política do hip hop” (3). No caso brasileiro¹², a cultura hip hop tem oferecido, mais do que qualquer outro, elementos fundamentais para se entender essa cultura da periferia. Para utilizar as palavras de Nelson Maca, “não é possível entender essa cultura da periferia sem entender a cultura hip hop.”¹³

O hip hop é uma força que movimenta o cenário periférico urbano e interfere no cotidiano das metrópoles brasileiras através de elementos sincréticos e mais abrangentes do que a versão estadunidense, que tradicionalmente se constitui dos chamados “4 elementos do hip hop”: música (rap), artes visuais (grafiti), plasticidade sonora (DJ) e dança (break). Dada a especificidade na projecção do hip hop no Brasil, referências do movimento passaram a agregar a escrita (literatura, poesia), competições de basquete de rua, as disputas de provocações verbais, chamadas “rinhas de MC’s” (vale ressaltar que o desafio, seja na forma de performance corporal, seja na forma de “duelos” verbais com base no improviso, estão presentes em inúmeras manifestações expressivas de matrizes africanas, como o jongo, a bomba e a plena, o samba de roda e rodas de samba) e o elemento que agrega uma transformação mais ampla, o chamado “quinto elemento do hip

¹² Ver Berriel, Maria M. O. *Identidade fragmentada: as muitas maneiras de ser negro*. São Paulo, 1988. Tese (Doutorado PPGAS), Universidade de São Paulo; Félix, João Batista de Jesus. *Chic Show e Zimbabwe a construção da identidade nos bailes black paulistanos*. São Paulo, 2000. Dissertação (Mestrado PPGAS), Universidade de São Paulo; Macedo, Márcio José de & Silva, Luciane. *Quem não dança segura criança: samba-rock, uma dança de negros paulistanos*. Trabalho de conclusão da disciplina "Práticas culturais no contexto urbano" do curso de Ciências Sociais da Universidade de São Paulo. 2º Semestre de 2001; Magnani, José Guilherme Cantor. *"Transformações na cultura urbana das grandes metrópoles"*. In: Moreira, Alberto Silva (org.), *Sociedade global: cultura e religião*. São Paulo Universidade São Francisco, 1998.

¹³ Depoimento de Nelson Maca em Seminário na Universidade Federal da Bahia, UFBA, julho/2012.

hop”, como afirmou Raquel Rivera: “Inspired by Zulu Nation’s assertion that knowledge is hip hop’s “fifth element” (Rivera, xiv).

É essa preocupação e necessidade de produzir conhecimento que tem fomentado a articulação de um ethos, de um discurso, de uma corporalidade específica e, para usar um termo que gosto bastante, de difícil tradução para o português, a que venho chamando de “uma dicção unnapológica”, mas que pode ser entendida como “atitude.”

Note-se que o hip hop foi a primeira cultura que endereçou os problemas e anseios da juventude (negra, majoritariamente) do Brasil, no rastro dos passos do hip hop estadunidense, mas ressignificando-o, em um óbvio diálogo afro-diaspórico. Essa releitura do hip hop feita pela juventude negra brasileira levou Heloísa Buarque de Hollanda a sustentar que “o hip hop, entre nós, sempre teve características próprias” (3). Partilhando das percepções desta autora, considero o hip hop, em especial o ‘rap’ - da maneira como ele é praticado por boa parte dos grupos de renome no Brasil – como um dos elementos mais eficazes, criativos, dinâmicos e transformadores, com forte poder de atração para a juventude negra das periferias brasileiras.

O hip hop não está imbricado apenas nos caminhos dos poetas periféricos brasileiros. Ele exerce um papel crucial também na poética Nuyorican, embora, neste caso, como derivação da presença do *mambo* na vida cultural dos portorriquenhos (e cubanos) e de corpos afro-latino-caribenhos nas ruas e esquinas do South Bronx, cujas imagens captadas no filme “From Mambo to Hip Hop” não deixam dúvidas. Nos anos 1970s e 1980s, as crianças que assistiam seus pais fazendo movimentos acrobáticos nos salões onde se tocava o mambo seriam as mesmas que, mais tarde, iriam adaptar aqueles

passos e mesclá-los com outros elementos da cultura afro-americana, latina e caribenha na criação do break, um dos elementos da cultura hip hop.

Essa poesia da rua, conforme é articulada pelos poetas Nuyoricanos e pelos poetas Cooperiféricos, propõe uma poética urbana alternativa que desafia formas poéticas tradicionais ao centralizar uma escrita periférica através de uma prática revolucionária de reinvenção de si mesmo e de outra vida possível.

Entender a história de portorriquenhos na cidade de Nova York e a história da população negra moradora da periferia de São Paulo é fundamental para situar a luta de Nuyoricanos e de Cooperiféricos para escapar do excludente processo de gentrificação dentro do escopo neoliberal dessas duas metrópoles (Dávila 2004, Bonilla, Meléndez, Morales, Torres 1998) e seus corpos negros indesejáveis (Amparo Alves 2012, Rolnik 1989, Rosemberg 1990, Telles 1992).

Ramón Grosfoguel em *Lugares Descoloniales: Espacios de Intervención en las Américas* (2012, 140), nos lembra que na década de 1920, uma grande onda migratória de população negra chegou a Nova York oriunda de diversas partes do sul do país e também das Antilhas. Esses negros, relata, foram imediatamente confundidos com os afro-americanos e experimentaram o que Aníbal Quijano (2005) chama de *colonialidade de poder*, ou seja, ainda que o colonialismo não exista enquanto entidade orgânica dentro da nação, seu *modus operandi* continua intacto. A forma como a colonialidade de poder opera incide, ou é percebida, diferentemente em/por cada um dos sujeitos subalternizados.

Uma das estratégias de prática da colonialidade é reforçar as hierarquias estabelecidas pela mesma colonialidade de poder. Por exemplo, aqueles que detenham cidadania legal, a exemplo de afro-americanos e portorriquenhos, embora sejam considerados cidadãos de segunda classe, sofrem com a marginalização no mercado de trabalho, mas não enfrentam dificuldades de entrada no país, gozando, por isso, de uma aparente mobilidade interna e externa em relação aos antilhanos.

Porém, não podemos nos esquecer que os afro-americanos tinham sua mobilidade limitada por causa da segregação legal. Minar a possibilidade de alianças entre sujeitos subalternos é outra estratégia dentro da dinâmica de colonialidade de poder. Durante o Renascimento do Harlem, figuras como o porto-riquenho Arthuro Schomburg tiveram grande destaque na promoção da história e cultura afro-diaspórica, embora nem todos soubessem de sua nacionalidade boricua, pois era facilmente confundido como afro-americano (Arroyo-Martinez 2010).

A onda de migração massiva porto-riquenha para Nova York aconteceu na década de 50, como mão de obra para o fortalecimento da produção industrial. Dado que não se tratava de uma migração espontânea, cabe perguntar quais fatores levaram a esse deslocamento em massa de porto-riquenhos e não, digamos, de chicanos, de jamaicanos, de dominicanos etc? (Grosfoguel 2012 145). Na opinião de Grosfoguel, “para contestar essa pergunta, debemos comprender las estrategias de Estados globales ideológicas/simbólicas de Estados Unidos durante la guerra fría” (145).

De qualquer forma, no crescente mercado industrial de Nova York, porto-riquenhos foram contratados para trabalhar em fábricas com pagamento muito abaixo do

prometido, e submetiam-se a condições extremamente precárias. Situação que informou a temática da geração de poetas Nuyoricans da década de 1970, pois muitos migraram junto com a família e, portanto, vivenciaram toda a sorte de adversidade que aquela condição lhes impunha. Pedro Pietri foi um mestre na arte de produzir poemas que vertem dor de seus versos. O poema “The Broken English Poem,” publicado em *Obituario Puertorriquenho* (1977, 22), por exemplo, expressa a decepção que sua família se viu forçada a superar, quando as promessas de emprego e moradia não se concretizaram de maneira efetiva:

To the united states we came
To learn how to misspell our name
To lose the definition of pride
To live where rats and roaches roam
In a house that is definitely not a home
To dream about jobs you will never get
To fill out welfare applications
To graduate from school without an education
To be drafted distorted and destroyed
To work full time and still be unemployed
To wait for income tax returns
And stay drunk and lose concern
For the heart and soul of our race

Nesta passagem do poema, Pietri projeta uma voz consciente da sua condição subalterna, expressando seu descontentamento numa atitude subversiva, contrária, propositalmente, às regras gramaticais, ao escrever o nome próprio do país com iniciais minúsculas (united states). Em seguida, elenca uma série de situações que reforçam um projeto sistemático de exclusão que se dá: 1) através da linguagem - a migração força o sujeito a viver as amarras de outros códigos linguísticos; 2) através das precárias condições de higiene e moradia; 3) o contínuo sentimento *outsider* - na passagem em que enfatiza a oposição casa espaço físico x espaço afetivo; 4) a contestação à ideia de *American dream* - posto que há conquistas que nunca chegarão, a exemplo de um trabalho digno; 5) educação de má qualidade; 6) a perda da energia do corpo, consumido pelas intensas horas de trabalho; 7) a sensação de estar permanentemente no limbo, vivendo na tênue linha entre o mínimo e a miséria absoluta; e 8) o alcoolismo como saída anestésica para esquecer os problemas. Note-se aqui que a geração de poetas contemporânea a Pedro Pietri vai colocar em discurso a exclusão estrutural, as dinâmicas do trabalho e a desestruturação social, configurada, sobretudo, pela presença e drogas de consumo legal, como o álcool.

A exemplo da migração de porto-riquenhos para os Estados Unidos nos anos 1920 com a finalidade de fortalecer a produção industrial daquele país, Brasil, a partir dos anos 1930 começou a viver um forte processo de migração interna, cujo ápice iria se dar a partir dos anos 1960, com um intenso fluxo de habitantes das áreas rurais para os centros urbanos. A cidade de São Paulo, apontada como a maior metrópole econômico-industrial da América Latina, recebeu, nesse período, um volumoso contingente

populacional oriundo da Região Nordeste (e também de outras partes, mas em número bem menor na comparação com os nordestinos), que fugia às constantes secas e à estagnação econômica daquela região. São Paulo, com seu crescente, intenso e rápido desenvolvimento industrial era a representação máxima do ideal de uma vida melhor.

À massa de migrantes, majoritariamente de pouca ou nenhuma escolaridade, coube as posições subalternas do mercado de trabalho, como o serviço doméstico, a construção civil, ou mesmo a informalidade e os pequenos expedientes. Sem condições de pagar por moradias regulares e sem amparo de políticas habitacionais por parte do governo, restou improvisar aglomeradas e precárias moradias nas periferias desprovidas de todo e quaisquer equipamentos urbanos.

O *boom* empregatício experimentado por essa leva de migrantes não seria vivenciado pelas gerações imediatamente posteriores. Os descendentes desses migrantes iniciais nascidos já nas periferias dos grandes centros urbanos nas décadas de 1970 e 1980 ou aqui chegados em criança, ao atingirem a fase adulta, nos anos 1990, depararam-se com uma São Paulo onde a oferta de emprego era exígua.

A cidade de São Paulo se desindustrializara celeremente, as possibilidades de os filhos dos migrantes encontrarem trabalho, mesmo manual, na construção civil ou na indústria metalúrgica, tornaram-se reduzidas. A sociedade se redefinia como uma sociedade do conhecimento e os saberes exigidos implicavam, agora, em um maior grau de escolarização. (...) A partir dos anos 1990 os jovens da periferia também começaram a enfrentar desafios no campo da violência urbana. O

fenômeno não era novo, mas assumiu feições dramáticas quando o segmento juvenil, em especial os jovens negros, se tornaram vítimas preferenciais de criminosos, "justiceiros", traficantes, policiais. A cidade de São Paulo não apenas se desindustrializava, mas estava se tornando mais violenta e segregada. (Silva, 2013).

Se a primeira geração de migrantes, como observa Silva (2013), centrou suas reivindicações em direitos coletivos como saneamento, atendimento básico de saúde, regulamentação das moradias irregulares, ou seja, questões mais estruturais, a geração atual coloca em discurso a violência física e simbólica, o racismo, o preconceito de classe, a educação de qualidade, a produção de uma cultura autônoma. Tudo isto continua sendo dito de maneira artística.

Contextos: São Paulo, Nova Iorque e San Juan

Poetas Nuyoricans e poetas da periferia de São Paulo têm, por um lado, desenvolvido percursos diferentes no curso da história e dentro dos limites do estado-nação, engajando-se em lutas diárias – locais e específicas - por garantia de direitos. Por outro, a própria condição global do capitalismo, imperialismo, segregação socioeconômica, racial e linguística demanda que ambos construam estratégias de sobrevivência que vão além das fronteiras nacionais.

Em outras palavras, a base de luta começa sendo uma tarefa local, mas as estratégias de sobrevivência, de agência política são estratégias globais - "local poetics,

global design” (Mignolo 2000) utilizadas por sujeitos que empregam as mesmas armas, o mesmo corpo, mesma voz, ainda que essa voz seja decodificada por diferentes idiomas.

Uma das características marcantes desses dois movimentos é o fato de seus poetas encararem o desafio do discurso polifônico, iniciado no verso escrito, passando estrategicamente para uma prática performática, mesclando a sonoridade e a corporalidade na produção de efeito da significação poética, efeito parecido ao que causa a estética do *jazz poetry* na poesia afro-americana, de acordo com Meta DuEwa Jones (Jones 2013).

Autores Nuyoricans e Cooperiféricos exploram aspectos semióticos da experiência da diáspora africana, especialmente integrando palavras, movimento corporal, voz, música (jazz, salsa, hip hop e o som dos tambores) como epistemologia do conhecimento da rua. A rua é um elemento presente e vital nessa poética, uma rua, como diz Guillermo Rebollo-Gil (2004), cheia de vida, com pessoas caminhando de um lado para o outro nas esquinas, enquanto ouve-se música em cada canto. Nessa rua poética, “physical space becomes both joyously and painfully theirs” (39). No Brasil, a rua é tematizada desde o início do movimento hip hop e, agora, ela toma também as páginas dos enunciados da literatura produzida por sujeitos que falam a partir da periferia.

Embora a rua seja um elemento comum aos dois movimentos literários, é relevante ressaltar que ambos são marcados por especificidades e heterogeneidades tanto internas quanto externas. Essa tese faz uma leitura da *rua* como categoria que instaura uma margem poética, a rua como a via do meio, enquanto a esquina é a encruzilhada, o cruzamento de múltiplas possibilidades, como uma rede discursiva e de network

instaurada na formação mesma dos Barrios porto-riquenhos de Nova York e nos enunciados das letras do chamado rap nacional e da poesia da periferia.

Ao adotar a *rua* como signo de análise, estou seguindo a tradição hip hop no âmbito da perspectiva dos cinco elementos que dominam o cenário urbano como expressão da juventude periférica “across border”: as letras de rap, a visualidade do grafitti, a gestualidade do break, a engenharia sonora do DJ e a contundência do conhecimento e domínio da palavra – escrita ou projetada com uma corporalidade performática.

A rua é a margem urbana poética onde se constrói uma identidade *outlaw*, uma masculinidade poética, e onde se cruzam signos de projeção de sonhos e projetos planejados. A rua como o espaço *in between* de duas margens, onde se é possível caminhar para atravessar a cidade (Michel de Certeau), a rua onde a luta por justiça social se torna visível. A rua, talvez, como o único espaço de produção de sentido, de reinvenção de uma cidadania forte (Milton Santos 1995).

Nesta tese, a *rua* ganha centralidade na análise de poéticas de Nuyoricans - como nas antologias organizadas por Miguel Algarin e nas poéticas de Pedro Pietri, Miguel Piñero e Willie Perdomo -, bem como na poética que vem da periferia de São Paulo - notadamente nas antologias do Sarau da Cooperifa e em dois poetas com publicações individuais, quais sejam, Sérgio Vaz e Allan da Rosa. A rua é o *locus* preferido da enunciação Nuyoricana, e o será também dos rappers brasileiros da década de 90 e dos poetas da periferia nos anos 2000, a ponto de até mesmo “deus” gostar de circular por

elas (as de Nova York), como afirma Miguel Piñero: “On the fourth day / God was riding around Harlem in a gypsy cab / when he created the people.”¹⁴

Algarín e Ferrez, em publicações distintas, projetam a *rua* como elemento essencial na construção de sentidos das poéticas Nuyorican e da periferia paulistana. Para Algarín, o poeta Nuyorican “carries the tension of the streets in his mind and he knows how to execute his mind in action. The past teaches the young to juggle all the balls at the same time. The poet juggles with every street corner east of First Avenue and south of Fourteen Street ending at the Brooklyn Bridge” (10). O poeta, completa Algarín, “tells the tale of the streets to the streets. (...) The voice of the street poet must amplify itself” (11).¹⁵

Ferrez, no entanto, que proclama a rua seu locus preferido de enunciação, entende que a literatura produzida na periferia de São Paulo é uma “Literatura de rua com sentido, sim, com princípio, sim, e com um ideal, sim (...)” (10). Segundo Ferrez, a literatura periférica circula por todos os lugares, a começar pela rua, ela só não fica parada em ‘gabinete’: “Estamos na rua, loco (sic), estamos na favela, no campo, no bar, nos viadutos, e somos marginais, mas antes somos Literatura, e isso vocês não podem negar (...) continuaremos aqui, assim como o muro social invisível que divide este país” (10).¹⁶

Na periferia paulista, a rua é a extensão das casas e dos saraus, para falar de uma escrita fora de gabinetes, que entende e se comunica com a linguagem do povo. A poesia é parte integrante do conceito do selo LiteraRua, “a primeira livraria especializada em

¹⁴ Ver the poem “The Book of Genesis According to St. Miguelito”

¹⁵ Ver Introduction for *Nuyorican Poetry: An Anthology of Puerto Rican Words and Feelings* (1975).

¹⁶ Ver *Literatura Marginal: Talentos de Escrita Periférica* (2005).

RUA,” criação do produtor cultural Toni C. A rua também virou grife e “grito de guerra” nas mãos do rapper *Emicida*, - “A rua é noiz,” assim, *unapologetically* grafado com o acréscimo da vogal ‘I’ e com ‘z’, ao invés do uso padrão com a letra ‘s’. A rua também é locus epistemológico do rapper *Renegado*, em seu clip “*Santo Errado*”- “Rebeldia representa: a rua!” O líder do grupo Racionais MC’s também considera a rua como elemento essencial no seu fazer artístico e político. Em 2012, foi convidado para falar na Assembléia Legislativa de São Paulo e declarou que aquele lugar não o deixava confortável, que o lugar a partir do qual ele fala com o mundo é a rua:

É claro que durante toda a minha vida eu fui arredio a situações como essa, de uma casa dessa importância. Mas tendo a emergência do momento e também pelo peso do convite de quem foi feito (deputada Lecy Brandão), e a causa, que é maior que nós todos, eu fui obrigado a aceitar. Não é o meu lugar de conforto, a minha zona de conforto não é aqui, eu gosto da minha quebrada, **meu escritório é a rua** (Brown 2012). (negrito meu)¹⁷

A rua é a extensão da atividade poética dos saraus. A rua é o local em que acontece, anualmente, o programa *Poesia no ar*. Em uma quarta-feira qualquer do mês de abril, mais de quinhentos balões a gás são preenchidos com poemas e depois soltos para, simbolicamente, ocuparem territórios, muitas vezes, inacessíveis aos seus autores. Uma ultrapassagem simbólica das bordas sócio-raciais, um atravessamento dos

¹⁷ Disponível em: <http://www.revistaforum.com.br/blogdorovai/2012/12/11/mano-brown-pede-o-impeachment-de-alckmin-na-assembleia-legislativa-de-sao-paulo/> (consultado em 29 de março de 2013).

limites da relação centro x periferia. Ocupar a rua na noite do *Poesia no Ar* (ou tomar a rua, como preferem seus organizadores) é o primeiro passo desse processo de tornar visível corpos periféricos que se querem presentes, que gritam autorrepresentação e desafiam a cidade a repensar sua geografia urbana excludente. Os moradores não “podem” atravessar a cidade, visto que a periferia está bem longe do centro. Mas seus balões, com suas palavras pósticas, voam longe, caem nas coberturas elegantes do bairro dos Jardins, nos empreendimentos bilionários do setor financeiro-comercial do Brooklyn, ou dialogam com outras “quebradas,” porque eles também caem em outros territórios marginais da metrópole paulista.

Como a periferia não se enuncia apenas de uma maneira, outro programa também desafia os limites da relação centro-periferia e atravessa a cidade, simbolicamente subvertendo a esfera pública e o cotidiano cinzento de São Paulo: o projeto *Postesia*, no qual poesias são escritas em cartazes ou placas de propaganda e depois são afixadas nos postes das ruas da região sul da capital. Nos sinais de trânsito, transeuntes e motoristas dividem sua atenção entre mendigos, pedintes, o medo de assalto e a leitura dos poemas nos postes.

A rua foi também o palco da *Mostra da Semana de Arte Moderna da Periferia*, organizada pela Cooperifa. Ao invés de ficar circunscrita a espaços fechados, um galpão, um bar, um centro comunitário, a *Semana de Arte Moderna da Periferia* se presentificou na paulicéia desvairada do século 21 com um cortejo sincrético percorrendo as ruas da periferia da zona sul, envolvendo apresentações de música, dança, intervenções de artes plásticas, teatro e literatura.

Esta foi outra forma de contestar o espaço urbano, “tomar de assalto a cidade,” como os poetas gostam de dizer, e inculcar dúvida e perplexidade ao projetar arte onde muitos apenas enxergam carência de recursos materiais. Em Nova York, nos bairros negros e latinos, a rua também é o espaço da significação. A vida acontece nas esquinas, nas bodegas, no sobe e desce dos quarteirões. A vida acontece também nos cortejos festivos de celebrações patrióticas que revivem tradições portorriquenhas.

Dinâmicas de gênero

Ao estudar a rua nas poéticas dos sujeitos em discussão, presto atenção, também, particularmente, nas representações de gênero projetadas por elas (ver capítulo 5). A *rua* de Ferrez, ou a de Pedro Pietri, ou a de Miguel Piñero é o espaço urbano de circulação do corpo masculino, preferencialmente; de um corpo masculino marcado por opressão e pelas amarras do “sistema,” para usar uma palavra recorrente na semântica do hip hop.

Levando-se em consideração que o locus enunciativo tanto de Nuyorican Poets quanto da Cooperifa está situado no campo semântico ligado ao *bar*, torna-se imperativo considerar as dinâmicas de gênero. O bar, assim como a rua, é visto aqui como o espaço discursivo de batalhas, visibilidade, solidariedade e alianças. Procuo entender como se dá a relação entre gênero, raça, classe e espaço urbano na autorrepresentação desses sujeitos que detêm uma “cidadania de segunda classe,” uma cidadania marginal, periférica.

A proposta de incluir gênero entre os elementos a serem considerados no escopo desta tese não está apenas ligada à análise do papel da mulher nos grupos enunciativos,

mas também na construção social da masculinidade, o que perpassará todos os capítulos de maneira geral, até chegar o momento (capítulo 5) em que discuto a obra de Sandra Maria Esteves e Elizandra Souza e a forma como elas negociaram e politizaram o feminino individualmente e no coletivo. As vozes da Nuyorican Sandra e da Cooperifa Elizandra representam o ápice desse projeto de conexão afro-diaspórica entre a Cooperifa e o movimento Nuyorican.

Sandra Maria Esteves é a única voz feminina que alcançou visibilidade entre a geração Nuyorican, embora em seus dois primeiros livros as referências históricas masculinas superem em muito o número de referências não masculinas, algo que não mais se verifica em sua terceira produção editorial literária. Pode-se afirmar, sem erro, que os dois primeiros livros da poeta refletem sua luta para tentar sobreviver no ambiente marcadamente masculino do Nuyorican Poet Café e provar que era tão boa poeta quanto seus pares homens.

Apesar do espaço de mais de duas décadas que separa sua produção da produção de Sandra Esteves, Elizandra Souza também precisou contornar tensões até que conseguisse inscrever um corpo e uma epistemologia feminina na sua produção editorial, o que só ocorreu no seu segundo livro, *Águas da Cabaça*, produzido em parceria com outras sete mulheres, chamadas por ela “minhas parteiras,” ao contrário do primeiro, no qual a mão masculina se fez presente desde a co-autoria até à edição, passando pela diagramação e arte.

Assim, Sandra Maria Esteves e Elizandra Souza partem de enunciações diferentes do ponto de vista geográfico e geracional, mas a condição feminina, de raça e de classe é

suficiente para abrir um diálogo no sentido de como elas se colocam no texto e o que suas obras demonstram em termos de um tornar-se (mulher, escritora, periférica, negra, etc). Vale atentar para a forma como a cultura hip hop cruza a vida dessas duas mulheres, seja por meio da presença do mambo e da inscrição de um corpo afro-latino-caribenho nas ruas do South Bronx ou pela própria força do hip hop, já completamente inserido nas ruas do centro ou da periferia de São Paulo.

Ao conduzir pesquisa de campo no Sarau da Cooperifa, em 2009, ficou reiterada a preponderância da presença masculina, anteriormente indicada quando do lançamento da primeira antologia de poetas da Cooperifa. Em *Cooperifa: Antropofagia Periférica*, há um capítulo intitulado “As guerreiras da Cooperifa” no qual Sérgio Vaz afirma que as mulheres “é que seguram todas as ações da Cooperifa” (Vaz 2008 230-231). Segundo ele, elas são “pau para toda obra” e têm papel preponderante na existência e bom funcionamento do sarau. Apesar de participarem da execução e zelarem pelo bom funcionamento do Sarau, é notória a desproporcionalidade entre o número de homens que “recitam os poemas,” que realizam suas performances poéticas e o número de mulheres que “recitam” ou que participam das publicações. Não estou afirmando que elas não escrevem. Refiro-me ao que é visibilizado *in loco*, nas performances, nas antologias, nos vídeos disponíveis online, no documentário sobre a Cooperifa, nas mídias sociais e nos veículos de comunicação.

Impossível não associar o discurso de Vaz aos das lideranças masculinas dominantes nas agremiações e jornais negros brasileiros do início do século XX. Embora predominantes em muitos deles em termos numéricos e reconhecidas como força de

impulsão dessas instituições, eram mantidas à margem das instâncias de poder e com responsabilidades limitadas às atividades recreativas e de assistência social e aos departamentos de “assuntos femininos” (Nepomuceno 2012).

Observa-se situação semelhante no ambiente do Nuyorican Poets Café. Cabe, por isso, indagar como essa poética majoritariamente masculina constrói uma imagem das mulheres ou como as mulheres estão presentes na obra desses autores masculinos. Willie Perdomo, por exemplo, coloca em discurso a figura da mãe. A mãe é a mulher possível em sua poética. Não há, necessariamente, representações negativas de outras mulheres, no entanto, a enunciação sobre a mulher centrada na figura da mãe se coloca como um tema relevante para se perceber as dinâmicas de gênero, noção de família, ausência ou presença masculina e paterna. No caso de Pedro Pietri, a história dá conta de um curioso fato: ele precisou alterar a última estrofe do seu poema mais famoso para tê-lo publicado no jornal dos *Young Lords*, pois os últimos versos apresentavam uma imagem negativa sobre a mulher.

No Sarau da Cooperifa, a forma como os poetas homens encontraram de “homenagear” as mulheres em evidência discursiva, sejam elas suas companheiras, irmãs, mães ou colegas, foi com a criação do evento *Ajoelhaço*, promovido no dia internacional da mulher, 8 de março. Nessa data, todos os homens presentes no Sarau se ajoelham e pedem perdão pelos seus erros para com as mulheres presentes.

Há, nos dois movimentos, uma constante batalha discursiva quando o assunto é a conceptualização de noções de identidade, cidadania, fronteira, estética, política etc. Um arcabouço conceitual que leve em consideração essa heterogeneidade irá dar-se conta de

que não é possível esperar a enunciação poética dos autores como um bloco coerente em termos temáticos e expressivos. Heterogeneidade e diversidade são aspectos chaves em ambos os lados e é exatamente porque eles produzem um discurso multivalente que se torna relevante estudar tais poéticas.

Assim que, embora nessas poéticas a rua seja percebida, majoritariamente, como espaço urbano de circulação do corpo masculino, o próprio Willie Perdomo, na mesma lógica de Allan da Rosa, em suas poéticas admitem a circulação feminina, admitem a possibilidade de encontros que não geram a morte, admitem o amor, a resistência, o gozo, a vida. Como afirmou Rebollo Gil, “Willie Perdomo’s poetry marks a return to the street” (37). Da mesma forma, enquanto se observam conflitos/ambiguidades na forma como muitos desses poetas lidam com a imagem da mulher, Da Rosa, na contramão, coloca em discurso a figura de Luciana, seu par romântico, chamada carinhosamente de “Lu” no título de um dos poemas.

Se a poética Nuyorican e a poética de escritores da periferia paulista têm semelhanças nas lutas e estratégias de sobrevivência, de agência, elas também se parecem nas falhas históricas, especialmente em como se dão as relações de gênero e sexualidade. Nesse quesito, ambos os movimentos seguem o mesmo diapasão do movimento hip hop nacional e internacional, o qual forjou uma ampla linha de contestação social, mas deixou inalteradas as desigualdades de gênero, além de ter silenciado sobre a temática da sexualidade, em especial a sexualidade *queer*.

Rotas e raízes da diáspora africana

Ao tomar a *rua* como metáfora enunciativa que instaura a visibilidade desses corpos masculinos e negros (ou masculinos e não-brancos) estou, ao mesmo tempo, interpretando conceitos de diáspora Africana que colocam em diálogo rotas e raízes das comunidades afro-diaspóricas. Assim como Frank Guridy, *Forging Diasporas*, parto da idéia segundo a qual discutir esse assunto “entails an examination of the ways in which perceived commonalities are enacted across cultural and national boundaries”(4). Diáspora Africana é aqui empregado como dimensão das negociações, tensões, diálogos e alianças, sejam elas por opção política ou por coerções históricas, seguindo pistas na perspectiva antropológica (Clifford 1994, Gordon 1999 e Gilroy 2001).

Nesse sentido, entendo a diáspora como um sistema fluido de rotas e raízes afro-descendentes. Por raízes quero dizer conexões políticas, históricas e culturais com referências africanas imaginadas a partir dos negros que estão na diáspora, uma forma de buscar o passado africano para se entender o presente e, assim, desenhar as interligações futuras; Por rotas, leiam-se as ramificações transnacionais que fomentam uma ressignificação desse passado histórico, o qual tem sido interpretado e reconfigurado conforme as dinâmicas locais, mas sempre em consonância com esse imaginário africano de maneira mais global.

Na década de 50 do século XX, intelectuais negros como o estadunidense W.E.B. DuBois e o brasileiro Abdias Nascimento estavam empenhados nessa tarefa de construir uma aliança global, a que deram o nome de Pan-Africanismo (Drake 465). A diáspora africana, como um projeto moderno, vem estabelecendo uma política de renomear, de questionar uma visão histórica embasada no determinismo de dicotomias como *raça* vs.

biologia; primitivo vs. civilizado; cultura boa/erudita vs. cultura ruim popular, local vs. global. Isso se concretiza nas conexões forjadas, por exemplo, no escopo do Renascimento artístico e literário do Harlem (*Harlem Renaissance*), passando pela luta dos negros estadunidenses em busca de direitos civis, o que acabou tomando ressonância mundial, até as alianças que confrontaram o racismo e a descolonização das nações africanas do jugo europeu, rumo a uma sociedade global.

Estudar formas contemporâneas de manifestações identitárias, como alerta Edmund T. Gordon, *Disparate Diasporas: Identity Politics in an African-Nicaraguan Community*, implica desafiar uma noção monolítica de diáspora africana, historicamente traçada por pesquisadores e intelectuais norte-americanos e britânicos. Gordon chama a atenção para a necessidade de se pensar as identidades afro-diaspóricas levando-se em consideração as especificidades locais. Nas palavras deste autor,

Disparate identities and politics have been a persistent theme in Creole history and seek to document and analyze the genesis of multiple Creole identity. My narrative of Creole history seeks to open up Diaspora history, challenging monolithic essentializing notions of black identity and politics but nevertheless demonstrating that identities are generally lived as fixed and periodically provide a standpoint for the deployment of temporally centered identity politics (31).

Em seu livro *Decolonizing Methodologies* (1999), Linda Smith propõe novas abordagens ao acompanhar os povos maoris da Nova Zelândia. Entendo que seus

inovadores passos podem, perfeitamente, ser seguidos para se analisar a produção poética de sujeitos que estão reescrevendo e ressignificando a própria história, a exemplo da comunidade Nuyorican e dos escritores e agentes culturais da periferia de São Paulo, nas quais há um inegável enraizamento do legado ancestral, cultural, espiritual e histórico. Relembrar evoca sentimento de escolher entre o que se quer esquecer e o que se deseja continuar a relembrar.

Não raro, a poética Nuyorican e a poética Cooperifa se inscrevem a partir de memórias e imagens da vida em Porto Rico e na comunidade paulistana - o que confirma a conexão tanto ancestral quanto transatlântica. E como articular essa memória dolorosa senão pela escrita e pela performance? Para Smith, a escrita e o fazer teórico, ou aquilo que ela chama de “writing and theory making” (150), trata-se de um processo em que o ato de escrever tem se tornado uma das ferramentas da busca por agência de sujeitos marginalizados. Escrever implica a publicação e a organização de arquivos de memória para as gerações futuras, nesse sentido, a tomada da palavra funciona como um reinventar-se e reinscrever-se em outros paradigmas, mais transnacionais e menos ocidentais.

A Venda, o Bar e La Bodega: Geografia Urbana e Economia do Intercâmbio

A poética Nuyorican tomou corpo a partir do processo de leitura no bar – o Nuyorican Poets Café. O mesmo ocorre com as poéticas da periferia paulistana. Elas se fazem visíveis, primeiro, no espaço do bar, onde acontecem os Saraus. Parece particularmente interessante pensar o uso do bar em uma periferia como o espaço para

performance poética. O bar historicamente é um local onde os fregueses vão para beber e conversar. Por muito tempo, especialmente em Aglomerados de favelas, o bar se tornou um dos poucos espaços para socialização e entretenimento masculino. Porém, o papel fundamental do bar na vida política do morador da periferia não é algo novo no cenário urbano. Desde a escravidão, o bar, chamado de “venda” funciona com espaço informal do fazer político e é parte constitutiva da vida racializada e empobrecida da cidade. Manuel de Macedo foi que fez um dos mais explícitos registros literários do papel do bar na vida do escravo brasileiro no final do século XX, ao lançar a obra *Vítimas e Algozes (1869)*. Portorriquenhos formam a segunda maior comunidade latina nos Estados Unidos, perdendo apenas para a comunidade mexicana e chicana. Do total de latinos, 12% vêm de Porto Rico. Estima-se que há mais de dois milhões de portorriquenhos vivendo em cidades como Nova York e Filadélfia. Em 2015, esse número irá aumentar consideravelmente. O peso dessa população se faz sentir em vários âmbitos na sociedade estadunidense, especialmente nas estratégias de recriar, nos Estados Unidos, parte da vida e das vivências do cotidiano da Ilha. Um desses elementos é a marca da sociabilidade do cotidiano, a qual pode ser mensurada a partir da importância que têm para as comunidades latinas em geral, e portorriquenhas especificamente, as chamadas *bodegas*.

Elas vendem de tudo: de fraldas descartáveis a cerveja, de café a banana da terra. Depende da esquina onde estão localizadas e da preferência da clientela atenta e exigente. De tão populares, as “bodegas” são conhecidas, em algumas regiões dos Estados Unidos, como “party store” ou simplesmente como “corner stores.” Mudando-se de região, o nome varia para “grocery” (Madison “*The Bodega*”). O fato é que a “bodega” tornou-se

uma instituição urbana e faz parte da economia simbólica do cotidiano de comunidades marginalizadas numa perspectiva transatlântica. No Brasil, seu nome varia: “bar,” “armazém,” “boteco,” “lojinha do/da fulano/a. No passado já foi também “venda” ou “vendinha.”

Para portorriquenhos que vivem em Nova York, as bodegas fazem parte da vizinhança, funcionam como encontro social, são lugares em potencial para trocas de informações e serviços, para busca de empregos e para reforçar o senso comunitário, pois é muito comum a presença de funcionários e donos bilingues, falando espanhol, vendendo produtos e marcas típicos de Porto Rico ou de outras regiões do Caribe. Considerada por muitos um “oasis de cultura latina” (Kaufman & Hernandez “The Role of the Bodega”), as bodegas estão localizadas nas esquinas e não há necessidade de dirigir ou pegar ônibus para ir até elas. Elas ajudam a manter os laços com a terra nativa. Mais do que uma empresa de pequeno porte, as bodegas, assim como os bares nas periferias brasileiras, se tornaram espaço de continuidade e referência cultural. O bar brasileiro e a bodega caribenha compõem o mosaico urbano periférico e colaboram para a formação de um senso de pertencimento comunitário de parte da população que se beneficia dele.

Embora pareçam produto das transformações da vida urbana, o bar, a venda, a bodega fazem parte do imaginário e do cotidiano das comunidades marginalizadas desde que se tem notícia da vida cotidiana durante a escravidão nas Américas. O escritor brasileiro Manuel de Macedo escreveu sobre o papel da venda na vida do escravo, dos homens livres e dos quilombolas dezoito anos antes da abolição formal da escravidão, em 1869. Em seu livro *Vítimas e Algozes* (Macedo 1869) e talvez o primeiro registro

que mostra o papel cultural e político das vendas na sociedade escravocrata antes da virada do século. Embora ele parta de uma descrição que vai enfatizar o caráter ameaçador da venda, obviamente, salientando a perspectiva dos fazendeiros donos de escravos, a descrição de Macedo é importante para situar uma tradição negra e pobre de tomar a venda, o bar, ou a bodega como espaço de sobrevivência, de trocas culturais, econômicas, simbólicas, como um poder-fazer.

A obra *Vítimas e Algozes* é formada por três histórias que traçam o perfil de personagens comuns do cotidiano carioca da época: O negro “feiticeiro”, o “moleque” traiçoeiro, a escrava “assassina”, as negras que “se amasiam” com seus patrões, a mucama “lasciva”, os negros “desocupados nas vendas”, os mulatos “espertalhões”, enfim, um sem número de tipos para demonstrar ao leitor que a presença do escravo na intimidade doméstica comprometia a estabilidade social e, assim, persuadi-lo a se colocar a favor da abolição.

Já no primeiro capítulo, o enunciador descreve com riqueza de detalhes o espaço da *venda* nas redondezas da casa-grande, onde os escravos se reuniam para, segundo a narrativa, “tramar suas táticas de insurgência contra o senhor, beber e vagabundear.” Eis algumas passagens sobre a venda, no olhar de quem a vê a partir da Casa-grande: “no interior e principalmente longe da vila, ou da freguesia e dos povoados há quase sempre uma venda perto da fazenda.” A venda aparece aqui como algo bastante presente na vida do escravo. O espaço múltiplo, uma encruzilhada de possibilidades apontando para a catarse, o lugar em que era possível fazer algo além de dedicar a força de trabalho na lavoura ou na Casa-grande, o espaço onde a liberdade era minimamente possível.

