

ANTROPOFAGIAS PERIFÉRICAS: O MOVIMENTO MARGINAL, A CRÍTICA DA TRADIÇÃO E OS CONTRA-USOS DA LITERATURA

Lucas Amaral de Oliveira¹

Resumo: O artigo contrapõe o Movimento da Literatura Marginal a experiências culturais passadas, sobretudo ao modernismo paulista. De início, reconstruam-se algumas demandas da vanguarda modernista apresentadas na Semana de Arte Moderna de 1922. Em seguida, analisa-se como agentes marginais de São Paulo, com a preparação da Semana de Arte Moderna da Periferia e do Manifesto da Antropofagia Periférica, de 2007, elaboraram uma releitura da história cultural brasileira. Os manifestos lançados, as ressignificações simbólicas propostas e as reorientações estéticas subjacentes revelam contra-usos políticos da ideia de vanguarda. Ao final, argumenta-se que a formação do movimento das periferias dependeu de distanciamentos críticos praticados por seus/suas integrantes em relação a uma tradição que não os/as contemplou, distanciamentos esses que revelam uma potência antropofágica a se processar desde o local de enunciação, estendendo-se à forma literária.

Palavras-chave: Literatura marginal; modernismo; tradição seletiva; antropofagia; vanguarda.

PERIPHERAL ANTHROPOPHAGY: THE MARGINAL MOVEMENT, THE CRITICISM OF TRADITION, AND THE COUNTER-USAGES OF LITERATURE

Abstract: The article contrasts the Movement of Marginal Literature in São Paulo with past cultural experiences, especially the modernism. At first, I return to the foremost demands of the modernist avant-garde expressed during the 1922 Modern Art Week. Then I analyze how contemporary marginal agents, with the 2007 Modern Art Week of the Periphery and the Peripheral Anthropophagy Manifesto, performed a revising of Brazilian cultural history. The manifestos launched, the resignifications proposed, as well as the underlying aesthetic reorientations reveal political counter-uses of the idea of avant-garde. My argument is that the process of formation of the movement from the peripheries has depended on critical displacements practiced by its members in relation to a tradition that did not contemplate them. These displacements reveal an “anthropophagic power”, which takes place in the place of enunciation but extends toward the literary form.

Keywords: Marginal literature; modernism; selective tradition; anthropophagy; avant-garde.

ANTROPOFAGIAS PERIFÉRICAS: EL MOVIMIENTO MARGINAL, LA CRÍTICA DE LA TRADICIÓN Y LOS CONTRA-USOS DE LA LITERATURA

Resumen: El texto opone al Movimiento de Literatura Marginal algunas experiencias culturales pasadas, especialmente al modernismo de São Paulo. Al principio, se reconstruyen algunas de las demandas de la vanguardia modernista presentada durante la Semana de Arte Moderna de 1922. En seguida, se analiza como agentes marginales, con la preparación de la Semana La Periferia del Arte Moderna y el Manifesto de la Antropofagia Periférica de 2007, elaboraron una reinterpretación de la historia cultural brasileña. Los manifiestos lanzados, las reformulaciones simbólicas propuestas y las reorientaciones estéticas subyacentes revelan importantes contra usos políticos de la idea de vanguardia. Se argumenta que el formateo del movimiento de la periferia dependió de las distancias críticas practicadas por sus miembros en relación con una tradición que no los ha contemplado, distancias esas que revelan un poder antropofágico que tiene lugar desde el lugar de enunciación, extendiéndose a la forma literaria misma.

Palabras clave: Literatura marginal; modernismo; tradición selectiva; antropofagia; vanguardia.

Introdução

O objetivo deste artigo é apresentar uma parte do processo formativo do Movimento da Literatura Marginal de São Paulo, argumentando que ele não emergiu repentinamente da aspiração de personalidades geniais isoladas, mas da intersecção de uma série de modelos, manifestações, tradições, convenções e experiências que foram culturalmente hibridizadas e selecionadas da história cultural brasileira, no interior dos projetos e na própria forma de atuação e organização dos/as agentes periféricos/as. Para tanto, cotejo dois eventos históricos que foram importantes em suas respectivas épocas e contextos. De um lado, retomo a ebulição gerada pela Semana de Arte Moderna de 1922, no sentido de assinalar como projetos foram instrumentalizados por mecenas para aglutinar vanguardas nacionais que pavimentaram os caminhos para a eclosão do modernismo paulista. Em seguida, apresento algumas demandas daquela geração a fim de que o contraste seja sociologicamente possível, haja vista que o Movimento da Literatura Marginal se fortaleceu com a realização de um evento pensado em antítese à “Semana de 22”: a Semana de Arte Moderna da Periferia, de 2007.

¹ Professor Adjunto do Departamento de Sociologia da Universidade Federal da Bahia. Doutor em Sociologia pela Universidade de São Paulo (2018). Entre 2016 e 2017, atuou como Visiting Fellow no Department of Global Studies da Aarhus University, Dinamarca (BEPE-FAPESP). Email: lucas_amaral_oliveira@hotmail.com

A comparação em torno da forma de organização, das ressignificações propostas, das apropriações críticas, dos/as agentes envolvidos/as, dos locais de realização, da orientação estética e dos manifestos lançados compõem o mote deste ensaio. Atento para a pertinência dessa perspectiva histórico-cultural porque os/as agentes que cooperam para produzir objetos artísticos, para lembrar a famosa equação de Howard Becker (2010), nunca partem de um “ponto zero” na história da arte; em vez disso, fundamentam as suas criações e práticas em experiências estéticas existentes, que, em certo momento, passaram a ser partilhadas por meio da incorporação dessa história a repertórios e processos de trabalho no domínio artístico.

Para tal reflexão, o conceito de tradição seletiva, de Raymond Williams (2000; 2011), me parece pertinente. O conceito se refere ao processo pelo qual certo grupo ou movimento elege, durante o seu processo formativo, dos muitos legados do passado, estilos e convenções para explicar, sustentar e justificar suas atividades no presente. Em outras palavras, trata-se de uma decisão intencional e coletiva sobre quais aspectos da tradição devem ser apropriados no processo de definição e identificação social e cultural do grupo ou movimento. Ou seja, não se trata de ponderar sobre como classes dominantes controlam a história e o patrimônio cultural de uma nação; mas, ao contrário, como agentes antes excluídos/as dessa tradição simbólica chegam a estruturar e mobilizar sentimentos, práticas e experiências a partir de um processo de “triagem” em relação àquilo que acham que deve ser incorporado do passado e, paralelamente, ao que deve ser recusado. Acredito que, de forma geral, o conceito ajuda a verificar parte da história dos saraus paulistanos atuais, incluindo os contrastes com outros movimentos, tais como a vanguarda modernista. Nesse sentido, gostaria de analisar, neste trabalho, os deslocamentos e as apropriações realizadas pelo Movimento da Literatura Marginal de São Paulo ao longo de sua existência, acentuando a tradição seletiva do passado na qual seus/suas agentes se reconhecem e a partir da qual vêm procurando tecer sua história.

Meu objetivo é pensar os tipos de relações, positivas e negativas, que o Movimento da Literatura Marginal no contexto paulistano articulou com tradições passadas, mais especificamente com o modernismo paulista, o que permitirá inferir uma proposta de recategorização da noção de vanguarda a partir de experiências literárias periféricas, bem como vislumbrar que diálogos, continuidades e rupturas foram propostas. A hipótese é que, embora seja possível localizar influências de experiências similares anteriores, a formatação do movimento das periferias de São Paulo dependeu dos distanciamentos praticados em relação a uma história cultural que não os/as contemplou efetivamente, distanciamentos esses que, até hoje, se traduzem em provocações estético-políticas e na releitura crítica do passado.

A “Semana de 1922” e a “Semana de 2007”

Embora haja disputas sobre as origens do modernismo no país, que revelam clivagens regionais abarcando intelectuais, críticos/as e instâncias de consagração, a visão mais difundida entende que o “estopim” do movimento ocorreu em 1922, com a preparação da Semana de Arte Moderna (Simioni, 2013). A “Semana de 22” foi um evento realizado ao longo de três dias, 13, 15 e 17 de fevereiro, no Teatro Municipal de São Paulo, local que havia sido inaugurado, em 1911, para consagrar o trabalho arquitetônico de Ramos de Azevedo, projetista de palacetes de uma fração da elite paulistana – parte dela, procedente da chamada “oligarquia cafeeira”. O evento foi organizado por artistas comprometidos/as com renovações estéticas, que compunham o círculo intelectual de Paulo Prado, Mário de Andrade, Oswald de Andrade, Tarsila do Amaral, Di Cavalcanti, Anita Malfatti e outros/as. O mecenas Paulo Prado ocupa posição de destaque nesse contexto, tendo sido um anticonformista influente em um ambiente artístico que almejava mudanças. Suas ideias, ação e redes, ao lado da influência social da esposa de naturalidade francesa, Marinette Prado, permitiram a obtenção de patrocínios para o financiamento de projetos modernistas, bem como o apoio dos “barões do café” para a efetivação da Semana Moderna (Calvano, 2012; Waldman, 2014; Silva, 2004).