Segundo a narrativa,

a venda é pouco frequentada à luz do sol nos dias de serviço; nunca porém, ou raramente se acha solitária: ainda nesses mesmos dias de santo dever do trabalho, homens ociosos, vadios e turbulentos jogam ao balcão com um baralho de cartas machucadas, enegrecidas e oleosas desde a manhã até o fim da tarde (123).

Macedo destaca o papel de entretenimento, dizendo que além de jogos de cartas, havia sempre a presença de alguém tocando “viola,” cantando e se divertindo: “e é milagre faltar algum incansável tocador de viola; mas apenas chega a noite, começa a concorrência e ferve o negócio” (123). As atividades da venda eram sincréticas: espécie de armazém para se comprar alimentos, espaço de lazer com seus jogos e música e bebidas. Para além dos escravos ou das pessoas livres, Macedo registra o papel da venda no processo de insurgência levado a cabo pelos quilombolas. A venda, nesse sentido, era o espaço de troca para negros que fugiam das fazendas para formar quilombos:

A venda não dorme: às horas mortas da noite vêm os quilombolas escravos fugidos e, açoitados nas florestas, vem trazer o tributo de suas depredações nas roças vizinhas ou distantes ao vendelhão que apura nelas segunda colheita do que não semeou e que tem sempre de reserva para os quilombolas recursos de alimentação de que eles não podem prescindir, e

tambem não raras vezes a pólvora e o chumbo para a resistência nos casos de ataques aos quilombos (132).

Nesse sentido, a venda é também o espaço das alianças, é o espaço de sustento da resistência empreendida pelos quilombos, a venda é uma espécie de faixa para a manutenção de um estado de luta pela liberdade. Aos olhos dos senhores de escravos ela é uma degradação, aos olhos dos próprios escravos ela é uma parceira. A narrativa enfatiza a atitude de parceria do dono da venda para com os quilombolas:

e o vendelhão é em regra a vigilância protetora do quilombola e o seu espião dissimulado que tem interesse em contrariar a polícia, ou as diligências dos senhores no enalço dos escravos fugidios. Na hipótese de uma insurreição de escravos, a venda nunca seria alheia ao tremendo acontecimento” (134).

Como explicar essa força da venda, como uma personagem importante e estratégica na vida do escravo brasileiro? Talvez os fazendeiros entendessem que a venda era uma criação que fazia parte mesmo das estruturas da escravidão e fazia parte do projeto de controle dos escravos, pela bebida alcóolica, pela possibilidade de encontrá-los todos reunidos no mesmo espaço “se divertindo” e não refletindo a respeito da condição alienada de escravo. Macedo continua: “A venda é horrível; é o recinto da assembléia selvagem dos escravos. É na venda que ele se expande e se esquece. “O antro do escravo é, antes da senzala, a venda” (135). Macedo dedica todo o primeiro capítulo da novela

“*Simeão, o escravo*” para falar do papel central que a venda exercia na vida dos sujeitos escravizados no período colonial. A venda é descrita a partir do olhar da Casa-grande, é vista como antro de perdição, o espaço que subverte a ordem do controle da escravidão. O espaço da trama, da insurgência, da contra-cultura. E a venda era isso mesmo: espaço de liberdade e conspiração, catarse. A venda e o seu duplo papel: embriagava e funcionava como espaço para a reunião a respeito do que acontecia na casa-grande.

Na contemporaneidade, os botecos e bares nas favelas urbanas crescem vertiginosamente. Para quem conhece o universo de uma favela, há quase uma igreja e um boteco para cada casa. A venda virou boteco. Até bem pouco tempo, a venda era tida apenas como o espaço do apolítico, o lugar fora do lugar já que qualquer discussão sobre cidadania, direitos humanos, cultura, identidade, etc, tende a acontecer em espaços oficialmente preparados para tais debates: sede de associações de bairros, igrejas, escolas. O bar ou o boteco nunca foi visto como um potencial espaço criativo. Mas a partir de 2000, o boteco foi tomado como metáfora da encruzilhada, como o lugar semiótico de encontro dos signos, como morada de Exú, onde se cruzam todos os caminhos, todas as linguagens. Os melhores botecos ficam estrategicamente localizados na encruzilhada, no caminho onde se chega a todo lugar. O boteco é o Ipadê da favela. E Exú, o puxador da palavra, o ritmador do verso solto. Assim são os botecos responsáveis atualmente por um dos movimentos literários mais intensos em São Paulo: os saraus da periferia. São Saraus poeticamente performáticos, os quais nasceram em bares botecos de nomes bem sugestivos, tais como: Sarau do Bar Zé Batidão, Sarau do Binho, Sarau Suburbano Convicto, Sarau Elo da Corrente. Segundo Alessandro Buzo, inicialmente associado ao

Sarau da Cooperifa e, depois, fundador do sarau Suburbano Convicto, esses saraus funcionam como uma espécie de "quilombo cultural da senzala moderna."¹⁸ Sergio Vaz, fundador do Sarau da Cooperifa, completa: “Como todo mundo sabe, na periferia não tem museu, não tem teatro, não tem cinema, não tem nada. Na periferia tem boteco. Então transformamos o bar do Zé Batidão num centro cultural.¹⁹”

É importante destacar o que Buzo enfatiza em sua fala, pois, diferente do que apontou Macedo ao referir-se à venda nas redondezas da senzala, aqui o bar é tomado como espaço cultural, igualmente multifacetado, onde se compra não apenas bebidas alcóolicas, como também há espaços para compras de pequeno porte, jogos, manifestações culturais e diversos outros tipos de atividade. Desde 2001, quando começaram as primeiras incursões poéticas no Sarau da Cooperifa, o bar vem sendo ressignificado e sua projeção não adquire o aspecto negativo amplamente divulgado por jornais impressos e telejornais. Não raro, a favela é definida como o espaço da violência e da desordem (os botecos são caracterizados por excelência como o espaço da degradação), ou o espaço da falta. Por morar na favela qualquer pessoa já ganha o estatuto de carente.

Entretanto, o que esses espaços de performance poética vêm apontando é bastante diferente. Onde colocar esse discurso literário nascido no seio de botecos, na periferia de São Paulo? São sujeitos subversivos que estão falando alto e claro em sua própria voz?

¹⁸ Alessandro Buzo é fundador do sarau e livraria Suburbano Convicto, localizados na região central da cidade de São Paulo, no Bairro Bixiga. Ver: Brum, Eliane. “Academia de Letras da Periferia”. Revista Epoca.

¹⁹ Ver Brum, Eliane. “Academia de Letras da Periferia.” Revista Epoca.

Que discursos estão sendo projetados por estes sujeitos? Como se define e representa a pobreza, as favelas e seus moradores nas letras brasileiras?

Segundo Roberto Schwarz (*Os pobres na Literatura Brasileira*), durante todo o período colonial, os homens livres pobres foram muitas vezes designados com a expressão *vadio*, o seu modo peculiar de viver foi classificado de *vadiagem*. Entretanto, nem sempre essa nomenclatura abarcou indivíduos desocupados: era vadio na colônia todo aquele que não se inseria nos padrões de trabalho norteados pela obtenção do lucro imediato, e grande gama de indivíduos entregues a atividades esporádicas e intermitentes se viu coberta por essa designação (36). Se, no passado, os moradores dessas regiões apareciam exclusivamente nas páginas criminais dos jornais, atualmente essa atuação poética tem lhes rendido aparições em cadernos culturais e programas televisivos de entrevistas e entretenimento. Lançamentos dos livros são agendados em diferentes pontos da cidade. Em 1998, uma edição especial da *Revista Caros Amigos*, batizada de *Literatura Marginal – Ato I*, organizada pelo escritor Ferréz, redimensionou a cena urbana e trouxe outro discurso até então invisível: a produção literária da periferia. O sucesso da primeira edição rendeu outros dois volumes (2002 e 2004), e a publicação do livro *Literatura Marginal – Talentos da escrita periférica* (Ferréz, 2005). Tais publicações deram visibilidade a um fenômeno que vinha acontecendo, desde 2001, nos bastidores das favelas de São Paulo, especialmente após o lançamento da obra *Cidade de Deus*, de Paulo Lins, em 1998: o surgimento dos *Saraus da Cooperifa*. Em *Cooperifa – Antropogafia periférica*, Sérgio Vaz (2008) conta sua trajetória pessoal no mundo das letras, uma trajetória cheia de influências do movimento hip hop brasileiro e

estadunidense. Vaz reconhece que a temática racial se constitui parte do seu discurso e do discurso dos integrantes da Cooperifa chamando o sarau de *quilombo*: “*Por conta de algumas matérias na mídia, as pessoas não paravam de chegar para conhecer o nosso quilombo*” (146). Os Saraus da Cooperifa acontecem semanalmente em um bar na periferia da zona sul de São Paulo.

Além do Sarau, outros desdobramentos são arquitetados pelos poetas da Cooperifa, a exemplo da criação de saraus em outras regiões da periferia paulistana ou dos projetos *postesia* e *postura* (2005). O primeiro, trata de intervenções poéticas que culminaram na afixação de poemas em postes e, o segundo, trata de intervenções de artistas plásticos, também nos postes de comunidades da região de Capão Redondo/SP. Essa relação entre poesia, performance, artes plásticas e mobilização comunitária nos remete à lógica do “*Wall of Respect*.” Mais recentemente, a editora *Toró* foi lançada com o intuito de publicar livros de poesia e fomentar o mercado editorial para esses escritores (Rosa 2007). A lógica desses movimentos contemporâneos que se expressam através da literatura passa pela idéia segundo a qual além de produtor do texto literário, o escritor precisa criar as próprias instituições e formar um público leitor do seu trabalho. Cabe à crítica lançar mão de uma lógica que não apenas repreenda ou ignore essas manifestações, mas que seja capaz de entender os diálogos, as convergências, as diferentes estratégias de enunciação e de auto-representação.

Capítulo 3

De Ruas, Bodegas e Bares: Poéticas Negras em Interconexão no Atlântico Sul

Não é nada novo declarar que para nós a música, o gesto e a dança são formas de comunicação, com a mesma importância que o dom do discurso. Foi assim que inicialmente conseguimos emergir da plantation: a forma estética em nossas culturas deve ser moldada a partir dessas estruturas orais. (Edouard Glissant 1989).

A escravidão negra transatlântica forçou o transporte de corpos para as Américas, inxertando os sistemas de plantations americanos e caribenhos e as lavouras brasileiras. No entanto, ao se transportar esses corpos, forjou-se também o trânsito de um arcabouço de culturas, hábitos, costumes, linguagens e cosmovisões heterogêneas, algumas recriadas, outras ressignificadas em face de situações históricas, políticas ou geográficas específicas. Mesmo submetidos a um violento e cruel sistema de opressão que lhes tolhia a liberdade e instaurava uma condição sub-humana, negros e negras foram e têm sido capazes de criar estratégias de resistência utilizando o corpo e a voz, seja no sistema de segregação legalizado dos Estados Unidos e da África do Sul, ou na forma racista peculiar das colonizações britânica, francesa, portuguesa, espanhola e belga.

Por um lado, o racismo global ainda é um problema do século XXI – avançando além da predição de DuBois que o situara como o mal do século XX - enfrentado por

milhões de negros, indígenas, imigrantes indocumentados e pobres ao redor do mundo. Por outro lado, formas similares de resistência despontam de maneira simultânea, independentemente de fronteiras nacionais e coerções históricas, tornando a produção cultural das populações oprimidas um elemento-chave na instituição de uma agência política.

Assim, acredito que é de fundamental importância conhecer experiências transnacionais de vias alternativas ao poder hegemônico eurocêntrico-cristão, sem deixar de considerar as especificidades nacionais, ou seja, ver a história global a partir de contornos locais.²⁰ Corroborando essa visão, Marabe afirma que *negritude* como agência política dos negros ao redor do mundo só pode atingir seu completo potencial revolucionário, como instrumento de resistência, se for projetada dentro de um contexto transnacional e pan-africano.²¹ Por contexto transnacional e pan-africano entendo como a) um conjunto de condições de fatores concebidos sob a forma de interseccionalidade de opressões e b) formas de resistência e agenciamento vividas, criadas e ressignificadas por afro-descendentes independentemente de idiomas, nacionalidade ou modos de manifestação.

Se, na primeira metade do século XX, a noção de pan-africanismo fundamentava-se na cor/raça, a experiência moderna obriga-nos a expandir esse conceito para além da fenotipia, estabelecendo a experiência diaspórica da opressão como o elo a ligar esses sujeitos, assim como as estratégias de resistência que adotam, as quais passam quase

²⁰ Ver Mignolo, Walter. *Global Histories/Local Designs*.

²¹ Ver Marabe, p.4-7.

invariavelmente pela reinvenção do corpo, pela voz e pela reconfiguração da relação com a escrita, pensado não apenas numa perspectiva da modernidade em geral como também da modernidade negra, especificamente. Como observado por Sérgio Costa, são “a corporalidade e a performance que caracterizam a maneira transnacional de resistência da diáspora Africana.” Ele atenta para o fato de esse não é um elemento cultural dissociado da política. Corporalidade e performance são atos políticos em trânsito nos “dois Atlânticos” (117).

Não se trata aqui de afirmar que o corpo negro, em seu sentido físico, é o responsável por aproximar esses sujeitos, no âmbito da diáspora africana, mas sim de atentar para as “formas similares de tradução dos processos de exclusão e discriminação aos quais os possuidores de um corpo negro estiveram e estão submetidos nas sociedades modernas” (Costa 119).

E por estarem localizados em um plano similar de processos de exclusão e discriminação, esses sujeitos às vezes falam das mesmas questões usando ora códigos linguísticos diferentes, ora corporalidades e performances diferentes, mas embuídos na mesma lógica estratégica: o direito de se auto-denominar e representar, o direito de *agência*.

Nesse capítulo, revisito o conceito de *modernidades negras* do sociólogo brasileiro Antônio Sérgio Alfredo Guimarães²² para argumentar que os movimentos poéticos Nuyorican e Cooperifa não nascem do vácuo histórico. Mesmo despontando em contextos históricos e geográficos diferentes, defendo que ambos são movimentos que se

²² Ver Guimarães, Antônio Sérgio. “Modernidades Negras.”

inserir na lógica de uma tradição poética que vem institucionalizando a própria história, seja ao cantá-la, ao escrevê-la, ao performá-la, ao dançá-la ou combinando todos ou vários desses elementos de maneira sincrética (Glissant, Irobi, Gilroy, Hall).²³ Essa tradição poética está inserida dentro de narrativas afro-ameríndias, muitas das quais não se beneficiam da mesma visibilidade e legitimidade capitalizadas pela perspectiva anglófona a qual, não raro, olhou e interpretou experiências de outros povos sob o signo da *falta*.

Contudo, nem sempre essas formas não convencionais de resistência e agenciamento político que desprezam modos institucionais do fazer político foram compreendidas em suas potencialidades, mesmo por acadêmicos habituados ao trato das questões raciais. O livro de Michael Hanchard, *Orfeu e Poder*, é um bom exemplo desse quadro. Hanchard, partindo de sua realidade, condena, no livro, o que considerou opção cultural dos negros brasileiros em detrimento de uma ação política. Com base naquilo que considera ser o mais importante, ou seja, a inexistência da versão afro-brasileira “dos boicotes, das paralisações, da desobediência civil e da luta armada” (Hanchard 163), ele não conseguiu perceber ações culturais como forma de resistência e posicionamento político. Lideranças afro-brasileiras na década de 1930, ao contrário, demonstravam estar cientes das particularidades do racismo brasileiro, e que o combate nem era o único caminho, como se depreende de artigo no jornal *O Clarim* (1935): “Não é só com a

²³ Ver Gilroy, Paul. Atlântico negro (edição em português); Irobi, Esiaba. “What they came with: Carnival and the Persistence of African Performance Aesthetics in the Diaspora”. *Jornal of Black Studies*, vol 37. No. 6, Julho, 2007 – P. 896-913. Glissant, Eduard. *Introdução a uma poética da diversidade*. Juiz de Fora: editor da UFJF, 2005; Hall, Stuart. *Da diáspora: identidades e mediações culturais*. Belo Horizonte: UFMG/Unesco, 2003.

espada que se torna herói, mas também, com palavras e ações. Será que os negros não sentem os prejuízos originados pelos preconceitos? Somente nas organizações modelares é que se pode lutar pela nossa Emancipação” (*O Clarim* 1).²⁴

Quando intelectuais e lideranças negras brasileiras leram *Orfeu e Poder*, analisaram a contribuição que a obra traz para o campo das relações raciais no país, mas não pouparam críticas contundentes quando consideraram pertinentes, especialmente, quanto se tratava de equívocos na leitura do pesquisador afro-americano. Luiza Bairros,²⁵ por exemplo, afirma que o livro traz “uma extensa crítica à contribuição intelectual brasileira ao debate sobre o racismo e desigualdades raciais.” No entanto, ela salientou a “forma às vezes contraditória e confusa” dos argumentos e análises apresentados por Hanchard, os quais “oscilam entre a afirmação do baixo nível de consciência racial e de organização entre os afro-brasileiros,” e a constatação de que, afinal de contas, a experiência do movimento negro não pode ser considerada um fracasso.²⁶

Outra crítica feita a Hanchard foi sua sugestão de que os negros brasileiros deveriam ser menos diaspóricos e mais nacionais (Bairros 185). No entendimento de Hanchard, o culturalismo impedia o desenvolvimento de uma organização negra forte politicamente. Para Bairros, no que concordo com ela, “ao propor que o movimento se nacionalize, Hanchard se coloca na contramão da história do negro no mundo (...) [pois o] processo de recuperação de nossa historicidade necessariamente envolve as múltiplas

²⁴ Ver jornal *O Clarim*. São Paulo, março de 1935, p.1

²⁵ Ver Bairros, Luiza. “Orfeu e Poder: uma perspectiva afro-americana sobre a política racial no Brasil,” 1994. Bairros é Ministra da Secretaria Políticas de Promoção da Igualdade Racial – SEPPIR.

²⁶ As críticas de Bairros foram acompanhadas por outros intelectuais, tais como Pierre Bourdieu, Loic Wacquant e Michael Turner.

contribuições para o que significa *ser negro*.” Citando Paul Gilroy, ela chama a atenção para o fato de que “raça também é vivida "através" de outras identidades, e o combate ao racismo pode estar presente em movimentos aparentemente não relacionados com a questão” (184). Nesse sentido, segundo Bairros, “não se pode separar a subjetividade construída em torno de raça das formas e dos laços de solidariedade expressados na defesa de interesses comuns.”

Com base nessa perspectiva, entendo que movimentos como Nuyoricans e Cooperifa tendem “a abarcar outras dimensões de expressão do povo negro como coletividade” (Bairros 184). Bairros defende que respostas ao racismo podem vir encapsuladas em formas de reivindicação econômica e política que extrapolam os mecanismos formais e a geopolítica de um único país, perspectiva também reforçada por Costa:

“A história da diáspora africana (...) se desenvolve fora da órbita da política formal, se valendo fundamentalmente da performance, da dança e da música como forma de sua constituição. Por outro lado, desde sua imagem, a diáspora africana não pode ser reduzida na dinâmica nacional da política contemporânea” (Costa 118).

Desde o movimento pan-africanista, nota-se uma limitação narrativa que não incluiu experiências - *faces e vozes* - da América Latina e Caribe (Walker 2002) ²⁷, muitas das quais sequer foram consideradas dentro do escopo teórico como “diáspora”. Marable atribui essa invisibilidade caribenha e latino-americana a uma visão mais

²⁷ Walker, Sheila. “A África Espalhada, Faces e Vozes da Diáspora Africana”. EUA: Filme, 2002.

paroquial que pesquisadores e intelectuais treinados nos Estados Unidos têm dos chamados *Black Studies*, ao focar quase exclusivamente na luta por direitos e igualdade protagonizada pelos afro-americanos no contexto interno do estado-nação (Marabe 2).

Mesmo nesse embate dos direitos civis notam-se ocultamentos e/ou invisibilizações, como foi o caso dos afro-portorriquenhos que tiveram papel ativo nas colaborações com escritores e lideranças dos direitos civis afro-americanos nos anos 60 e 70, mas cujo protagonismo ficou ausente das narrativas construídas desde então, e só recentemente começa a ser desvelado.

Young Lords: organização comunitária e relações de gênero

No Brasil, as comunidades de periferia nunca tiveram um movimento nacional orgânico que as unificasse. Houve, no Rio de Janeiro, uma tentativa de unificação – a CUFA: Central Unica das Favelas - mas não se pode dizer que unificou o discurso em torno da favela. O movimento hip hop, no entanto, significou uma linha de atuação que atravessa as fronteiras das cidades, dos estados, inclusive vindo a se configurar como uma possibilidade de representação fora do espaço urbano.²⁸

Em Nova York, os *Young Lords* queriam unificar a luta pela cidadania com dignidade dos portorriquenhos radicados em NY. A ideia era unir todos os grupos que agiam isoladamente para que pudessem compor um movimento forte de intervenção:

²⁸ Refiro-me às experiências que vêm da zona rural, com os atuais grupos de rap indígena. Isso porque se a juventude procura uma maneira contundente de se expressar, eles o fazem através das letras e do ritmo do rap.

estudantes universitários e as lideranças que intervinham nas ruas do *El Barrio*. Em Julho de 1968, foi criado, assim, a “Organização Young Lords Estado de Nova York.”

A primeira ação de lançamento da organização *Young Lords* foi fechar as ruas do *El Barrio* em protesto ao descaso das autoridades em relação à comunidade, especialmente, com montes de lixo que ficavam amontoados nas esquinas da região, o chamado *Garbage Offensive*, liderados por David Guzmán, Felipe Luciano, Pablo Yorúba Guzmán, Juan Gonzalez, Juan “Fi” Ortiz, entre outros. O problema do lixo foi catalizador de ações, pois mobilizava e sensibilizava toda a comunidade para um problema tão básico e importante de saúde pública. De modo que “Soon the garbage action turned into a confrontation with police, and The Young Lords became experienced in street fighting, in basic urban guerrilla tactics, the hit and run.” Uma segunda ofensiva se deu com a ação que ficou conhecida como *The People’s Church offensive*, a qual definiu a retomada da militância armada. Foram abertos novos escritórios em Newark e no Bronx. Criou-se o jornal “Palante” (Palante 9).

Um elemento que foi bastante pautado pelos jovens ativistas de *Young Lords* foi o machismo dentro da organização, assunto que chegou a fazer parte de processos internos de formação política. As mulheres do movimento defendiam que a luta política deveria angariar a contribuição de todas as pessoas. Assim, “the attitudes of superiority that brothers had toward sisters would have to change, as would the passivity of sisters towards brothers (allowing brothers to come out as *macho* or chauvinista) (Palante 11).

No documentário “Influential Puerto Rican Activist Group: The Young Lords Makes 40th Anniversary”, Luis Garden Acosta fala sobre o papel fundamental e a

participação das mulheres no movimento, participação essa que, segundo ele, mudou radicalmente a maneira como ele passou a ver as relações de gênero. Segundo ele, Iris Morales, que dividia a liderança da organização com Felipe Luciano (seu marido à época), teve papel preponderante ao educar os homens em sessões chamadas “woman’s liberation sessions”:

Iris Morales, particularly, and Denise, they led a movement to really challenge our thinking. I went into the Young Lords thinking that I was a very liberated male, you know, open to everything, you know? And they forced me to sort of challenge and look at my sort of attitudes. And I, in that weekly — weekly — session on women’s liberation in the Young Lords, began to really understand some of the ingrained aspects of my culture that really was a barrier to that equality” (Luis Garden Acosta)²⁹.

Antes mesmo desse período, mais precisamente entre 1880 e 1920, a maioria dos afro-latinos em Nova York estava engajada em projetos e alianças com lideranças negras norte-americanas, mas suas atuações ficaram subsumidas às dos negros estadunidenses. Arturo Schomburg, já no final do século XIX, alertava para o fato de que a história do

²⁹ Ver Democracy now program: “Influential Puerto Rican Activist Group: the Young Lord Makes 40th Anniversary” http://www.democracynow.org/2009/8/21/young_lords

negro no novo mundo não se limitava exclusivamente aos Estados Unidos (Hoffnung-GarskofAfro 73).³⁰

Schomburg, que transitava com facilidade nas Américas, entre comunidades negras de Porto Rico, Cuba, Venezuela, Centro América e do atual Caribe, além, é claro, dos Estados Unidos, buscando recuperar nas “hermanas repúblicas” a história “que a escravidão tinha suprimido”³¹ aos negros da diáspora, exemplifica uma situação que vale ser explicitada.

Nascido em Porto Rico, Schomburg se muda para os Estados Unidos e desembarca em Nova York em 1891. Apartir daí, ele vai desempenhar um papel preponderante nas intermediações transatlânticas das lideranças negras daquela época.

Schomburg did not reach out to Black North Americas as an oppressed Puerto Rican seeking allies. He reached out to Black Americans as a “Negro” born in Puerto Rico. He was accepted in North American Pan-Africanist circles not because all Puerto Ricans were seen as natural allies, but because, according to the racial philosophy espoused there, foreigner Negroes were family - related by blood. He became a respected race leader not because he immediately became an assimilated North American Negro, but because in being fluent in Spanish and competent in French Schomburg was able to serve as a correspondent and translator between North American Blacks and a network of Blacks intellectuals

³⁰ Ver Hoffnung-Garskof, Jesse. “The World of Arturo Schomburg” – Afro-Latin@ Reader 73.

³¹ Ver Asante, Molefi Kete. "In memoriam for Abdias do Nascimento 1914-2011." *Journal of Pan African Studies* 4.5 (2011): 1+. *Academic OneFile*. Web. 17 July 2013

that grew within the new imperial order in the Atlantic basin (Hoffnung-Garskof 87-88).

Com o passar dos anos, sua nacionalidade porto-riquenha perdeu-se (ou foi invisibilizada) dentro do guarda-chuva mais abrangente do *African-American*. Em 2002, Molefi kete Asanti não utilizou a categoria identitária “afro-latino” ou “afro-caribenho” ao inclui-lo na lista dos “cem maiores afro-americanos da história.”³²

Um pé no passado, um olho no futuro: movimentos poéticos transnacionais do Harlem Renaissance ao Black Arts Movement

Em todos os lugares onde a presença negro-africana se fez notar, pode-se observar manifestações fortemente baseadas em um tipo de expressividade que, não raro, mescla voz, ritmo, corpo e tambor. Elencar todas essas formas foge à abrangência desta pesquisa. Diante disso, optei por focar naqueles mais diretamente vinculados ao tema do trabalho, e fazer menção a alguns outros relevantes. Nos Estados Unidos, é conhecida a força de uma tradição vernacular datada desde antes do *Renascimento do Harlem* até os dias de hoje.

Essa tradição remete aos cantos de trabalho escravo que, além de servir para marcar o ritmo das atividades nas plantações (e isso não apenas na América do Norte, mas no novo mundo como um todo), valia-se de palavras com o sentido invertido, como forma de conversar entre si, driblando a vigilância de escravocratas. Engloba, ainda, as

³² Ver Asante, Molefi Kete. "In memoriam for Abdias do Nascimento 1914-2011." *Journal of Pan African Studies* 4.5 (2011): 1+. *Academic OneFile*. Web. 17 July 2013

narrativas de escravos (Olaudah Equiano, Sojourner Truth, Martin Delany, Frederick Douglas, 1746-1865); o Renascimento do Harlem (W.E.B. Du Bois, James Weldon Johnson, Claude McKay, Arthuro Schomburg, Alain Locke, Langston Hughes, Zora N. Hurston, entre diversos outros, 1919-1937); os spirituals; as músicas gospel; a tradição do blues e do jazz; os sermões e preces de Martin Luther King e Malcom X; o R&B de Marvin Gaye; a literatura dos anos 40s com Richard Wright, Ralph Ellison, James Baldwin; a era Black Arts Movement com Amiri Baraka, Sonia Sanchez; The Last Poets, a poética Nuyorican e as escritoras que chegam a partir da década 70: Maya Angelou, Toni Morrison, Alice Walker, Edwige Dandicat, entre outras; e a poética do hip hop de Gil Scott-Heron, Public Enemy e Tupac, para citar alguns dos mais conhecidos.³³ Dentre todas essas produções culturais, meu olhar volta-se, primeiro, para o Harlem Renaissance e, posteriormente, para o Black Arts Movement, não só por sua importância na história americana mas também por reunir num só movimento as várias formas poéticas africanas que servirão, mais tarde, de ponto de partida para a poética Nuyorican.

Harlem Renaissance foi um movimento cultural que floresceu no bairro negro de Nova York durante as primeiras décadas do século XX, envolvendo uma diversidade de produções culturais que passa pela literatura, música, artes visuais, dança, teatro, história e política. A expansão das estradas de ferro até a região do Harlem atraiu imigrantes de diversas partes do sul do país e também do Caribe, motivando investimentos no local e fomentando o desenvolvimento urbano. A chegada de um grande contingente de pessoas

³³ Ver Henry L. Gates, Jr., and Nellie Y. McKay (editors). *The Norton Anthology of African American Literature*. New York: W.W. Norton, 1997.

que partilhavam as consequências da escravidão e ainda traziam diferentes backgrounds, inevitavelmente, transformou o local em uma espécie de caldeirão cultural. Esse conjunto heterogêneo de expressões culturais gerou um cenário singular, localizado entre a 5ª Avenida e a Rua 135, em Manhattan. Com o advento da Primeira Guerra Mundial em 1914, negros provenientes do sul do país— os quais fugiam dos constantes linchamentos, incorporaram-se aos pelotões do exército e foram para as frentes de batalha. Ao retornarem da Guerra, não receberam o mesmo tratamento dispensado aos soldados brancos. Ao contrário, experimentaram o recrudescimento do racismo.

Observando esse fato, DuBois chega à conclusão de que se nada havia mudado para aqueles soldados que haviam se juntado ao exército e arriscado suas vidas para defender os interesses da nação, o que mais haveria de mudar para o restante da população negra civil? Portanto, observa ele, essas condições obrigaram os afro-americanos a tomar outro rumo na luta por igualdade racial (DuBois 3). Era preciso, de acordo com ele, canalizar a revolta no sentido de redesenhar as estratégias de luta. A nova face da forma organizacional que se configurou a partir desse contexto congregava igrejas negras, intelectuais, líderes da luta política e, especialmente, o mundo das artes. Era preciso empreender esforços no sentido de reconstruir a imagem da população negra, criando novos signos de representação.³⁴

Portanto, para se começar uma nova mudança, produzir arte era o primeiro passo, uma vez que todas as estradas estavam fechadas, todas as vizinhanças, a legislação, tudo

³⁴ Ver Dubois “The Return of the Soldiers.” In: Lewis, David. *The Portable Harlem Renaissance Reader*. New York, 1995.

mais estava fechado por causa da segregação, faltava apenas mais uma saída: o campo da literatura e de outras artes.

Originários de uma cultura que preza a sonoridade da palavra, afro-descendentes resgataram e mantiveram o hábito de tornar a palavra poética um dos seus elementos cotidianos de sobrevivência e de agência política. Em 1925, a edição especial da revista *The Survey Graphic - "Harlem: Mecca of the New Negro,"* coordenada por Alain Locke, representou o reconhecimento oficial de um movimento que vinha transformando o bairro negro Harlem, na cidade de Nova York, com um centro da produção cultural de renome internacional.

Não há consenso quanto ao ano exato do surgimento desse movimento, mas considera-se que seu período mais fértil aconteceu entre o retorno dos soldados que serviram na Primeira Guerra e o período pós-depressão (1919 a 1937). O Harlem Renaissance lançou importantes nomes no cenário cultural urbano novayorquino: literatura (poesia e prosa) – Du Bois, Locke, Johnson, Garvey, Schuyler, McKay, Fauset, Toomer, Larsen, Hurston, West, Fisher, Nugent, Bennett, Hughes, Cullen, e Bontemps; música: Bentley, Smith, Roll, Rainey, Bechet, Armstrong, Henderson, e Ellington, assim como artes visuais Alston, Covarrubias, Savage, VanDerZee e Van Vechten.

O *Renascimento do Harlem* produziu durante seu auge trinta e seis romances, dez volumes de poesias, cinco peças na Broadway, diversos artigos, crônicas, contos, esculturas e outros produtos das artes plásticas e visuais. Como todo movimento coletivo, não se pode falar em homogeneidade. Havia uma profusão estética, temática e ideológica que diferenciava as produções e as tornava contribuições particulares para uma discussão

mais ampla sobre o real sentido da expressão “The New Negro.” Bernard, com base em Henry Louis Gates, lembra que o conceito de New Negro só pode ser pensado no contexto de uma relação polêmica ou contratual com o seu oposto, ou seja, “The Old Negro.” O “New Negro” seria, assim, aquele que além de não aceitar e de questionar os estereótipos que lhes eram atribuídos não mediria esforços para provar que suas produções culturais apresentavam o mesmo padrão de qualidade das produções do mundo branco, inclusive com o uso de uma semântica ligada ao campo da moralidade, da inteligência e de outros fatores básicos da humanidade (Bernard, 259).

New York’s Harlem Renaissance embarked on a different intellectual project. Rather than redefining American national identity, the movement constructed an African-American identity within American and European culture, so that African-American culture would become admirable and comparable to Anglo-American culture. (...) In the process, Harlem Renaissance writers created a culture that was ennobled but also one that would parallel Anglo-American culture rather than fundamentally change the dominant discourse in the decades to come (Bernard 18).

O mesmo raciocínio pode ser aplicado, segundo Laremont e Yun, aos escritores associados ao Movimento da Negritude: “writers of the Negritud movement (Aimé Cesair and Leopold Senghor, principally) did the same for Africans in Europe. (...) Negritud movement emphasized that in measuring Africanity against whiteness, African

culture worthy of admiration by European and American” (Ricardo René Laermont e Lisa Yun 18).

Depois do *Harlem Renaissance*, negros afro-americanos continuaram a reinventar formas criativas para resistir ao racismo, a exemplo do movimento *Black Arts Movement* – BAM. Marcada pelo forte questionamento da supremacia da estética euro-ocidental, a fase compreendida entre 1965 a 1975 fez surgir as primeiras discussões no ambiente acadêmico sobre a necessidade de criação de espaços (departamentos) para desenvolvimento de estudos e pesquisas sobre os afro-americanos, chicanos, asiático-americanos, e portorriquenhos. Fora das universidades, o movimento *Black Power* influenciou o surgimento do *BAM*, para o qual literatura e teatro são formas privilegiadas de expressão dos novos referenciais produzidos especialmente por afro-americanos e, mais tarde, por Nyoricans.

No ensaio “The Black Arts Movement,” Neal (1968) aponta que o “Black Art is the aesthetic and spiritual sister of the Black Power concept” (184). Neal afirma que ambos os movimentos *The Black Arts* e *o Black Power* estão intimamente ligados pelo desejo que os afro-americanos têm de rediscutir noções de nacionalidade e auto-determinação.

Ele assevera o caráter nacionalista de ambos e aponta o que seria característica específica de cada um: “One is concerned with the relationship between art and politics; the other with the art of politics” (168). Mais tarde, Amiri Baraka deixa seu aspecto nacionalista e adota uma postura mais transnacional da luta dos negros contra o racismo. África e Cuba são geografias presentes no discurso de Baraka, embora pouco se tenha

estudado a respeito das relações entre esse movimento artístico e político e as instituições afro-brasileiras (Baraka 1991).

Os artistas do BAM traziam uma relação íntima entre poesia, performance, artes visuais e mobilização comunitária. Embora o movimento em Nova York tenha recebido mais atenção da crítica, dando a entender que foi o único lugar onde o BAM floresceu, Chicago responde por uma boa dose de atividades. Em 1967, um muro de 60x30 foi pintado e chamado de *Wall of Respect*. Fruto de um workshop em uma das comunidades, o muro foi pintado com imagens de negros proeminentes que representavam referenciais positivos, tais como Billy Holliday, Muddy Waters, James Brown, Malcom X, Marcus Garvey e outros. O local se tornou palco de mobilização e manifestação comunitária (Collins & Crowford, 2006).

Contexto da virada do século: narrativas afro-poéticas marginais e periféricas no Brasil

Embora não se possa falar em um significativo movimento coletivo a exemplo do ocorrido no Harlem Renaissance, em termos de Brasil, a virada do século XIX para o XX no país, em especial no Rio de Janeiro, então capital federal, assinalou a predominância de uma presença negra no incipiente mundo do entretenimento brasileiro, que abarcou desde as primeiras “cintas cinematográficas cantantes³⁵”, passando pelo teatro de vaudeville ou ligeiro e pelo circo, para chegar à gravação musical. Assim como na Nova

³⁵ Esse era o termo utilizado pela imprensa para se referir aos filmes mudos, cuja sonorização ao vivo, ou por detrás das telas, era feito majoritariamente por artistas negro. Ver: Roberto Moura. *Tia Ciata e a pequena África no Rio de Janeiro*.

York do início do século XX, contribuiu para essa emergência cultural negro-africana um intenso deslocamento de populações negras das áreas rurais em direção aos centros urbanos nas primeiras décadas após o fim da escravidão. Nessa onda migratória destacou-se, principalmente, aquilo que ficou conhecido posteriormente como a diáspora baiana, que se concentrou na zona portuária da cidade formando o que ficaria conhecido como a *Pequena África*, um reduto de negros, inclusive africanos, onde passaria a ser gestada uma cultura marginal que mais tarde ganharia o status de nacional, a exemplo do samba³⁶.

Antes mesmo da abolição da escravidão, ocorrida em 1888, é possível elencar uma série de artistas e/ou atividades de matrizes africanas ou desenvolvidas por parcelas da população negra em festas religiosas e campanhas em prol da abolição que reuniam danças, músicas, ditos maliciosos e desafios carregados de crítica social (Nepomuceno³⁷ 2006, 2011 e Abreu 1999)³⁸. Nesta confluência de variadas formas poéticas de expressão, vale recuar no tempo para resgatar a experiência do cômico afro-descendente Francisco Correa Vasques, que valendo-se de sua popularidade engajou-se em campanhas abolicionistas lançando uma inusitada estratégia. Vasques dirigia-se a lugares movimentados da cidade e começava a falar alto, chamando a atenção dos passantes. À

³⁶ Ver Moura, Roberto. *Antecedentes da chegada da indústria cultural no Brasil*. Pesquisa desenvolvida para o Centro Interdisciplinar de Estudos Culturais da Universidade Federal do Rio de Janeiro, 1994-1995 (não publicado); Nepomuceno, Nirlene. (2006) *Testemunhos de poéticas negras: De Chocolate e a Companhia Negra de Revista no Rio de Janeiro (1926-1927)*. Dissertação (Mestrado em História/PUCSP); Lopes, Antônio Herculano. *Entre Europa e África: a invenção do carioca*. Rio de Janeiro: Fundação Casa de Rui Barbosa, Topbooks, 2000.

³⁷ Nepomuceno. *Celebrações negras do ciclo natalino: teias da diáspora em áreas culturais do Brasil e do Caribe*. Tese de Doutorado, PUC, 2011.

³⁸ Ver. Abreu, Martha. *O império do divino: festas religiosas e cultura popular no Rio de Janeiro 1830-1900*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira; São Paulo: Fapesp, 1999.

medida em que estes se aproximavam, ele iniciava pequenos discursos, carregados de ironia, em favor da abolição. Estratégia semelhante, pautada pelo “improviso” estava presente nas matinées teatrais e saraus que ele, juntamente com outros negros abolicionistas, como José do Patrocínio, costumavam organizar em teatros do Rio de Janeiro.³⁹

No período de um ano, entre julho de 1880 e 1881, uma série de conferências abolicionistas foram realizadas aos domingos, em diferentes pontos da cidade do Rio de Janeiro, em meio a performances, esquetes, shows e declamações. Igualmente entre o final do século XIX e os primeiros anos do século XX, outro negro, Eduardo das Neves, fazia da música um espaço de articulação política do cotidiano, ao abordar conteúdos diretamente voltados à população negra, sem abrir mão do humor e da ironia.