Vale lembrar que Paulo Prado era neto de Dona Veridiana, mecenas que havia marcado a vida cultural da cidade na virada do século XIX para o XX, filha de uma das mais ricas famílias da elite agrário-industrial paulista. Seguindo os exemplos de Veridiana e outros/as incentivadores/as culturais, como Freitas Valle e Olívia Penteado, Paulo Prado deu início a um sarau literário em seu palacete na Avenida Higienópolis, ao lado do antigo casarão onde, antes, ocorriam os salões de sua avó. O salão de Paulo Prado foi palco de encontros artísticos importantes, tendo sido conduzido nos moldes da *Semaine de Fêtes de Deanville* (Amaral, 1998; Homem, 1996; Waldman, 2010). Foi em decorrência de relações e redes ali geradas, bem como do espírito precursor do mecenas, que o projeto de “renovação” das artes nacionais iria se fortalecer nos anos seguintes, o que desaguardaria na organização da Semana de Arte Moderna.

Esse tipo de mecenato artístico ilustrado foi crucial para o circuito cultural paulista no início daquele século, em especial nos anos que anteciparam a eclosão do modernismo². Para Borba de Moraes (1970), outra personalidade importante na organização da Semana, figurões da “oligarquia cafeeira” compunham a fonte pecuniária não só dos/as “rebeldes modernistas”, mas inclusive dos/as intermediários/as, apadrinhadores/as culturais como Paulo Prado. O fato está registrado, por exemplo, na palestra de Mário de Andrade, “O Movimento Modernista”, proferida no Rio de Janeiro, no Salão da Biblioteca do Ministério das Relações Exteriores do Brasil, no dia 30 de abril de 1942, que constitui uma crítica comemorativa do 20º aniversário do evento. No texto, além de listar salões e protagonistas da emergência dos princípios modernistas, ele situa Paulo Prado como o embrião ideológico da “Semana de 1922”.

Quem teve a ideia da Semana de Arte Moderna? Por mim não sei quem foi, nunca soube, só posso garantir que não fui eu. O movimento, se alastrando aos poucos, já se tornara uma espécie de escândalo público permanente. [...] Alguém lançou a ideia de se fazer uma semana de arte moderna, com exposição de artes plásticas, concertos, leituras de livros e conferências explicativas. Foi Graça Aranha? Foi Di Cavalcanti? O que importava era poder realizar a ideia, além de audaciosa, dispendiosíssima. E o autor verdadeiro da Semana de Arte Moderna foi Paulo Prado. Só mesmo uma figura como ele, e uma cidade grande, mas provinciana como São Paulo, poderiam fazer o movimento modernista e objetivar-lo na Semana (Andrade, 1942, p. 22-24).

Em outro momento, o “teórico do modernismo” lembra que o ano precedente, 1921, foi o “fermento da Semana” (Andrade, 1942; Brito, 1978). Com a proximidade do Centenário da Independência Política de São Paulo, também havia crescido o sentimento sobre a necessidade de se pautar a “ruptura” com um passado de sujeição, o que incluía a própria dinâmica artística do país. Foi em 1921 que Mário escreveu sua *Paulicéia Desvairada*, publicada no ano seguinte, texto que depois seria alçado a marco fundacional do modernismo (Candido, 2002; Lafetá, 2000). O livro abre com o “Prefácio Interessantíssimo”, manifesto no qual o escritor lança as bases ideológicas e o projeto estético do movimento, desafiando *doxas* estéticas prevalentes em círculos intelectuais parnasianos, academicistas e beletristas, desde meados do século XIX; ao fazê-lo, ele propõe uma transformação, ainda que ufanista, no ambiente artístico nacional.

O escritor paulista reivindicaria na “Semana de 22”, e depois em *Macunaíma*, de 1928, a refundação de uma “verdadeira língua brasileira”, diferente da “língua de Camões”. O espírito disruptivo em relação ao *status quo* estava presente nas bases de seu modernismo, algo que se firmou na defesa de uma arte “legitimamente nacional”. Essa busca por autonomização ecoou durante o evento, quando artistas rasgaram um exemplar d’*Os Lusíadas*, declarando uma “guerra simbólica a Portugal” (Casanova, 2002, p. 344). A crítica que Mário faz do passado é que, desde a virada do século, já havia uma defasagem em relação à matriz europeia no domínio da nossa produção artística, em razão de uma situação “pós-colonial” vigente no país – algo sentido por parte de intelectuais que sintetizavam o “espírito revolucionário” que a época exigia. Isso induziu escritores/as a refletirem sobre a urgência de uma “literatura nova” (Pellegrini, 2014) e a abraçarem cada qual sua “sede de contemporaneidade” (Bosi, 1986), rompendo com certo “passadismo literário” (Paiva, 2008). Havia uma percepção mais ou menos generalizada entre esse círculo de artistas que a arte nacional expressava sintomas de subserviência estética, somadas a um dinamismo cultural falho, signo da cristalização de nossa cultura (Arruda, 2011).