A obra de Dudu, seus versos, canções e repertório, afirmava uma valorização dos não brancos, das coisas crioulas, mulatas e morenas. Através do humor e da irreverência (no tratamento a antigas sinhás e patroas), os lundus de Dudu expõem o conflito racial em meio a possibilidades reais de inserção profissional de negros no mercado cultural e de diversões carioca; em meio a trocas culturais intensas numa cidade cosmopolita, como a cidade do Rio de Janeiro, que acompanhava de perto todas as novidades musicais européias e norte-americanas. Suas canções, ao lado das de outros músicos negros contemporâneos, indicam alguns possíveis

³⁹ Marzano, Andrea Barbosa. *Escenas cômicas: Vasques e o teatro no Rio de Janeiro (1850-1900)*. Dissertação de mestrado, UFF, 1999.

caminhos construídos pelos afrodescendentes para projetarem os seus sonhos e para criticarem desigualdades sociais e raciais, que pareciam perpetuar-se após o fim da escravidão (Abreu 94)⁴⁰.

Sátiras, ironias e ridicularizações sempre deram a tônica na múltipla poética afro-brasileira, quer no Rio de Janeiro e Salvador, apontados como berço de uma “autêntica” cultura negra, quer em outras regiões do país, como São Paulo, cidade orgulhosa de sua população majoritariamente imigrante e descendente de europeus, em especial italianos. Ali, ao longo de quatro décadas, lideranças negras, mesmo sem fazer da morte uma festa (Reis 2009) transformaram seu sentido soturno num gesto político, ao promover uma espécie de cortejo-manifesto,⁴¹ no qual corpos negros rasgavam as ruas de uma cidade que se queria embranquecida e, ao mesmo tempo, deixavam à mostra as injustiças de que eram vítimas. Entre a década de 1930 até o final dos anos 70, esses cortejos-manifestos reuniam centenas de pessoas que seguiam em passeata até um dos principais e maiores cemitérios de São Paulo, para reverenciar a memória do escritor e advogado negro Luiz Gama, morto em 1882. O ponto alto dessa manifestação, um canal para denunciar o racismo, as desigualdades, a violência e a injustiça, era um sarau poético à

⁴⁰ Abreu, Martha. “O “crioulo Dudu”: participação política e identidade negra nas histórias de um músico cantor (1890-1920)”. Rio de Janeiro: Revista Topoi, vol. 11, No. 20, jan/ 2010. Pag. 92-113 - Print.

⁴¹ Termo criado por Nepomuceno, Nirlene.

porta do cemitério, ato que mais tarde, a partir dos anos 80, foi retomado por poetas negros de outras gerações⁴².

O racismo “sutil” da sociedade brasileira, que sempre alijou o negro dos espaços de poder e, conseqüentemente, das instâncias oficiais de financiamento da produção, não impediu o surgimento de manifestações político-culturais, caso do Teatro Experimental do Negro – TEN, nos idos de 1940, de Abdias do Nascimento. Este que é considerado um dos mais relevantes movimentos da história do negro brasileiro “propunha-se a trabalhar pela valorização social do negro, por meio da educação, da cultura e da arte.” (Nascimento 229). O Teatro Experimental do Negro surgiu no Rio de Janeiro em 1944, “apresentando-se desde o início como um projeto cultural de intenções mais abrangentes que não se restringiam apenas à área da representação teatral” (Martins 77-78).

O TEN tinha três projetos muito bem definidos: se consolidar como uma grupo teatral moldado pela perspectiva de organização cultural; como fomentador de fóruns nacionais de discussão sobre as relações raciais no Brasil e como editor de suas próprias publicações, uma forma de burlar o mercado editorial – predominantemente branco. A necessidade de criar as próprias instituições já havia sido motivo de preocupação de Langston Hughes e será defendida, também, por alguns poetas do Black Arts Movement e da literatura periférica paulistana.

Com maior ou menor intensidade, a primeira metade do século XX foi prodigiosa no surgimento de ações políticas não institucionais, fortemente baseadas em

⁴² Ver Petrônio Domingues, “Paladinos da liberdade: a experiência do clube negro de cultura social em São Paulo” e Laiana Lanis de Oliveira. “Entre a miscigenação e a multiracialização: brasileiros negros ou negros brasileiros?”

poéticas. As acima mencionadas, nem de longe foram as únicas. Algumas têm sido exaustivamente estudadas como é o caso dos jornais da imprensa negra das décadas de 20 e 30 e da produção literária de Carolina Maria de Jesus, enquanto outras aguardam por um olhar mais atencioso dos pesquisadores, e outras ainda sequer foram trazidas à tona, a exemplo das companhias negras do Teatro de Revista, o Teatro Popular de Solano Trindade, ou rodas literárias promovidas por poetas negros nas décadas de 1970 e 1980.

Interconexões / Entrelaçamentos: Escritores Porto-Riquenhos no Black Artes Movement

As intervenções políticas pela via cultural, tanto nos Estados Unidos quanto no Brasil e, acredito, em outras partes da diáspora africana, evidenciam que a estratégia muda de acordo com o contexto social, político, econômico e racial enfrentado⁴³. Isso implica que essas intervenções precisam ser analisadas considerando-se o contexto que as forja numa dada época. Insisto que elas precisam ser olhadas, também, de uma perspectiva transnacional, visto que os negros da diáspora adotaram práticas de apropriações culturais uns dos outros que evidenciam trocas e experiências transnacionais muito antes que este conceito ganhasse destaque no meio acadêmico.

Se não fosse assim, como explicar os “diálogos” estabelecidos entre Langston Hughes e outros escritores diaspóricos, como o cubano Nicolás Guillén? Ou a interação

⁴³ “Roger Bastide, comentando os jornais da imprensa negra paulista, vai dizer [que a política do negro tem variado conforme as grandes correntes gerais da política nacional e que a imprensa tem refletido essas variáveis. Mas, não obstante, é isso que nos interessa, não se tratava na realidade, senão de estratégia] (Bastide 134). Isso é interessante porque pode perfeitamente ser aplicado aos posicionamentos heterogêneos das lideranças do Harlem Renaissance no começo do século, ou seja, a estratégia muda.” Márcio Macedo – comunicação pessoal.

entre poetas portorriquenhos com poetas do Black Art Movement? E o que dizer então da confluência de artistas negros de nacionalidades distintas na Paris do século XX, que obrigava à tradução e publicação de autores dos Harlem Renaissance para que as ideias tivessem maior circularidade. Paris, teve um papel chave nessa dimensão de trocas culturais negras, conforme afirma Michael Febre (1995):

Most black American writers visiting France in the 1920s and 1930s stopped at Maran's very modest "salon" - not only Cullen, Hughes, and Locke but also Claude McKay, Walter White, Wendolyn Bennet, Carter Woodson, Jessie Fauset, Mercer Cood, W.E.B. Du Bois (...) Maran's eminence in French literary circles places him at the center of a small group of French-speaking black students, writers, and intellectuals (...) to promote the literary works of his race brothers; he does become an enthusiastic propagandist of the New Negro movement in its various guises and a direct link between English-speaking and French-speaking groups (Fabre 150).

Vale frisar, como aponta Brents (784-797), que a língua se constituía ora em barreira que se impunha, ora em obstáculo a ser vencido. As trocas culturais entre sujeitos diáspóricos formam a base para o surgimento do movimento da *Negritude*. O movimento que começou com pretensões literárias - e assim se sustentou por um bom tempo - se expandiu para a esfera política. De seus mais conhecidos integrantes, Leopold Senghor elegeu-se presidente do Senegal após o país libertar-se do jugo colonial da França, fato

que significou um impacto na trajetória do escritor e líder angolano Agostinho Neto. Neto, assim como Senghor, tornou-se o primeiro presidente de Angola, após a independência e utilizou sua poesia como protesto e manifesto em busca de uma Angola imbuída em valores africanos e menos colada a uma imagem da antiga metrópole.

Esse caldeirão de temas, história, pensamento, proposta estética, enfim, essa cosmovisão demarcada pela literatura negra só pode ser considerada sob a perspectiva do que Edimilson de Almeida Pereira chamou de uma “unidade constitutiva de diversidade”, fundamentada por uma “tradição fraturada”, por concomitâncias e divergências. Essa “unidade constitutiva de diversidade” se reinventa e se constituiu dentro da semântica da colonização e da escravidão. Assim, não é possível pensar em linearidade ou homogeneidade na produção. Escritores negros e negras são sujeitos diferentes, escrevendo em diferentes contextos históricos e geográficos, mas à medida que se colocam em discurso vão configurando um sentido de pertencimento a um coletivo e instaurando uma nova sociabilidade (Pereira 1035).

No livro *New Thought on the Black Arts Movement*, Collins & Crawford reuniram artigos que apresentam uma revisão sobre as ausências e presenças no BAM e, com isso, fomentam a discussão sobre a invisibilidade de escritores portorriquenhos na construção do movimento. Michele Joan Wilkinson, no artigo “To Make a Poet Black”: Canonizing Puerto Rican Poets in the Black Arts Movement,” discute a colaboração entre afro-americanos e afro-portorriquenhos:

(...) Prior to the 1970's Nuyorican Poetry movement, Puerto Rican poets were participating and collaborating in the development of the Black Arts Movement. In New York City, where blacks and Puerto Ricans often lived adjacent to each other, the connection was particularly strong (...) substantial number of Puerto Rican and African Americans publicly promoted each other's agendas, providing the intergroup alliances that lent support to both social movements. For example, African Americans participated in the predominantly Puerto Rican Young Lords Party and Puerto Ricans participated in the Black Panther Party (Wilkinson apud Andres Torres 319).

Nesse artigo, a autora marca a participação de Victor Hernandez Cruz e de Felipe Luciano no Black Arts Movement, os quais travaram uma relação entre expressões estéticas do Black Arts e uma “consciência cultural portorriquenha” (321). Trata-se da década de 60, portanto, antes do surgimento do movimento Nuyorican.

Victor Hernandez Cruz participou do coletivo *UMBRA* – a revista literária dos anos 60s - e Felipe Luciano foi membro dos *The Last Poets* – um grupo que focava em performance poética (321). Luciano se auto-declarava afro-portorriquenho, enquanto Cruz se auto-declarava mestiço. Com o passar dos anos, Cruz ganhou notoriedade com poemas que remetem a uma dada musicalidade caribenha, em especial o *latin boogaloo*, um ritmo negro dos anos sessenta:

“*Latin boogaloo* was a wildly popular music that brought Latinos and blacks together on the same dance floor and often in the same bands. (...) *Latin boogaloo* music increased the social interaction among the two groups in a way only foreshadowed by the *Latin jazz* and *mambo* crazes of previous decade” (Wilkinson 322).

Cruz publicou poemas na revista literária afro-americana *Black Fire*, editada por Amiri Baraka e Larry Neal (1960s), e fez diversas colaborações também na década de 1970s nas revistas *Dices or Black Bones: Black Voices of the Seventies*, *3000 Years of black Poetry*, *New Black Voices: An Anthology of Afro-American Literature*, among others. Em 1969, Cruz publicou o poema “African Things,” um poema que “communicates Puerto Rican’s (...)African heritage as well as the speaker’s appreciation for the influence that informs his New World identity”.

Grandmother speak to me & tell me of african things

how do latin

boo-ga-loo sound like you

conga drums in the island you know

.

dance & tell me black African things

I know you know.

(Cruz, “Africa Things,”1969)

Como Wilkinson bem lembrou, ao evocar a avó africana como uma figura de resgate da identidade, Hernandez Cruz não apenas relembra o poema “¿Y tú abuela, dónde está?” instaurando uma comunicação com as raízes, mas especialmente com as rotas, ao evocar a ressignificação que negros na diáspora fazem, permitindo a criação de expressões musicais como o *boogaloo*.

De acordo com a autora, “With his reference to conga drums, Latin boogaloo, and Puerto Rico, Hernandez Cruz crafted a Puerto Rican literary identity within the pages of a canonical blackness” (324). Projetando o que será mais tarde utilizado como recurso estilístico tanto por Nuyoricans quanto por poetas da periferia paulista, Hernandez Cruz estava frequentemente “disrupting the standardized grammars of English and Spanish” (325), criando uma linguagem mais próxima do que melhor representaria a dicção portorriquenha em Nova York. Em outras palavras, ele opta por um “sounding that correspond to the Black English and Spanglish cadences of the city (...) Hernandez Cruz writes himself into being by writing a poetry that passes through and contests racially segregated canons” (325).

Na década de 1960, Cruz estava produzindo uma modernidade negra portorriquenha. Sua estratégia foi utilizar a língua como um signo que não se prendia a dualidades estanques, quais sejam, inglês ou espanhol/ branco ou preto{negro}). Sua enunciação se dava em uma espécie de *fronteira poética*, entendo-a como uma encruzilhada estilística, na qual os sentidos se cruzam, formando sempre mais de duas possibilidades, uma espécie de terceira margem de significação, uma linguagem mais

perto da rua e menos perto de gabinetes, mais próxima da experiência vivida por Nuyoricans em Nova York.

No poema “A Gang of Shorties”, Victor Hernandez Cruz também trata a rua como tema poético, uma rua onde a sonoridade dos tambores se faz presente para quem conhece sua linguagem.

Sophisticated street where style erups: some say slums

Those who cannot see will not hear the drums

(...)

On the street

Never associate one thing with what you see

Standing next to it

Always walk around the corner.

Cruz enfatiza aspectos positivos da rua na periferia novayorquina, a mesma que na dicção afro-americana seria “the hood”, na periférica brasileira, “a quebrada”. Essa rua tem sua elegância, especialmente relacionada à tradição musical de ancestralidade africana, associada aos tambores. Mas não é qualquer pessoa que a enxerga. E’ preciso, segundo Cruz, ter um olhar atento, aguçado, ter sensibilidade para ver e enxergar a “quebrada” em todo o seu potencial. A rua tem segredos. Ela exige uma habilidade específica para decodificá-la. A voz poética sugere estratégias de como descobrir o amplo potencial da rua: *never associate one thing with what you see / always walk around the*

corder. Para desvendar a rua, no poema de Cruz, é necessário entender o que chamei de “epistemologia do conhecimento da quebrada”.

Além de Cruz, Piri Thomas, Miguel Piñero, Miguel Algarin, Pedro Pietri são nomes também popularizados quando se fala sobre esse conhecimento urbano das ruas de Nova York. Ele iniciou sua produção utilizando uma linguagem-encruzilhada, assim como o fez Férrez, aquele tipo de linguagem por onde passam vários significantes.

O poema “The Four Corner” expressa essa consciência do que se passa em um típico quarteirão do El Barrio (ou da “quebrada”, para usar o termo em português):

The first corner has become a
Bodega whose window is full of
Plátanos who have traveled
Miles to rest in that reality
Green with splashes of black
Running down their spines
(...)
The last and final corner
Is where I stand
Like a fool making this up.
(in Bilingual Wholes)

Nesse poema a presença no enunciado de um corpo latino-caribenho é marcado por dois significantes semânticos: bodega e plátano. A ‘bodega’ latina tem seu correspondente nos bares-armazéns das periferias brasileiras, onde se compra diferentes objetos e onde se faz um sem número de atividades. A bodega latina e o bar periférico são, de fato, extensões da casa, em geral associado ao corpo marcado racialmente, o plátano seria o corpo que migra e se transforma, se racializa de maneira mais visível. Ao final, a voz poética se joga no enunciado, revelando uma relação de pertença ao ambiente, pois essa voz afirma que também faz parte daquele cenário observado, ao se prostrar na esquina observando os fatos. Por outro lado, essa voz também tem o papel de resguardar a memória, uma espécie de cronista urbano, observador participante das dinâmicas de sociabilidade nas ruas da “quebrada.” Sua crônica tem uma tônica semelhante a outras esquinas periféricas transnacionais.

O Sujeito Negro nas Letras Brasileiras

A tradição que instaura uma relação de continuidades e rupturas no processo de “escrevivência”⁴⁴ do sujeito negro nas letras brasileiras varia conforme o entendimento da crítica – tanto por críticos negros quanto por brancos. A constante indagação a respeito do que se fala quando se fala “negro” ou afro-descendente no campo literário (se refere-se ao fenótipo ou ao tema) foi problematizado por Leda Martins (Martins 1995). Para Martins, ao falar *negro*, fala-se de todos os elementos, visto que todos eles entram numa relação semiótica, mas sobretudo, fala-se de de outras matrizes de criação de linguagens,

⁴⁴ Termo criado pela escritora afro-brasileira Conceição Evaristo

as quais, para além de enfatizar o fenótipo ou o tema *negro*, trazem com o sujeito da enunciação uma história, um pensamento estético, enfim, uma cosmovisão (Martins 29; Castro 2007 51).

Da variedade de conteúdo e de proposta estética, o escritor e crítico Edimilson de Almeida Pereira⁴⁵ considera que desde o Arcadismo já se tem um sujeito negro produzindo literatura, mesmo que seja uma literatura reprodutora de valores calcados em referências européias: o músico mestiço Domingos Caldas Barbosa (1738-1800); o poeta mulato Manuel Inácio da Silva Alvarenga (1749-1814); Antônio Gonçalves Dias, filho de uma escrava mestiça de índio e negro – cafuza (1823-1864); Laurindo José da Silva Rabelo, poeta mestiço, de origem social modesta, repentista e tocador de violão (1826-1864); Luiz Gonzaga Pinto da Gama, conhecido como Luiz Gama, filho de negra africana e de português, advogado autodidata, exímio orador, jornalista e destacado abolicionista, primeiro poeta a romper com a exaltação da beleza da mulher branca, valorizando em seus versos a figura da mulher negra e criticando veemente a hegemonia européia (1830-1882); Joaquim Maria Machado de Assis, filho de pintor mulato e de uma lavadeira dos Açores, escreveu obras que se tornaram parte do cânone brasileiro e da literatura mundial, alcançando, assim, consagração literária dentro e fora do país (1839-1908); Tobias Barreto de Menezes, poeta e filósofo mulato (1839-1889); Antônio Gonçalves Crespo, filho de mulata brasileira e de português (1846-1883); José do Patrocínio, mulato, jornalista, orador e abolicionista (1853-1905); João da Cruz e Souza,

⁴⁵ Pereira, Edimilson de Almeida. “*Panorama da Literatura Afro-Brasileira*”. Callaloo, Vol. 18, No. 4, Literatura Afro-Brasileira: Um Número Especial (Autumn, 1995), pp. 1035-1040 – <http://www.jstor.org.ezproxy.lib.utexas.edu/stable/pdfplus/3298939.pdf>

negro, filho de pais escravos (1861-1898); Afonso Henrique de Lima Barreto, negro filho de tipógrafo e de professora da educação primária (1891-1922); Lino Guedes, poeta negro da fase modernista (1906-1951); Solano Trindade, conhecido com um dos poetas de maior expressão e popularidade da negritude brasileira, cantou as dores do seu povo, sem deixar de se atentar para outras lutas e produções literárias da diáspora africana (1908-1947).

Ainda que a presença masculina tenha ocorrido em maior número, as poucas mulheres que se increveram no cenário literário deixaram contribuições essenciais para a formação dessa tradição literária afro-brasileira. Refiro-me à professora Maria Firmina dos Reis, maranhense, cuja obra foi recentemente resgatada pela crítica brasileira. Seu livro *Úrsula* (1859) entrou para o rol das obras que figuram nas narrativas abolicionistas. Auta de Souza escreveu sem, no entanto, focar sua obra diretamente na temática negra, mas acabou caindo no esquecimento (1876-1901). E, por último, Pereira elenca a participação da escritora Carolina Maria de Jesus, conhecida após publicar seu livro *Quarto de despejo* (1960), livro responsável pela sua visibilidade nacional e internacional. Esse rol de escritoras segue aumentando a partir da literatura produzida por escritoras associados com ou membros de *Quilombhoje Literatura: Cadernos Negros*, a exemplo de Conceição Evaristo, Geni Guimarães, Esmeralda Ribeiro e Míriam Alves.

Dentre as escritoras citadas, parece-me bastante curiosa uma entrevista concedida por Míriam Alves à Revista acadêmica *Callaloo*, historicamente associada à promoção de literatura e artes da diáspora africana. Alves aborda temas importantes para o entendimento do processo de formação individual do escritor dessa literatura negra, a

qual recebe pouca atenção da crítica literária. A escritora fala do processo pessoal de aproximação com a escrita criativa, da importância do grupo e da produção literária coletiva, mas também aborda os desafios de ser mulher associada a um grupo majoritariamente de escritores homens e de como essa relação impacta diretamente sua escrita, assunto que tratarei mais detalhadamente no último capítulo, com o estudo de duas poetisas, uma associada à Cooperifa e, outra, ao Nuyorican.

Afirmção Feminina na Fundação de Quilombhoje Literatura: Cadernos Negros

Sobre o início da vida como escritora, Míriam relata que a escrita já fazia parte de sua vida, uma escrita diária, íntima, um sentimento recolhido de ser poeta, de ver sua obra publicada. Mas faltava-lhe acesso às estruturas e ao processo de produção. Na passagem abaixo, ela relata sua entrada no universo da escrita criativa e desvela a importância de encontrar um grupo com o qual se identifica, um espaço coletivo para partilha e auto-expressão:

Quando eu comecei a organizar e reescrever eu tinha 4 ou 5 caderninhos. Resolvi organizar meu primeiro livro. Tive aquela ilusão de poeta, só porque eu escrevia alguém iria publicar. Procurei amigos e outros poetas e as respostas não foram positivas. Estava pensando em desistir quando no lançamento do poeta Cuti, há uns 10, 12 anos atrás, encontrei um grupo. Entre eles estavam Oswaldo de Camargo, Cuti, Abelardo, Paulo Colina e outros. (970-971)

O relato de Míriam é revelador da importância política de movimentos literários coletivos, pois eles se transformam em espaço de reflexão política e se constituem, por vezes, um tipo de movimento social onde os sujeitos partem de reflexões individuais para abarcar uma compreensão mais contextualizada e mais global enquanto sujeitos pertencentes a uma rede de diálogo mais ampla, conforme aponta Alves:

Eu nunca tinha visto uma atividade cultural de escritores daquele porte em que a maioria era de negros. Depois me reuni com eles, entrei para o Quilombhoje. Estando com eles consegui elaborar uma reflexão intelectual, em relação ao meu posicionamento político como mulher, negra, poeta, escritora. (970-771)

Assim, arte e política se fundem e novas elaborações sociais podem surgir para alavancar outros processos de transformação social. A entrada de Míriam Alves no grupo Quilombhoje trouxe uma voz feminina para o centro da produção literária afro-brasileira, e, com ela, novas negociações já que “a especificidade de ser mulher escritora que aflora nos trabalhos, passa, então, despercebida. Mesmo assim, as mulheres estão escrevendo, as mulheres estão falando, só que não conseguem que esta fala seja respeitada como uma expressão específica.” (971)

Míriam aborda um tema que tem sido muito caro ao movimento de feministas dentro das organizações encabeçadas, majoritariamente, por homens: a relação tensa e a ausência de uma agenda que discuta as relações de gênero dentro dos movimentos sociais em geral, e dentro no movimento negro especificamente. Fazendo com que até mesmo

coletivos de luta contra o racismo, seja em dimensão local ou afro-diaspórica, não apenas ignorem tais discussões, como também incorram em ações que reproduzem desigualdades de gênero dentro do próprio movimento, dentro do próprio texto:

Quando se tentava conversar sobre isso com os escritores, o assunto virava piada, brincadeira. Eu analisava as piadinhas desta forma: o branco, quando não me leva a sério, brinca com a coisa mais séria que eu tenho, eu mesma; o companheiro negro, quando não me leva a sério, como mulher escritora, brinca com algo ainda mais sério: meu ser. Eu sabia que quando se deveria brincar com a especialidade da literatura feminina, mas não conseguia, e não consigo ainda hoje, levar uma discussão séria com os poetas. (971)

A tensão de que Míriam fala é recorrentemente tratada por feministas negras da diáspora, as quais reconhecem que, no mosaico das numerosas formas de opressão, não é possível abordar o racismo sem abordar também o sexismo, o machismo, o capitalismo, prática que ficou conhecida como ‘interseccionalidade das opressões.’ (Hills)

O coletivo *Cadernos Negros*, a que Alves se refere, surgiu em 1978 como um iniciativa coletiva de produção e divulgação de uma poética negra de resistência, com objetivo de rever imagens estereotipadas recorrentemente discursivizadas na literatura canônica brasileira, além de promover visibilidade ao negro, criando um espaço de questionamento e denúncia à dimensão de exclusão. Por mais de três décadas, a série *Cadernos Negros* vem publicando poesia e prosa ininterruptamente, contando apenas

com recursos próprios e a perseverança de seus membros. Esse fenômeno editorial que persiste há décadas sem apoio de grandes redes editoriais ou de qualquer outro apoio financeiro de grande capital encontra paralelo a um fato que vem se destacando desde meados dos anos 90s: a presença de uma dicção periférica urbana, iniciada no movimento hip hop e fortalecida no movimento de poéticas da periferia, através da produção literária associada à Cooperifa e ao Sarau da Cooperifa.

A tradição, as rádios comunitárias, o hip hop e os saraus na periferia paulistana

A produção literária associada aos escritores do Sarau da Cooperifa não nasce no vácuo histórico. Ela segue a longa jornada da população pobre das periferias em direção a dois projetos muito bem delimitados. O primeiro é a tentativa de tornar visível, através da denúncia social, a situação de extrema pobreza, e os casos de violência policial e morte, especialmente de jovens negros da periferia⁴⁶. O segundo é o outro lado dessa moeda, ou seja, paralelo às denúncias era preciso ressignificar a imagem que a periferia tinha dela mesma e como ela era vista a partir de quem estava fora. O final da década de 80 e toda a década de 90 foi marcado por uma intensa exposição, na mídia comercial, de casos de violência na região sul da cidade de São Paulo. Nessa época, a região de Capão Redondo chegou a ser considerada uma das regiões com o maior índice de violência da América

⁴⁶ Para entender a conexão entre culturas negras juvenis contemporâneas, raça/racismo, sexualidade e gênero ver: Cohen, Cathy. *Democracy Remixed*. London: Oxford University P., 2010; Collins, Patricia. *Black Sexual Politics*. New York & London: Routledge., 2005 (capítulos 4, 5 e 6); Early, Gerald. “What Is African-American Literature?” in *JournalUSA* (Multicultural Literature in the United States Today), US Department of State, volume 14, number 2 February /2009; Gilroy, Paul. *Entre Campos: nações, culturas e o fascínio da raça*. São Paulo: Annablume, 2005 (capítulo 5); Kitwana, Bakari. *The Hip Hop Generation*. Basic Civitas Book, 2005 (capítulo 4); West, Cornel. *Race Matters*. Vintage Books, 1993 (capítulo 7); Rose, Tricia. *Hip-Hop Wars*. Basic Civitas Books, 2008 (capítulos 5, 8, 11 e 12).

Latina, aspecto que foi amplamente explorado pela chamada mídia sensacionalista e policial, conforme nos lembra José Carlos Gomes da Silva:

Ao final dos anos 1980 e ao longo da década seguinte, o extremo da zona sul de São Paulo era conhecido pelo noticiário policial e divulgado de forma sensacionalista como uma das regiões mais violentas da cidade. Programas da televisão aberta como *Aqui Agora* (SBT), *Cidade Alerta* (Record), *190 Urgente* (Gazeta) etc., acompanhando uma longa tradição radiofônica e escrita paulistana – de nomes como *Notícias Populares* (em sua última fase), Jacinto Figueira Jr. [*O Homem do Sapato Branco*], Gil Gomes, Afanásio Jazadji etc. – colocavam os cidadãos a par de um cenário de tragédias e mazelas de favelas, COHABs, Jardins e Vilas da mais povoada região de São Paulo, bem como de outros bairros pobres e periferias da cidade (Da Silva 388).

Ser morador de uma dessas regiões era, portanto, era algo muito negativo, com efeito devastador na vida cotidiana, na projeção de um futuro melhor e no processo de candidatura a empregos, já que “com o lastro da boa audiência para as histórias do chamado *mundo cão*, estigmatizavam-se essas regiões como antros de banditismo e marginalidade. E, ainda hoje, segue-se assim.” (Da Silva 388)

Para desenvolver esse papel de denúncia e reconfiguração de um imagem mais positiva de si, a periferia contou com dois movimentos de apropriação da voz e do discurso, antes da chegada da literatura como uma via de expressão coletiva: o hip hop e

a emergência das rádios comunitárias. No início, as rádios surgiram com o intuito de se tornarem um veículo de comunicação dentro da comunidade, para discussões de casos mais paroquiais (divulgação de eventos, festas, atividades, projetos, recados de vizinhos, campanhas de conscientização entre os moradores, etc). Para isso, bastava um quarto pequeno para instalação dos equipamentos, um ponto alto onde se pudesse colocar a antena do transmissor de 50 watts e voluntários para montar a programação e trabalhar como locutor/a. Com o tempo, foi-se percebendo que aquela iniciativa nada tinha de paroquial.

Na verdade, o que estava em jogo na proposta maior do movimento de rádios comunitárias era a discussão do direito de auto-representação e o questionamento da forma estereotipada e excludente com que a mídia comercial retratava a população da periferia. Assim, com o lema “o ar não tem dono”, o movimento de rádios comunitárias entendia que não bastava um transmissor de 50 watts, frequência permitida pelo Ministério das Telecomunicações e que funcionava exclusivamente dentro da própria comunidade. Era preciso um transmissor mais potente para que a voz do morro chegasse ao asfalto. Porém, essa possibilidade foi altamente rechaçada pela polícia federal. Muitos transmissores foram apreendidos ou lacrados e lideranças comunitárias presas.

A história do movimento das rádios comunitárias foi abordado pelo cineasta Helvécio Ratton no filme ficcional baseado na experiência verdadeira da mais famosa rádio comunitária do Brasil – *Rádio Favela FM*, instalada no centro do Aglomerado Serra, em Belo Horizonte. Em 2002, a *Rádio Favela* recebeu o estatuto de rádio legalizada e continua a operar uma programação, agora, com perfil mais comercial. A

existência das rádios comunitárias, além de projetar uma enunciação da periferia feita pelos próprios moradores, ajudou a disseminar uma outra narrativa que se tornou definidora da forma como a periferia se via e se projetava: a dicção contestadora do hip hop, e do rap em especial. Através de rádios comunitárias como a *Rádio Favela*, por exemplo, foi possível para o grupo de rap Racionais MC's se tornar sucesso absoluto sem nunca ter se beneficiado de aparições na mídia comercial, convites, aliás, que eles recusaram mais tarde já que eram contra a maneira como a periferia era retrada e se tornaram apoiadores do movimento de comunicação alternative, via essas rádios comunitárias.

Em 1990, o grupo lançou o álbum *Holocausto urbano*, com destaque para a faixa *Pânico na Zona Sul*. Em 1992 foi a vez de *Escolha seu caminho*, com as faixas *Voz ativa* e *Negro limitado*. Em 1993, o grupo lançou seu terceiro álbum chamado *Raio X do Brasil*, com grande sucesso, o que causou, definitivamente, grande espanto às elites que sequer sabiam da sua existência, muito menos da importância e do sucesso daqueles quatro jovens negros cuja enunciação partia da zona sul da capital paulista, na famosa região de Capão Redondo. O próprio nome do disco apresenta um conceito de nação, visto pelas lentes da juventude negra periférica. Quando em 1997 o grupo lançou o álbum *Sobrevivendo no inferno*, sua consagração foi imediata, especialmente as faixas *Diário de um detento*, *Capítulo 4*, *Versículo 3*, *Fórmula Mágica da Paz*, entre outras.

De certa forma, a trajetória enunciativa das letras e do som dos Racionais MC's desvelam, de fato, um raio x do Brasil. Se a geração anterior precisou se preocupar com instalação de hidrômetros, saneamento básico, calçamento de ruas e becos, fundação de

creches e escolas, enfim, com elementos estruturais típicos do contexto urbano de formação das favelas, a geração periférica dos anos 90s era exatamente a geração de filhos e filhas dos imigrantes nordestinos e mineiros que estavam vivendo a juventude sem as menores condições de cidadania, como afirma *Da Silva*,

Os descendentes dos migrantes, jovens que nasceram na periferia nos anos 1970 ou que chegaram infantes enfrentariam uma realidade diferente à dos pais na década de 1990. A cidade de São Paulo se desindustrializara celeremente, as possibilidades de os filhos dos migrantes encontrarem trabalho, mesmo manual, na construção civil ou na indústria metalúrgica, tornaram-se reduzidas. (388)

Conforme discuti em outro lugar (Castro 2010), coube a essa geração hip hop tratar de assuntos que não necessariamente envolviam “cimento e areia” e sim, aspectos do campo simbólico e da semântica do genocídio como racismo, violência institucional, extermínio da juventude negra, preconceito social, falta de educação de qualidade, etc. Nessa época, tornou-se comum a celebração das expressões “mais um sobrevivente” e “contrariando as estatísticas”, dado que não raro jovens entre 15 e 24 anos eram brutalmente assassinados. Com isso, perde-se toda uma geração que não chega sequer a completar 25 anos de idade.

A partir dos anos 1990 os jovens da periferia começaram a enfrentar os desafios do recrudescimento no campo da violência urbana. O fenômeno não era novo, mas assumiu feições dramáticas quando o segmento juvenil, em especial os jovens negros, se

tornaram vítimas preferenciais de criminosos, "justiceiros", traficantes, policiais. Os números indicam que “o acesso às escolas públicas foi sempre crescente, mas a qualidade ofertada era questionável” (*Da Silva*). A constatação dessa dura realidade sócio-racial estava presente na narrativa das letras de rap e “pela primeira vez a sociedade começava a ouvir o protesto irado que vinha da periferia em forma de música e poesia. O recado forado em músicas célebres.”

O contexto preparado pela poética do rap de Racionais colocou em discurso e estabeleceu um lugar central para essa realidade da periferia brasileira. No ano seguinte ao lançamento de *Sobrevivendo no inferno*, 1998, a obra *Cidade de Deus*, de Paulo Lins, entra no cenário carioca e se transforma em boom nacional e internacional, colocando a periferia outra vez no centro dos debates e mostrando uma realidade dura de racismo e violência causando mortes de jovens negros em outra cidade cartão-postal do Brasil: o Rio de Janeiro. Daí em diante, a periferia não parou mais de se enunciar e de se projetar como produtora do seu próprio discurso. Em 1995, Ferréz colabora com a *Revista Caros Amigos* na produção de um número especial da “escrita marginal.” Começa ali, a instauração de uma "literatura urbana de protesto, produzida pela juventude negra e que corporificava uma dicção influenciada pelo hip-hop” (*Da Silva*).

Ao me referir á poética Nuyorican, estou utilizando o conceito desenvolvido por Urayoán Noel (...) para quem, o termo Nuyorican “is deelply imbued with contercultural connotations, intimately linked to the political and artistic ferment of the 1960s and 1970s and, most immediately, to the innovative performance poetries associated with the Nuyorican Poets Café” (Noel 2011 38). Ao utilizar o termo, adoto a mesma filiação dos

poetas que cunharam o termo (Miguel Algarín e Miguel Piñero) e estou ciente de uma certa rejeição e suspeita que envolve o termo para determinadas correntes da crítica literária na Ilha de Porto Rico. Suspeita e deslegitimidade rondam a vida de portorriquenhos que moram fora da Ilha e isso lhes traz consequências bastante práticas em termos de circulação de seus produtos literários, majoritariamente escritos em inglês, conforme expressou Pedro López-Adorno (*Papiros de Babel: Antología de la Poesía Puertorriqueña en Nueva York* 1991): “Si nosotros hubiéramos creído en los juicios que se han divulgado entre la intelectualidad puertorriqueña respecto a los poetas “niuyorriqueños” no los hubiéramos incluido.” Os estereótipos atribuídos aos Nuyoricans dos quais López-Adorno se refere são acriticamente elencados: os poetas que escrevem em inglês teoricamente necessitariam de seus próprios espaços, ou seja, instituições próprias desvinculadas das iniciativas da Ilha, visto que são outra coisa, não portorriquenhos; eles não manejariam bem nem o espanhol, nem o inglês, e viveriam nesse limbo linguístico, o que envergonharia os compatriotas da Ilha; seria algo fora do lugar colocá-los em uma antologia onde a maioria dos poetas da Ilha escrevem em espanhol e pertencem ao universo acadêmico. Isso levaria a um certo desconforto, pois, equivaleria a “quitarles a los poetas “niuyorriqueños” el arma principal que manejan: la oralidad, el “performance”, el escenario” (10). E’ exatamente esse conjunto de críticas unilaterais que os escritores Nuyoricans se empenham em resignificar.

A dimensão conflituosa dessa relação entre “los de aquí y los de allá” (Laviera) vem sendo debatida por diversos críticos tanto em Porto Rico quanto nos Estados Unidos (Flores 2008, Morales 2003, Rebollo-Gill 2004, Duany 2002, Rivera 2003, Jimenez

2008, Febres 2002, entre outros). As denominações variam: “niuyorriqueños” (López-Adorno), “post-Nuyorican” (Stanchich, Frances Aparicio, Flores), “AmeRícan” (Laviera), “Diasporican” (Mariposa, Flores). Os conflitos listados por López-Adorno acima não são gratuitos. Eles têm raízes numa complexa relação envolvendo colonialismo/nacionalismo/transnacionalismo. Devido à localização geográfica entre os continentes europeu e americano, a Ilha de Porto Rico representava um estratégico ponto de controle e conquista dos espanhóis na América. Juntamente com Cuba, Porto Rico foi uma das últimas colônias no Novo Mundo e experimentou uma longa história de influência hispânica (Duany 2002).

No final do século dezenove (1898), as tropas americanas invadem Porto Rico no que ficou conhecido na história como a “Spanish-Cuban-American War”. Três anos depois, a Ilha é definida como “foreign to the United States in a domestic sense” (Duany1), uma vez que não se tratava nem de um estado, nem de um país. No ano de 1917, a situação política continua a mesma, mas o congresso declara cidadania aos portorriquenhos. Se, por um lado, esse status de cidadania angariou alguns privilégios, como por exemplo, o livre acesso entre Porto Rico e os Estados Unidos, chamado por Duane de “la nación en vaivén” (2), ou “the nation on the move” (4), por outro, exatamente por causa desse status político ambíguo portorriquenhos são constantemente expostos as intervenções militares, a investimento de capital americano, e invasões militares nas Ilhas vizinhas Vieques e Culebra, cuja exploração apenas beneficia os Estados Unidos e altera de maneira negativa a dinâmica local de sobrevivência de seus

moradores. Vieques, Culebra e outras pequenas ilhas na região formam parte do “território” de Porto Rico, o que motiva Duany a falar de *Ilhas* de Porto Rico.

De modo que a forma como Porto Rico expressa seu sentimento de nacionalidade está diretamente ligado à essa relação ambígua com os Estados Unidos, uma relação de amor e ódio. Visto dessa maneira, não é difícil entender o conflito que se estabelece e os estereótipos contruídos entre visões divergentes a respeito do futuro político da Ilha. Segundo Duany (1), Porto Rico “presents the apparent paradox of a stateless nation that has not assimilated into the American mainstream. After more than one hundred years of US colonialismo, the Island remains a Spanish-speaking Afro-Hispanic Caribbean Nation”. Aqui, Duany nos apresenta um dos elementos mais caros à afirmação da identidade portorriquenha: a manutenção do espanhol como uma questão de honra, uma sinal de resistência. Esse elemento foi pontuado por Pedro Pietri no poema “Tata” (1973), no qual ele aplaude como ato de resistência o fato de sua avó, de 85 anos de idade, que morava em Nova York, nunca “nunca ter se rendido” ao inglês, mantendo seu idioma nativo e, presumidamente, também sua cultura: *Mi abuela / has been in this dept store / called america / for the past twenty-five years / She is eighty-five years old / and does not speak / a word of English / That is intelligence.*

A manutenção de um idioma comum, o território, a existência de instituições próprias (universidades, museus), um campo artístico e literário desenvolvido, enfim, uma cultura dinâmica e própria são elementos que reforçam o senso de nacionalidade e o orgulho portorriquenho, embora Porto Rico não goze de soberania política.

Modos de enunciação: Cooperifa

A partir das antologias e das obras individuais *Nuyorican Poetry: Words and Feelings* (1975), *Aloud: Voices from the Nuyorican Poets Café* (1985), e *Cooperifa: Antropofagia Periférica* e as obras individuais de Sérgio Vaz, *Colecionador de Pedras* (2007) em diálogo com a obra de Pedro Pietri, *Puerto Rican Obituary* (2000) observa-se uma dicção e uma forma enunciativa comuns entre poetas Nuyoricans e da Cooperifa, os quais lidam com a relação entre poesia e cidade, num engajamento constantemente polêmico, fora das leis padronizadas (outlaw) e, por isso mesmo, tensa e marcada por conflitos. Tais tensões e conflitos são percebidos ao se analisar as escolhas lexicais e semânticas utilizadas no enunciado de cada poema, o que configura a marca de um *street fighter*, o poeta que é ao mesmo tempo o artista-cidadão e lutador das ruas, como expressa o *Manifesto Antropofagia periférica*, de Sérgio Vaz.

Situando esses poetas em uma zona fronteira entre a cidade formal e a cidade informal, esses poetas, em geral, donos de um corpo negro masculinizado e racializado, demarcam na sua escrita um desprezo pelas autoridades institucionais estabelecidas, especialmente a polícia. Esse elemento pode também ser percebido se pensarmos no local onde esse sujeito escolheu (ou teve como única opção num rol limitado de possíveis escolhas) para produzir seu discurso de disputa simbólica com a cidade: *o bar*, esse elemento já bastante presente na literatura brasileira desde o período da escravidão. Como disse anteriormente, o bar foi, no passado, o local de entretenimento e articulação política de quilombolas e hoje continua tendo esses dois aspectos fundamentais na vida dos moradores da periferia. Assim, o artístico, o literário torna-se político numa visível

proposta de ressignificar as dimensões territoriais, de fronteira urbana. Nessa dimensão geo-política de negociação entre centro-periferia, coloca-se como o espaço do novo centro literário do século XXI.

A poesia, como todo discurso, está recoberta de filiações dialógicas as quais Mangueneau chama de “relações intertextuais.” Essas relações intertextuais aparecem em forma de citações diretas, em paráfrases ou explícitas no enunciado. Em outras palavras, o enunciador opta por instituir as vozes com as quais dialoga, seja no enunciado ou na enunciação. Cada obra aponta explorações lexicais e semânticas específicas e coadunadas ao que se pretende enquanto projeção de sentido. Nesse sentido, como ler as antologias, visto que se tratam não de uma, mas de várias vozes se enunciando no mesmo espaço e, conseqüentemente, diferentes opções estéticas podem estar presentes? Quais as especificidades das produções individuais?

Atento à possibilidade de cair na silada da categorização estanque ao fixar temas, Mangueneau defende que para desvelar o(s) percurso (s) temático de uma obra é preciso se ater ao que está projetado ou sugerido na obra, o que obviamente não está isento do postulado da arbitrariedade, como toda incursão sígnica. Algumas vezes, a relação entre o que foi silenciado e o que foi visibilizado ajuda a construir a temática, nessa perspectiva, o silêncio fala, como diz Eni Orlandi, em *As formas do silêncio*.

Sabe-se que ao enunciar, o enunciador pode projetar um texto mais ou menos engenhoso, com maior ou menor experimentação com a linguagem. A depender de como se movimenta discursivamente, o enunciador projeta também a imagem de um enunciatário. É necessário prestar atenção às estratégias do enunciador, saber se ele

é consciente da importância dos recursos do plano de expressão e do plano de conteúdo na tessitura do sentido do trabalho. Também pelas filiações, posto que a citação é antes um ato político, torna-se possível depreender a quem o enunciador se dirige, isto é, aquele enunciatário conhecedor do que usualmente é considerado o melhor entre o cânone cultural ocidental (na música, na literatura, no universo intelectual, etc), ou o destinatário aberto a explorar novas rotas e raízes ignoradas pelo cânone.

Nesse sentido, o enunciador projeta a imagem de um leitor não apenas familiar, mas também cúmplice desse referencial. Além disso, cada enunciação se dá em um dado espaço (geográfico, virtual, entre bordas, imaginário, etc) e um tempo. Relevante lembrar que a presença de um tom de voz diz muito em uma enunciação. Esse tópico aponta as opções presenciais projetadas, seja a partir de uma projeção enunciativa mais objetiva ou mais subjetiva, com opção pela primeira ou pela terceira voz; pela enunciação de um nós inclusivo, por continuidades ou por descontinuidades estilísticas ou temáticas.

Se aplicarmos essa perspectiva para leitura da produção poética produzida na periferia de São Paulo, percebemos que Sérgio Vaz, em *Cooperifa: Antropogagia periférica*, cita como referencial nomes famosos do hip hop nacional (Racionais MC's, GOG; da música afro-americana (James Brown, Steve Wonder, All Green, Berry White, Marvin Gaye); da literatura canônica – brasileira, latino-americana e da literatura considerada “universal” (Gabriel García Márquez, Pablo Neruda, Carlos Drummond de Andrade, Ferreira Gullar, Dostoievsky, Machado de Assis); da Música Popular Brasileira (Caetano Veloso, Gilberto Gil, Gal Costa, Maria Betânia, etc.).

O autor projeta uma imagem de alguém que se coloca como mediador cultural: entre o centro e a periferia. Ele entende os códigos das letras de rap, advoga uma literatura que vem das margens, e mostra-se atento ao diálogo com a literatura canônica. Não a nega. Ao contrário. A literatura canônica é fonte para sua própria produção literária. Seu tom é moderado, seu espaço varia entre a favela, passa por escolas onde ele estudou ou trabalha como agitador cultural, pela comunidade, pelo bar, e pelos espaços públicos ou privados da cidade. Ele quer manter o diálogo com as instituições dentro e fora da favela, parodia estilos de poetas como Carlos Drummond e Ferreira Gullar. Do ponto de vista de suas escolhas lexicais, há uma variação entre um vocabulário com gírias moderadas e expressões estilísticas mais complexas. Essa é também a lógica do *Manifesto da Antropofagia Periférica*, lançado pelos poetas da Cooperifa, durante a *Semana de Arte Moderna da Periferia* (2007), uma clara paródia à *Semana de Arte Moderna*, organizada pelo Movimento Modernista, em 1922. *A Semana de Arte Moderna da Periferia*, assim como a década modernista, também se caracterizou pela multidisciplinaridade, representada por diversas linguagens - poesia, literatura, artes plásticas, teatro e música. Com similar espírito de questionamento e proposição, um manifesto cultural foi redigido para marcar a fundação desse momento de auge da expressão literária da periferia. Os modernistas nos anos 1920 redigiram três manifestos: O *Manifesto Pau-Brasil*, lançado por Oswald de Andrade, em 1924, advogava uma poesia de exportação, como o *Pau-Brasil*, primeira riqueza brasileira exportada. O *Manifesto Nhenguaçu verde-amarelo*, lançado em 1926, foi uma resposta ao que era considerado um “nacionalismo afrancesado de Oswald de Andrade”, pregava um

nacionalismo mais ufanista, e tinha perspectiva mais política que literária. O índio brasileiro era a figura escolhida como símbolo de nacionalidade desse manifesto. E, finalmente, em 1928, o *Manifesto Antropófago* foi lançado e propunha a devoração da cultura e das técnicas importadas da Europa e sua reelaboração com o intuito de transformar o produto importado em produto exportável.

Com relação ao Manifesto Antropofágico da Periferia, uma frase virou bordão: “A poesia nos une pelo amor, pela dor e pela cor.” Essa passagem é muito relevante para se pensar as concepções de uma certa crítica social que insiste em tratar a periferia com a lente exclusivamente voltada para o debate de classe. Aqui, a própria periferia afirma que o pertencimento racial é um dos elementos que constrói uma ponte de alianças para se discutir como as relações raciais se dão na periferia:

A Periferia nos une pelo amor, pela dor e pela cor. Dos becos e vielas há de vir a voz que grita contra o silêncio que nos pune. Eis que surge das ladeiras um povo lindo e inteligente galopando contra o passado. A favor de um futuro limpo, para todos os brasileiros / A favor de um subúrbio que clama por arte e cultura, e universidade para a diversidade. Agogôs e tamborins acompanhados de violinos, só depois da aula. / A Arte que liberta não pode vir da mão que escraviza. / A favor do batuque da cozinha que nasce na cozinha e sinhá não quer. Da poesia periférica que brota na porta do bar. / A Periferia unida, no centro de todas as coisas. / Contra o racismo, a intolerância e as injustiças sociais das quais a arte vigente não fala. / É preciso sugar da arte um novo tipo de artista: o artista-

cidadão. / Contra a barbárie que é a falta de bibliotecas, cinemas, museus, teatros e espaços para o acesso à produção cultural. / Por uma Periferia que nos une pelo amor, pela dor e pela cor.

A enunciação projetada no Manifesto representa um processo diferenciado se a comparamos com o tom de voz, as escolhas lexicais e o modo de enunciação de um texto anterior que acabou sendo uma espécie de texto de fundação da literatura produzida na periferia de São Paulo – *Literatura marginal: talentos da escrita periférica* (Ferrez 2005), mais precisamente, seu prefácio. Ferréz não menciona suas filiações canônicas, mas usa referenciais da luta anti-racista mundial, tais como Malcom X e Nelson Mandela. Nota-se, ainda, a presença de um léxico mais contundente inicialmente nos títulos de alguns poemas “terrorismo literário” “massacrado”, “derrotado”, “arrombar a porta” e, depois, nos textos propriamente dito. No texto de abertura, Ferrez afirma:

Prus aliados o banquete está servido, pode degustar, porque esse tipo de literatura viveu muito na rua e por fim está aqui no livro. (...) Muitas são as perguntas, e pouco o espaço para respostas. Um exemplo para guardar é o de Kafka. A crítica convencionou que aquela era uma literatura menor. Ou seja, literatura feita pela minoria dos judeus em Praga, numa língua maior, o alemão (12).

Ao invocar a rua, o enunciador reforça o argumento dessa tese segundo o qual a rua adquire centralidade nas bordas poéticas da periferia. Ele afirma que a literatura sai

da rua e vai para as páginas do livro, e deixa transparecer que tal empreendimento somente aconteceu após muitos anos de luta. A enunciação dirige-se aos “aliados”, como um convite para conhecer, degustar e entender essa dicção periférica.

A Literatura Marginal, sempre é bom frisar, é uma literatura feita por minorias, sejam elas raciais ou socio-econômicas. Literatura feita à margem dos núcleos centrais do saber e da grande cultura nacional.. Mas alguns dizem que sua principal característica é a linguagem, é o jeito como falamos, como contamos a história. (...) (14).

Nessa passagem, literatura marginal é definida a partir da relação de pertencimento do seu autor: pertence ao grupo das minorias (incluindo categorias de raça e de classe); a partir da relação de distanciamento e aproximação entre a produção literária e a “grande cultura nacional”; e a partir de um perfil próprio do código linguístico em uso: uma linguagem própria, periférica,

Cansei de ouvir : Mas o que vocês estão fazendo é separar a literatura, a do gueto e do centro. E nunca cansarei de responder : O barato já tá separado há muito tempo, só que do lado de cá ninguém deu um gritão, ninguém chegou com a nossa parte, foi feito todo um mundo de teses e de estudos do lado de lá, e de cá mal terminamos o ensino médio (13).

Essa passagem é bastante forte, pois ela problematiza a relação da literatura marginal, para usar o termo de Ferrez, com a institucionalização do saber e, por extensão, da discussão sobre cânone literário. Ferrez afirma que sofre críticas de que está criando divisões na literatura - “a do gueto e a do centro”, mas responde categoricamente afirmando que a divisão já é uma realidade há muito tempo, mas que ficou encoberta por uma política de silenciamento, o que não a permitiu se tornar visível a todos. Na última parte dessa passagem, porém, reside algo que é muito caro e que até hoje é motivo de muita controvérsia entre lideranças comunitárias, produtores culturais, artistas, escritores de comunidades de favelas e a academia e seus pesquisadores, intelectuais. Ferrez aborda sua insatisfação com um tipo de relação na qual a única relação possível nessa equação seja aquela em que a comunidade é o objeto de pesquisa de teses e dissertações. Quando são vistas como objeto de pesquisa, as comunidades são instadas a desconfiar dos reais benefícios do universo da pesquisa, para além dos benefícios adquiridos pelo/a próprio/a pesquisador/a e para a própria academia.

Ferrez escreve esse prefácio em 2004. Em 2009, ele escreve outro prefácio, curiosamente para um livro fruto de uma dissertação de mestrado. Trata-se do livro da pesquisadora Érica Peçanha do Nascimento (*Vozes Marginais na Literatura*, 2009). “Os estudiosos costumam sumir, difícil alguém mandar a tese pronta”, escreve Ferrez, “esse argumento dificulta seu trabalho, os autores que ela estuda são tristes, sofridos, machucados” (Prefácio).

Essa passagem mostra como a visão da periferia sobre a academia continua bastante negativa. Ferrez tem total consciência da relação desigual de poder entre

pesquisa e povos pesquisados: “Mas a menina sempre voltava, sempre está lá, sentada numa das cadeiras, e pra piorar, sempre nas quebradas.”

Interessante notar que ele se refere à pesquisadora com o substantivo “menina”, o que rompe com sua visão negativa da academia. A forma possível se ver a pesquisadora como elemento externo à engrenagem acadêmica, é vê-la não como uma acadêmica a surrupiar o conhecimento dos seus “objetos de pesquisa,” mas uma menina regular e atenta da comunidade. Por um lado, o substantivo “menina” guarda um tom carinhoso, como se ele estivesse eliminando o aspecto negativo que estaria acoplado à imagem de mestrandia e a colocado em um patamar mais positivo em relação a outros/as pesquisadores que vão nas comunidades coletando dados para suas pesquisas. Por outro, o mesmo substantivo pode remeter a uma postura não necessariamente positivo em se tratando de gênero. A mulher pesquisadora Érica Peçanha é uma profissional e está buscando entender as dinâmicas da produção literária e cultural majoritariamente marcada por uma dicção masculina, no bares da periferia de São de Paulo. Essa posição não pode ser vista fora das tensões de gênero que marcam, desde o início, a cultura hip hop, berço da produção literária da qual Ferrez é também fundador. Estaria Ferrez vendo aquele processo de fazer pesquisa como uma brincadeira sem muito efeito no plano real? A “menina” sempre voltava e se sentava em cadeiras quebradas. Intrigante imagem e trocadilho: a cadeira quebrada em uma “quebrada”:

Ela sabe do importante papel que as histórias registradas em livros e teses têm para a manutenção do poder da elite, dos racistas, dos meios de comunicação e é

por isso que, quando escreve, ouve música de fundo, periferia é cheia de chiados, ecos e restos de conversas que sobem e descem os telhados cinzas (20).

Ferrez fala do processo de produção da escrita acadêmica de Érica Peçanha ao mesmo tempo em que também projeta sua própria produção: longe do ideal burguês de produção intelectual, qual seja, uma biblioteca na casa, um escritório, mesa, luminárias, cadeiras confortáveis para ajudar na produção. Os “chiados” seriam, assim, parte integrante do universo de uma favela e é esse universo que a literatura periférica retrata. Por extensão, uma pesquisa que leve em consideração a dinâmica interna de uma comunidade de favela também terá que saber negociar com essa heterogeneidade de sons, pois assim produzem, também, os demais poetas da literatura periférica.

Na periferia tudo acontece ao mesmo tempo e quase não há espaço para a privacidade. Portanto, aprender a produzir no meio do barulho, das conversas é um dos primeiros atos de resistência desses poetas. Com casas pequenas, divididas por “parede e meia”, a lógica de produção intelectual segue a mesma lógica de interação humana. O poeta aprende a construir sua individualidade, sua produção individual através da negociação da esfera coletiva. Por isso, o papel da antologia é a metáfora mesma de uma produção que não se faz no escondido de nenhum quarto. A poesia é a rua, a rua é uma construção poética e prática. A rua é a extensão da casa.

O discurso de Ferréz diferencia-se do discurso de Vaz. Seu tom é mais ofensivo, combativo e menos propenso a negociar com a literatura canônica e as instituições “do asfalto”. Em *Antropogafia Periférica*, raramente notamos o uso de palavras grafadas na

forma oral, o que aparece abundantemente em *Literatura Marginal*. Nessa obra, Ferrez parece mais preocupado com a força da mensagem emitida nos poemas e nos textos de prosa poética, e com a recriação do que seria uma linguagem genuína que vem da periferia. Nesse sentido, seu estilo é bem parecido ao estilo das letras de rap. A obra de Sérgio Vaz representa uma outra vertente enunciativa da literatura da Cooperifa. Por um lado, ele se preocupa com a adoção de temas sobre a vida na periferia, por outro, no entanto, essa temática é projetada dentro de um sistema que tenta reproduzir a literatura tida como “do asfalto.” Além desse aspecto, a dicção de Sérgio Vaz se aproxima muito do tom didático e de sermão ao estilo de Pedro Pietri, como será visto mais à frente.

Uma terceira via ainda é notada dentro das produções da Cooperifa. Trata-se do livro *Vão*, de Allan Santos da Rosa, lançado em 2005. Esse livro é bastante importante para a produção da Cooperifa porque chamou atenção por trazer uma grande preocupação com o plano de expressão. *Vão* representa uma ruptura no modelo de produção literária do grupo Cooperifa porque os poemas e seu projeto editorial mostram um esforço bem sucedido de preocupação temática e estética. Da Rosa se apóia em referenciais do Repente nordestino, estilo de performance poética própria da região do nordeste brasileiro muito relegada a segundo plano pela crítica do Sudeste. O tom projetado na obra é irônico, especialmente na paródia ao hino nacional, no poema *Licença*

O Pátria amarga, foi grilada, Arde ! Arde! (...)

Terra roubada, pra valer mil, exportar barril, ó Lata Amada

Dos filhos deste colo a mãe sumiu, Lata Amada, Brasil. (...)

Ó Pátria amarga, ensangüentada, Bate! Bate!
Mas proteges a cobiça e crava o corte
Ou traz um brilho ao chão que ali te escuta
Pê eme ou quilombola: escolha a sorte
Berra a morada, no ventre frio, que te pariu, ó Puta Amada!
Pros filhos déste esmola e fuzil / late alma do Brasil (16)

O poeta parodia o hino nacional desfigurando conscientemente a gramática (especialmente a ortografia) para produzir os efeitos de sentido que deseja. Veja, por exemplo, que o pronome demonstrativo **deste**, foi transformado em verbo conjugado na segunda pessoa do singular **tu**, embora não tenha seguido a grafia sugerida pela gramática (tu déste vs. tu destes). O uso do acento reforça que o poeta forjou a troca de função gramatical para atender ao seu propósito literário.

O poeta Allan da Rosa é um forte defensor da ideia segundo a qual os poetas da periferia não podem depender exclusivamente do espaço editorial concedido pelas editoras que têm apoiado suas produções. Ele é um dos que, a exemplo dos poetas do Black Arts Movement, acreditam na necessidade de criação de instituições próprias, para que quando passar a “onda de apoio” das instituição “do asfalto”, o movimento não se desintegre (questão anteriormente apontada por Langston Hughes). Nesse quesito, o exemplo acumulado pelo grupo *Quilombhoje, Cadernos Negros* poderá ser útil no sentido de apresentar um modelo bem sucedido de produção literária fora das instituições hegemônicas (Castro 2007). Do ponto de visto interlocutor, independente da corrente

seguida pelo poeta, há dois públicos constantemente em discurso: um *nós* inclusivo que se dirige ao povo da favela como um coletivo, ou a uma figura das relações do poeta, seja ela conhecida nacionalmente ou apenas localmente. E, por outro lado, notamos a presença de um *você* que se refere ora à sociedade do asfalto, pessoas que sempre escreveram teses, livros, reportagens *sobre* a favela, enfim, um *você* que pode ser resumido na vertente “asfalto”, na conhecida e projetada equação *morro vs. asfalto*.

Modos de enunciação: Nuyorican

A partir da década de 1960, pode-se falar na emergência de uma poética Nuyorican com o lançamento do romance autobiográfico *Down These Mean Streets*, de Piri Thomas (1967), de livros de poemas de Victor Hernandez Cruz - *Snaps* e *Mainland*, de *Puerto Rican Obituary*, de Pedro Pietri. Em *Nuyorican Poetry: An Anthology of Puerto Rican Words and feelings*, organizado por Miguel Piñero e Miguel Algarín, a voz é organizada em três tons distintos e complementares. O primeiro “tom” de voz intitula a primeira parte chamada de *outlaw poetry* (Piñero, “Kill, Kill, Kill). Dois textos representam momentos fundacionais do Movimento: *Nuyorican Poetry: An anthology of Puerto Rican Words and Feelings* (Algarín & Piñero, 1975) e *Aloud – Voices from the Nuyorican Poets Café* (Algarín & Holman, 1994):

The outlaw can be out there confronting the outside by himself or he can be part of an organized action. Most outlaws in New York are on their own. They find “organizing” slow and disappointing, often leading to humiliation because the

general will is not be compatible with theirs. The independent outlaw will “Kill, Kill, Kill” rather than adjust and accommodate to insults and powerlessness. (...)

The outlaw is morally free to act, to aggress against authority because he realizes that that is his power: he goes for broke whether it is for himself or for his friends or for his people (27).

Essa fase se assemelha mais ao tom discursivo de Férrez, em *Literatura Marginal*.

A relação entre o poeta e a cidade é uma relação contratual polêmica. As escolhas lexicais referendam o poeta como um lutador das ruas, um sujeito que despreza as autoridades e questiona as instituições estabelecidas.

Nuyorican poet is to the people what the street fighter is to the crowd. The crowd stops to look, to listen and admire his performance. The street fighter delights as he moves fast to prove his point. (...) The Nuyorican poet fight with words. (...) The people right to define his words is his tool, is knife. (...) The impulse to create a language that can absorb aggression without fantasy thrives among people who are in situations of extremities (27).

A Segunda fase é intitulada evolucionária. Essa fase representa um tom mais pragmático do discurso Nuyorican. É a fase que retrata a necessidade de identificar

pontos de sobrevivência e as estratégias de assimilação apesar de essa fase representar também “the birth pain of adjusting”. Nessa fase, as percepções pessoais dão a tônica do discurso e o “sistema” é o grande alvo na discussão:

“The evolutionary section of the anthology is made up of the poetry that tells the story of people who are looking out at the system and trying to deal with it. There are many poems of anger but the thrust of these poems is to move out and try to direct the bureaucracy. These are the tales of the struggle of “adjusting” the outside to the inside “ (89).

A última fase é marcada pela expressão poesia *dusmic*. Essa fase marca a consciência individual e coletiva, além de estabelecer o senso de *entitlement* e *agency*.

Capítulo 4

A África que resi(ste)de nas poéticas Nuyorican e da Cooperifa e a ritualização festiva e política da morte

On Seeing Miky's Body

What the hell are you

Doing there?

What do you think you're doing

Hidden in that casket?

Come out, come out

Damn you take a lot of liberties

Leaving me in Loisada

(Algarín, Survival Supervivencia 218)

Nesse capítulo, coloco em diálogo as várias dimensões que a rua tem na sua poeticidade urbana dentro da enunciação Nuyorican, em Nova York e na periferia de São Paulo. Na primeira parte apresento a rua que é palco para cortejos fúnebres, os quais desafiam a visão branco-ocidental da morte; a rua que expressa uma cosmovisão transnacional e afro-diaspórica de liberdade e senso comunitário. Para sustentar esse argumento, apresento três versões de funerais ocorridos em diferentes momentos da história e em localidades distintas, mas que se passam na rua e têm como pano de fundo a idéia segundo a qual a morte é uma festa, isto é, a morte assinala a continuidade daquela

vida, desta feita na condição de ancestral. A primeira imagem é retirada do filme “Piñero,” do diretor Leon Ichaso, representando a morte festiva do poeta Nuyorican. A cena do filme combina elementos reais e imaginativos do diretor que capturou parte da cerimônia do velório que homenageou o último desejo de Miguel Piñero, autor do poema-testamento “A Lower East Side Poem.” A segunda vem da descrição da morte de Luiz Gama, escritor, advogado e abolicionista afro-brasileiro, pelo escritor Raul Pompéia, e a terceira são imagens extraídas de duas telas pintadas pelo francês Jean Baptiste Debret. Num segundo momento, a rua é colocada em destaque por meio de diálogo entre as obras dos escritores Willie Perdomo, Pedro Pietri e Sandra Maria Esteves.

Na tradição religiosa de matriz africana, conhecida no Brasil como candomblé, o arquétipo do orixá Exú Elegbara está relacionado à habilidade da comunicação e ao bom uso da caneta. A adeptos filhos de Exu diz-se que são dotados de verve literária e de grande capacidade retórica, qualidades que seriam doadas pelo orixá. Sua habilidade de transitar nos diferentes espaços geográficos, sociais, raciais e políticos, adviria desse presente doado pelo “trickster nagô-yoruba” (Gates 123, Sodré 6). Exu, rei das encruzilhadas, dos caminhos múltiplos, das múltiplas possibilidades. Encruzilhada aqui pensada como um percurso semiótico de ramificação de signos. Exú é o primeiro orixá a ser saudado em oferenda conhecida como Padê, primeira ação realizada no culto às divindades. O arquétipo de Exu pode ser relacionado ao perfil do escritor Nuyorican Miguel Piñero, um sujeito que viveu todas as dimensões possíveis das encruzilhadas urbanas na região Lower East Side, em Manhattan, Nova York. Dado o caráter ambivalente que açambarcava, tornou-se difícil a tarefa de classificá-lo em apenas uma

dimensão artística ou social. No poema “A Lower East Side,” ele mesmo se descreve e o faz com maestria.

A thief, a junkie I've been / committed every known sin / Jews and
Gentiles...bums and men / of style ...runaway child / police shotting wild
/ mothers' futile wails... / pushers / making sales ...dope wheelers / & cocaine
dealers...smoking pot / streets are hot & feed off those who bleed to death / all
that's true (4-5).

Ele se reconhece no que a rua tem de pior, mas não para aí. Sabe também que a rua tem sabedoria. Ele se descreve de um polo a outro – do extremo negativo das ruas até o máximo de potencialidade criativa, de sobrevivência e de resistência:

So here I am, look at me
I stand proud as you can see
Pleased to be from the Lower East
A street-fighting man
A problem of this land
I am the Philosopher of the Criminal Mind
A dweller of prison time
A cancer of Rockefeller's ghettocide
This concrete tomb is my home

To belong to survive you gotta be strong

You can't be shy less without request

Someone will scatter your ashes thru

The Lower East Side

A morte é uma festa na rua I: funeral de Miguel Piñero⁴⁷

Miguel Piñero era um portorriquenho que foi criado em Nova York. Viveu uma vida bastante consturbada. Aos 25 anos, foi preso por roubo. Na prisão, escreveu a peça teatral “Short Eyes”, um retrato sobre a vida carcerária e, dois anos depois, ganhou fama ao receber o prêmio New York Drama Critics Circle Award. A peça ganhou as telas do cinema e Piñero entrou para o seletto circuito hollywoodiano. Conhecido como “poeta das ruas”, dominava a linguagem e o comportamento do Lower East Side Manhattan como nenhum outro poeta de sua geração. Também como poucos, envolveu-se com drogas, roubos, prostituição e escândalos sexuais de natureza diversa, os quas foram vocalmente repreendidos por alguns de seus pares. Era senhor tanto das ruas quanto das cadeias. Mas não só. Piñero era também exímio poeta e roteirista. Provocava nas pessoas a seu redor amor e ódio, admiração e abjeção, na mesma proporção.

A figura controversa de Piñero foi parar nas telas de cinema pelas mãos do diretor cubano Leon Ichaso, que dedicou horas a entrevistar o mais assíduo parceiro de

⁴⁷ Sobre funerais famosos de artistas portorriquenhos que tomaram as ruas de Porto Rico, ver artigo de Juan Flores e Juliá, Edgardo Rodriguez. “Cortijo’s Wake/El Entierro de Cortijo” (edição bilingue), 2003. Devido às limitações de tempo não foi possível acessar o material para incluí-lo neste trabalho. A análise e inclusão desse funeral será motivo de artigo futuro. Agradeço à professora Jossianna pela sugestão de incluí-lo na tese.

Piñero, um outro Miguel, Miguel Algarín, coletando as histórias que comporiam o filme: “Everyone you meet who knew Piñero got pleasantly ripped off or hustled or enchanted or taught a lesson about the streets”, disse Ichaso em entrevista (4). O cineasta conta que ficou bastante interessado nos poemas de Piñero, até então não publicados, e que começou a entender de onde vinha sua inspiração: “Piñero was definitely influenced by the Beat poets, Kerouac, Amiri Baraka and the precursors of today’s rappers: the Last Poets, Gil Scott-Heron, Felipe Luciano. A lot of his work was built around the conditions of the ghetto and the sociopolitical atmosphere that blacks and Latinos absorbed in jail” (5).

O filme Piñero não é um documentário. Ichaso mantém o caráter de ficção baseado na realidade do poeta, mas admite que criou várias cenas controversas para preencher as lacunas da história de Piñero. Uma das discussões gira em torno da representação da masculinidade do homem caribenho/latino-americano na figura de um “Piñero queer.” Nesse sentido, “Piñero is a subversive portrait of Latino male sexuality, portraying the subject’s fluid sexual identity with unusual candor. In the film, Piñero lives with a woman, dates a transvestite and has a steamy relationship with his protégé Reinaldo Povod” (3). Para o diretor, o que mais o fascinou nesse comportamento queer foi o fato de que “if you called him gay, he’d kill you.” E completa: “For Latino men, the stigma around homosexuality is horrible. We’re loaded with a front to live up to. Most of all, if you’re a badass, it makes it harder to turn around and kiss a man” (4).

Para o propósito desse capítulo, a imagem que interessa é a representação do funeral de Miguel Piñero, momento em que poetas do Nuyorican Poets Café

organizaram um cortejo para que as suas cinzas fossem espalhadas nas ruas do bairro onde morava, segundo seu desejo expresso em forma de poema: “I want musicians, I want drummers, and may all the poets come prepared to read, to testify in heightened language to a life lived as lifelong sonnet.” Assim Miguel Algarín descreve as palavras do amigo-parceiro-poeta. Algarín sabia que precisava colocar esse desejo em ação. Ele sabia que aquela era uma tarefa que iria exigir a mobilização da comunidade. Esse foi o último desejo do amigo, escrito em forma de versos do poema “A Lower East Side Poem”

Once before I die
I want to climb up on a
Tenement sky
To dream my lungs out till
I cry
Then scatter my ashes thru
The Lower East Side

E assim foi feito. Apareceram poetas Nuyoricans e afro-americanos para colocar o funeral festivo na rua: Amiri Baraka, Pedro Pietri, Jose-Angel Figueroa, Nancy Mercado, Eddie Figueroa, Julio Dalman, Amina Baraka, Louis Reyes Rivera, Luiz Guzman, dentre outros. Algarín perdeu o amigo e o parceiro de trabalho. Segundo ele, a perda se estende para toda a comunidade, pois toda comunidade é afetada quando um poeta morre:

“When a poet dies, a whole community is affected, and the Lower East Side was abuzz despair, sadness, and the keen awareness of the solitude that was coming. We all knew we would no longer see Miky on the streets of the Lower East Side, giving and taking at will whatever and whenever he wanted” (Survival 160).

De acordo com Algarín, Piñero manifestou o desejo de um velório que não representasse tristeza, choro ou sofrimento, um velório com muita música. Dito de outra forma, um velório mais ao estilo de uma festa.

So let me sing my song tonight
Let me feel out of sigh
And let all eyes be dry
When they scatter my ashes thru
The Lower East Side

No dia estabelecido para o cortejo, tudo já estava preparado. As pessoas começaram a se juntar, os poetas prepararam-se para recitar seus poemas, vieram os percussionistas com seus tambores. Cumprindo um ritual inspirado na tradição africana de respeito e prioridade aos mais velhos, o primeiro a tomar a palavra foi Jorge Brandon, um mestre da tradição oral, nas palavras de Algarín, que do alto de seus oitenta e cinco anos “spoke with accuracy and pitch that belied his age and appearance. It was high oratory at his finest” (161). Acenderam-se os candelabros e, assim, deu-se início à

cerimônia. Cada poeta recitava seu poema e, em seguida, o depositava junto às cinzas. “It was clear that Miky’s instructions had been letter-perfect. There was simple no other place to start the procession of the scattering of the ashes than the Nuyorican Poets Café, which he had founded with me” (161). O cortejo seguiu o percurso idealizado por Piñero:

From Houston to 14th street
From Second Avenue to the mighty D
Here the hustlers & suckers meet
The faggots & freaks will all get
High
On the ashes that have been scattered
Thru the Lower East Side

E, à medida que seguia, as cinzas eram lançadas. Pessoas que viam o cortejo passando e descobriam tratar-se da despedida de Piñero, também se juntavam ao séquito, que crescia. Consternadas, muitas delas tratavam de expressar de que ângulo elas o conheciam: “It’s Miky Piñero,” “it’t the poet,” “it’s the guy who wrote Short Eyes,” “it’s the guy on T.V., on Miami Vice”, “it’s the guy that gave me twenty dollars when I needed it,” “It was the man we all knew by names and in many places” (163).

Algarín relembra que após o cortejo, todos foram para um local onde comeram, beberam e continuaram a recitar poemas. A festa estendeu-se. Naquele momento Bob Holmes se aproximou e enfatizou que toda aquela movimentação era a oportunidade ideal

para que o Nuyorican Poets Café fosse reaberto. O ritual do espalhamento das cinzas de Miguel Piñero foi tomado como o elemento simbólico de renascimento do espaço Nuyorican Poets Café, que estava fechado para reforma. Nessa nova fase, não mais Piñero. Em seu lugar, Bob Holmes era o parceiro de Miguel Algarín na empreitada de reabertura do Café. O Nuyorican Poets Café tomaria novos rumos a partir dali.

Interessante notar a diferença entre o tom do poema “On Seeing Miky’s Body,” citado como epígrafe deste capítulo, e o último desejo de Piñero, realizado por Algarín em atendimento aos versos do amigo e parceiro. O tom do poema disforiza a morte:

On Seeing Miky’s Body

What the hell are you

Doing there?

Your lips sewn,

Your eyelids shut

For

Ever

O tom projetado nos versos de *The Lower East Side Poem* eterniza Piñero nas ruas e o torna presente, sem choros, sem dores, sem o peso do sentimento de perda acarretado, em geral, pela morte, numa visão euro-cristã. Piñero deseja ficar solto nas ruas do bairro, talvez porque o visse como local à parte dos Estados Unidos, país que o marginalizou, ou da ilha de Porto Rico, com a qual deixou de se identificar desde sua

saída, ainda na infância: “There’s no other place for me to be / There’s no other place that I can see.”

Seu desejo pode ser lido como uma recusa em ser enterrado dentro de um ou de outro espaço físico concebido como nação. Ao recusar ser enterrado em um cemitério, Piñero encontra uma forma de desafiar e recusar seu pertencimento a um estado-nação que o rejeitou ao longo de toda a vida. As ruas de “Loisada” funcionariam, assim, como uma espécie de terceira margem *a la* Guimarães Rosa, onde era possível não estar em nenhum dos lugares ao mesmo tempo (Dawkins 2011). Conforme Dawkins sugere, ao percorrer a extensão do Lower East Side, Piñero queria mostrar, mesmo após sua morte, que ele não cabia nos limites dicotômicos da sociedade. Ele não podia ser definido pela dualidade racial *branca* ou *negra*; pela dualidade nacional *Porto Rico* ou *Estados Unidos*, nem pela dualidade de gênero *masculino* ou *feminino*, tampouco pela dimensão capitalista que ele sempre criticara chamando os Estados Unidos de “a grande bodega que vende sonhos.” Ele era tudo isso e nada disso ao mesmo tempo.

I don’t wanna be buried in Puerto Rico
I don’t wanna rest in Long Island cemetery
I wanna be near the stabbing shooting
Gambling fighting & unnatural dying
& new birth crying
so please when I die...
don’t take me far away

keep me nearby
take my ashes and scatter them through
the Lower East Side

Nem Estados Unidos, nem Porto Rico. A recusa de Piñero em ser enterrado em um espaço institucionalizado não tinha a ver com uma recusa de um espaço físico dentro de uma nação, mas à própria existência de fatores econômicos e históricos que foram responsáveis pelo tipo de problema que ele encontrou na experiência da migração. Os versos seguintes expressam como ele se indignava com um perfil de cidade que promete uma vida boa para logo dar uma rasteira naquele que acredita em sua “promessa”: there’s no other town around that / brings you up or keeps you down” (4).

Conclui-se, portanto, que o desejo de tomar a esfera pública como seu lugar de enunciação era também o desejo de dar visibilidade a uma cosmovisão que está completamente fora dos limites que marcam os sujeitos pela exclusão. Ao se fazer visível e presente no espaço da rua onde ele se sentia inteiro, Piñero também visibilizava sua cultura Nuyorican e expunha publicamente o desconforto da identificação presa a amarras da dualidade. A liberdade estava em não ser nem de um local nem de outro, ou ser tudo em todas as ruas ao mesmo tempo. Mais que uma excêntrica vontade pessoal, esse poema é uma crítica contundente a respeito de um tipo de experiência que se pode ter no processo de imigração aos Estados Unidos “I’m a street-fighting man / a problem of this land / a cancer of Rockefeller ghettocide / to belong to survive you gotta be strong” (5).

Piñero usa a morte para marcar uma posição crítica nesse processo da cidade que exclui sob o aparente manto da oportunidade igual para aquele que trabalhar duro. A morte é seu argumento. A rua, seu palco para performar e fazer com que todos também o performem, dado que sua experiência se desdobra em coletiva. Sua relação com a sociedade – seja estadunidense, seja portorriquenha – é uma relação polêmica, marcada por confrontos legais. Seu corpo não se circunscrevia às regras rígidas dos Estados Unidos, tampouco à aparente harmonia social e racial pretendida pela Ilha de Porto Rico.