No entanto, a ideia de um festival artístico que assinalasse a separação com o modelo lusitano se deu nos moldes franceses, em parte respaldado no modelo das vanguardas europeias, sobretudo o futurismo (Amaral, 1998; Fabris, 1994; Giron, 2002; Teles, 2009; Waldman, 2014). É preciso lembrar que a “Semana de 22” teve como um de seus suportes os distintos salões que sucediam na capital, instâncias que operavam como verdadeiras tertúlias culturais, intelectuais e políticas para uma fração considerável da aristocracia paulistana, que se solenizava em mansões de entusiasmados/as mecenas, como Dona Veridiana (Higienópolis), Freitas Valle (Vila Mariana), Olívia Penteado (Campos Elísios) e Paulo Prado (Higienópolis).

O próprio Mário de Andrade (1942, p. 36) ratifica a relevância desses espaços: “Havia o salão da Avenida Higienópolis [...]. Paulo Prado, com seu pessimismo fecundo e seu realismo, convertia sempre o

² É preciso lembrar que o movimento modernista não foi homogêneo (Simioni, 2013), revelando prioridades estéticas e posições políticas às vezes bastante divergentes. Vale lembrar que diferentes segmentos modernistas abrigaram desde comunistas inveterados até pretensos integralistas, como o Grupo Verde-Amarelo, do qual fizeram parte Menotti Del Picchia, Cassiano Ricardo, Alfredo Elís e Plínio Salgado, simpáticos do Partido Republicano Paulista (PRP). Da mesma forma, não se pode ler o modernismo como algo irradiado só a partir de São Paulo, pois movimentos similares ocorriam em outras regiões, a despeito das peculiaridades paulistas. Porém, cisões entre modernistas paulistas e os variados movimentos de renovação estética acerca da realidade brasileira que emergiram em diversos pontos do país nos anos 1920 indicam, no limite, uma construção política destinada a submeter as demais localidades e regiões aos ditames de uma nova ordem cultural e política que estava sendo instaurada em São Paulo.

assunto das livres elucubrações estéticas a problemas práticos da realidade brasileira. Foi o salão que durou mais tempo”. Em outro momento, sobre o modernismo, diz:

[...] o movimento modernista era nitidamente aristocrático. Pelo seu caráter de jogo arriscado, seu espírito aventureiro ao extremo, pelo seu internacionalismo modernista, pelo seu nacionalismo embrabecido, pela sua gratuidade antipopular, pelo seu dogmatismo prepotente: era uma aristocracia do espírito. [...] Paulo Prado, ao mesmo tempo que era um dos expoentes da aristocracia intelectual paulista, era uma das figuras principais da nossa aristocracia tradicional. [...] E foi por tudo isto que Paulo Prado pôde medir bem o que havia de aventureiro [...] no movimento, e arriscar a sua responsabilidade intelectual e tradicional nessa aventura (Andrade, 1942, p. 28-29).

Dessa breve trajetória modernista, gostaria de situar a atmosfera contraditória vigente naqueles anos. Com isso, faço uma provocação para, finalmente, retornar à produção literária das periferias paulistas: é possível alegar que há elementos do legado modernista, sejam eles aproximações ou distanciamentos pragmáticos (ainda que contraditórios), no movimento dos saraus e nas práticas literárias dos/as marginais contemporâneos? Ou se trata, tão e somente, de um empréstimo semântico e irônico do termo “sarau” e de outros marcadores, e nada mais?

A Semana de Arte Moderna da Periferia também foi organizada de forma coletiva, entre 4 e 10 de novembro de 2007. O evento envolveu, durante a sua realização, mais de quarenta grupos. Leite (2014) observa que os/as agentes envolvidos/as nas primeiras atividades, ocorridas em unidades escolares e espaços de cultura comunitária, buscavam, naquele ano, fazer um contraponto desafiador à “Semana de 22”, que completava 85 anos. Porém, diferentemente da semana modernista, as atividades de 2007 ocorreram em bairros tidos pelo poder público como periféricos, alijados do chamado “centro expandido”. Vale dizer que todos os grupos que se juntaram à programação definiam-se, na época, como “coletivos de cultura periférica”, sendo que a Cooperativa Cultural da Periferia (Cooperifa) foi a curadora do projeto.