Esse poema é um manifesto sobre a degradação urbana, humana, racial, social, mas também é um testemunho político sobre agência, sobre a capacidade de ser criativo e usar da criatividade para resistir e sobreviver. Neste poema, Piñero demonstra uma das mais radicais e violentas maneiras de se viver nas ruas da “bodega que vende sonhos.” O ato de imaginar as pessoas aspirando as cinzas de um “junkie” pode ser lido como um chamado coletivo, como uma ação contagiante e contagiosa que está no ar, que está em toda parte e que precisa ser posta em discurso, ser visibilizada. Piñero eternizou o desconforto urbano ao negar a nação e escolher a rua como sua morada eterna. Porém, sua idéia não aparece do nada.

Pensar a morte como um grande cortejo, como uma celebração, ou seja, a morte como uma grande festa faz parte do conceito mais amplo de rotas e raízes da diáspora africana. Funerais em formato de celebrações têm feito parte da história dos povos afro-descendentes em tempos e espaços diferentes. A morte como um fim ou como lamento faz mais parte do conceito eurocêntrico-cristão do que de cosmovisões africanas. Pode-se ler a opção da celebração do velório de Piñero não apenas como crítica ao sistema

político e econômico dos Estados Unidos e de Porto Rico, como também da cosmovisão institucional que essas duas nações são mantenedoras.

Nesse sentido, Piñero se liga a uma cosmovisão transatlântica que vê na manutenção de certos rituais tradicionais uma maneira de se ligar a um passado livre. Assim, a celebração do funeral nas ruas de uma cidade é também uma metáfora da liberdade. Seguindo esse raciocínio, apresento, agora, algumas outras experiências para localizar a concepção de morte transmitida por Piñero numa tradição africana e transatlântica.

A Morte é uma festa na rua II : funeral de Luiz Gama

Para diante caminhava uma porção imensa do povo; atrás do préstito, desfilava uma enorme quantidade de carruagens, seguindo à passo.(...) Em meio do caminho do Brás, uma banda de música, ali postada, saudou a aproximação do féretro com uns acordes lacrimosos. (...) Ritmados pela cadência daquela música, foram-se os passos da multidão. (...) E a procissão avançava. E a banda de música ia desfolhando adiante do esquife as suas harmonias roxas e soluçantes. Na Ladeira do Carmo, a Irmandade de Nossa Senhora dos Remédios, para cujos fins de beneficência o defunto concorrera um dia, veio encontrar o enterro, com suas opas de azul e branco e suas enormes velas, grossas como cajados (76).

Nascido em 21 de junho de 1830, em Salvador, filho de um relação interracial provavelmente não consensual – considerando os dados históricos que abordam o o fenômeno dos estupros de negras escravizadas, no período da escravidão - entre um fidalgo português e uma negra forra, Luiz Gama teria sido vendido como escravo, pelo próprio pai, na primeira adolescência.

Sua biografia nos conta ainda que Gama foi astuto o suficiente para passar de escravo a uma das figuras mais conhecidas e respeitadas no estado de São Paulo na década que antecedeu à abolição formal da escravidão. Precursor é um dos adjetivos mais atribuídos a ele. Dos substantivos abstratos, seu nome está associado à semântica da astúcia, inteligência, solidariedade, compromisso, disponibilidade, humor e criatividade. Intelectuais renomados do período não hesitam em corroborar sua influência. Gama é descrito pelo seu modo abolicionista de fazer política. Sua postura reflete uma *posicionalidade* interna, pois ele dirigia-se aos beneficiários do seu trabalho não como figuras mediadas pela falta, mas como sujeitos de direitos, como ele mesmo o fora um dia.

Depois, não sei eu que grandeza admirava naquele advogado a receber constantemente em casa um mundo de gente faminta de liberdade, uns escravos humildes, esfarrapados, implorando libertação, como quem pede esmola; outros, mostrando as mãos inflamadas e sangrentas das pancadas que lhes dera um bárbaro senhor; outros... inúmeros... E Luís Gama os recebia a todos com a sua aspereza afável e atraente; e a todos satisfazia, praticando as mais angélicas ações, por entre uma saraivada de grossas pilhérias de velho sargento (69).

O trânsito entre os dois lados desse universo - primeiro como escravo, depois como abolicionista - concedeu a Gama a singularidade da sua habilidade mediadora, pragmática e transformadora. Daí a admiração causada por alguns dos intelectuais que, como ele, respiravam as grandes concepções progressistas do Iluminismo, conforme atesta a passagem abaixo.

Toda essa clientela miserável saía satisfeita, levando este uma consolação, aquele uma promessa, um outro a liberdade, alguns dinheiro, alguns um conselho fortificante...

E Luís Gama fazia tudo: libertava, consolava, dava conselhos, demandava, sacrificava-se, lutava, exauria-se no próprio ardor, como uma candeia iluminando à custa da própria vida as trevas de desespero daquele povo de infelizes, sem auferir uma sombra de lucro, entendendo que advogado não significa o indivíduo que vive dos jantares que lhe paga Têmis; entendendo que deve-se fazer um pouco de justiça grátis. (...) O herói... (69).

A grandiosidade mítica de Luiz Gama não se restringe aos seus anos em vida. Sua morte também se constitui num complexo jogo de representações. Segundo Pompéia, tão logo tomou conhecimento da morte do amigo abolicionista, foi direto à casa de Gama e, lá, encontrou um jardim com sinais de obra inacabada. Dias antes de sua morte, Gama havia comentado que estava trabalhando em uma cerca. O trabalho inacabado confirma a

morte inesperada e se transforma em metáfora de outra obra inacabada que Gama morreria sem concluir: a abolição da escravidão. E Pompéia acrescenta: “Eu refletia que, como a guarnição dos alegretes, uma outra obra de Luís Gama ficara em meio transformada em fuste partido para adornar-lhe o túmulo, - o sonho de todos os seus dias: a abolição” (85).

Nesse momento, Pompéia deixa transparecer um certo grau de desolamento e, ao mesmo tempo, percebe a dimensão coletiva do projeto encampado por Gama, o qual deveria ser maior que sua morte. Aqueles que lutaram sob sua liderança tinham naquele momento o desafio de continuar a luta:

Eu procurava um soldado da sua força, queria espantar do espírito o meu desânimo. E só me aparecia a desoladora imagem da coluna truncada. Depois, sem consolar-me, resignava-me com a esperança de que o momento histórico é muitas vezes a razão de ser de certos homens (93).

A dimensão coletiva encampada por Gama ao longo da vida, já que era exímio na arte de atrair colaboradores para a causa abolicionista, foi uma vez mais confirmada no cortejo do féretro em direção ao cemitério da Consolação, em São Paulo, onde jaz seu túmulo. O enterro, segundo descrição de Pompéia, reuniu uma multidão nunca antes vista para aquele intuito: “Devia fazer-se a pé. O cemitério estava longe, no extremo oposto da cidade, para as bandas da Consolação. Cumpria, porém, que o corpo do *amigo de todos*, como chamavam Luís Gama, fosse por todos um pouco carregado”(75).

O grande cortejo de Gama aconteceu no dia 24 de agosto de 1882, seis anos antes da abolição oficial da escravidão. Baiano radicado em São Paulo, Gama morava no Bairro do Brás. Foi de lá que o cortejo saiu e seguiu para o Cemitério da Consolação, no outro extremo da cidade. Não houve transporte via carro. Seu caixão foi passando de mão-em-mão, gesto coletivo que mostrava o quanto Luiz Gama era querido pelos escravos, ex-escravos e outros abolicionistas.

Na época, São Paulo tinha uma população aproximada de quarenta e cinco mil moradores. Desse total, compareceram ao cortejo dez por cento, ou seja, pouco mais de quatro mil pessoas, fato que o tornou o maior cortejo fúnebre de que se tem notícia na história do Brasil, levando-se em consideração a proporcionalmente do número de habitantes.⁴⁸ Como disse no capítulo dois, as lideranças negras entenderam que a morte do abolicionista destemido e também poeta deveria se transformar em um ato político e cultural a favor da abolição. Assim, à porta do cemitério fizeram de um sarau poético um canal para denunciar o racismo, as desigualdades, a violência e a injustiça.

À moda do *jazz funeral*, de Nova Orleans, o enterro de Luís Gama misturava noções de celebração e contritamento. Nesse aspecto interessante notar o que Danny Barker (*Bourbon Street Black*) constata em algumas tradições africanas, a morte não representa o fim da vida, mas a transição para outras dimensões que a trajetória humana não alcança. Ele traça a origem do *jazz funeral* há quatro séculos, em referência a

⁴⁸ Ver <http://sao-paulo.estadao.com.br/noticias/geral,o-maior-funeral-de-sao-paulo-imp-,569637>

manifestações tradicionais típicas do reino dos Dahomés do Benin, assim como a tradição Yorubana, da Nigéria, na África ocidental.

Meu argumento sugere que o enterro de Luis Gama faz parte de uma releitura dessa tradição africana de lidar com a morte e com os funerais. Gama nasceu em Salvador e sua mãe tinha ligações muçulmanas, a relação entre a forma como seu enterro aconteceu pode expressar o enterro típico de alguém que descende de uma dessas tradições africanas. Além de documentos historiográficos que atentam tal assertiva, as telas do pintor francês Jean Baptist Debret nos servem de parâmetro para referendar esse argumento.

A Morte é uma festa na rua III: funeral do filho de um Rei Africano

Para ficarmos com uma imagem iconográfica, também do século XIX, vejamos a tela no. 16 de Jean Baptiste Debret, francês que foi ao Brasil a pedido de D. Pedro II, responsável por instalar uma verve artística em solo brasileiro.



Figura 1: Tela 1: O enterro de uma negra
Tela 2: O enterro do filho de um rei africano (Jean Baptiste Debret)

Ambas as imagens mostram o enterro, nas primeiras décadas do século. Enquanto a primeira representa a morte a partir de uma dimensão disfórica, porque em sendo baseada em valores católicos, representa o fim da vida. A segunda imagem traz a morte numa perspectiva eufórica, dada a influência africana na concepção da morte. A primeira tela tem o título de “Enterro de uma negra.” A segunda “Enterro do filho de um rei africano,” cuja morte é celebrada com música, dança, instrumentos musicais. Nessa tela, percebe-se o esparramento espacial e humano, que não tem nada de contenção e contritamento, pois o enterro segue em uma espécie de cortejo. Celebra-se a passagem da vida, mais que a chegada da morte.

Se tomamos as duas telas em questão, percebemos que do ponto de vista cromático há uma semelhança na escolha das cores para representar a idéia de funeral. Em ambos os casos, há uma predominância do amarelo e suas variações. Na tela “Enterro de uma negra, porém, o branco (cor símbolo da pureza católica) é bastante expressivo, marcado nas paredes da imponente igreja para a qual se dirige o cortejo fúnebre. A posição das personagens é visivelmente diferente em uma tela e em outra. É do ponto de vista eidético e topológico, portanto, que a diferença torna-se mais visível.

Ainda na mesma tela, notamos, no plano de expressão, um formato mais quadrado e contido da imagem. Percebemos uma delimitação por linhas, sejam elas presentes em demarcações no chão, na estrutura mesma da igreja ou dos demais prédios ao redor, até uma demarcação da montanha, ao fundo. Não há um derramamento no espaço, ele é contido, as pessoas estão contidas em um determinado lugar. Na verdade, o momento final da celebração acontece dentro das paredes da igreja. Como trata-se de um funeral,

seria razoável pensar que a categoria fundamental dessa tela fosse *vida vs. morte*. No entanto, podemos acrescentar *contenção vs. relaxamento* que, por sua vez, está associada a outra (*liberdade vs. opressão*), por referir-se a pessoas escravizadas.

Assim, nessa tela, a celebração do funeral reitera a perspectiva católica da morte: o funeral é o momento de despedida e em sendo despedida é triste, pesado, reflexivo. O peso do momento é reforçado pelas bacias carregadas pelas mulheres, e a tristeza pode ser reconhecida na inclinação da cabeça (sentido para baixo) de suas participantes diante da majestosa imagem da igreja e dos casarões, as famosas casas-grandes. Há um pequeno instrumento tocado por um homem e um outro a reger o coro - imagem esta que também reitera a idéia de contenção e controle.

Como a falecida é uma mulher, o cortejo é seguido predominantemente por mulheres. Os homens aparecem apenas para executar tarefas como transportar o corpo ou tocar o instrumento. O marco referencial representado pela igreja é bastante imponente. Percebe-se uma manifestação influenciada pelo catolicismo, pouco referenciada nas tradições africanas.

Quando aplicamos o mesmo raciocínio na segunda tela “Enterro do filho de um rei negro”, permanece o aspecto cromático cuja opção por um tom amarelado é bastante presente. No entanto, eidética e topologicamente há mudanças substantivas.

Em primeiro lugar, não há um marco referencial. O espaço é amplo. Não há prédios, árvores, apenas a linha do infinito e o chão de terra batida. Há uma uniformidade entre as pessoas e o espaço. Apenas o infinito é maior que elas. Diferente do corpo e espaço contidos da tela anterior, aqui há um derramamento humano e de sensações. Há

peessoas dançando, pulando, tocando, provavelmente cantando, braços erguidos como a celebrar a vida mais que a morte. O cortejo é seguido exclusivamente por homens e crianças. Não fosse a bandeira que cobre o corpo no caixão poderíamos afirmar que se trata de uma manifestação totalmente distanciada das tradições católicas, apenas com referenciais africanos. Mas a imensa cruz no pano preto demarca a presença católica naquela celebração tipicamente africana. O pano preto e a cruz, símbolos ocidentais da morte. Nesse sincretismo ou (quem sabe?) na estratégia de incorporar um elemento da cerimônia católica no ritual africano reside celebração da passagem de uma vida a outra, conceito africano do que seria a morte.

Em “Enterro de uma negra”, a morte é disfórica, há uma ruptura da continuidade da vida, a celebração é eufemística, não há muito arrombo, o barulho está sob medida, não há presença de elementos marcadamente de tradição africana no ritual, o sincretismo religioso parece ter cedido aos reclames do paradigma católico ocidental da morte, a morte é o fim da vida, momento triste, de despedida.

Na tela 2 “Enterro do filho de um rei negro”, o tempo tem aspecto mais prolongado, extenso, durativo. Não há previsão de saída ou chegada, início ou fim do cortejo. O cortejo segue, sem marcos temporais. Outro aspecto ligado ao tempo tem a ver com a memória coletiva desse povo. Marcados pelo aprisionamento do corpo e do tempo livre, essa população tem sua “agenda” escrita pelos senhores da escravidão. Ao repetir a tradição de enterro dos mortos, esse povo apropria-se do tempo, figurativizado pelo próprio movimento, pelo andar no espaço sem estar contido nele, o espaço é amplo, o tempo é o movimento. Tempo e espaço não demarcados, extrapolado em pleno exercício

de liberdade. Tal comemoração afirma o lugar enunciativo de uma anterioridade que se marca no presente do passado, isto é, na memória (Fiorin 228). Memória de um tempo livre.

A imagem do “Enterro do filho de um rei africano”, pintada por Debret, e a imagem dos *jazz funeral* representam momentos diferentes da manutenção de certas continuidades culturais da diáspora africana nas Américas. Diferentes no tempo e no espaço, algo de especial se apresenta e parece estar de alguma forma ligando uma certa cosmovisão da relação morte/vida à noção de liberdade, seja no cortejo de espalhamento das cinzas de Piñero, seja no longo cortejo-manifesto de Luiz Gama, ou na recriação de um passado livre como pode-se ver nas telas do artista francês Jean Baptiste Debret.

Nesse sentido, a recriação de tradições africanas em solo brasileiro é, de alguma forma, uma maneira de negar o tempo presente – o tempo da escravidão – e afirmar o tempo passado – tempo de liberdade em solo africano. Aqui, o “derramamento” humano projeta uma forma hiperbólica de ser. A morte é eufórica, ela não representa a ruptura da continuidade da vida. Ao contrário, morte, nessa perspectiva, é sinônimo de duração da continuidade, a vida se prolonga após a morte. A vida é intensa e extensa. Todos os elementos confirmam o tratamento eufórico da morte, como uma outra etapa da vida, o sujeito cumpriu sua tarefa e irá agora para outro plano; é o paradigma africano da morte. A própria performance do ritual tem no enunciado e na enunciação elementos que confirmam essa perspectiva. O funeral é uma celebração, mais que uma despedida. É a afirmação da vida e negação da morte. É a reiteração de um legado, um legado cultural.

Nesse momento, opera a descontinuidade da opressão para afirmar a liberdade. A performance também é sincrética e interdiscursiva, pois, reúne diferentes elementos da cultura africana: a dança, a música, recitais de poesia, os instrumentos, a capoeira. O ritual é, de certa forma, a reinterpretação de um passado livre, e a manutenção de um corpo – livre - em festa. Segundo a historiografia brasileira, os testamentos e outros documentos escritos permitem ver os funerais de escravos e libertos apenas pelo ângulo dos rituais católicos, silenciando sobre aspectos estranhos a estes. Por isso, a obra de Debret tem fundamental importância para trazer à superfície o que os documentos oficiais do estado encobriram.

Perspectiva transatlântica da morte e exaltação da rua como símbolo de liberdade

Segundo o historiador João Reis “é irresistível a comparação com os Estados Unidos, onde os funerais de escravos eram também noturnos e festivos” (Reis 161). Para ele, no Brasil, outros elementos entravam na reconstituição pelos escravos de suas tradições originais:

“a escravidão não eliminou na comunidade africana daqui as hierarquias trazidas da África. Objeto de muita reverência em vida, os fidalgos africanos no exílio brasileiro recebiam funerais de dignitários. (...) No velório de um rei da África, desde manhã cedo reinava um clima de festa, com dança e música tocada com instrumentos africanos acompanhados de palmas. Vez por outra soltavam-se bombas juninas” (161).

O cortejo festivo de Miguel Piñero, o alegre “funeral do filho do rei” ou o pomposo féretro de Gama e a sua alegre lembrança por lideranças e poetas negros paulistas décadas depois de sua morte física, remetem a ressignificações, na diáspora, de antigas e originais práticas africanas, ainda que, muitas vezes, os perpetuadores de tais tradições desconheçam suas origens ou mesmo ignorem porque a fazem ou mantêm.

Celebrações à volta do morto é um costume que perpassa várias sociedades e povos africanos, e podem ser encontrados nos diferentes pontos da diáspora com maior frequência e (quase) fidelidade maior do que podemos imaginar, embora, atualmente, esse tipo de prática seja mais difícil de se encontrar, entre outras coisas, porque os mortos deixaram de ser velados nas casas, como ocorria no passado.

Importa ressaltar que essas práticas ganharam releituras, foram ressignificadas ou imbricadas a tradições e costumes de outros grupos. Veja-se, por exemplo, o caso da prática do Baquiné, em Porto Rico. Na segunda metade do século 19, o pintor portorriquenho Francisco Oller pintou uma versão jibara do Baquiné e chamou o quadro de *El Velório*, conforme veremos a seguir. Parto do argumento segundo o qual o Baquiné portorriquenho está inserido no bojo de uma manifestação africana sincretizada por elementos católicos, que consiste na celebração da morte de uma criança. O corpo, ladeado por flores, era colocado sobre uma mesa na sala da casa enquanto os “convidados” ao redor da mesa comiam, bebiam, cantavam. Essa reunião em torno do morto é costume comum em África.

A tradição do Baquiné refere-se apenas ao ritual de passagem em caso de morte de criança. A mesa adornada assinala sua passagem para a condição de “anjo,” o que evidencia a incorporação de crenças cristãs, uma vez que para o catolicismo, a morte de um ser sem pecado, como acredita-se sejam as crianças, lhe garantiria a condição de anjo e lhe asseguraria lugar no céu:



Figura 1: El Velorio (Francisco Oller);

Francisco Oller é um pintor branco nascido em Bayamón em 1933 (morreu em 1917, em San Juan). Aos 18 anos foi estudar na Espanha, depois em Paris. De volta a Porto Rico, pintou diferentes imagens do cotidiano, as quais retratavam o que ele acreditava ser os tipos diferentes de povos portorriquenhos. Em *El Velorio*, aparecem dois ou três negros e a maioria são pessoas do campos, os jíbaros. Ele considerou a celebração algo primitivo e grosseiro e, por isso, essa pintura criou grande controvérsia à

época. Em 1977, Willie Colón, famoso salseiro portorriquenho, lançou o álbum chamado *El Baquiné de Angelitos Negros*⁴⁹.



Figura 2: El Baquiné de Angelitos Negos (Willie Colón)

Não encontrei registros que garantam que Oller e Debret se encontraram em algum momento de seus estudos na Escola de Artes de Paris, o que pode ter acontecido. De qualquer forma, parece interessante o fato de ambos terem pintado o que João Reis chamou de “a morte como uma festa”, no Brasil e em Porto Rico no século 19 – Oller com o quadro *El Velório* e Debret com o quadro *Enterro do filho de um rei africano*.

Entre povos bantu, a morte de integrante da comunidade propicia a reunião dos amigos e familiares próximos e distantes para uma refeição comunitária em torno do morto, ocasião em que há farta distribuição de marufo, um tipo de vinho. A importância e o status do morto determinam a extensão dos rituais de despedida, que podem chegar a dias ou mesmo uma semana. Jogos, adivinhas, desafios e histórias realizadas durante o

⁴⁹ A tradição do El Baquiné inspirou o pintor portorriquenho Francisco Oller a pintar o quadro *El Velorio* e o cantor de salsa Willie Colón a produzir o álbum instrumental *El Baquiné de Angelitos Negros*, em 1977.

longo velório têm a função de impedir que os participantes durmam no mesmo ambiente em que se encontra o morto. É hábito, também, que se ofereça bebida ao morto vertendo na terra goles do líquido.

O poeta Nuyorican Willie Perdomo registra em um de seus poemas essa prática. “de donde yo soy, puedes sentarte a escuchar a Big Daddy relatar cuentos en su esquina mientras pasa una botella de Bacardí blanco, no sin antes derramar un chorrito de ron - el buche de tributo a los muertos - en la calle” (62).

No Brasil a prática de “beber o morto” foi muito comum entre a população negra e, entre os anos 1930 e 1960, foi reapropriada por sambistas negros no Rio de Janeiro e em São Paulo. O *gurufim*, como registra o pesquisador Ney Lopes em sua *Enciclopédia Brasileira da Diáspora Africana*, constava “de trocas de adivinhas e outros passatempos [durante velório] no curso dos quais eram servidos pães, bolos, café, bebidas alcoólicas e, muitas vezes, se o defunto era sambista, cantavam-se sambas em sua homenagem.” Na tradição do candomblé e de outras religiões de matriz africana, igualmente, a morte de um adepto leva os acompanhantes do féretro a verter bebida na terra para “lavar o pé”, isto é, afastar a morte do caminho celebrando a memória do morto.

Em suma, o tom da enunciação africana e a corporalidade não pertencem ao campo semântico da morte. Se, por um lado, essa manifestação foi vista como um mero espetáculo contemplativo, como relaxamento das tensões do cativo, por outro, ela foi considerada como rebelião dos costumes, como quebra da ordem estabelecida. No momento da celebração, calam-se as coerções do chicote, liberta-se o corpo aprisionado.

De Luiz Gama a Miguel Piñero

A identidade negra de Gama passa e ultrapassa sua experiência. Gama foi um precursor de várias esferas, um destemido e acolhedor, uma liderança com habilidades diplomáticas e guerreiras ao mesmo tempo. Sua vida única e cheia de importantes feitos, impulsionou a criação de histórias fictícias baseadas em fatos em torno de sua vida. Seguindo as tradições religiosas afro-brasileiras, Luiz Gama e Miguel Piñero seriam guiados pelo arquétipo de Exú Elegbara, o orixá da comunicação e dono da caneta. Sua verve literária e capacidade de retórica teriam sido doadas por Exu. Sua habilidade de transitar nos diferentes espaços geográficos, sociais, raciais e políticos, adviria da noção de “trickster”, conforme aponta Louis Gates Jr. Exu, rei das encruzilhadas, dos caminhos múltiplos, das múltiplas possibilidades. Encruzilhada aqui pensada com um percurso semiótico de ramificação de signos. Exú é o primeiro orixá a ser saudado em oferenda conhecida como Padê, a qual deve ser a primeira ação realizada no culto às divindades.

Nesse sentido, indicaria a noção precursora acoplada à imagem de Gama: precursor do abolicionismo, indicou pistas para o que seria mais tarde chamado de enunciação negra na literatura, precursor de críticas aos sistema jurídico e à noção de direito, cidadania e propriedade. O “Orfeu de Carapinha” pode ser lido a partir de múltiplas lentes.

No caso de Miguel Piñero, o ritual de lançamentos de suas cinzas nas ruas do Lower East Side Manhattan representou a reabertura do *Nuyorican Poets Café*. Do lado de fora, um quadro com sua imagem clama a eternidade da sua presença no tempo e no espaço daquele lugar.

Na cosmovisão de boa parte das sociedades africanas, a concepção de morte e vida se imbricam, não se separam. Uma está contida na outra. Dessa forma, a morte não é um fim, senão que um novo recomeço. O corpo material inerte volta à natureza, enquanto a parte espiritual, que envolve várias unidades, segue para diferentes esferas do mundo sobrenatural, a morada das divindades e espíritos. Daí a noção de que a morte em si não é um fim, mas um momento de júbilo pelo reencontro com seus antepassados e momento mesmo em que o morto transfigura-se em ancestral. Parte das unidades que formam o todo espiritual, em algumas cosmogonias, voltam à terra reencarnando em um novo membro da própria família a que o morto pertencia, mas para viver uma nova vida, sem relação com a anterior. A dimensão social da ancestralidade faz com que, para os africanos, morrer velho seja visto como uma grande dádiva. Viver até uma idade avançada e ter um funeral bem celebrado são sinais de uma boa morte e garantia de galgar um lugar no plano ancestral.

Em seus processos de ressignificação do sentido da morte, num viés que a torna muito mais próxima da percepção africana do que da ideia de finitude ocidental-cristã, as periferias urbanas, quer de São Paulo, quer de Nova York, quer de San Juan, ainda que quisessem, teriam dificuldades para incorporar a seus cotidianos a noção de uma boa morte, ou vida longa seguida de boa morte.

Ao jovem negro da periferia esta dimensão está interdita, visto ser ele, o jovem, sobretudo na faixa etária dos 15 aos 24 anos, do sexo masculino, a vítima em potencial da violência urbana, racial e social. De modo que, se os funerais festivos representam uma tradição de homenagem aos mais velho que vivem uma boa vida e, por isso mesmo,

merecem ser lembrados com alegria. O mesmo não se pode dizer dos funerais urbanos das periferias do século XXI.

Poesia Nuyorican e representações da morte na esfera pública da cidade

Willie Perdomo: “Funeral”

Willie Perdomo, poeta da segunda geração Nuyorican, registra o cotidiano da vida afro-latina no El Bairro, também em Manhattan. Entre outros temas, é recorrente a tematização de funerais, tiroteios e mortes, geralmente, envolvendo jovens assassinados. Muitos jovens afro-latinos em Nova York, assim como os jovens afro-brasileiros sequer alcançam duas décadas de vida. Em estilo de prosa poética, Perdomo fala da morte do jovem Ed, em “Funeral”

“It was the first time I saw Edwin wearing a suit. It was the first time I saw Chino cry. Set up by his right-hand man, they found Ed in his Cherokee on a Washington, D.C. street, smoke coming out of every hole in his body. I didn’t know whether to laugh or cry when I noticed that I went to more funerals than parties this summer (...) (50).

Em um momento de contextualização sobre aquele funeral que era *um* entre tantos outros que aconteceram ao longo de *um* verão, o poeta afirma seu sentimento de conflito ao colocar em relação a dinâmica *vida x morte*, configurada pela oposição *festas x funerais*. Dado que o *verão* é, por excelência, a estação das festa, o poema aborda o

drama do alto número de mortes juvenis, o que expõe a incapacidade da sociedade de gerar uma cidade segura e cheia de perspectiva para a juventude. Perdomo continua:

I think about El Barrio summers: running through the street like there were no red lights. Ed's a cop. I'm a robber. Money was something you asked an old-time hustler for so you could go to the movies on Sunday. It wasn't suppose to kill you. I asked God to look out for all of us - dead or alive (...). My death will be just another reason why my boys will pour beer on the street before they drink”
(Perdomo *Nickel* 50)

A dramaticidade dessa passagem pode ser atribuída a diferentes periferias urbanas das grandes cidades. Também no Brasil, crianças recriam, nas brincadeiras, as relações de sociabilidade que elas percebem entre os adultos. *Polícia e ladrão* é uma brincadeira que entra para a categoria transnacional. ‘É uma das brincadeiras mais populares entre crianças periféricas / pobres no mundo. Um toco de pau ou um pedaço de cano é, muitas vezes, o ideal para se pretender como arma. O repertório de como a polícia prende o “ladrão” varia, mas sempre inclui elementos de tortura e maus-tratos, os quais as crianças acham engraçado, sem entenderem muito bem toda a rede de significações embutidas ali. Outro aspecto interessante pode ser visto em relação à circulação de dinheiro e sociabilidade nas regiões periféricas.

Até o final da década de 90, falava-se em uma espécie de “ética da malandragem,” ou seja, os “malandros mais considerados” eram bastante populares em

suas regiões, entre outras razões, pois – por demonstração de poder ou por necessidade - fazem questão de participar de alguma forma da vida daquela comunidade. Participar significa, também, emprestar ou pagar com o dinheiro do tráfico alguma atividade ligada à cultura do entretenimento.

No poema, Perdomo não está falando da periferia brasileira, mas bem que poderia, pois são narrativas já descritas em letras de músicas do rap brasileiro ou na produção literária ligada às comunidades periféricas. Essa semelhança pode ser notada na descrição de alguns dos elementos que ele considera nostálgicos: 1) quando se podia brincar e correr nas ruas da vizinhança sem ser incomodado; 2) as brincadeiras de polícia e ladrão; 3) a linha tênue que se forma na sociabilidade dos “malandros” e 4) uma suposta época em que as pessoas prezavam mais as relações do que o dinheiro.

Um outro aspecto interessante é que, ao invocar “deus” e ao se referir a “for all of us - dead or alive” o poeta se marca no enunciado. E, por fim, outro aspecto que faz desse poema um poema que poderia ter sido escrito por qualquer outro sujeito periférico no Brasil: “My death will be just another reason why my boys will pour beer on the street before they drink.” Jogar o primeiro gole para o “santo” é uma prática que perdura há anos, obrigatório para iniciados nas religiões de matriz africana, mas repetido por todos indistintamente. Funciona como um ipadê, é o ritual de licença que ainda não caiu em desuso.

Ainda nessa lógica de entender o que será atribuído a certas “passagens fúnebres”, uma outra poeta Nuyorican também discursivizou a morte: Sandra Maria Esteves.

3:00 A.M. Eulogy For A Small Time Poet (Sandra Maria Esteves)

for *M.P.*

I will not mourn for you my friend,
Or allow death to steal my tears
Nor bend to pain. Sharing sympathy to mockery on parade.
Nor sorrow for dead. Nor the living dead.
Nor the living who hunger for death
Nor bring blooms to the graves of child molesters.
No,
I will not mourn for you my friend
Though there are many
Who in this moment do⁵⁰

O poema foi dedicado a uma pessoa cujo nome está marcado apenas pelas iniciais M.P. e, ao mesmo tempo, sua enunciação é direcionada ao próprio falecido. Alguns indícios levam a crer que trata-se de Miguel Piñero. O primeiro desses indícios é, obviamente, suas iniciais, depois, o conteúdo com referências diretas ao velório e ao cortejo de espalhamento de suas cinzas pelas ruas do Lower East Side.

A poeta marca a temporalidade da escrita do poema (3:00am) e reconhece que ele teve uma vida curta (“eulogia of a small time poet”). Em tese, eulogia é uma ação importante no processo de velar a pessoa que faleceu. Quem escreve, em geral, conheceu

⁵⁰ Em *Bluestown Mockingbird Mambo*, p. 47

bem a pessoa em vida e escreve para exaltar as características mais marcantes, aquelas que ficarão guardadas na memória de amigos e familiares que estiverem presentes na cerimônia. Portanto, “eulogia” deveria exaltar o bom, o bonito. Os aspectos nem tão positivos assim são, em geral, eufemizados ou completamente omitidos.

A “eulogia” de Esteves, no entanto, tem outra característica: ela ressalta, exatamente, aspectos negativos. Para ser mais exata, é colocado em discurso um tipo de comportamento que Piñero teve em vida bastante criticado e questionado.

O discurso é direto, construído a partir da relação eu-tu, e o tom de voz é *unapologético*: a voz poética diz que não vai velar, chorar ou sentir falta do falecido e elenca seus motivos. Primeiro, ela considera o cortejo e o ritual das cinzas uma brincadeira de mau-gosto (*sharing sympathy to mockery on parade*).

Segundo, ela acredita que o falecido tinha um certo estilo de vida que se esbarrava com a morte com muita frequência, sugerindo, inclusive, que o falecido procurava a morte. O que se pode ler nessa passagem é a indisponibilidade da poeta de sofrer ou gastar tempo com alguém que não teria tido cuidado com a própria vida “the living who hunger for death.”

Por último, ela afirma, abertamente, sem nenhum eufemismo, que não vai participar do funeral de um pedófilo: “nor bring blooms to the graves of child molester”, provavelmente o comportamento de Piñero mais desaprovado pela comunidade Nuyorican em Nova York.

De modo que o poema de Esteves desmistifica a imagem de Piñero como aquela figura pública cujo ritual das cinzas ia tomando as ruas e arrebatando seguidores. Essa

imagem não era partilhada por Esteves. Ela manda um recado de desaprovação ao seu provável comportamento de *child molester* e o faz apontando o seu discurso diretamente a ele, como se ele pudesse ouvi-la e entender o que ela está falando. Pedofilia não é, em geral, um tema fácil de se colocar em discurso. No entanto, Esteves encontrou uma forma de trazer o assunto para debate e de eternizar a imagem um tanto quanto desaprovadora daquele que causou polêmica tanto em vida, quanto depois de sua morte. Ao fazer isso, Esteves nos lembra que a entrada da mulher no campo enunciativo para além de ser a entrada de um corpo físico, representa, também, a entrada de determinados temas interditos, difíceis de serem abordados, mas necessários. Na rota das discursivizações das significações da morte na esfera pública, um dos poemas mais clássicos nos estudos da produção Nuyorican é o poema Puerto Rican Obituary, de Pedro Pietri.

Puerto Rican Obituary (Pedro Pietri)

They worked / They were always on time / They were never late / They never spoke back when they were insulted / They worked / They never took days off that were not on the calendar / They never went on strike without permission / They worked ten days a week and were only paid for five / They worked They worked / They worked and they died They died broke / They died owing / They died never knowing what the front entrance of the first national city bank looks like (Pietri 15).

Nesse poema, Pietri mostra o desolamento da vida de latino-caribenhos tentando encontrar a versão do famoso American dream. Aqui, a morte ronda as pessoas, em dois aspectos: a morte social e a morte física. Quando morrem fisicamente, na verdade, eles já tinham experimentado uma morte social, exatamente porque estavam desfigurados de uma instância de sujeito, subjugados à categoria legal de cidadão secundarizados e, no plano das relações simbólicas, esse sujeito já havia sofrido a transfiguração enquanto pessoa. Esses trabalhadores tinham todo o tempo dedicado ao trabalho, ganhavam pouco e morreram sem acumular nenhum bem. A morte aqui não representa passagem para lugar algum. A morte é o fim. Ela é parte da experiência migratória da exploração, segundo Pietri.

Esse cenário de terra arrasada, como descrito por Melendez, e a sensação de total abandono mobilizaram os moradores e deram margem, em setembro de 1970, para que o Bronx, e a cidade de Nova York, testemunhassem um dos mais impressionantes funerais jamais ocorrido: “In mid-September 1970, we were conducting one of those phenomenal Garbage Offensive when the police decided to make a move on us. As Julio and Bobby Lemus were standing on the street corner, a policeman walked toward them and screamed, “You’re under arrest!” (181). Na manhã seguinte, um informe da polícia sacudiria toda a vizinhança. “Prision authorities announced that Julio was found hanging by the neck in his solitary-confinement cell. They made sure to call his death a “suicide” (182).

Uma investigação conduzida em seguida apurou que a morte de Julio não tinha sido a única, em um curto intervalo de tempo, a ocorrer nas mesmas circunstâncias: “His

violent death was not only bizarre “suicide” of an imprisoned “minority” member during those days. A subsequent investigation revealed that at least eight other inmates had “committed suicide” in exactly the same manner as Julio (182).

Diante dessa constatação, a liderança dos The Young Lord decidiu-se pela ocupação da Igreja Metodista, que na instalação do ato de protesto deixaria de ser chamada “The Spanish Methodist Church para se tornar the People’s Church” (183).

On the afternoon of October 18th, a Young Lords detachment went to the funeral home where Julio’s body was lying, and took possession of the coffin. They draped it in a huge Puerto Rican flag and carried it on their shoulders through the streets, toward the church. This time we had prepared our community, so that we could stand United, as one defiant people. Our party had sent out the call to different radial groups around the country for support, including the Black Panther Party, El Movimiento Pro-Independencia (...). We made sure to make a special call to our community, the people of El Barrio, to join us in a celebration of Julio’s life. The response was overwhelming. No one had ever seen a bigger crowd in the streets of El Barrio (183).

O cortejo não ganharia registro apenas pelo elevado número de pessoas que conseguiu reunir nas ruas do Bronx, como relata Menendez.

“The Young Lords broke in, set the coffin on the altar, opened it, and removed the guns that were inside. Armed guards were positioned at each end of the coffin. Immediately we held a press conference. Yoruba announced that the Lord’s policy of not using weapons had ended, and that “from here on, we are ready to defend ourselves and the community ‘by whichever manner’” (183).

Poema de Willie Perdomo, Sangre en Harlem

O poema é construído como se fosse um flash de cinema – curto, rápido, informativo. Um corpo está caído no chão e, ao redor, um universo de coisas acontecem. A voz de um enunciatário pergunta se aquela cena aconteceu recentemente “just came out?” Mas o poeta-enunciador não responde.

You seen that movie
That just came out?
It’s called Sangre en Harlem
Blood in Harlem
Starring some kid named Miguel
Or some kid name Jose
Or some kid named Kareem
Or some kid named Daryl
Bloods are blue in the face
By the time Homicide arrives
The stage has been set for

Me to die once again (16)

O poema joga com a idéia de morte como espetáculo em praça pública. Há uma espécie de audiência assistindo a um corpo caído, como se fosse uma peça de teatro, um filme conhecido. Lembra o livro *Without Sanctuary – Lynching in America*, que retrata as poses em fotografias e cartões postais tirados por pessoas que presenciaram linchamentos, como se fossem uma atividade de entretenimento numa tarde de domingo, em família.

Por outro lado, aparecem pessoas fazendo suas obrigações, o que sugere uma completa banalização daquele episódio. Cenas do cotidiano da “comunidade” – casal de namorados tirando fotos; fotógrafo trabalhando nas esquinas da região; avó passando com o filho-neto; uma van com evangélicos, um homem levanta a bíblia para o céu e faz uma prece - “the up and coming talent”; seriam os novos futuros do crime – uma cena sem glória, fim do espetáculo, sem cortinas se fechando, sem aplauso, mais corpos virão novamente para “voltar à cena” - a questão do protagonismo da morte como única possibilidade de existência, de visibilidade, de fama, “bloods are waiting on line / for their turn to shine / in the lead roles” (17).⁵¹ Dado que todos os nomes imaginados são nomes masculinos, é possível inferir que trata-se da morte de um jovem (a kid).

O poema evidencia a perspectiva banalizada com que é visto a situação dos assassinatos de jovens, majoritariamente negros, nas periferias transatlânticas. Não se

⁵¹ Esses versos remetem aos versos da letra da música “Diário de Um Detento,” do grupo de rap Racionais MC’s: *Aí muleque me diz / então / Cê quê o quê? / A vaga tá lá esperando você...*

sabe ao certo quem é aquela criança ou adolescente, mas isso não importa. Poderia ser qualquer um desses nomes sugestivos (alguns mais típicos na comunidade afro-americana, outros ao deus dará). O poema tem uma relação intertextual com o poema “Puerto Rican Obituary,” de Pedro Pietri, ao elencar os nomes como o fez Pietri e ao sugerir a recorrência da morte “The stage has been set for / Me to die once again.”

Vencendo a geografia da morte

Durante muitos anos, a agenda de pesquisas em sociologia e antropologia no Brasil centrava atenção mais em um perfil de masculinidade negra relacionada à violência. (Alves 2012, Carbado 1999). Conforme atesta Alves (3), na periferia das cidades, o homem negro é a vítima preferencial da opressão sócio-racial perpetrada pelo estado se comparado ao homem branco que mora na mesma região, especialmente nos casos de conflito com a polícia. No entanto, com as mulheres o cenário não muda, pois “Black women historically have bore the brunt of social exclusion and oppression and {that} there is a need for analysis of intersections of gender, race and sexuality in the politics of violence in Brazil “(3). Enquanto Alves pesquisou a favela, o cemitério, a rua, a prisão e tomou o corpo como cartografia e denominou “black necropolis” (7), meu olhar para essa espacialidade urbana passa pela reconfiguração geográfica da periferia a partir da intervenção poética.

Ao discutir o fenômeno das mortes de jovens negros na periferia de São Paulo, Alves deu-se conta de que para entender a geografia da morte, seria necessário ampliar o

escopo da sua pesquisa etnográfica para áreas além da favela em si. Assim, ele visitou prisões, salas de emergência em hospitais, departamentos policiais e cemitérios.

“As I crossed path with the lives of black individuals in São Paulo, I was led into prison, the emergency room, the favela, the police department, and the cemetery” (8), formando o que ele chamou de elemento “difuso e circular da violência.” Essa saga demonstrada por Alves tem muito a dizer sobre a dimensão difusa e circular de um estado de terror e extrema violência urbana, estrutural ou policial. Alves é exatamente “its chaotic and multifaceted manifestation is precisely what makes its {the state of terror} reproduction so eficiente” (8).

Por um lado, esse caráter “difuso” e “circular” da violência urbana contra a juventude negra é uma via bastante interessante de se buscar entender a heterogênea geografia da morte na cidade de São Paulo. Por outro, ele aponta também uma chave para se entender as dinâmicas de resistência da juventude que consegue escapar dessa morte física ao desafiar sua morte social através de literatura e de outras artes. Seguindo esse raciocínio, para entender o que tem passado hoje em dia no cenário literário das periferias de São Paulo, é preciso levar em conta outras narrativas, um outro escopo enunciativo que não se limita a uma vertente de expressividade: os saraus, os festivais, os programas de rádio, as mídias sociais, o bar, a rua, a escola, a praça, as prisões e os funerais.

Ao discutir a violência do estado em relação à juventude negra das periferias paulistas, Alves argumenta que a eficácia da ação estatal se dá a partir de uma geografia espacial e complexa que infringe morte a certos corpos, em certos lugares, de maneira

bastante específica “in state-produced forms of emotional abuse, in the gendered and sexualized regulations of black life, that is to say, in the production of black capivities” (9). Aplicando o mesmo raciocínio fazendo uso de Mbembe no campo do fomento artístico, pode-se afirmar que o poder do estado faz-se presente na sua capacidade de decidir que perfil de arte deve ser fomentada, que tipo de arte deve ser banida, que tipo de conhecimento deve ser valorizado e que tipo de saber deve ser legitimado, configurando o que pesquisadores têm chamado de “epistemicídio” (Mbembe 2002 11).

No sentido de resistir a essa política, a produção literária dos escritores da periferia brasileira vem resistindo à morte e afirmando a vida. A criação de espaços culturais para o exercício da cidadania cultural foi a estratégia encontrada por Sérgio Vaz para desafiar as formas cotidianas de produção dessas “black captivities”, as quais podem ser medidas pela escassez de espaços públicos para o fomento de diferentes manifestações artísticas da comunidade. Segundo Vaz: “na periferia não havia cinema, teatro, centros culturais.” Assim, além de matar o corpo físico do sujeito negro, o estado também é responsável pela morte social (cultural, artística) dos sujeitos que não são assassinados nas emboscadas, nas chacinas, etc.

Não existe cinema, teatro, centro cultural, mas existe bar. E foi no bar do Zé Batidão que o movimento *Sarau da Cooperifa* tomou corpo, conquistou a comunidade, ganhou visibilidade na mídia local e internacional e vem integrando expressões artísticas das mais variadas (cinema na laje, lançamentos de livros, festivais literários, poesia nas escolas, poesia no ar, etc). O estado qualifica cada vez mais as táticas de produção da sua geografia da morte (18). A ausência de equipamentos públicos para o fomento da cultura

em regiões de periferia, onde reside a maioria da população negra no Brasil, tornou-se uma realidade aceitável, uma política pública plasmada pela ausência. O mesmo discurso que despolitiza a discussão sobre a necessidade de se repensar a centralização da vida artística e cultural nas regiões mais privilegiadas da cidade também informa historicamente a representação da favela e dos seus moradores para o conjunto da cidade.

Diante da premência da morte cotidiana, escritores da periferia de São Paulo estão confrontando a realidade cotidiana, negociando esferas de poder e representação política, questionando uma política pública que por muitos anos investiu em equipamentos artísticos nas regiões centrais da cidade, em abandono visível da periferia. Uma vez que a periferia era vista como uma porção da cidade incapaz de produzir arte, e arte com qualidade, essa via de acesso foi deixada de lado.

Assim como DuBois notou no início do surgimento do Harlem Renaissance, os escritores da periferia tomaram a via da palavra, da escrita e transformaram o Sarau no fenômeno literário mais popular do anos 2000s. Seguindo o raciocínio de Alves, as intervenções em áreas periféricas optam por lidar com sua juventude negra a partir de dois enfoques principais. O primeiro tem a ver com a perspectiva de classe onde o elemento principal é a pobreza, vista de uma forma isolada e homogênea: a pobreza ataca todos os moradores, e exclusão social e violência são os norteadores do debate público (Oliveira 1980, Fausto Neto 1995, Zaluar 1994, Benevides 1983, Kovarick & Ant 1982). Nessa mesma linha, gênero é demarcado apenas com a discussão de uma hipermasculinidade presente no ethos da juventude das periferias (Zaluar, 2004). Moradores das favelas são vítimas da exclusão social, da violência urbana, ou algozes de

crimes, na maior parte das vezes cometidos uns contra os outros. Assim, esse cenário geraria a demanda para a implementação de projetos sociais, os quais teriam o objetivo de “tirar esses jovens da rua”, oferecer uma alternativa à “vida do crime”. Não raro, essas iniciativas partem de uma percepção homogênea e tradicional da vida em comunidades de favelas, muitas vezes baseada na perspectiva de que na favela não há nada de construtivo, que seu morador é um sujeito modalizado pela “falta”: pelo que ele não tem, pelo que ele não é, pelo que ele não sabe.

Embora tradicional, essa visão vem imperando nas comunidades à medida que projetos e programas são implementados, não raro, por funcionários públicos pouco preparados para entender que as experiências do mundo de hoje não podem ser representadas adequadamente com as formas tradicionais de implementar políticas públicas. Dito de outra forma, a marca da intervenção estatal nas periferias brasileiras acontece de duas maneiras: uma, para afirmar a morte - física ou cultural – dos sujeitos periféricos; outra, para afirmar o discurso da salvação, da regeneração. Em geral, esse enfoque é reforçado por uma lógica acadêmica que elege esses jovens como principal objeto de pesquisa, mas que recusa profundamente a inclusão da clivagem de raça nos seus estudos. Essa postura, segundo Alves, traz um dano imensurável não apenas do ponto de vista teórico, mas principalmente numa perspectiva prática, visto que pode afetar a elaboração e implementação de políticas públicas com vistas a beneficiar a juventude negra nas periferias brasileiras: “this silence has a profound impact on public policy by preventing the design and implementation of policies that could address long-standing state orchestrated black genocide in Brazil” (23).

Na recusa de aceitar essas duas posturas dicotômicas a população da periferia sempre empreendeu esforços no sentido de criar movimentos contra-hegemônicos, insurgentes, baseados na resistência cultural e na implementação do que Milton Santos chamou de “uma cidadania forte” (Milton Santos, 1995).

Capítulo 5⁵²

Do Mambo ao Hip Hop

A Poesia de Elizandra Souza e Sandra María Esteves

Navego-me eu mulher e não temo,
sei da falsa maciez das águas...
Sei que posso me deslizar
nas pedras e me sair ilesa.⁵³

Conceição Evaristo

Escavo-me todo dia
Tentando me encontrar.⁵⁴

Elizandra Souza

Este capítulo busca analisar as obras e as estratégias estéticas e políticas empregadas pelas poetisas Elizandra Souza e Sandra María Esteves, vozes ainda minoritárias e contraponto num universo hegemonicamente masculino como é o caso do Nuyorican Poets Café, de Nova York, e da Cooperifa, em São Paulo. Embora pertencentes a gerações diferentes e a espaços geográficos distintos, ambas experimentaram desafios semelhantes no que diz respeito ao processo de se

⁵² Agradeço ao professor Niyi Afolabi por sua colaboração na fase de produção do capítulo 5.

⁵³ Citado em Elizandra Souza, *Águas da Cabaça*, 2012, 14.

⁵⁴ Elizandra Souza e Akins Kinté. *Punga*. São Paulo: Toró, 2007, 12.

autoafirmarem como poetas negras. Busco analisar suas poéticas numa perspectiva transatlântica recortada pelas categorias gênero, raça e classe, de forma a melhor apreender aspectos que são comuns às duas, tanto em suas trajetórias de vida quanto em suas narrativas poéticas. Apesar de as duas autoras terem mais de uma publicação cada uma, minha análise será focada no segundo livro publicado por Elizandra Souza - *Águas de Cabaça* (2012) - e no terceiro lançado por Sandra Esteves - *Bluestown Mockingbird Mambo* (1990).

A escolha por esses dois volumes, ressaltando que as demais obras das duas poetisas não serão desprezadas, não foi aleatória. Os dois livros em questão são significativos da metamorfose ocorrida em suas trajetórias e se faz sentir diretamente em suas produções. Ambas abandonam a dicção essencialmente masculina das primeiras obras para dar lugar a um acento fortemente feminino nas seguintes. A marca de gênero não se faz presente apenas no tom poético, mas se estende ao processo de produção editorial, às referências extra-textuais presentes nas obras e, ainda, na forma como elas refletem essa experiência ao concederem entrevistas detalhando as fases dos trabalhos e do próprio processo de escrita.

Souza e Esteves são transgressoras, no sentido em que estão inseridas em espaços marcados pela predominância masculina e cujos discursos, majoritariamente, ainda voltam-se para a objetificação da mulher. O historiador Nicolau Sevcenko afirma que a literatura aparece como ângulo estratégico notável para a avaliação das forças e dos níveis de tensão existentes no seio de determinada estrutura social. Sevcenko, em seu livro *Literatura como Missão* (2003), referia-se, é claro, aos cânones literários e estava

trabalhando com o início do século XX, período em que a literatura era percebida como instrumento de afirmação da identidade nacional. A entrada no campo literário de diferentes grupos sociais que procuram se apropriar de seus recursos levou a pesquisadora brasileira Regina Dalcastagnè⁵⁵ a definir a literatura (brasileira, ao menos) como ‘território contestado’, pois “o que está em jogo é a possibilidade de dizer sobre si e sobre o mundo, de se fazer dentro dele.” Nessa cena literária, afirma ela, esses novos sujeitos se movimentam buscando espaço e poder, “o poder de falar com legitimidade ou de legitimar sobre o que se fala.”

Num estudo que se propõe a uma abordagem transnacional é sempre importante salientar que as demandas de um país não são as mesmas de um outro. O que será priorizado em suas literaturas estará diretamente ligado aos processos históricos vividos no contexto nacional, sem deixar de pensar, contudo, que nesse mundo interconectado, o “local” lê e reinterpreta o “global.” Nos Estados Unidos, o impacto da imigração e os debates acerca da presença e influência latina na formação estadunidense como nação propiciam uma maior abertura e preocupação com as narrativas que explorem a vida entre bordas. O Brasil, desde a última década, sobretudo, vive um momento ímpar em termos de adoção de políticas públicas que visam corrigir desigualdades e sobrerrepresentações raciais que não condizem com a diversidade étnica de sua população.

⁵⁵ Ver Regina Decastagnè. Literatura, um território contestado.
<http://www.suplementopernambuco.com.br/index.php/edicoes-antiores/772>

A obrigatoriedade do ensino da história e culturas africanas, afro-brasileiras e indígenas em todos os níveis de ensino do sistema educacional é uma dessas ações que buscam dar visibilidade a outras perspectivas de histórias e narrativas. As dificuldades de acesso aos meios de produção, entretanto, mantêm certos espaços, dentre os quais o campo literário, praticamente inalterados em sua composição de gênero, classe, raça e mesmo espacial. Pesquisa conduzida por Dalcastagnè mostrou que

de todos os romances publicados pelas principais editoras brasileiras, em um período de 15 anos (de 1990 a 2004), 120 em 165 autores eram homens, ou seja, 72,7%. Mais gritante ainda é a homogeneidade racial: 93,9% dos autores são brancos. Mais de 60% deles vivem no Rio de Janeiro e em São Paulo. Quase todos estão em profissões que abarcam espaços já privilegiados de produção de discurso: os meios jornalístico e acadêmico.⁵⁶

Em outro levantamento feito pela pesquisadora, tendo como foco as premiações literárias brasileiras, o resultado, como se pode deduzir, não fugiu muito ao quadro acima apresentado. Entre os anos de 2006 e 2011, de um total de cinco premiações instituídas no país - Portugal Telecom, Jabuti, Machado de Assis, São Paulo de Literatura, Passo Fundo Zaffari & Bourbon - foram agraciados 29 autores homens e apenas uma mulher, esta na categoria estreante do Prêmio São Paulo de Literatura. Dalcastagnè levou em

⁵⁶ Ver Regina Decastagnè. Literatura, um território contestado.
<http://www.suplementopernambuco.com.br/index.php/edicoes-antiores/772>

conta apenas os primeiros colocados nas categorias principais de cada prêmio, mas destaca que “as proporções não seriam muito diferentes, caso fossem incluídos segundos e terceiros lugares ou as categorias parciais (“melhor romance”, “melhor livro de contos” etc.). A entrada em cena desses sujeitos “destoantes”, como é o caso dos autores da literatura periférica, causa “desconforto quase imediato”, assinala Dalcastagnè:

Pensem no senhor que conserta sua geladeira, no rapaz que corta seu cabelo, na sua empregada doméstica – pessoas que certamente têm muitas histórias para contar. Agora cole o retrato deles na orelha de um livro, coloquem seus nomes em uma bela capa, pensem neles como escritores. A imagem não combina, simplesmente porque não é esse o retrato que estamos acostumados a ver, não é esse o retrato que eles estão acostumados a ver, não é esse o retrato que muitos defensores da Língua e da Literatura (com L maiúsculo, é claro) querem ver (2).

Igualmente Augel (2007)⁵⁷, em texto sobre escritoras afro-brasileiras corrobora a fala de Dalcastagnè ao enfatizar o quanto, ainda hoje, a literatura das mulheres negras, com poucas exceções, permanece relegada à completa desconsideração. E não são raras, lembra ela, “as mulheres afro-brasileiras que escrevem, que procuram explicitar pela palavra o seu ‘estar no mundo’, o seu ‘ser-negra-no mundo’”. Criticando visões elitistas

⁵⁷ Ver Moema Parente Augel. “E agora falamos nós: literatura feminina afro-brasileira”, 2007, 22.

sobre dicções que fogem aos cânones, assegura que “não se trata de uma literatura de um idioma menor, e sim uma literatura que uma minoria faz no seio de uma língua maior⁵⁸”.

Em margens diferentes do Atlântico, Souza e Esteves “carregando no corpo dois traços impossíveis de serem disfarçados ou apagados”⁵⁹ quais sejam, raça e gênero, cavam estratégias para romper com hegemonias instauradas na sociedade de um modo amplo e reproduzidas nos espaços tidos como negros e marginalizados onde, supostamente, é esperado que tais modelos não sobrevivam. Desigualdades que não se suavizam mesmo quando, no caso de Esteves, se carrega o título de “grandmother of Nuyorican poetry,” indicativo de seu pioneirismo e sobrevivência nesse movimento poético. As poetisas evidenciam que a história afro-diaspórica e suas literaturas são mais espiralares do que divididas em blocos, são mais intersemióticas do que monossignificativas, têm mais “sampler” do que sons alternados ou sequenciais.

Reforçando a ideia de que essa história é uma mescla de leituras e releituras, de continuidades, rupturas e influências, retomo aqui as trajetórias em comum apresentadas por Souza e por Esteves para trazer à tona um outro elemento que cruza suas vidas e vivências: o hip hop, com o qual a poeta brasileira estabelece uma relação de “Eterno amor”, enquanto a portorriquenha é uma espécie de testemunha de uma forma de corporeidade própria dos imigrantes latinos dos anos 1960, o mambo, cujos passos,

⁵⁸ Com base em Deleuze, Guilles e Guattari, Augel pontua que “menor” não qualifica uma certa literatura, senão as condições revolucionárias de qualquer literatura no seio da chamada literatura maior ou estabelecida.

⁵⁹ Ver Coutinho, Lúcia Loner. *Antônia sou eu, Antônia é você: Identidade de Mulheres Negras na Televisão*. Dissertação de mestrado PUC-RS, 2010.

adaptados pelas gerações mais jovens, iriam dar origem aos passos do break, um dos elementos do estilo que ganharia o nome de hip hop.

Os livros de Souza, em especial *Águas de Cabaça*, representam um marco não apenas na história da literatura periférica - associada ou não à Cooperifa - mas da literatura afro-brasileira e afro-diaspórica. Sua dicção corporifica uma série de influências, junções e releituras de outras referências diaspóricas como o hip hop e negras femininas para além das bordas nacionais. Da mesma forma, Esteves inscreve a história do Mambo e o coloca no tempo e no espaço da experiência afro-diaspórica. Do mambo surgem os primeiros passos que serão relidos pela geração hip hop na composição da dança break, ou os passinhos dos antigos bailes black da cidade de São Paulo.

Do mambo ao hip hop: as mulheres entram em cena

Souza e Esteves, como já dito anteriormente, pertencem biograficamente a gerações distintas. A primeira nasceu em 1983, enquanto a outra, 35 anos antes, em 1948. O entrelaçamento de suas vidas se dá a partir de suas inscrições de gênero, raça, classe, bem como da dicção enunciativa, marcada por referenciais musiciais interligados pela experiência de conexões afro-diaspóricas: o mambo e o hip hop. Elizandra Batista de Souza nasceu no dia 3 de julho de 1983, no Jardim Iporanga, bairro da periferia da zona sul de São Paulo onde vivem cerca de trezentas mil pessoas. Aos dois anos de idade ela teve sua primeira experiência com o processo de migração. Seus pais, originários da Região Nordeste do Brasil, decidiram voltar à terra natal, a cidade de *Nova Soure*, no

interior da Bahia. Ali ela viveu até o início da adolescência, quando uma nova migração iria transformar definitivamente sua vida e decidir seus rumos na seara literária.

Aos 13 anos, em 1996, Elizandra retorna a São Paulo, dessa vez para ficar. Sua chegada coincide com um período marcado pela violência juvenil na periferia paulistana,. Do nordeste, da pacata cidade interiorana para a “selva de pedra”, a grande metrópole da América Latina, São Paulo

Em meados dos anos 90s, o movimento hip hop estava no seu auge, com grupos de rap como *Racionais MC's* e *DMN* cantando letras de protestos contra a situação da população negra e periférica, além da presença marcante da dupla *Thaide e DJ Hum*, para falar do cenário paulista, apenas. Grupos de *break dance* tornavam a cena urbana um espetáculo de corpos em movimento, os *graffitts* coloriam as paredes das comunicades, *bailes blacks* espalhados por toda a cidade. É nesse caldeirão da cultura hip hop que a adolescente Souza vai fortalecendo sua raiz negra. Elizângela logo se identifica com aquela forma coletiva da juventude se expressar e se apaixona pelo hip hop, paixão que a levará, mais tarde, a compor o poema “Eterno amor”, uma declaração de amor ao hip hop, publicado na antologia de poemas *Cadernos Negros*⁶⁰.

Como muitas mulheres que se apaixonam pelo hip hop, Elizandra se sentia um pouco deslocada pois sua paixão não se traduzia em expertise em nenhum dos chamados quatro elementos do hip hop (*break, dj, rap, graffitti*). Inquieta para colaborar de alguma forma, em 2001 ela encontra na criação e publicação de um fanzine uma forma de participar da cultura hip hop de maneira ativa. Ela queria um veículo para divulgar a

⁶⁰ Ver Elizandra Souza, *Cadernos Negros* 29, 2006, 15.

cultura negra e hip hop, mais especificamente suas descobertas sobre identidades negras ou afro-brasileiras e partilhar isso com as pessoas.

Nessa época, dois veículos de comunicação eram populares entre a juventude negra da periferia de todo o Brasil, especialmente, a juventude associada ou interessada na cultura hip hop: as rádios comunitárias⁶¹ e os fanzines⁶². Elizandra cria, então, o Fanzine Mjiba e passa a fazer da escrita sua arma política e sua forma se se colocar ativamente no universo contagiante da cultura hip hop. Ali já estava a semente do que mais tarde passou a ser chamado de o “quinto elemento do hip hop”, ou seja, o conhecimento através da caneta na escrita literária para além dos versos poéticos das composições de letras de raps.

Esse fanzine durou de 2001 a 2005. Mjiba é uma palavra do léxico da língua *Shona*, do Zimbábue, e quer dizer “jovem mulher revolucionária.” Essa foi a forma como Souza encontrou para pagar tributo ancestral às Mjibas, “as mulheres guerrilheiras que lutaram pela Independência de seu país – Zimbabue. Enquanto preparava seu primeiro livro de poemas em parceria com o poeta Akins Kintê (*Punga*, 2007), Souza começou um processo de aproximação com antologias e publicou em *Cadernos Negros* números 29, 30, 32, 33 e 34 (2006-2011), na *Antologia do Sarau Elo da Corrente* e na *Coletânea*

⁶¹ Sobre a história de uma das mais famosas rádios comunitárias do Brasil assistir o documentário baseado na história da Rádio Favela FM, de Belo Horizonte: “Uma Onda no Ar” (DVD), filme de Helécio Ratton, 2002.

⁶² Magalhães, Henrique. *O que é Fanzine*. Coleção Primeiros Passos. Rio de Janeiro: Brasiliense, 1993.

----- *A nova onda dos Fanzines*. João Pessoa: Marca de Fantasia, 2004.

----- *A mutação radical dos Fanzines*. João Pessoa: Marca de Fantasia, 2005.

----- *O rebuliço apaixonante dos fanzines*. João Pessoa: Editora Universitária da UFPB, 2011.

Muniz, Cellina (org). *Fanzine: autoria, subjetividade e invenção de si*. Fortaleza: Universidade Federal do Ceará, 2010.

Negrafias, para citar algumas. *Punga* saiu pela Edições Toró, sob a coordenação editorial partilhada entre ela e amigos homens, o poeta e editor Allan da Rosa, com diagramação de Mateus Subverso, Capa do designer gráfico Marcos ZX e ilustração do grafiteiro Bylla, ambos seus amigos. A composição da equipe que trabalhou na produção do livro é importante para ser pensado na relação com o processo de produção do seu segundo livro e primeiro de autoria individual, o qual contou com a participação de outras seis mulheres, numa construção simbólica e de reforço político instaurado pelas sete mulheres negras produtoras e controladoras da própria enunciação poética.

Souza afirma que convidou seis mulheres negras, as quais chamou de “parteiras”: Salamandra Gonçalvez, ilustradora e designer, para fazer a capa; Renata Felinto, Bacharel em Artes Plásticas, para fazer as ilustrações internas, Nina Vieira, artista gráfica, para fazer o projeto gráfico, Mel Adún, jornalista e escritora, responsável pelo prefácio, Pricila Preta, atriz e poeta, para o posfácio e Carmem Faustino, professora de língua portuguesa, para fazer a revisão geral. A produção durou quatro meses e todas as etapas tiveram sua importância ao longo do processo. Para ela, o importante foi a “união dessas mulheres em torno de um projeto literário, é o protagonismo (...), fazer um livro bem feminino afro-brasileiro.” E conclui: “Estou ansiosa para o lançamento para apresentar a criança para os amigos, leitores e leitoras que acompanham o meu trabalho.” Essa afirmação implica dizer que Souza concebe seu primeiro livro como um processo gestacional de uma criança. E, ao fazê-lo, evoca imagens ancestrais contida na figuração das parteiras, aquelas mulheres sábias que exercem o papel de realizar o parto normal a partir da sabedoria prática e oral que receberam de suas antepassadas.

Do ponto de vista do seu background educacional, Souza faz parte de uma geração de jovens periféricos contemplados com bolsa de estudo no ensino superior privado, do Programa Universidade para Todos – PROUNI.⁶³ O processo de produção do fanzine Mjiba a levou à área da Comunicação e, a bolsa, a possibilitou estudar e se formar em Comunicação Social – com habilitação em Jornalismo pela Universidade Mackenzie. Atualmente, Souza conjuga suas atividades de escrita com o trabalho como editora e jornalista responsável pela edição da Agenda Cultural da Periferia, uma iniciativa da ong Ação Educativa. A agenda da Periferia tem uma versão impressa e outra online. A versão online tem uma média de três mil acessos por mês. Ela está dividida em sessões: literatura, teatro, samba, cinema, divulgação cultural. Além disso, ela se ocupa de apresentar as atividades da Agenda na rádio comunitária Heliópolis, o que amplia o alcance da sua mensagem na periferia paulista e região metropolitana da grande São Paulo.

Sua biografia mostra uma dinâmica espiralar típica da cultura hip hop: começa na experiência da migração, na formação identitária como jovem negra e periférica, passa pelas estatísticas dos jovens periféricos que se tornam a primeira geração a alcançar o ensino universitário, insere-se no processo de produção simbólica de uma identidade afro-periférica literária, impulsionado pelo *Sarau da Cooperifa*, publica nas edições históricas de *Cadernos Negros*, publica seu próprio livro e dedica-se a promover a cultura da periferia, colaborando com uma rádio comunitária. Mais que cíclica, vida e obra de

⁶³ PROUNI: programa Universidade para Todos, criado pelo governo federal em 2004, que concede bolsas de estudo integrais ou parciais em instituições de ensino. Ver: <http://siteprouni.mec.gov.br/>

Souza se confundem e se embaralham num mosaico espiralar, onde a periferia se torna centralidade e epistemologia. Ela faz da produção cultural e literária seu passaporte para a afirmação de uma agência política, com a sonoridade inquieta dos elementos do hip hop.

Observando a obra da Elizandra Souza mais atentamente, repara-se que sua poética vale-se de uma sobreposição da história pessoal mesclada com a história do movimento negro, em especial, da forma como mulheres negras têm se projetado na luta desse movimento social ao longo das décadas, especialmente, a partir do final da década de 70.

Para entender seu primeiro livro individual e motivo desse estudo é necessário entender o processo de criação poética que levou à parceria com o poeta Akins Kinté na produção de *Punga*. Parto, portanto, desta obra de estréia para depois discutir a poética em *Águas da Cabaça*, seu primeiro livro individual, pois foi a partir de *Punga* que Elizandra teve seu nome associado à produção poética da periferia. Vale ressaltar que o livro saiu pela *Edições Toró*, editora especializada em produzir e divulgar obras de escritores associados a esse boom que estou chamando *favela renaissance*.

Punga tem nove sessões representando fases diferentes no universo relativamente tradicional feminino e cada uma reúne três poemas, com exceção de uma delas, que tem quatro: “MenstruAção;” “Feto;” “Menina pretinha;” “Mistério;” “Guerrilha cotidiana;” “A luz da lua;” “Sofrimento de guerreira;” “Meu único dia de mulher;” e “Realeza.” Cada sessão tem um certo significado para a poeta, mas das nove, uma interessa particularmente para o argumento deste trabalho – “MenstruAção.”

Grafado propositalmente com a letra “A” maiúscula, a palavra *mestruação* se desdobra em duas: menstrua e ação. Na página ao lado onde encontra-se o poema está uma garota negra, de cabelos com dread, sentada ao vaso sanitário lendo um livro cujo título diz: “História Preta.”

Além de “MenstruAção”, há um outro poema que representa o tom afirmativo da mensagem projetada pela poeta – “Escavação.” De modo que tomarei “MestruAção” e “Escavação” para abordar o que me parece ser a linha geral do projeto poético-político instaurado em *Punga* e que irá ser retomado e ampliado na sua obra individual. Ressalto que não abordarei a parte do livro que trata dos poemas do poeta Akins Kinté, visto que meu interesse recai sobre o tom poético de Elizandra que será retomado depois.

Assim, abrindo a coletânea de poemas em *Punga*, o poema “MenstruAção” projeta um tom ativista, de orientação, de comando, endereçado às mulheres, utilizando-se da forma verbal do imperativo: *sangre / expele do teu corpo / junte / todo o amargor / sangre outra vez/ sinta com intensidade essa cólica / mas sangre outra / sangre essa hipocrisia / junte todas as dores expelidas / retire da calcinha / jogue fora.* O poema é um chamado para que as mulheres partam de sua própria condição feminina, fazendo disso uma ação coletiva contra o que oprime. Essa mensagem é melhor compreendida se colocada em relação ao poema que segue na próxima página “Escavação”: *Escavo-me todo dia / tentando me encontrar / Ora acho ouro / ora acho trapo/ Nesse embaraço / acho diamante bruto / mas procure o lapidado / Cristais, pedras / preciosas / acontece... / Mas sempre me deparo / com escombros, caquinhos*

/ resíduos do que já foi... / nessa procura de mim mesma / ora me encontro / ora me perco (7).

Em “MenstruAção”, a linguagem recorre à enumeração de atos conectados com a fluidez do sangue, a agonia, a dor e a necessidade de aguentar esse momento passageiro de sofrimento. No poema “Escavação” nota-se a metáfora das minas de extração de minerais para complementar essa idéia de busca de si, de uma transformação que acontece de maneira processual e, por vezes, até contraditória. Pensando na produção imagética que acompanha as páginas do livro (a cabaça e o ritual de purificação nas águas doces, o garota lendo um livro de história, o cabelo dread) pode-se inferir que se trata de um discurso de afirmação de identidade negra. A simbologia da mineração ou escavação remete à recorrente tentativa instaurada pela voz discursiva de conhecer a essência de algo que não é possível ver por fora. Dito de outra forma, ao chamar a sociedade brasileira de “hipócrita” em “Menstrução,” essa voz poética o faz com firmeza e convicção, questionando o modelo de relações raciais no Brasil que relega às mulheres negras a base da discriminação racial, de gênero e de classe.

Nesse sentido, a busca de “pedras preciosas” e “diamante bruto” é metáfora desse projeto em busca de uma identidade negra perdida, de uma dimensão africana e afro-brasileira que faz parte da experiência dos negros brasileiros. Experiência esta entendida como algo que se aprende, pois a busca de referenciais sobre as rotas e raízes africanas é um constante projeto de tornar-se (tornar-se negra, tornar-se afrobrasileira), como afirmou Neuza Santos (1983). Como construto, a identidade racial da qual a poeta

aponta em sua obra não é dado biologicamente. Trata-se de algo que se pode cavar até encontrar.

Pode-se inferir, portanto, que *Punga* marca uma afirmação de gênero e racial que vai se tornar o principal tema da poética de Elizandra. E ela o faz, ao colocar em discurso um fenômeno próprio da semântica feminina – a menstruação, visto que se constitui de restos, ou sobras do que não foi fecundado, mas também como a representação de algo velho que se transforma, através do processo de expelimento, para dar lugar a outro ciclo de vida. Menstruação aqui é tomado não como um fenômeno biológico, mas como um grito de libertação e poder.⁶⁴ No plano do discurso, tem-se um ciclo iniciado por um rompimento com o passado opressor e com a ligação presente e futura de uma busca identitária, tendo a “escavação” como um projeto de busca desse ser afro-feminino aos moldes de Neuza Santos.

Assim, pode-se pressupor que a poética de Souza instaura no enunciado e na enunciação a presença de uma mulher que se pensa feminina e negra e é assim que ela vai dialogar com a espacialidade urbana e periférica paulistana. É assim que ela se marcará como adepta dessa cultura afro-diaspórica tão relevante ao agenciamento político da juventude negra ligada ao movimento hip hop. E, ao fazê-lo, a poeta afirma que seu engajamento na história das relações raciais brasileiras se dará a partir da tomada da caneta, ou seja, da inscrição poética de suas percepções e atitudes, no espaço urbano periférico marcado pela sua condição feminina.

⁶⁴ Ver Peggy McCracken. *The Curse of Eve, the Wound of the Hero: Blood, Gender, and Medieval Literature*. The Middle Ages Series. University of Pennsylvania Press, 2003, 178.

Se Elizandra Souza institui uma personalidade pública forte, uma jovem voz feminina que consolida seu espaço pela conquista do mundo editorial, Sandra María Esteves, uma das poucas vozes femininas com visibilidade a integrar o movimento Nuyorican desde o início, com seu caráter predominantemente masculino, conquistou seu devido lugar de renome pelo trabalho árduo de produtividade poética. Esteves é poeta, dramaturga e artista gráfica latina de descendência portorriquenha e dominicana. Nasceu em maio de 1948 em Nova York (The Bronx), de onde nunca mais se mudou. Ela faz parte do movimento Nuyorican desde a criação. Suas publicações incluem participações em diversas antologias e já dirigiu programas literários e entidades culturais tais como o “Caribbean Cultural Center” e o “Museo del Barrio.” Entre suas obras destacam-se *Yerba Buena* (1980); *Tropical Rain: A Bilingual Downpour* (1984); *Bluestown Mockingbird Mambo* (1990); *Undelivered Love Poems* (1997); *Contrapunto in the Open Field* (1998); *Finding Your Way* (2001); and *Portal: A Journey in Poetry* (2007).

Em entrevista, Esteves afirma que seu interesse pela escrita crítica foi despertado quando ela conheceu integrantes do *National Black Theater*, no Harlem, e participou dos eventos ligados a performances poéticas, uma forma semelhante ao que acontece hoje com os *Saraus*. Foi nessa fase que a conexão afro-diaspória se fez presente. Pela primeira vez ela ouvia falar em nomes de escritores afro-americanos já reconhecidos como Nikki Giovanni, Langston Hughes e Amiri Baraka. Ela enfatiza o quanto ela se conectava com a poesia dessa geração:

I heard poetry that was about me, that was very immediate. I connected to it in a visceral way. That experience move me so profoundly that I went home and that night I wrote my first batch of poems. It was like the floodgates opened. That reading empowered me with a voice and gave me permission to express everything that had been festering in me for years. So I just started experiencing with language and writing all kinds of things (43).⁶⁵

O início da experiência com a escrita poética, conforme anunciada nessa passagem, aproxima Esteves da experiência de duas poetisas afro-brasileiras, Elizandra Souza, da geração hip hop, e Míriam Alves, da geração *Cadernos Negros*. Relembrando o capítulo 2, Míriam Alves é escritora, poeta e colabora com o *Quilombhoje Literatura* desde a década de 80, autora dos livros *Momentos de Busca* (1983), *Estrelas do dedo* (1984), *Mulher Mat(r)iz: Prosas de Miriam Alves* (2011), além de diversas participações em antologias nacionais e internacionais. A experiência internacional de Míriam conta ainda com passagem por diversas universidades dos Estados Unidos e Inglaterra. Em 1995, em entrevista concedida à revista *Callaloo*⁶⁶, para a edição especial sobre a produção literária afro-brasileira, Míriam falou sobre seu processo de escrita e de publicação. Assim como Esteves, Míriam viu, no coletivo, uma espaço seguro para elaborar e manifestar seus pensamentos. Ela também se diz

⁶⁵ Ver entrevista com Sandra Maria Esteves em: Dick, Bruce Allen. *A Poet's Truth: Conversation with Latino/Latina Poets*. Tucson: University of Arizona Press, 2003. 40-51 Print

⁶⁶ Revista Callaloo. Uma entrevista com Míriam Alves, Vol. 18, Fall 1995.

profundamente tocada com aquele grupo de escritores falando em poesia, exatamente quando aventava a possibilidade de desistir de levar a escrita como projeto de vida:

Estava pensando em desistir quando, no lançamento do poeta Cuti, há uns 10, 12 anos atrás, encontrei um grupo. Entre eles estavam Oswaldo de Camargo, Cuti, Abelardo, Paulo Colina e outros (...). Eu nunca tinha visto uma atividade cultural de escritores daquele porte em que a maioria era de negros. Depois, me reuni com eles, entrei para o *Quilombhoje*. Estando com eles consegui elaborar uma reflexão intelectual, em relação ao meu posicionamento político como mulher, negra, poeta, escritora (970-771).

Tanto no Brasil quanto em outras partes do Atlântico negro, essa é uma discussão que não está terminada, até porque é muito tênue a condição que desafia a instauração de um debate sobre relações de gênero dentro do movimento literário encabeçado por sujeitos marginalizados. Como Esteves afirma, sua veia poética chegou mesmo a ser elogiada pelos poetas conterrâneos. Ela não percebia hostilidade ao ser uma das únicas poetas a fazer parte da primeira geração de poetas Nuyoricans. Ao contrário, sua forma de escrever recebia elogios, devido ao fato de que ela “escrevia como homem.” Nesse momento, ela percebeu que algo estava definitivamente fora do lugar.

No caso de Souza, o pertencimento ao hip hop e ao coletivo *Mjiba* impulsionou sua verve poética e seu desejo de construir uma relação de autonomia que não passasse pela postura apenas de fã do hip hop, mas que construísse uma relação de agência e

pertencimento ao movimento, através da sua escrita criativa. Em 2006, Souza publicou o poema *Eterno Amor*, no qual ela declara seu amor ao hip hop.