A “Semana de 2007” talvez tenha sido um dos primeiros atos públicos e sistematizados de agentes e coletivos que se identificavam com o Movimento da Literatura Marginal, tendo tido lugar quase que integralmente na zona sul da cidade. A Semana começou em um domingo, 4 de novembro, com uma caminhada da Ponte do Socorro – que separa a periferia de bairros centrais –, passando pela estrada do M’Boi Mirim, avenida de ligação da zona sul, até a Casa Popular de Cultura M’Boi Mirim, em Piraporinha. O evento contou com a participação de cerca de trezentos/as artistas de diversos ramos e lugares do país (Nascimento, 2009a; Tennina, 2013).

Outros espaços públicos estiveram envolvidos na realização do evento, como o Sacolão das Artes (Parque Santo Antônio), o CEU Campo Limpo (Jardim Pirajussara), o CEU Casa Blanca (Vila das Belezas), o Bar do Zé Batidão (Jardim Guarujá), o Centro Cultural Monte Azul (Jardim Monte Azul) e outros. Os apoios da ONG Ação Educativa, da Editora Global, do SESC Santo Amaro e do Itaú Cultural foram cruciais na elaboração e produção das atividades. O resultado foi a efetivação de uma semana que marcaria o futuro do movimento, mobilizando coletivos e agentes de várias regiões. Segundo Sérgio Vaz (2008, p. 245), um dos idealizadores, “gente que sequer tinha ido ao teatro ou assistido espetáculos de dança teve essa oportunidade, sem que tivesse sido abençoado pela mão do governo. Arte de graça, dada pelo próprio povo”.

Claro, é preciso problematizar a fala de Vaz, pois em certa medida contradiz o fato de que há, sim, parcerias com os setores público e privado nas ações desenvolvidas pelos coletivos periféricos – o Itaú Cultural e o SESC são só alguns exemplos. Inclusive, algumas das parcerias firmadas entre agentes e entidades privadas são alvos de críticas de outros/as integrantes do movimento (Oliveira, 2018). No entanto, o discurso do poeta também indica que, por um lado, o legado modernista não expirou em termos de “desejo de ruptura” (Alvarenga, 2012), ou que, ao menos, não desapareceu a busca por uma arte transgressora – que, mesmo incorporando uma porção seletiva da arte instituída, “de fora”, firme-se nos “reais atributos” do povo brasileiro. Por outro lado, a realização da “Semana de 2007”, pensada como arquétipo do evento de 1922, pode indicar um contraponto com aspectos do modernismo, segundo Vaz (2008, p. 234-235):

Quer provocação maior? Tinha que ser uma semana inteira de artes na periferia, para a periferia. [...] A zona sul, principalmente, estava abarrotada de gente fazendo cultura por todos os lados, era só reunir as tribos e devorar o nosso Bispo Sardinha. Estava começando a se desenhar a Antropofagia Periférica. [...] A primeira discussão foi em torno do nome: Semana de Arte Moderna da Periferia. Muitos não queriam porque era um nome usado pela elite [...]. Mas o que alguns não sabiam era que nós queríamos justamente isso, comer essa arte enlatada produzida pelo mercado que nos enfiar goela abaixo, e vomitar uma nova versão dela, só que desta vez na versão da periferia. Sem exotismos, mas carregada de engajamento. Uma arte com endereço e com a sua bússola apontada para o subúrbio, 85 anos depois, como previu o poeta. Conforme se viu, as massas realmente estavam a fim de comer o biscoito, fino ou não.

Acredito que, para uma compreensão apropriada de um movimento cultural, é importante averiguar, para além de suas disposições internas e suas redes de interação, o modo como seus/suas agentes narram a constituição do movimento do qual fazem parte. Essa narrativa nos leva à análise de sua “linhagem”, seja por auto definição dos/as integrantes – de quem se postulam herdeiros/as e o que querem herdar –, seja pelos distanciamentos articulados. Tal estratégia dupla de atuação supõe uma narrativa coletiva de si, que, para Neiburg e Waizbort (2006) – a partir da sociologia de Norbert Elias (2006) –, revela domínios figuracionais decisivos para a história do movimento.

O modo de organização, com mais de quarenta coletivos – que gerou maior engajamento das classes populares do que a “Semana de 22” –, os locais – bares, praças, escolas, ocupações, ruas, e não o suntuoso Teatro Municipal –, bem como as discussões e manifestações exibidas na ocasião – sobre cidadania cultural, democratização da literatura, políticas públicas e questões urbanas, e não só a “modernização” das formas estéticas vigentes –, revelam essa diferenciação. Quando escritores/as marginais decidiram recuperar elementos simbólicos do modernismo para a consumação do evento periférico, percebe-se uma provocação, mas ao mesmo tempo o anseio do novo movimento de tensionar a cultura nacional, acusada de um elitismo intransigente.