Eterno Amor

Nunca acreditei em amor verdadeiro / Via muitos magoados por esse traço
De repente só precisei te olhar / Era o tal do amor a primeira vista a pousar
Nos apaixonamos e prometemos nunca mais separar / As pessoas sempre falaram
muito mal de você / Mas eu, sempre soube o quanto a sinceridade
Fazia parte do seu ser / Já estamos juntos há quase nove anos / Nunca o
esquecerei
Pois foi o ser de mais encanto / Quantas luas vimos juntos?
Já nem sabemos mais / Você no meu coração plantou a paz / Dentro do meu
ventre você germinou
Nasceu: / Vida!
Coragem! / Liberdade!
Auto-estima! / Paz Interior!
Respeito! / Sem contar muita humildade
Que sem essa não tem jeito / Eternamente juntos
Lutando lado a lado / Ouvindo melodias / Cantando bem alto
Sou tão você / Que muitas vezes esqueço quem sou

Seu nome é Hip Hop / O meu eterno amor. (13)⁶⁷

O curioso desses três momentos é que embora possam pertencer a três experiências distintas, as três poetisas (Souza, Esteves e Alves) iniciaram sua relação com a escrita não necessariamente a partir de referências em casa, com a família ou na escola. Todas elas foram influenciadas por um coletivo de sujeitos marginalizados, os quais empreendiam esforços no sentido de criar alternativas expressivas de denúncia e também de afirmação identitária. É relevante destacar como elas refletem a respeito do processo de dupla afirmação que tiveram que passar para conseguirem se afirmar como poeta respeitada no meio de um universo majoritariamente masculino.

No caso de todas elas, a tensão sempre esteve presente seja na forma de uma repetição inadvertida de uma dicção masculina, seja na tentativa de trazer temas caros às mulheres mas que podem ser considerados supérfluos pelos escritores homens, seja pelo desafio de ter a voz ouvida no processo editorial do primeiro livro. De modo que esse aspecto parece curioso se a fala de Sérgio Vaz for posta à mesa.

No livro *Cooperifa: Antropofagia periférica*, Vaz admite que não sabe explicar o motivo de se ter mulheres trabalhando para o funcionamento do *Sarau da Cooperifa*, mas ausentes (ou presentes em limitado número) nas listas de poetisas que vão recitar ou que disponibilizam textos para serem publicados. Ele diz: “já nos primeiros dias as mulheres é que seguram todas as ações da Cooperifa” (230). No entanto, também “desde o início do Sarau poucas mulheres apareciam para recitar.” O mesmo parece se passar com o hip

⁶⁷ Ver Elizandra Souza. Cadernos Negros 29, 2006

hop, onde mulheres ainda não têm uma representatividade enquanto sujeitos produtores, mas interessam, participam e apoiam o movimento. Vale ressaltar que a cada ano despotam iniciativas que vão alterando esse quadro, como é o caso do recém lançamento do livro *PerifeMinas*, uma coletânea de poemas, memórias e pensamentos de 73 mulheres associadas ao hip hop em todo o Brasil.

O terceiro livro de Esteves, *Bluestown Mockingbird Mambo* é o livro escolhido por essa tese exatamente porque ele faz uma ligação transtlântica com a obra de Elizandra Souza, devido a dois fatos. Primeiro porque ao colocar o mambo em discurso, Esteves revive a história do mundo do entretenimento na região do Bronx dos anos 50 e 60, quando o mambo era o estilo musical preferencial nos bailes latinos novayorquinhos. O mambo era o movimento corporal que, aliás, se tornou a base para formação do elemento dança na cultura hip hop, conhecido como *break dance*. Esse elemento vai ligar diretamente à geração hip hop representada por Souza.

Em 2006, foi lançado em uma emissora de TV nos Estados Unidos o documentário⁶⁸ *From Mambo to Hip-Hop: A South Bronx Tale*, parte da série “Latin American Voces”. O documentário conta a história de duas culturas afro-diaspóricas e de como elas se mesclaram na vizinhança que registra o maior número de latinos de toda a cidade de Nova York: South Bronx. Trata-se do mambo e do hip hop, cultura urbana negra associada aos guetos novayorquinos e à deterioração do South Bronx, em particular, de acordo com Pareles, “Mambo was visceral, sophisticated music that emerged after World War II as Cuban styles were picked up by Puerto Ricans who

⁶⁸ Produzido por Elena Martinez and Steve Zeitli e dirigido por Henry Chalfant.

mingled with jazz musicians, and the Bronx became a night life mecca” (Pareles 5). O documentário recupera imagens dos bailes e festas nos quais portorriquenhos, cubanos e outros latino-caribenhos dançavam freneticamente ao som de orquestras famosas lideradas pelo cubano *Machito*, e os portorriquenhos *Eddie Palmieri* e *Ray Barreto*. As imagens impressionam porque o estilo dançante do mambo é muito contagiante, as pessoas dançavam movendo praticamente todos as partes do corpo, fazendo movimentos de quedas e retornos num total controle do ritmo e possuídas por um êxtase profundo. Segundo Willie Colón, the bandleader who has become a political figure in the Bronx, “salsa could have only happened in New York and in a place like the Bronx because of the diversity of the people that were playing it.” Segundo ele, salsa era uma espécie de catalizador de outros estilos, uma elemento reconciliador de todas as referências presentes naquela região e naquele contexto histórico e político. O objetivo era produzir uma música que pudesse expressar toda a mistura e o cruzamento semiótico que ebulia no momento. Essa música que atravessava fronteiras e que criava uma terceira margem projetava uma mensagem política, a mensagem de que aquelas pessoas estavam falando do seu jeito, com sua voz e queriam ser ouvidas (3).

Além da profusão de sons, de imagens, de corpos dançando e se divertindo ao som de uma música diaspórica, o documentário mostra ainda imagens de como era o South Bronx na década de 70: “burned-out buildings, gang fights and other factors — like the Cross Bronx Expressway, which razed and divided neighborhoods — that made the South Bronx a symbol of urban ruin in the 1970’s.

É nesse contexto de devastação urbana que nasce um dos mais contundentes

movimentos da juventude negra no mundo: hip hop. Praças, prédios abandonados eram transformados em boates. Batalhas de break foram tomadas como elemento de desafio em competições entre as famosas “gangles”.

Esteves é uma das entrevistadas e em seu depoimento ela fala de como a geração anterior dançava aqueles passos de mambo e como aqueles movimentos ritmados influenciaram crianças, as quais, mais tarde, iriam ressignificá-los e reapropriá-los na constituição da dança conhecida como *break dance*. O documentário colabora com as discussões sobre dimensão transnacional da produção cultural da diáspora porque ele insere a participação latina e jamaicana no processo de fundação do hip hop, aspecto que facilmente é deixado por fora quando se discute as raízes do hip hop nos Estados Unidos.

Além disso, o documentário reforça as colaborações que se deram entre afro-americanos e afro-latino-caribenhos, colaborações ainda bastante invisíveis nas discussões sobre a produção cultural da diáspora africana, conforme registra Pareles “Conga drumbeats sent break-dancers into motion, some of them reviving the most flamboyant moves of the old mambo dancers. Even when much of the South Bronx was rubble, Afro-Latin alliances were made and cultural memory held strong” (3).

Construindo uma enunciação feminina na literatura

Tanto Esteves quanto Souza reconhecem, respectivamente, *Bluestown* e *Águas da Cabaça* como a produção na qual elas conseguiram atingir um nível de maturidade individual em geral, e feminina em particular. Em 2003, Sandra Esteves foi entrevistada por Bruce Dick e suas respostas iluminam os desafios do processo de produção poética

em âmbito transnacional, por mulheres de outras partes da diáspora africana. No caso de Esteves, ela vai dizer:

I started writing in 1972, and a year later I was in the thick of it. I found that different devices would show up in my work, devices that my male colleagues were using, to the point that even their themes would become my themes. Then one day someone came up to me and said that the reason I write so well is that I write like a man. I didn't know how to take that. It hit me profoundly, and I had to think about it for a while. It made me realize that I wasn't really expressing my own voice. Even my style was very much like the men's style – strong and militant. Not to say that all men are strong and that all women are soft, but there were parts of myself that I just wasn't exploring or expressing by emulating these male voices (45).⁶⁹

Esteves afirma que nos primeiros dois livros ela estava ocupada demais tentando escrever bem e, naquele contexto, rodeada de homens que se enunciavam de uma dada forma, escrever bem significava escrever como escreviam os homens, para que fosse mantida uma certa harmonia como os demais poetas.

When I started writing, there were only two women writers that I knew: Lorraine Sutton and Margie Simmons. There were very few Latinas writing in English.

⁶⁹ Ver *A poets's Truth*: interview with Sandra Maria Esteve, p.45

(...) When I started, I was mainly surrounded by men – Pedro Pietri, Jesus Papoleto Melendez, Lucky Cienfuegos, Miguel Algarín, Miguel Piñero, Tato Lavieira. Many of them had books already published. I was like a sponge absorbing different things from these male contemporaries (45).⁷⁰

Bluestown Mockingbird Mambo marca uma outra trajetória de Esteves. Da consciência temática passando pela adesão interdiscursiva elencada pelas citações e dedicações, nota-se uma poeta dialogando com diferentes vozes femininas e instaurando uma dicção mais marcadamente sua, como veremos mais à frente.

Mutirão poético em *Águas da Cabaça*

Nessa obra, Elizandra Souza engaja a ancestralidade africana da mesma forma que invoca o feminino. Em *Águas da Cabaça*, publicado em 2012, a autora reinventa-se no processo metafórico de gestação, partindo da colaboração de seis amigas as quais ela chama de “parteiras”. Não apenas no título, como também toda a obra gira em torno da iconicidade da “cabaça” e, ao fazê-lo, invoca a cultura africana tanto no seu elemento básico de utilidade (beber água), quanto na sua função de hibernação da semente. A semente, neste caso, é a própria poesia-feto. A fecundação dessa mulher de ethos forte e guerreiro, constantemente invocado nessa obra, não passa pela via masculina. A poesia é o elemento fecundador desse corpo negro feminino. Na imagen da mulher grávida nas ilustrações no início do livro (12), dentro da barriga está escrito “poesia” exatamente

⁷⁰ Ver Sandra Maria Esteves Interview, *Poet's Truth*, 45

dentro da cabaça. A cabaça é o recobrimento que abriga a poesia-feto, que se transformará em ser vivo tão logo passe pelo parto desempenhado pelas amigas-parteiras, dando origem ao próprio livro encerrando um ciclo de gestação para iniciar o próximo, de início da vida e da sociabilidade com o mundo. Assim sendo, pode-se inferir que a cabaça, no sentido empregado na obra de Souza, projeta um labirinto poético cheio de idéias diversas que estão sendo construídas coletivamente.

Nesse sentido, a obra de Souza conecta-se com a proposta desse *boom* da literatura periférica no sentido de afirmar o papel transformador que a poesia vem exercendo na gestação de uma nova periferia, na conformação de uma nova cidade, aquela que não mais invisibiliza a periferia nos seus aspectos positivos, mas que a vê na sua potencialidade poética. Aqui, pode-se especular que a cabaça representaria a própria comunidade urbana periférica como um todo, e a poesia é o feto-fruto dessa nova gestação.

Não se pode esquecer, porém, que ao utilizar a metáfora da gravidez, da gestação, Souza opta pela armadilha de projetar uma visão tradicional da figura feminina, aquela que tem na maternidade o centro da realização. A metáfora da gestação associada à produção de um livro pode sugerir questionamentos em relação a um perfil feminino que projeta o novo, que gesta idéias, e promove transformações, mas não concebe a maternidade como o grande projeto de realização feminina. Tal questionamento pode ser facilmente equacionado se for entendido que não se trata, aqui, da projeção da gravidez em si, mas da habilidade feminina de gerar uma vida nova.

Se ainda assim essa proposta poética suscitar, com razão, reflexões que vão nesta direção é relevante lembrar que a produção poética seguida de publicação só há bem pouco tempo começou a fazer parte do universo da população periférica em geral, e a população feminina em particular. Assim, a associação metafórica tem mais a ver com o nascimento da poesia como um novo sujeito presente nessa comunidade-cabaça, do que apenas com a imagen da mulher que gera filhos. A seguir, vejamos as fases que organizam o livro.

Águas da Cabaça, construído como um “mutirão poético,” está dividido em cinco fases: 1) *Navego-me Eu-mulher*; 2) *Não confunda com amor o sacrificio de si mesma*; 3) *Não se vende o próprio sonho*; 4) *O sonho é a verdade* e 5) *Curvos são os movimentos do sol e da lua*. Cada fase inicia-se com a reverência a uma escritora africana e da diáspora, uma mais velha, numa mítica recriação de licença poética como se vê no ritual Ipadê, de saudação a Exu, para abrir os caminhos e abençoar a cerimônia. Além de evocar e homenagear tais escritoras de renome como Conceição Evaristo, Carolina Maria de Jesua, Maria Teresa, Nozipo Maraire, Zora Neale Hurston e Paulina Chiziane, Souza utiliza algumas citações das obras dessas escritoras e as utiliza como epígrafes, sintonizando-se com as ideias que ela quer desenvolver em cada passagem.

A primeira fase *Navego-me Eu-mulher* começa com a invocação do poema “Fêmea-fênix.”⁷¹ Tematicamente, alguns dos demais poemas invocam: a ausência de algo perdido, a exemplo da saudade causada pela ausência do pai [painho] (15); a

⁷¹ Conceição Evaristo, *Fêmea-fênix*, Poemas da Recordação e outros movimentos. (São Paulo: Editora Nandyala, 2008), 14.

veneração da orixá Oxum (16): *todas as nascentes / confluentes do me user / são doces águas / enchendo minha cabaça / sou toda cachoeira / gingando nas pedras / respingando no infinito*; a fertilidade como metáfora de geração de idéias, reforçada na inscrição proposital das reversão da primeira letra de cada verso, formando novamente a palavra fertilidade, o que fecha o ciclo – no título e ao final da leitura do poema, reinventa-se a fertilidade feminina(17): *estou na idade florida / desejando parir idéias / a barriga cheia de rimas / doces lágrimas e amargos sorrisos / instabilidade no destino / lavando as escadarias do amanhã / intuindo histórias inventadas / traçando rabiscos do permanente / reescrevendo a minha identidade / esculpindo a minha identidade / fertilizando novas sementes*; as opressão de gênero que limitam as várias potencialidades da mulher ser o que ela bem quiser (nem presa ao arquétipo de santa, nem ao de puta) (18); a veneração do seu próprio Ori⁷² (22): *o que será que ela traz na cabeça? (...) / a força, o ori, um torço / uma pena de libertação / ela vem mais do que faceira / sorradeira, gíngadeira / ela vem por inteiro / traz na cabeça unção*. E ela segue elencando diversos temas e figuras, resumo de um amplo leque de seu processo de escrita criativa. Mas é o poema “Águas da Cabaça” que sintetiza os elementos chaves que permeiam o livro de maneira geral: fertilidade, possibilidade múltipla da cabaça” *águas para o banho / águas que matam a sede*; resistência: *esse fruto seco que tudo carrega* (32).

Assim, ela se projeta nessa primeira fase da divisão dos cinco tempos da poética de *Águas na Cabaça* (Navego-me-Eu-mulher), relevando aspectos significativos da

⁷² Nota sobre o que é Ori: a força do destino, alocada à cabeça do/a filha de santo

personalidade da voz poética: madura, consciente, espiritual, revolucionária, confiante e engajada.

Na segunda fase “**Não confunda com amor o sacrifício de si mesma,**”⁷³ Souza não mais se coloca como aquela que está em busca de si mesma, das suas potencialidades espirituais, femininas, identitárias, etc. Nessa fase, a narrativa se volta para o outro. É na sua relação com o outro que ela se constitui. Entendo que a colocação em discurso de um outro pode tanto ser entendida como o sujeito masculino quanto com outras mulheres. Para o primeiro, a mensagem poética funciona como um aviso. Para o segundo, como um alerta, um chamado de atenção. Nessa fase, o destaque vai para o poema “Em legítima defesa.”⁷⁴

Só estou avisando, vai mudar o placar...

Já estou vendo nos varais testículos dos homens,

Que não sabem se comportar

Lembra da cabeleira que mataram outro dia (...)

‘E mulher morta nos quatro cantos da cidade...

Só estou avisando, vai mudra o placar...

A manchete de amanhã terá uma mulher,

De cabeça erguida, dizendo:

- Matei! E não me arrependo!

⁷³ Inspira-se na sabedoria da Nozipo Maraire, uma escritora Zimbabuense no livro *Zenzele: Uma carta para a minha filha* (Zimbabwe: Editora Mandarin, 1996).

⁷⁴ Ver “Em legítima defesa,” Elizandra Souza, *Águas da Cabaça* (São Paulo: Editora do Autor, 2012), 48.

Quando o apresentador questioná-la
Ela simplesmente retocará a maquiagem.
Não quer estar feia quando a camera retornar
E focar em seus olhos, em seus lábios

O poema insere-se na semântica do aviso. Trata-se de um sujeito feminino cansado dos abusos sofridos pelo companheiro. Ela, sem reação às investidas passadas, decide tomar uma atitude mais pro-ativa. Sua agência passa pela reação física (cortar os testículos), pela visibilidade na mídia não como a figura humilhada e vitimizada como em geral é mostrada, e também pela inscrição do feminino no corpo. Esse poema dialoga diretamente com o poema “Outra nega Fulô,” de Oliveira Silveira, que parodia o poema “Essa nega Fulô,” de Jorge Lima. Em Jorge Lima, a “mucana” é constantemente assaltada pelo seu “sinhô.” Um dia, ela decide reagir e mata seu opressor, assume o feito e se sente livre para celebrar com os seus. Partir os testículos, no poema de Elizandra, ou atirar o pau “nas guampas do “senhor”, como no poema de Oliveira Silveira são metáforas de resistência à opressão que se configuram discursivamente de variadas formas, conforme o tipo de opressão posta em discurso (Castro 2006).

Se, na primeira fase, a epígrafe foi tirada do poema de Conceição Evaristo (Fêmea-fênix), na segunda, ela vai buscar na escritora zimbabuense J. Nozipe Maraire a inspiração para essa fase reflexiva. Ao invocar Maraire, com um trecho do seu livro *Zanzele – uma carta para minha filha*,” Souza institui uma nova persona na sua poética: uma mulher de individualidade forte que experiencia relações e parcerias heterossexuais

com o cuidado de quem se conhece e se sabe forte: “Você é uma menina forte, não se deixe vergar por ninguém. No mundo não existe um só homem que valha sua dignidade. Não confunda com amor o sacrifício de si mesma” (39)⁷⁵.

Na terceira fase “**Não se vende o próprio sonho**” Souza vai beber em duas poetisas afro-brasileiras de gerações distintas: Carolina Maria de Jesus e Maria Tereza, autora de *Negrice em Flor*.⁷⁶

Tanto Carolina quanto Maria Tereza são escritoras negras de origem favelada, assim como Souza. Maria Tereza recria uma experiência de Carolina, descrita em seu livro *Quarto de Despejo*, para defender a idéia segundo a qual sonhos não podem ser vendidos. Essa passagem coaduna com a mensagem do poema “Revolta Popular”⁷⁷

20 de novembro

Feriado da Consciência Negra

Embrulhei o estômago na Praça da Sé (...)

Declamei poesias, comi berinjela no pão

Será que não era isso que Zumbi queria?

O poema trata da luta de ressignificação do movimento negro brasileiro para questionar a data oficial de celebração da abolição da escravidão, passando do dia 13 de maio para o dia 20 de novembro. O movimento negro considera o dia 20 como o dia

⁷⁵ J. Nozipo Marare, *Zenzele – uma carta para a minha filha*. Editora Mandarin, 1996.

⁷⁶ Citado em Elizandra Souza, *Águas da Cabaça*, 63; Ver Maria Tereza, *Negrice em Flor*. São Paulo: Edições Toró, 2007.

⁷⁷ Elizandra Souza, *Águas da Cabaça*, 67.

nacional da consciência negra, em homenagem a Zumbi dos Palmares. Mais que uma data oficial, o projeto do movimento negro era alterar o sentido simbólico da data como um ato de releitura da história da escravidão, visto a partir das lentes dos próprios afro-brasileiros.

Nessa fase, a dimensão transatlântica na obra de Souza se faz presente mais uma vez com o poema “Viva las Mariposas”

As letras gritam,
Para que a história não seja esquecida
As ditaduras sejam derrubadas
E as mariposas continuem
A bater as asas em frente de lamparinas
Mulheres usem seus cabelos para
Esconderem os bilhetes e recados de mudanças
Subversão são as tranças, munição, que não
Desmancharam nossos sorrisos
Mulheres do mundo não se esqueçam delas
Viva Las Mariposas!

Esse poema tematiza a história das irmãs dominicanas conhecidas como *Las Mirabal* (Patria Mirabal, Minerva Mirabal e Maria Teresa Mirabal), que se opuseram à ditadura de Rafael Leónidas Trujillo. Ao produzir esse poema, Souza se coloca como

uma jovem mulher revolucionária, atenta às expressões de resistência feminina que definitivamente vão muito além das fronteiras nacionais.

Na quarta fase *O sonho é verdade* Souza toma emprestado uma passagem do livro *Their Eyes Were Watching God*, da escritora afro-americana Zora Hurston.⁷⁸ Transbordando o engajamento feminino, o quarto movimento sinaliza uma preocupação com mulheres do campo, mulheres da cidade, mulheres ativistas políticas (96); favela, mulher! (95); mulheres africanas - Maputo – Moçambique (90); Gameleira (88-89).

Vamos nos defender

Seja na palavra ou na falada

Poesia ou embolada...

Beba na gamela da fonte de Luiz Gama.

Gameleira de raízes profundas e profanes⁷⁹

“Gameleira” é um poema em homenagem a Luiz Gama e fala de Gama para justificar a adoção da tática de auto-defesa seja na palavra, seja na oralidade: *Seja em qual circunstância for / É uma forma de legítima defesa*. Pela figura do Luiz Gama, a voz poética nos lembra que tudo é possível.

Paulina Chziani⁸⁰ é a escritora moçambicana trazida como referência na **quinta e última fase de Águas da Cabaça Curvos os movimentos do sol e da lua**. Nessa fase,

⁷⁸ Ver Zora Neale Hurston *Their Eyes Were Watching God*.

⁷⁹ Elizandra Souza, *Águas da Cabaça* (São Paulo: Editora do Autor, 2012), 88.

há trinta e dois poemas que tematizam elementos de afetividade envolvendo um sol (figura que remete a um sujeito masculino) e uma lua (sugestivamente uma figura feminina). Uma leitura das estruturas semânticas aponta um conjunto de figuras que sugerem percepções muito timidamente eróticas, indo dos títulos ao conteúdos das estrofes: “mar doce,” “estrelas que não apagam,” “chegada,” “boas águas,” “pôr-do-sol,” “águas calmas,” “admiração,” “pássaros em pleno vôo,” “rosas brancas,” “nostálgicas melodias,” entre outras. Com algum esforço, percebe-se que em “Nuances” a voz poética ousa se colocar de maneira menos eufemística:

Não são detalhes estes desejos de inteirança
Cravados nas minhas pernas entre suas costas
Narrativa minuciosa, essa que escrevo com suor
Deslizando entre salivadas palavras adocicadas
Nua_ ansiosamente_ inteira_ febril...
Quiromancia das minhas digitais no teu caminho...

O poema projeta uma carga de sugestão erótica menos contida e escondida em metáforas muito adocicadas. A voz poética expressa uma urgência em satisfazer os desejos “de inteirança”, como se percebe no uso de um léxico com carga erótica: *suor / nua / ansiosamente / febril*. É interessante notar que no conjunto da sua obra Elizandra

⁸⁰ Citado em Elizandra Souza, *Águas da Cabaça* (São Paulo: Editora do Autor, 2012), 99. Ver Paulina Chiziane, *Niketche* (Maputo: Cia das Letras, 2004).

projeta uma percepção global, com forte consciência revolucionária, desenvolve um pensamento crítico e vai muito além das fronteiras nacionais. Em outras palavras, seu ethos político é hiperbólico, forte, assertivo.

No âmbito das relações afetivas e eróticas no entanto, sua enunciação projeta um ethos muito eufemístico, partindo de um vocabulário que remete a uma certa timidez quase ao nível do desconforto. É como se o universo pessoal estivesse desassociado do político, o que vai na contramão dos estudos feministas negros que afirmam que o pessoal é político (Cole & Guy-Sheftall 2004). Conforme estudei em outro lugar, a poética de sugestão afetiva e erótica de Elizandra se aproxima muito de um perfil enunciativo encontrado em poesias eróticas da antologia *Cadernos Negros*, as quais também estão revestidas de um pudor semântico que gira entre a vergonha e a timidez de se colocar inteiramente no enunciado e na enunciação.⁸¹

Bluestown Mockingbird Mambo

Bluestown Mockingbird Mambo é dividido em três partes ou movimentos (“Indian Solo,” “For Immediate Delivery,” e “Batarumba autonomy”) e contém quarenta e oito poemas. Pode-se deduzir uma preocupação de elencar a música como epistemologia da experiência da imigração. Dos mais representativos poemas, destacam-se aqueles que tratam da experiência migratória com toda sua tensão e possibilidades, conforme veremos.

⁸¹ Sobre a poesia erótica em *Cadernos Negros*, ver Silvia Regina Lorenso Castro. *Poesia erótica em Cadernos Negros: a construção da liberdade no enunciado e na enunciação*. Dissertação USP:SP, 2007. 179 Print.

Há poemas que traçam sua linha identitária de sangue negro e taíno, como é o caso do poema “Mother’s Day At Doña Rodriguez” (for Aya):

I never saw the high curve of her taíno face / we never spoke, or shared a conversation / but I can still hear the music / composed in the black latino brew of her kitchen / Smells and leftover renditions of creole beans and salsa / like a Sunday afternoon banquet at the table of Orisha / Where all food is nourished / love-seasoned (27).

Há outros onde a dualidade *black and white* não é suficiente para explicar a experiência latina, como em “Springfield”: Indian-haired-mulata-puerto-rican-girl / only knew black and white, nothing inbetween (16).

O Poema “Autobiography of a Nuyorican” (13) inicia com a imagem de um parto difícil, no qual a criança quase morre, mas sobrevive: *half blue, feet first / she battle into the world / hardly surviving the blood cord twice wrapped / tense around her neck. Hanging / womb pressing, pushing / pulling life from mother’s child / Fragil flesh emerging / almost a corpse*. A influência católica é registrada com a atribuição religiosa que garantiu o sucesso do parto, após momentos de tensão e desespero: *her mother claims the virgin interceded / invoked through divine promise, in prayer*.

No entanto, a força de uma sobrevivente é retomada nos versos a seguir: *half blue, feet first / she battled her way / the world did not want another brown / another slant-eyed-olive-indian-black-child / did not want another rainbow empowered son / added to*

repertoire in blue. De modo que já no nascimento, a identidade Nuyorican se define pelo conceito de sobrevivência e pela característica guerreira daquele ou aquela que constrói as próprias armas, luta, e sobrevive: *the meaning of war defined her / gathering weapons in her being with each breath that filled her growing stranger / determined / to beat all the odds (13-14)*.

A Memória da destruição urbana presentificada nas ruínas e desolações do South Bronx em “Father’s Day on Longwood Avenue”: *Returning to that abandoned past of youth / Bronx neighborhood of her father’s house / a five story structure, still, but standing / now a lane through a park where lover’s walk / now air and space where birds fly in symbolic liberation / of land reclaimed by wind / roof leaking to basement, only rats take notice (17)*.

É notório que poesia, como todo discurso, seja ele poético ou não, está recoberto de filiações chamadas por Mangueneau de “relações intertextuais”, algumas das quais aparecem em forma de citação direta, outras em forma de paráfrases e outras em aproximações explícitas no enunciado. Em outras palavras, a pessoa que enuncia opta por instituir as vozes com as quais dialoga, seja no enunciado, seja na enunciação.

O poema “Sistas” (19) traz referências femininas da diáspora com as quais Esteves dialoga: as cantoras afro-americanas Nina Simone, Billy Holiday, Bessie Smith; Aretha Franklin, Diana Ross, Gladys Knight e Roberta Flack e a cantora afro-cubana Célia Cruz. *Nina Simone, Celia Cruz, Billy Holiday and Bessie / were all her sistas growin’ up / Aretha Franklyn, La Lupe, Diana and the Supremes / Stayed up nights at heartbreak hotel / Sistas all the way*.

Nesse aspecto, a poeta afro-brasileira Souza inova ao elencar vozes afro-femininas que passam por um escopo mais amplo do chamado mundo transatlântico pela África, Estados Unidos, Caribe e América Latina..

A discursivização do amor acontece de diferentes formas na poética de Esteves. De um lado, o amor fraternal, com poemas que remetem aos laços familiares e ancestrais desde o nascimento. Outros, mais diretamente sugerindo aproximações eróticas, ou ainda sugerindo uma ligação estreita em amor, performances do corpo e resistência.

Em “Oshun’s Love Poem,” a poeta reconhece o poder erótico da divindade (Oxum) essa orixá da femininidade. No poema, é tematizado a lascívia, a engenhosidade da beleza atraente de Oxum, numa transposição (quase?) romântica ligando a beleza da possessão da orixá ao momento prazeroso de união sexual entre, possivelmente, duas parceiras sexuais. Nessa relação, uma atribui à outra a característica de uma deusa Oxum. Assim, possessão e gozo sexual confundem-se no poema, remetendo tanto a um quanto a outro:

*Like an object of beauty / graced by your possession, / consumed by your touch, /
ignited by your tongue, / fire through your blood, / full as moon, / as water filling
your thirst bowl, / nourishing the green stem of your turquoise flower, / as I
become moist and drunk, / made fresh from your nectar, / cooled in the shadow of
your powerful brilliance (80-81).*

Em “Mambo Love poem,” a espiritualidade não se emprega como identidade sexual mas como ato de resistência política. Vivendo uma dura realidade nas ruas do South Bronx, com alto nível de pobreza, com uma desolação urbana evidente, os bailes

de mambo, salsa e cha-cha-cha se convertiam em momentos de catarse coletiva de cura da dor. A entrega à dança tornava-se mais que um momento de diversão qualquer, era uma espécie de ritualização da espiritualidade, da busca de cura para os males econômicos urbanos. Assim, o poema descreve a relação do casal Carlos e Rebecca com a dança. Nessa relação contagiante, revive-se toda o imaginário saudoso de Porto Rico ao mesmo tempo em que a cultura da Ilha é vivida e recriada na diáspora.

Carlos y Rebecca dance across the floor / they move in mambo cha-cha / that cause the sweat of their body to swirl / in a circle of tropical love / from palm trees ancient to these children / as coconut falls from imaginary palm trees / in rhythm with the talking African drum(24)

Mambo era esse fenômeno que permitia à comunidade afro-latina das décadas de 60 e 70 reinventar seu cotidiano, tornando-o mais prazeroso em meio a tantas dificuldades estruturais, conforme descrita na maioria dos poemas Nuyoricans: *Rebecca y Carlos glide across the floor / and two became one in the land of salsa* (24).

A pouca logística necessária para realizar os bailes colaborava para torná-los bem populares. Com diversos prédios abandonados, bastava uma caixa de som e os equipamentos de toca-discos para que qualquer espaço fosse convertido em salão de baile. As personagens Carlos e Rebecca dançam freneticamente até se molharem de suor, até esquecerem por um momento toda a desventura da migração, até entenderem que a recriação memorialística da tradição Africana pode ser reconstruída em qualquer tempo e

espaço, uma vez que está inscrita no corpo e na memória de um passado livre e carregado de significações. Dançar mambo torna-se uma terapia de cura da dor, torna-se um elixir do prazer, aquele que rejuvenece e oxigena a mais intensa memória da vida difícil perpetuada pelas condições escravizantes da experiência migratória.

They forget their pain in this land of joy
As the clave answers the singing of African conga...
As Shango—Cabio Sile—enters their bodies
Their sweat fuses with light
Like thunderbolts in a fiery desert...
They flow magically into one

Neste poema, reside a significação da continuidade ancestral no novo mundo *The light in their feet dancing the African beat / with the singing African drum, the conga quintiano the African tongue / Making the warrior's rhythm with the singing dancing drum* (24-25).

Em suma, embora Souza e Esteves pertençam biograficamente a duas gerações diferentes tendo nascido uma em 1983 e a outra em 1948, em diferentes espaços do Atlântico negro, a aproximação reside na colocação em discurso de uma ancestralidade africana marcadamente viva e reconstruída conforme as referências históricas e as

experiências específicas de cada sujeito da diáspora africana nas Américas e no Caribe. Na leitura das obras pareceu-me que a escritora afro-brasileira Elizandra Souza tem uma perspectiva mais ampla de referência afro-feminina da diáspora, ao passo que as referências da escritora afro-nuyorican Sandra Esteves ficam circunscritas aos Estados Unidos e ao Caribe, com limitada menção às “sistas” africanas e da parte sul da América Latina.

No entanto, acredito que é na forma como recriam seu cotidiano, como reinventam seu passado ou como projetam seu futuro com forte ligação espiritual que reside a força que une *Águas da Cabaça* e *Bluestown Mockingbird Mambo* à experiência de viver os desafios das coerções e possibilidades locais, sem deixar de pertencer ao que é transnacional, ao global. A experiência espiritual presentificada na “poética da cabaça,” assim como na “poética do mambo” transcendem os limites simbólicos e ressignificam a forma como negros e negras em diferentes partes da diáspora vivem suas experiências individual e coletiva, recriando um passado livre com os recursos de que dispõem.

Conclusão:

Esse trabalho contou com diversas rotas até chegar a uma encruzilhada. Inicialmente foi pensado para se constituir em um projeto comparativo entre dois movimentos literários – Nuyorican Poets Café e Sarau da Cooperifa. Precisei, como sugere o título de um livro de Tato Lavieira, fazer um U-Turn pois a “carreta” pareceu grande demais para seguir viagem e a estrada era muito curta. Assim, o resultado final mostrou que não havia possibilidade de fazer uma comparação mais aprofundada, nesse momento, mas que era sim possível contextualizar esses dois movimentos numa linha discursiva maior, mais transatlântica, mais transnacional. Antes de compará-los, havia que identificar como cada dicção negociava as dinâmicas globais e locais. Chego à conclusão que tanto a poética Nuyorican quanto a Cooperifa são poéticas que nascem do contexto do que chamei de uma epistemologia do conhecimento/cotidiano da quebrada. Nascem na rua e fazem da rua sua morada. Ao tomar a rua como esse locus epistemológico, a poética Nuyorican e a poética periférica ressignificam o imaginário coletivo e tomam a via poética como meio de intervenção política. A rua, pensando a poética Nuyorican e Cooperifa é o local onde não apenas a poesia acontece, mas a poesia se estabelece como ferramenta de intervenção social, de reconfiguração urbana, de reposicionamento do corpo racializado e marcado por clivagens de gênero e classe.

Na introdução, abordei a relação entre minha própria posicionalidade e a postura escolhida diante do objeto de estudo. No capítulo 1, discuti os principais conceitos e direcionamentos que fui tomando à medida que o tema se desenhava conflitante e cheio

de desafios, mas por outro lado também muito fascinante. Nesse capítulo, discuto a noção de pedagogia, até o momento o único conceito teórico evidenciado pelos poetas associados à Cooperifa. Parece-me que os demais poetas têm uma urgência em falar, em se fazer visíveis na metrópole excludente. Allan da Rosa, no entanto, não quer apenas falar, sua proposta é mais ampla e sugere uma mudança de paradigma. Tal mudança exige um reposicionamento das características valorativas do conhecimento. A descentralização dos elementos que afirmam o que vale como conhecimento e o que não vale. Essa perspectiva vai rediscutir, por exemplo, o papel das instituições oficiais nas comunidades periféricas. Não só a associação de moradores, a escola ou a igreja são locais autorizados para se discutir política, mas o bar, a bodega, a venda, a rua também são lugares onde a enunciação política, identitária, racial, de gênero, acontece.

Se a rua é o local onde corpos negros são assassinados frequentemente pela polícia ou por diversos empreendimentos que não levam à morte física, mas à morte social do sujeito urbano, então é a rua onde devem acontecer as práticas de reconfiguração histórica desse corpo marcado ora pela exclusão física, ora pela exclusão simbólica. Assim, no capítulo 4 discuti uma certa reapropriação da morte e dos espaços públicos na constituição de um agenciamento político que cria uma relação tensa com a cidade. Buscando exemplos em Luiz Gama, nas imagens de Debret e nas recriações funerárias de Porto Rico minha intenção foi traçar uma linha de aspectos comuns que liga a experiência afro-diaspórica em vida ou no processo de transição para a morte. E nesse contexto, argumento que a festa, a celebração não é algo alienante como o querem os

críticos do culturalismo. As festas, em vida ou em morte, são atos políticos. Celebrar é a forma como Nuyoricans e Cooperifas instituem seus posicionamentos políticos.

Ao longo da tese vou traçando as implicações de gênero que são fundamentais para entender esses dois movimentos. Desde o movimento The Young Lords a recuperação de uma fala feminina que faz o sujeito masculino questionar sua inscrição de masculinidade até a chegada de vozes únicas como a de Sandra Maria Esteves e Elizandra Souza, que discuti no capítulo 5. Sandra Maria Esteves e Elizandra Souza são vozes destoantes de uma enunciação majoritariamente masculina. Mas, ao entrarem em cena, elas o fazem trazendo consigo um universo de temas que não são comuns na poética de dicção masculina, como é o caso de Esteves ao discursivizar a hegemonia da dicção masculina ou o tema da pedofilia. Ao tematizar a pedofilia em forma de uma eulogia, a poeta se recusa a reforçar uma suposta característica feminina, qual seja, aquela que vela, que cuida. Velar é também se rebelar aos costumes; velar é discursivizar o caráter social da morte.

No caso de Souza, sua opção pela atuação no movimento hip hop através do fanzine, mostra que o quinto elemento – o conhecimento, a escrita, a produção discursiva pela via do texto – é também a representação da entrada da mulher na cultura hip hop, uma entrada com mais agência política e menos secundarizada.

Além disso, essa tese trata de territorialidades negras, da morte como significação e demarcação de território, entendendo que a negritude também negocia mobilidade; que o corpo negro está em constante batalha para se fazer visível, mas também para configurar outros espaços antes relegados à secundarização, mas que são relevantes para

sua agencia política. Nesse sentido, essa tese confirma as bases de uma formação racial global (Global Racial Formation) à medida que explora diferentes formas de opressão e resistência na discussão dessa modernidade negra diaspórica. Essa modernidade negra diaspórica da qual falo (em diálogo com Antônio Sérgio Guimarães) está diretamente ligada a lugares subalternos na cidade, no metrô, no ônibus, nos pontos-de-ônibus.

Esse elemento transforma duas metrópolis – São Paulo e Nova York – em meta urban cities, pois cada uma se configura em uma coleção de muitas cidades, de muitas formas de existir na cidade (o malandro em uma pode ou não ser o outlaw em outra, espaços negros pode ser um espaço subalterno, mas nem todo espaço subalterno se configura em um espaço negro per si, já que a dicotomia branco x negro requer a problematização ao se instituir dicções afro-latinas e afro-caribenhas, com idiomas que não se restringem ao inglês).

Por fim, espero que tenha colaborado para trazer uma dicção latino-caribenha que a pesar de se expressar em português da quebrada ou em spanglish (inglês/español “matao”, como diria Tato Lavieira) tem contribuído para dinamizar a relação entre estética e política. Uma dicção que existe há anos, que tem raízes no jazz e períodos anteriores da produção poética, mas que tem ficado invisibilizada em função de uma supremacia da dicção produzida em inglês.