Logo, não se tratou de uma referência passiva ao paradigmático ano de 1922. Para além da óbvia apropriação do título, de referências histórico-culturais e de parte da forma discursiva presente nas atividades, o que mais originou controvérsias em 2007 foi a assimilação, por parte do grupo de Vaz, do conceito usado no desenho de Di Cavalcanti para o cartaz modernista.



Figura. Os dois cartazes: o primeiro, de Di Cavalcanti; o segundo, de Jair Guilherme.

O cartaz modernista exhibe um arbusto seco, rude, com poucas folhas vermelhas, sugerindo um terreno árido, quase inadequado, mas, ainda assim, produtivo. A paródia plástica de Jair Guilherme, artista da periferia sul de São Paulo, transforma o pequeno arbusto em um enorme baobá. O baobá, como insígnia da influência das culturas de matriz africana, impõe-se como uma árvore robusta, repleta de frutos vermelhos desabando, o que sugere, de um lado, sangue gotejando do fundo negro, a representar as periferias racializadas da cidade, assim como a própria violência que as castiga cotidianamente; ou, então, de outro lado, a potencialidade artístico-cultural que flui da infraestrutura orgânica que integra o espaço social periférico, um arbusto que cresceu, frutificou e ressignificou alguns dos princípios filosóficos, estéticos, políticos e ideológicos do modernismo paulista, 85 anos após a sua germinação. De qualquer maneira, aqui talvez valha a provocação de Sevcenko (2003, p. 29), adaptada ao nosso contexto: como se pode imaginar uma árvore e, mais, “como pode a qualidade dos seus frutos não depender das características do solo, da natureza do clima e das condições ambientais”?

A Semana de Arte da Periferia também gerou o “Manifesto da Antropofagia Periférica”, que empreendeu uma alusão direta e, ao mesmo tempo, crítica ao texto de Oswald de Andrade, de 1928. O

“Manifesto Antropófago” ([1928] 2017) alega: “Só a Antropofagia nos une. Socialmente. Economicamente. Filosoficamente”. Em diálogo com a equação modernista, o texto de Vaz rebate: “A Periferia nos une pelo amor, pela dor e pela cor”. Em outro momento, Oswald alega: “Contra o mundo reversível e as ideias objetivadas. Cadaverizadas. O *stop* do pensamento que é dinâmico. O indivíduo vítima do sistema. Fonte das injustiças clássicas. Das injustiças românticas. E o esquecimento das conquistas interiores”. O manifesto periférico, com uma forma discursiva análoga, diz: “Contra a arte patrocinada pelos que corrompem a liberdade de opção. Contra a arte fabricada para destruir o senso crítico, a emoção e a sensibilidade que nasce da múltipla escolha. A Arte que liberta não pode vir da mão que escraviza”.

Interessante notar que *Cooperifa: Antropofagia Periférica*, de Vaz (2008), além de fazer referência ao “Manifesto Antropófago”, lembra, também, o “Manifesto da Poesia Pau-Brasil”, do mesmo autor, escrito alguns anos antes, em 1924. Para Nascimento (2009a, p. 2), essa interlocução se deve, por um lado, à influência que o movimento do início do século XX ainda exerce sobre padrões estéticos vigentes; por outro, ao desígnio de situar os objetos simbólicos e a atuação cultural de agentes periféricos/as em contraposição a um dos marcos artísticos da intelectualidade cultural do país. Por isso, o manifesto de Vaz foi lido inúmeras vezes no decorrer do evento, em novembro de 2007, o que ratificou sua contundência política e expôs alguns dos propósitos estéticos e ideológicos das práticas literárias periféricas.

Modernidades periféricas em movimento

Há um elemento presente na proposta do Movimento da Literatura Marginal que remete a recursos e expedientes literários empregados pelos/as agentes em suas intervenções públicas. Esses recursos expressam o que Sarlo (2010) chamou de “modernidade periférica”: uma movimentação estética no contexto de globalização intercultural que institui uma combinação de elementos de vanguardas com um localismo pretensamente autêntico.

No entanto, ao contrário de outros movimentos do passado, como o modernismo, o *topos* da linguagem dos/as artistas marginais não desponta como índice de aproximação dos/as autores. Ou seja, “não presenciamos a formação de um grupo que almeja defender, ou rechaçar, determinado elemento estético, como é possível observar nas vanguardas modernistas das primeiras décadas do século XX” (Patrocínio, 2013, p. 39). Na estruturação desse novo agrupamento cultural oriundo das periferias, o estético é colocado em segundo plano, como fato contingente da dinâmica artística dos coletivos; não se trata de negligenciar o elemento estético, mas de perceber que ele surge atrelado à importância conferida à ética e à política:

Eu acho que, talvez, a gente tenha uma configuração diferente do que as pessoas entendem como movimento. Eu acho que literatura marginal-periférica é um movimento literário que, além de ter uma estética relacionada à linguagem e à palavra, também tem uma questão ética ligada ao desenvolvimento de atividades sociais e culturais. É a *palavra engajada* mesmo, não só no discurso, mas na prática também (Ciríaco *apud* Hapke et al., 2015, p. 399).

A fala de Rodrigo Ciríaco indica que a ética e a política passam a direcionar as ações dos/as agentes, que têm como premissa não só a origem, a condição e a posição periféricas, mas também um imperativo de desenvolvimento de ações de cidadania cultural nas periferias. Nesse sentido, ser residente de um dos numerosos bairros populares que circundam o centro expandido de São Paulo, por exemplo, é um elemento importante nesse cálculo (Patrocínio, 2013).

Os manifestos também operam como plataformas de enunciação do movimento, como tentativa de consolidar espaços de produção artística instituídos por eles/as para o desempenho de seu protagonismo coletivo, o que tem dilatado o alcance de sua militância político-cultural:

Então a gente quebra as muralhas do acesso e parte pro ataque. Invadimos bibliotecas, universidades, todos os espaços, para arrumar munição (informação). [...] Mas não queremos falar para acadêmicos, mas para a dona Maria e o seu José, pois eles querem se informar. E a periferia dispara. Um, dois, três, quatro livros publicados. A elite treme. Agora favelado escreve livro, conta a história e a realidade da favela que a elite nunca soube ou nunca quis contar direito. [...] Agora, não vai mais poder falar o que quiser no jornal ou novela, pois os periféricos vão questionar. O conhecimento trouxe a reflexão e a reflexão trouxe a ação (Poesia na Brasa, 2009, p. 31-32).

Tal como o “Nosso Manifesto: A Elite Treme” do Sarau Poesia na Brasa, lançado em 2008, o documento de Sérgio Vaz também exhibe uma conotação política de enfrentamento, elaborado a partir de uma estrutura poética que remete a atributos próprios do espaço no qual esses/as agentes vivem, assim como às condições que servem de contexto à cultura periférica. No início do texto, lê-se: “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” (Vaz, 2008, p. 246). Aqui, a questão racial, já de início tensionada, emerge balizando a segregação socioespacial em bairros periféricos e os processos históricos de emudecimento que a população enfrenta diariamente.

O escritor Ferréz, outro precursor do movimento, autor de *Capão Pecado*, de 2000, em meados de 2001, quando lançou o primeiro ato da revista *Caros Amigos*, dedicada à literatura marginal – que ainda não era comumente chamada dessa forma –, fez uma crítica da conjuntura cultural de então. Em um dos trechos de seu “Manifesto de Abertura”, tido como o primeiro documento a dar uma face programática ao movimento, provocou: “uma coisa é certa, queimaram nossos documentos, mentiram sobre nossa história, mataram nossos antepassados. Outra coisa é certa: mentirão no futuro, esconderão e queimarão tudo o que prove que um dia a periferia fez arte” (Ferréz, 2001, p. 3). Por isso, o escritor chama a atenção para a urgência de alteração da lógica da produção, consumo e valorização da literatura produzida nas periferias:

Jogando contra a massificação que domina e aliena cada vez mais os chamados por eles de “excluídos sociais”, e para nos certificar que o povo da periferia/favela/gueto tenha sua colocação na história e não fique mais quinhentos anos jogado no limbo cultural de um país que tem nojo de sua própria cultura, a *Caros Amigos - Literatura Marginal* vem para representar a cultura autêntica de um povo composto de minorias, mas que em seu todo é maioria. E temos muito a proteger e a mostrar [...] num país colonizado até hoje, onde a maioria não tem representatividade (Ferréz, 2001, p. 3).

O que está por trás da denúncia de Ferréz? Primeiramente, que as histórias dos/as marginalizados/as sempre ficaram em segundo plano, inclusive no domínio artístico, obscurecidas pela afirmação de uma história única de nossa formação cultural, como aquela consolidada pela narrativa modernista – cujo epicentro foi São Paulo. As histórias das culturas negras, indígenas, das mulheres, periféricas, em geral, bem como a influência que todas elas, muitas vezes de forma articulada, tiveram sobre nossa fortuna artística, linguística, social e sobre nosso patrimônio cultural, foram escamoteadas e despidas de sua marcação racial, étnica, popular e investidas de um caráter nacional, universal, sem origem. A outra denúncia do escritor é que a história dos/as marginalizados/as no Brasil, além de nefasta em razão das barbaridades cometidas, é uma história mal contada, enviesada, oblíqua. Tal história constitui um imaginário que ratifica a tentativa de erigir como memória coletiva um passado que é implicação da história única, cultivada a partir de narrativas adulteradas por uma elite artística que não reconheceu os tributos de outros agrupamentos em nossa formação social e cultural enquanto povo. E como se, com a normalização da história nacional, as contribuições desses agrupamentos fossem relegadas à condição de resto, jogadas nos rincões da história, debaixo dos tapetes da formação social brasileira, nos quartos de despejo – diria Carolina Maria de Jesus ([1960] 2011).