Bibliography

- Adinolfi, Maria Paula Fernandes. "A África É Aqui: Representações da África em Experiências Educacionais Contra-Hegemônicas da Bahia." Diss. PUC São Paulo, 2004. Print.
- Afolabi, Niyi. *Afro-Brazilians: Cultural Production in a Racial Democracy*. Rochester, NY: University of Rochester Press, 2009. Print.
- . Barbosa, Márcio & Ribeiro, Esmeralda (Edit). *The Afro-Brazilian Mind: Contemporary Afro-Brazilian Literary and Cultural Criticism*. New Jersey: Africa World Press, 2007. Print
- Alexander, Jacqui. *Pedagogies of Crossing: Meditations on Feminism, Sexual Politics, Memory and the Sacred*. Durham and London: Duke UP, 2005. Print
- Agger, B. *Cultural Studies as Cultural Theory*. London: Falmer Press, 1992. Print.
- Algarín, Miguel and Piñero, Miguel. *Nuyorican Poetry: An Anthology of Puerto Rican Words and Feelings*. New York: William Morrow & Company, 1975. Print.
- . and Bob Holman. *Aloud: Voices from the Nuyorican Poets Café*. New York: Henry Holt & Co., 1994. Print.
- . *Body Bee Calling from the 21st Century*. Houston: Arte Público, 1982. Print
- . *Love is Hard Work: Memórias de Loisada*. New York: Scribner, 1997. Print
- . *Mongo Affair*. New York: Nuyorican Press, 1978. Print
- . *On Call*. Houston: Arte Público, 1980. Print
- . *Survival Supervivencia*. Houston: Arte Público, 2009. Print
- Alves, Jaime Amparo. *Macabre Spatiality of Death in São Paulo*. Diss. U of Texas Austin, 2012. Print.
- Aparicio, Frances R. "From Ethnicity to Multiculturalism: An Historical Overview of Puerto Rican Literature in the United States." *Handbook of Hispanic Cultures in the United States: Literature and Art*. Ed. Francisco Lomelí. Houston: Arte Público, 1993. 19-39. Print
- ., and Susana Chávez-Silverman. *Tropicalizations: Transcultural Representations of Latinidad*. Hanover: Dartmouth UP, 1997. Print
- Arroyo, Jossianna. *Travestismos culturales: literatura y etnografía en Cuba y Brasil*. Pittsburgh: Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana, 2003. Print.
- . "Roots or the Virtualities of Racial Imaginaries in Puerto Rico and the Diaspora". *Latino Studies*: Vol. 8(2), 2010. 195-219.
- Avelar, Idelber. "Cânone Literário e Valor Estético: notas sobre um debate de nosso tempo." *Revista Brasileira de Literatura Comparada* 15 (2009):
- Baaz, Maria Eriksson and Mai Palmbrg, eds. *Same and Other: Negotiating African Identity in Cultural Production*. Stockholm: Transaction Publishers, 2001.
- Bairros, Luiza. "Mulher negra: reforço da subordinação." In: Lovell, Peggy A. (org), 1991.
- . "Nossos feminismos revisitados." *Revista Estudos Feministas* 3: 458-463, 1995.

- . "Orfeu e poder: uma perspectiva afro-americana sobre a política racial no Brasil." Salvador: *Afro-Asia* 17 - p. 173-86. online
- Bakhtin, Mikhail. *A cultura popular na idade média e no renascimento*. São Paulo: Edunb, 1996. Print.
- Baraka, Amiri and Harris, Williams J. *Leroi Jones/Amiri Baraka Reader*. New York: Thunder Mouth Press, 1991. Print.
- Barbosa, Márcio and Esmeralda Ribeiro. *Cadernos Negros: Três décadas: ensaios, poemas e contos*. Brasília: Quilombhoje: Secretaria Especial de Políticas de Promoção da Igualdade Racial, 2008. Print.
- . *Bailes: soul, samba-rock, hip hop e identidade em São Paulo*. Quilombhoje: Fundação Cultural Palmares, 2006. Print.
- Barradas, Efraín. Partes de un todo: *Ensayos y notas sobre literatura puertorriqueña en los Estados Unidos*. Río Piedras: U of Puerto Rico P, 1998. Print
- Bejarano, Cynthia L. *Que Onda?: Urban Youth Culture and Border Identity*. Tucson: University of Arizona Press, 2007.
- Benitez Rojo, António. *La isla que se repite*. Barcelona: Casiopea, 1998.
- Bennett, T. *Outside Literature*. London: Routledge, 1990. Print.
- Bernd, Zilá. *Negritude e literatura na América Latina*. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1987.
- Beserra, Bernadete. *Brazilian Immigrants in the United States: Cultural Imperialism and Social Class*. New York: LFB Scholarly Publishing LLC, 2003. Print.
- Bidou-Zachariansen, C. "Introdução." *De volta à cidade: dos processos de Gentrificação às políticas de "revitalização" dos centros urbanos*. Ed. C. Bidou-Zachariansen, Hiernaux-Nicolas, D., Rivière d'Arc, H. São Paulo: Annablume, 2006. Print.
- Haraway, D. (1988). "Situated Knowledges: The Science Question in Feminism and the Privilege of Partial Perspective." *Feminist Studies* 14 (3)
- Hiernaux-Nicolas, D. and Rivière d'Arc, H., eds. *De volta à cidade: dos processos de gentrificação às políticas de "revitalização" dos centros urbanos*. São Paulo: Annablume, 2006. Print.
- Boal, Augusto. *Theater of the Oppressed*. New York: Theater Communications, 1995. Print.
- Bollig, Ben. "White Rapper/Black Beats: Discovering a Race Problem in the Music of Gabriel o Pensador." *Latin American Music Review / Revista de Música Latinoamericana* 23.2 (2002): 159-178.
- Bourdieu, Pierre. *The Field of Cultural Production*. Cambridge: Polity Press, 1993. Print.
- . *O Poder Simbólico*. Rio de Janeiro: Bertrand, 1998. Print.
- . *The Rules of Art*. Stanford University Press, 1996. Print.
- Brents, Edward Hayes. *The Practice of Diaspora: Literature, Translation, and the Rise of Black Internacionalism*. Cambridge: Harvard University Press, 2002. Print.
- Burroughs, Melissa. "Double Discrimination." *Revista Harvard Review of Latin*

- America – Special Edition on Puerto Rico: The Island and Beyond* (2008):10-11.
http://dev.drclas.harvard.edu/files/revista_sp08_web.pdf. Web.
- Cacciatore, Olga Gudolle. *Dicionário de Cultos Afro-Brasileiros*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1977.
- Cadernos Negros: Os melhores poemas*. São Paulo: Editora Quilombhoje, 1998. Print.
- Cahill, Caitlin. “Negotiating Grit and Glamour: Young Women of Color and the Gentrification of the Lower East Side.” *City & Society* 19. 2 (2007): 202–231. <http://dx.doi.org/10.1525/city.2007.19.2.202>. Web.
- Caldwell, Kia Lilly. (2007). *Negras in Brazil: Re-envisioning Black Women, Citizenship, And the Politics of Identity*. Piscataway, NJ: Rutgers University Press.
- Câmara, Nelson. *Luiz, Gama, o Advogado dos escravos*. São Paulo: Editora Lettera, 2010.
- Canclini, Nestor Garcia. *Consumidores e cidadãos: conflitos mundiais da globalização*. Rio de Janeiro, Editora UFRJ, 1999
- Cascudo, Luís da Câmara. *Dicionário do Folclore Brasileiro*. 5th ed. Belo Horizonte: Editora Itatiaia, 1984. Print.
- Castro, Silvia Regina Lorenso. *Corpo e erotismo em Cadernos Negros: a reconstrução Da liberdade no enunciado e na enunciação*. Dissertação de Mestrado. Departamento de linguística/FFLCH/USP. 2007. Digital.
- . *Poesia, performance e espaço público: a "venda" de Vítimas e Algozes e os saraus em bares na periferia de Sao Paulo*". *Pterodáctilo* 6, 2009. Digital.
- Carneiro, Suely. Gênero, Raça e Ascensão Social||. *Estudos Feministas*: Vol. 3, No. 2/95. Ano 3, 2o Semestre 95, p. 544-552, 1995. Print
- . *Black Women's Identity in Brazil. Race in Contemporary Brazil: From Indifference to Inequality*. R. Reichmann. University Park, The Pennsylvania State University Press, 1999. Print
- Chalhoub, Sidney. *Trabalho, lar e botequim: o cotidiano dos trabalhadores no Rio de Janeiro da Belle Epoque*. São Paulo: Editora Brasiliense, 1986. Print.
- Chow, R. *Writing Diaspora: Tactics of Intervention in Contemporary Cultural Studies*. Bloomington: Indiana University Press, 1993. Print.
- Clifford, James. “Diasporas.” *Cultural Anthropology* 9.3 (1994): 302-338.
- Cohen, Cathy. *Democracy Remixed*. London: Oxford University Press, 2010.
- Collins, Lisa Gail and Crawford, Margo Natalie. *New Thoughts on the Black Arts Movement*. New Brunswick: Rutgers University Press, 2006. Print.
- Collins, Patricia Hill *Black Feminist Thought: Knowledge, Consciousness, and Politics of Empowerment*. New York: Routledge, 1990. Print
- . *Black Sexual Politics: African Americans, Gender, and the New Racism*. New York: Routledge, 2004. Print
- Combahee River Collective. (1983). “The Combahee River Collective Statement.” In *Home Girls: A Black Feminist Anthropology*. B. Smith, ed. New York: Kitchen Table Press.
- Costa, Sérgio. *Dois Atlânticos: teoria social, anti-racismo, cosmopolitismo*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2006. Print.

- Cruz, Víctor Hernandez. *Snaps*. New York: Vintage Books, 1969. Print.
- . *Tropicalization*. New York: Reed, 1976. Print
- . *Bilingual Wholes*. San Francisco: Momo's 1982. Print
- DaMatta, Roberto. *A casa e a rua: espaço, cidadania, mulher e morte no Brasil*. Rio de Janeiro: Editora Guanabara, 1987. Print.
- Da Rosa, Allan. *Vão*. São Paulo: Toró, 2005. Print.
- . *Da Cabula*. São Paulo: Toró, 2006. Print
- Dávila, Arlene. *Barrio Dreams: Puerto Ricans, Latinos, and the Liberal City*. Berkely: U of California P, 2004. Print
- Dawkins, Marcia Alesan. "What Scattered Ashes Leave behind: Expressions of Nuyorican Identity in Miguel Piñero's A Lower East Side Poem." New York: Cross-cultural Communication, Vol.7, No.2, 2011. Online.
- De Certeau. Michel. *Practices of Everyday Life*. San Diego: California UP, 2011.
- Del Valle, Mayda. <http://maydadelvalle.com/>
- Domingues, Petrônio. "Paladinos da liberdade: a experiência do clube negro de cultura social em São Paulo." *Revista de História*, No. 150. Julho/2004:57-79.
- Duany, Jorge. "Neither White nor Black: The Politics of Race and Ethnicity among Puerto Ricans on the Island and in the U.S. Mainland." Revised version of a paper presented at the Conference on "The Meaning of Race and Blackness in the Americas: Contemporary Perspectives," Brown University, Providence, Rhode Island, February 10-12, 2000.
- Duany, Jorge. *The Puerto Rican Nation on the Move: Identities on the Island and in the United States*. Chapel Hill: The University of North Carolina Press, 2002.
- DuBois, W.E.B. *As Almas da Gente Negra*. Rio de Janeiro: Lacerda, 1999.
- . "The Soldier Return". *The Portable: Harlem Renaissance*, 1995. Print.
- Duchesne-Winter, Juan. "National Identity Politics in Puerto Rico." *Revista Harvard Review of Latin America – Special Edition on Puerto Rico: The Island and Beyond* (2008): 12-14.
- Edwards, Brent Hayes. *The Practice of Diaspora: Literature, Transition, and the Rise Of Black Internationalism*. Cambridge: Harvard UP, 2003. Print.
- Enciclopédia da Música Brasileira: Eudita, Folclórica e Popular*. 2 vols. São Paulo: Art Editora, 1977. Print.
- Esteves, Sandra Maria. *Bluestown Mockingbird Mambo*. Houston: Arte Público Press, 1990. Print.
- . *Yerba Buena: Dibujos y poemas*. Greenfield Center: Greenfield Review, 1980. Print
- Fabre, Michel. *From Harlem to Paris: Black American Writers in France (1840-1980)*. Chicago: Illini Books Edition, 1993.
- Febres, Mayra Santos. *Tercer Mundo*. San Juan: Trilce Ediciones, 2000. Print.
- Fernández, Teresa (Mariposa). "Ode to the Diasporican". In: <http://www.universeofmariposa.com/ode-to-the-diasporican.html>. 8/13/2013.
- Ferrez. *Literatura Marginal – Talentos da Periferia*. Rio de Janeiro: Agir, 2005. Print.
- Flores, Juan. *Divided Borders: Essays on Puerto Rican Identity*. Houston: Arte Público Press, 1993. Print.

- . "Open Mic." *Revista Harvard Review of Latin America – Special Edition on Puerto Rico: The Island and Beyond* (2008): 32. Print.
- . *The Diaspora Strikes Back*. New York: Routledge, 2008. Print.
- . *From Bomba to Hip-Hop*. New York: Columbia University Press, 2000. Print.
- . e Ramón, Míriam Gimenez. *The Afro-Latin@ Reader: History and Culture in the United States*. New York: John Hope Franklyn Center Book, 2009.
- Foucault, Michael. *A História da Sexualidade I*. Rio de Janeiro: Editora Graal, 1988. Print.
- Freeman, Lance and Frank Braconi. "Gentrification and Displacement: New York City in the 1990s." *Journal of the American Planning Association*, 70:1 (2004): 39-52.
- Freire, Paulo. *Pedagogy of the Oppressed*. New York: Continuum, 2007. Print.
- Fryer, Peter. *Rhythms of Resistance: African Musical Heritage in Brazil*. Hanover: Wesleyan UP, 2000. Print.
- Gardiner, M. E. *Critiques of Everyday Life*. London; New York: Routledge, 2000. Print.
- Gates, Jr., Henry Louis. *The Signifying Monkey: A Theory of Afro-American Literary Criticism*. New York, Oxford UP, 1988. Print.
- . and Nellie Y. McKay, eds. *The Norton Anthology of African American Literature*. New York: W.W. Norton & Company, 2004. Print.
- Gilroy, Paul. *O Atlântico negro: modernidade e dupla consciência*. São Paulo: Ed. 34; Rio de Janeiro: Universidade Cândido Mendes. Centro de Estudos Afro-Asiáticos, 2001. Print.
- . "Wearing your art on your sleeve" in *Small Acts: thoughts on the politics of Black Cultures*. London & New York: Serpent's Tail, 1993.
- Gordon, Edmund T. "The Austin School Manifesto: An Approach to the Black or African Diaspora." *Cultural Dynamics* 19, no. 1 (2007): 93-97. Print.
- Glissant, Eduard. Introdução a uma poética da diversidade. Juiz DE fora: editor da UFJF, 2005. Print.
- Guimarães, Antônio Sérgio. "Modernidades Negras." In *Teoria e Pesquisa*, números 42 e 43 jan/jul 2003. Departamento de Ciências Sociais - CECH, Universidade Federal de São Carlos, 2003.
- . "O preconceito contra nordestinos" in *Classes, raças e democracia*. São Paulo: Editora 34, 2002. Print.
- Guridy, Frank. *Forging Diaspora: Afro-Cubans and African Americans in a World of Empire and Jim Crow*. Chapel Hill: The University of North Carolina Press, 2010. Print.
- Grosfoguel, Ramón. *Colonial Subjects: Puerto Ricans in a Global Perspective*. Berkeley: University of California Press, 2003.
- Hale, C R. (2001). "What Is Activist Research." *SSRC* 2 (1-2).
http://www.cc.utexas.edu/cola/depts/anthropology/_files/PDF/Hale.pdf.
- Hall, Stuart. *A identidade cultural na pós-modernidade*. Rio de Janeiro: DP&A, 2000. Print.
- . *Representation: Cultural Representations and Signifying Practices*. London: Sage,

1997. Print.
- . and B. Gieben. *Formations of Modernity*. New York: Pantheon, 1992. Print.
- . Hobson, D., Lowe, A. and Willis, P. *Culture, Media, Language*. London: Hutchinson, 1980. Print.
- . *Da diáspora: identidades e mediações culturais*. Belo Horizonte: UFMG/Unesco, 2003.
- Hamilton, R. S. (1995). *Conceptualizing the African Diaspora*. In *African Presence in The Americas*, edited by Carlos Moore, Tanya R. Sanders, and Shawna Moore, pp. 393-410. Africa World Press, Trenton.
- Hanchard, Michael George. *Orpheu and Power: The Movimento Negro of Rio de Janeiro and São Paulo, Brazil – 1945-1988*. New Jersey: Princeton University Press, 1994. Print
- Ver jornal O Clarim. São Paulo, março de 1935, p.1
- Haraway, Donna. "Situated Knowledges: The Science Question in Feminism and the Privilege of Partial Perspective." In: Haraway, Donna, ed. *Symians, Cyborgs and Women: the Reinvention of Nature*. New York: Routledge, 1991b [1988]. 183-202.
- Harding, Sandra, org. *The Feminist Standpoint Theory Reader*. New York: Routledge, 2004.
- Hartness, Ann. *Brazil in Reference Books, 1965-1989: An Annotated Bibliography*. Metuchen, NJ: Scarecrow Press, 1991. Print.
- Harvey, D. *The Condition of Postmodernity: An Enquiry into the Origins of Cultural Change*. Oxford: Blackwell, 1989. Print.
- Hobart, Angela and Bruce Kapferer. *Aesthetics in Performance: Formations of Symbolic Construction and Experience*. New York: Berghan Books, 2005. Print.
- Hoffnung-Garskof, Jesse. "The World of Arturo Schomburg" – Afro-Latin Reader.
- Hooks, Bell. *Ain't I a Woman? Black Women and Feminism*. New York: South End Press, 1981.
- Hollanda, Helosa Buarque de. "A Questão Agora É Outra."
www.heloisabuarque.com.br/a-questao-agora/ acessado em 10.05.2013.
- Irobi, Esiaba. "What they came with: Carnival and the Persistence of African Performance Aesthetics in the Diaspora". *Jornal of Black Studies*, vol 37. No. 6, Julho (2007): 896-913.
- Issawi, C.P. *Cross-Cultural Encounters and Conflicts*. New York: Oxford UP, 1998. Print.
- James, J. (1999). *Shadowboxing: Representations of Black Feminist Politics*. New York: St. Martin's Press.
- Jameson, Fredric. *Postmodernism, or the Cultural Logic of Late Capitalism*. Durham: DukeUP, 1991. Print.
- Jardim, Denise Fagundes. *De Bar em Bar: Identidade Masculina e Auto-Segregação entre Homens de Classes Populares*. Dissertação de Mestrado, UFRGS, 1991.
- Jordan, G. and C. Weedon. *Cultural Politics*. Oxford: Blackwell, 1994. Print.
- Jones, Meta DuEwa. *The Music is Muse: Jazz Poetry From the Harlem Renaissance to Spoken Word*. Chicago: University of Illinois Presss, 2013. Print.

- Jones, O J L., Lisa L. Moore, and Sharon Bridgforth. (2010). *Experiments in a Jazz Aesthetic- Art, Activism, Academia, and the Austin Project*. Austin: university of Texas Press.
- Jouët Pastré, Clemence and Letitia J. Braga, eds. *Becoming Brazuca: Brazilian Immigration to the United States*. Cambridge: Harvard UP, David Rockefeller Center Series on Latin American Studies, 2008. Print.
- Kaplan, E.A. *Postmodernism and its Discontents: Theories, Practices*. New York: Verso, 1987. Print.
- Kaufman, Carol J. & Hernandez, Sigfredo A. "The Role of the Bodega in a US Puerto Rican Community." *Journal of Retailing*. Volume 67, No. 4. New Jersey: 1991. Online:<http://camden-sbc.rutgers.edu/facultystaff/research/Kaufman-Scarborough/Bodega%20JRET.pdf>
- Leitch, V. *Cultural Criticism, Literary Theory, Poststructuralism*. New York: Columbia UP, 1992. Print.
- Leite, Rogério Proença. *Contra-usos da cidade: lugares e espaço público na Experiencia urbana contemporânea*. Campinas: Ed. Unicamp, 2004. Print.
- . "Margens do dissenso: espaço, poder e enobrecimento urbano." *As cidades e seus agentes: práticas e representações*. Ed. H. Frúgoli Jr., Andrade, L.T., Peixoto, F. A. Belo Horizonte, PUC: Minas/Edusp, 2006. Print.
- Leu, Lorraine. *Brazilian Popular Music: Caetano Veloso and the Regeneration of Tradition*. London: Ashgate Pub Co, 2006. Print.
- Levine, Robert M. *Brazil since 1930: An Annotated Bibliography for Social Historians*. New York: Garland Publishing, 1980. Print.
- Lewis, David Levening. *The Portable Harlem Renaissance Reader*. EUA: Viking Penguin, 2005. Print.
- Liceaga-Rojas, Yara. "Condado". In: www.puntodepartida.unam. 8/13/2013.
- Linstead, Stephen and Heather Höpfl, eds. *The Aesthetics of Organization*. London: Sage, 2000. Print.
- López, E. "Nuyorican spaces: Mapping identity in a poetic geography". *Centro Journal*, 26, (2005): 202-219.
- Lorde, Audre. *Sister Outsider*. Trumansburg, NY: Crossing Press, 1984.
- Lovejoy, Paul et al., orgs. *Transatlantic Dimension of Ethnicity in the African Diaspora*. New York: Continuum International, 2004. Print.
- Liotard, J.F. *The Postmodern Condition: A Report on Knowledge*. Manchester: Manchester UP, 2006. Print.
- Gray, Madison. "The Bodega: A Brief History of an Urban Institution", em <http://newsfeed.time.com/2012/05/25/the-bodega-a-brief-history-of-an-urban-institution/>. Publicado: 5/25/2012. Consulta em 5/24/2013.
- Macedo, Márcio. *Abdias do Nascimento. A trajetória de um negro revoltado (1914-1968)*. Dissertação de mestrado. São Paulo: Departamento de Sociologia, USP, 2006.
- Marable, Manning & Agard-Jones, Vanessa. *Transnational Blackness Navigating the Global Color Line*. New York: Palgrave Macmillan, 2008. Print.
- Marcia Alesan Dawkins. "What Scattered Ashes Leave behind: Expressions of

- Nuyorican Identity in Miguel Piñero's A Lower East Side." *PoemCross-Cultural Communication* 7.2 (2011): 1-15.
- Marques, António. "Os trabalhos da masculinidade: culturas ocupacionais sob hegemonia masculina." Amâncio, L. org. *Aprender a ser homem: construindo masculinidades*. Comp. L. Amâncio. Lisboa: Livros Horizonte, 2005. 29-50.
- Martins, Leda Maria. *A cena em sombras*. Sao Paulo: Perspectiva, 1995. Print.
- . *Oralidades da Memória*. Belo Horizonte: Mazza, 2001. Print.
- Matta, Roberto da. *Carnavais, Malandros e Heróis: Para uma Sociologia do Dilema Brasileiro*. Rio de Janeiro: Rocco, 1997. Print.
- . *Carnivals, Rogues, and Heroes. An Interpretation of the Brazilian Dilemma*. London and Notre Dame: Uof Notre Dame P, 1991. Print.
- Meléndez, Miguel. *We Took the Streets: Fighting for Latino Rights with the Young Lords*. New Brunswick: Rutgers UP, 2007. Print
- Meta, DuEwa Jones. *Music is Muse: Jazz Poetry from the Harlem Renaissance to Spoken Word*. Chicago: U of Illinois P, 2011. Print.
- Metz, Jerry Dennis. "Global Identities and Local Conflicts in Bahia's Bloco Afro Movement: Baianidade, Tourism, and Olodum's "Selling" of Pelourinho, 1987-2001." Diss. U of Kansas, 2004. Print.
- Mignolo, Walter. *Local Histories / Global Designs: Coloniality, Subaltern Knowledges, and Border*. Princeton: Princeton UP, 2005.
- Mitchell, Angelyn. *Within the Circle: An Anthology of African American Literary Criticism from the Harlem Renaissance to the Present*. Durham: Duke UP, 1994. Print.
- Morales, Ed. "La nación imaginaria." 80 grados. 15 Apr. 2011. Web 13 July 2012.
- . *Living in Spanglish: The Search for Latino Identity in America*. New York: St. Martin's, 2003. Print
- Morales, Iris. "¡Palante, Siempre Palante! The Young Lords." Torres and Velásquez 2010-27.
- Moraña, Mabel et al., eds. *Coloniality at Large: Latin America and the Postcolonial Debate*. Durham: Duke UP, 2008. Print.
- Morley, D. and K. Chen, eds. *Stuart Hall: Critical Dialogues in Cultural Studies*. London, New York: Routledge, 1996. Print.
- Nascimento, Abdias. *Quilombismo*. Rio de Janeiro: Vozes. 1980.
- Nascimento, Abdias do. *Brazil. Mixture or Massacre? Essays in the Genocide of a People*. Dover, MA: The Majority Press, 1989. Print.
- Nascimento, Erica Peçanha do. "*Literatura marginal*": os escritores da periferia entram cena. Dissertação: Departamento de Antropologia Social-FFLCH USP, 2006. Digital.
- . *Vozes Marginais na Literatura*. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2009. Print.
- Neal, Larry. (1968) "Black Arts Movement". *Within the Circle: An Anthology of African American Literary Criticism from the Harlem Renaissance to the Present*. Ed. Angelyn Mitchell. Durham: Duke UP, 1994. Print.
- Nixon, Robert. *Homelands, Harlem and Hollywood: South African Culture and the*

- World Beyond*. New York: Routledge 1994. Print.
- Noel, Urayoan. *Hi-Density Politics*. New York: BlazeVOX Books, 2010. Print.
- . "Counter/Public Address: Nuyorican Poetries in the Slam Era." *Latino Studies* 9.1 (2011): 38-61. Print
- Nuyorican Poets Café. (N.D.). *About us: History*. Web. 12 July 2012.
<http://www.nuyorican.org>.
- Obama, Barack. *The Audacity of Hope: Thoughts on Reclaiming the American Dream*. Boston: Vintage, 2006. Print
- Oliveira, Laiana Lanis de. "Entre a miscigenação e a multiracialização: Brasileiros negros ou negros brasileiros?" Tese de doutorado, Niterói, UFF, 2008.
- Otero, Susan. Gettin there and back: The road, the journey and home in Nuyorican diaspora literature. J. Torres-Padilla & C. H. Rivera (Eds.), *Writing off the hyphen: New critical perspectives on the literature of the Puerto Rican diaspora* (pp. 274-292). Seattle: University of Washington Press, 2008. Print.
- Pareles, Jon "Mambo and Hip-Hop: Two Bronx Sounds, One Sense of Dignity." *NYTimes*, September 14th, 2006.
- Perdomo, Willie. "Let Me Ask You Something." *Where a Nickel Costs a Dime*. New York: W. W. Norton & Company, 1996. Print.
- . *Postcards of El Barrio*. San Juan: Isla Negra Press, 2002. Print.
- . *Smoking Lovely*. New York: Rattapallax Press, 2003. Print.
- Pereira, Edimilson de Almeida. "Panorama da Literatura Afro-Brasileira." *Callaloo*, Vol. 18, No. 4, *Literatura Afro-Brasileira: Um Número Especial* (1995): 1035-1040.
- Pietri, Pedro. *Puerto Rican Obituary*, New York: Monthly Review Press, 1973. Print.
- Piñero, Miguel. *La Bodega Sold Dreams*. Houston, Texas: Arte Público Press, 1980. Print.
- . *Short Eyes*. New York: Hill and Wang, 1975. Print
- "Piñero: León Ichaso Interview": online (www.hollywood.com) 8/12/2012.
- Pizarro, Ana (org). *El archipiélago de fronteras externas*. Santiago: Universidade de Santiago P, 2002.
- Quijano, Anibal & Ennis, Michael. "Coloniality of Power, Eurocentrism and Latin America." *Neplanta-Views from the South*. Vol. 1. No3, 2000.
- Ramazani, Jahan. *A Transnational Poetics*. Chicago: University of Chicago Press, 2009. Print.
- Rebollo-Gil, G. *The New Boogaloo: Nuyorican Poetry and the Coming Puerto Rican Identities*. M.A. Thesis submitted to University of Florida, 2002. Online
- Reis, João José. *Rebelião escrava no Brasil: a história do levante dos malês em 1835*. São Paulo: Companhia das Letras, 2003. Print.
- Rivera, Raquel Z. *New York Ricans- From the Hip Hop Zone*. New York: Palgrave McMillan, 2003. Print.
- Rodríguez, Clara. Puerto Ricans: Between Black and White. In *Historical Perspectives on Puerto Rican Survival in the United States*, ed. Clara E. Rodríguez and Virginia Sánchez Korrol, 23-36. Princeton: Markus Wiener, 2002.

- Román, Miriam Jiménez. “Boricuas vs. Nuyoricans – Indeed! A Look at Afro-Latinos.” *Revista Harvard Review of Latin America – Special Edition on Puerto Rico: The Island and Beyond* (2008): 8-10. Print.
- Rondón, César Miguel *The Book of Salsa: A Chronicle of Urban Music from the Caribbean to New York City* (Trans. Frances R. Aparicio e Jackie White, Chapel Hill: University of Nu North Carolina Press, 2008
- Rubino, Silvana. “Gentrification: notas sobre um conceito incômodo.” *Urbanismo: dossier São Paulo – Rio de Janeiro*. Ed. M.C.S. Schicchi and D. Benfatti. Campinas: PUCCAMP/PROURB, 2003. Print.
- Saldívar, José David. *Border Matters: Remapping American Cultural Studies*. Los Angeles: U of California P, 1997.
- Salgado, Cesar A. "About Martin Espada." *Ploughshares* 31.1 (2005): 203-08. *JSTOR*. Web. 30 Mar. 2012.
- Santos, Boaventura de Sousa. *Um discurso sobre as ciências*. Porto: Afrontamento, 1988.
- Santos Gaspar, Samantha dos. “Gentrificação: Processo Global, Especificidades Locais?” *Revista Ponto Urbe* 6 (2012): 30-47. Print
- Santos, Jocélio Teles dos. *O Poder na Cultura e a Cultura no Poder*. Salvador: EDUFBA, 2005. Print.
- Santos, N. (1983) Tornar-se negro: as vicissitudes da identidade do negro brasileiro em ascensão social. Rio de Janeiro: Graal Print
- Schomburg, Arthur A. “The Negro Digs Up His Past.” *Stavans, Norton* 372-77.
- Silva, José Carlos Gomes da . “Sounds of Youth in the Metropolis: The Different Routes of the Hip Hop Movement in the City of São Paulo.” In: *Vibrant*. Volume 8 número 1, 2011.
- . “Sonoridades Juvenis na Metrôpole: os Diferentes Caminhos do Movimento Hip-hop na Cidade de São Paulo.”
http://www2.unifesp.br/proex/novo/santoamaro/docs/cultura_afro_brasileira/sonoridades_juvenis_hiphop.pdf.
- . *O Capão Redondo nas vozes dos Adultos e Jovens: lutas políticas, práticas culturais e segregação urbana na cidade de São Paulo*: Fapesp, 2011-2013.
- Silva, Luiz Antônio Machado da. “O significado do botequim.” *Cidade Usos & Abusos*. Ed. Daniel J. Hogan, Kowarick, Lucio, Silva, Luiz Antonio Machado da. São Paulo: Brasiliense, 1978. Print.
- Silva, Mario Augusto Medeiros da. *A descoberta do insólito: Literatura Negra e Literatura Periférica no Brasil (1960-2000)*. Tese: Unicamp, 2011.
- Smethurst, James Edward. *The Black Arts Movement - Literary Nationalism in the 1960s and 1970s*. Chapel Hill: U of North Carolina P, 2005. Print.
- Smith, C. (2008). “Scenarios of Racial Contact: Police Violence and the Politics of Performance and Racial Formation in Brazil.” *e-misferica*, 5.2
- Smith, Linda. *Decolonizing Methodology: Research and Indigenous People*. Zed Book, 1999.
- Sodré, Muniz. *O Terreiro e a Cidade: A Forma Social Negro-Brasileira*. Rio de Janeiro:

- Vozes, 1988. Print.
- Souza, Ana Lúcia Silva. *Letramentos de Existência: poesia, grafite, música, dança: hip-hop*. São Paulo. Parábola Editorial, 2011. Print.
- Souza, Elizandra. *Águas da Cabaça*. São Paulo: Editora do Autor, 2012.
- . & Kinte, Akins. *Punga*.
- Souza, Florentina da Silva. *Afro-descendência em Cadernos Negros e Jornal do MNU*. Belo Horizonte: Autêntica, 2005. Print.
- Souza, Helio Ferreira de. *Poesia negra nas Américas: Solano Trindade e Langston Hughes*. Tese. Campinas: Unicamp, 2006.
- Spivak, G.C. *In Other Worlds: Essays in Cultural Politics*. London and New York: Methuen, 1987. Print.
- Stam, Robert. *Subversive Pleasures: Bakhtin, Cultural Criticism and Film*. Baltimore and London: Johns Hopkins UP, 1989. Print.
- . "Carnaval, Politics and Brazilian Culture." *Studies in Latin American Popular Culture* 7 (1988): 255-263. Print.
- Stanchich, Maritza Giovanni. *Insular Interventions: Diasporic Puerto Rican Literature Bilingualizing Towards a Greater Puerto Rico*. Diss. UC. Santa Cruz, 2003.
- Stern, Gary M. "Meet Ana Yolanda Ramos-Zayas." *The Hispanic Outlook in Higher Education* 22, 11 . 12 Mar 2012: 42-43. Print.
- Stern, Jonathan. *The Sound Studies Reader* (Ed.). New York: Routledge, 2012. Print.
- Sterling, Cheryl. "Blackness Re-visited and Re-visioned in the Works of The Black Arts Movement and Quilombhoje." *The Afro-Brazilian Mind: contemporary Afro-Brazilian Literary and Cultural Criticism*. Ed. Afolabi, Niyi, Barbosa, Márcio & Ribeiro, Esmeralda. Trenton-NJ; Asmara-Eritrea: Africa World P. 2007. Print.
- Teresa, Maria. *Negrice em Flor*. São Paulo: Edições Toró, 2007. Print.
- Tennenbaum, Barbara A., ed. *Encyclopedia of Latin American History and Culture*. New York: Charles Scribner's Sons, 1996. Print.
- Thomas, Hellen (org.) "(Exer (or) cising power"(Black Bodies in the Black Public Sphere)". In: *Dance in the City*. NY/Saint. Martin's Press, 1997. 29
- Turner, Joyce Moore. *Caribbean Crusaders and the Harlem Renaissance*. Chicago: University of Illinois Press, 2005. Print.
- Vale de Almeida, Miguel. *Senhores de si: uma interpretação antropológica da masculinidade*. Lisboa: Fim de Século. 1995.
- . "Corpo presente: antropologia do corpo e da incorporação." *Corpo presente: treze reflexões antropológicas sobre o corpo*. Comp. M.V. Almeida. Oeiras: Celta, 1996. 1-22.
- Vaz, Sérgio. *Cooperifa: Antropofagia periférica*. Rio de Janeiro: Aeroplano-Tramas Urbanas, 2008. Print.
- Vargas, J.H.C. (2005) "Genocide in the African Diaspora: United States, Brazil, and the need for a holistic research and political method." *Cultural Dynamics* 17: 267.
- Verger, Pierre. "The Orishas of Bahia." *Os Deuses Africanos no Candomblé da Bahia/African Gods in the Candomblé of Bahia by Carybé*. Salvador: Bigraf, 1993. 235-261. Print.

- Wacquant, L. O que é o guetto? Construindo um conceito sociológico. *Rev. Sociol. Polit.*, Curitiba, 23, p. 155-164, nov, 2004. Print
- . "The punitive regulation of poverty in the neoliberal age." *Comparative Sociology*, (August), 2011.
- . *As duas faces do gueto*. Trad. Paulo Cezar Castanheira. São Paulo: Boitempo, 2008.
- . *As prisões da miséria*. Jorge Zahar Editor, 2001.
- Walker, Sheila S. "The Feast of Good Death: An Afro-Catholic Emancipation Celebration in Brazil." *Women in Africa and the Africa Diaspora*. Eds. Rosalyn Terborg Penn and Andrea Benton Rushing. Washington, D.C.: Howard UP, 1996: 203-214. Print.
- Weheliye, Alexander G. *Phonographies: Grooves in Sonic Afro-Modernity*. Raleigh: Duke University Press, 2005.
- West, Alan and Alan West-Durán. *Latino and Latina Writers*. New York: Cengage Learning, 2003. Print.
- Williams, Raymond. *Television: Technology and Cultural Form*. New York: Schocken Books, 1975. Print.
- Wilkinson, Michelle Joan. "To Make a Poet Black": Canonizing Puerto Rican Poets in the Black Arts Movement". In Collins, Lisa Gail & Crawford, Margo Natalie. *New Thoughts on the Black Arts Movement*. New Jersey: Rutgers University Press, 2006, 317-332.
- . *The Country and the City*. New York. Oxford UP, 1975. Print.
- Winant, H. *Racial Conditions: Politics, Theory, Comparisons*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2004. Print
- . *The World is a Ghetto: Race and Democracy After World War II*. New York: Basic Books, 2002. Print
- Winn, Peter. *Americas: The Changing Face of Latin America and the Caribbean*. Berkeley: U of California P, 1992. Print.
- Yanover, Benice. (Producer), & Leon, Ichaso (Director). *Piñero*, [Motion Picture]. New York, NY: Greene Street Films, 2001.
- Yúdice, George. *The Expediency of Culture: Uses of Culture in the Global Era*. Durham: Duke UP, 2003. Print.
- Zaluar, Alba. *Masculinidades, crises e violências*. In *Integração perversa: pobreza e tráfico de drogas*. Rio de Janeiro: FGV Editora, 2004. Print
- Zibordi, Marcos. "Literatura marginal em revista." *Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea* 24 (2004): 69-88. Print.
- Zukin, Sharon. "Paisagens urbanas pós-modernas: mapeando cultura e poder." *O espaço da diferença*. Ed. Antonio A. Arantes. Campinas: Papirus, 2000.
- . "Paisagens do século XXI: notas sobre a mudança social e o espaço urbano." *O espaço da diferença*. Ed. Antonio A. Arantes. Campinas: Papirus, 2000.
- . "Rethinking Standpoint Epistemology: What is Strong Objectivity?" *Feminism and Science*. Keller, Comp. Evelyn Fox, and Helen Longino. Oxford: Oxford UP, 1996[1993]. 235-248. Print.
- . *A crítica da razão indolente: contra o desperdício da experiência*. Porto:

- Afrontamento, 2000.
- . "Para uma sociologia das ausências e uma sociologia das emergências."
Conhecimento prudente para uma vida decente: um discurso sobre as ciencias revisitado. Comp. B.S. Santos. Porto: Afrontamento, 2003. 735-770. Print.

Vita

Silvia Regina Lorenzo Castro é natural de Belo Horizonte, Minas Gerais, Brasil. Graduada em Letras pela Universidade Belo Horizonte – UNIBH (1997); Mestre em Linguística e Semiótica pela Universidade de São Paulo (2007) e Doutora em Literatura Luso-Brasileira pela Universidade do Texas, em Austin (2013).

Email: silvialorenso@gmail.com

This dissertation was typed by the author.