E aqui vale notar como os/as autores marginais ressignificam a ideia de periferia nesses manifestos. Em documento publicizado pelo Fórum de Cultura da Zona Leste, em prol da “Lei de Fomento à Periferia”, que circulou entre os movimentos culturais e em reuniões com a Prefeitura de São Paulo, durante 2014 e 2015, revela-se o conceito que eles/as têm de periferia:

Para entender os escritos e as vozes do lado de cá, antes, é preciso entender o que vemos como *periferia* [...]: espaço urbano geograficamente identificável, abrigo das classes trabalhadoras, da maioria da população negra, indígenas urbanos e imigrantes, cujos traços culturais são entoados pela heterogeneidade resultante do encontro (nem sempre pacífico) dessa (com)vivência multicultural atravessada pela desigualdade. *Periferia*, não por acaso, substantivo feminino no qual se inscreve a história corrente de inúmeras mulheres. Museu sem teto ou paredes, bolsões de expressões ancestrais, tradicionais, e experimentações inovadoras, cuja geografia é território, marca identitária e espaço de exclusão, com excesso de polícia e ausência de políticas que procurem agir na resolução das consequências de um processo histórico de brutalidades sociais, desigualdades e injusta distribuição de riquezas. O termo *periferia* [...] representa um ato político. Assumi-la como marca identitária significa evidenciar as disparidades sociais, econômicas, geográficas e culturais historicamente impostas [...]. Ainda que as *periferias* tenham características específicas entre si, a unidade está aí: relacionam-se com a questão urbana em posição de desvantagem política (*Manifesto Periférico: pela lei de fomento às periferias*, 2014, s/p).

Em geral, os manifestos compõem um material programático essencial de qualquer novo movimento cultural, situando suas balizas de atuação. No caso do movimento marginal, nota-se um protesto em favor da elaboração autônoma de alguns mecanismos de reparação histórica, por meio de propostas de políticas de ação voltadas às periferias, junto a uma recategorização da noção de periferia. A imagem de periferia que esses/as agentes reivindicam vai além da comumente designada pela sua distância geográfica em relação a um centro imaginado e territorializado por fronteiras históricas, mas fictícias. Periferia supõe um conjunto complexo de representações simbólicas em que estariam inseridas posições de classe e condicionantes raciais e de gênero, o

que faz do conceito menos um determinante e mais uma categoria de inscrição social (Almeida, 2011). Para os/as agentes, a categoria parece dar conta de uma ampla gama de marcadores e de políticas identitárias assumidos na vivência de sua condição social.

Os manifestos também executam uma ruptura com estigmas historicamente fundados, por intermédio do deslocamento de um sistema semântico e sintático que geralmente aparece associado ao crime, à miséria e à violência no espaço periférico (Bertelli, 2012; D'Andrea, 2013; De Tommasi, 2016; Oliveira, 2018; Leite, 2002; Pardue & Oliveira, 2018; Patrocínio, 2012; Salles, 2004). Um dos recursos usados para a positivação do espaço periférico seria a hipálage, figura de linguagem através da qual se transpõe os sentidos de dois elementos em uma proposição discursiva: transfere-se “o sistema semântico que se costuma associar ao crime para o universo da literatura, destacando-se o perfil cultural da periferia” (Tennina, 2017, p. 59). Esse deslocamento simbólico é praticado no sentido de explorar processos de valorização da periferia e do/a agente periférico/a, o que se dá inclusive na oralidade e no corpo do/a poeta.

Aliás, o manejo crítico da categoria “periferia” é evidente: trata-se de um espaço de união, o “centro de todas as coisas”, capaz de conectar pessoas que se identificam entre si, pois sabem-se oriundas de agrupamentos sociais de mais baixa renda, obrigados a viver nas margens da cidade; sabem-se padecedoras da mesma violência, do mesmo preconceito, da escassez de bens, serviços, equipamentos e oportunidades. No entanto, é justamente desse espaço que há de insurgir, utopicamente, o grito que se imporá contra o silêncio e contra os silenciadores: contra um silêncio forçado por uma tradição que, ao longo do tempo, os deixou de fora da história cultural do país; e contra silenciadores que, ocupando posição social e epistêmica que distribui privilégios, recursos e marcas distintivas de forma desigual, e detendo o poder da consagração estética, esforçam-se para deslegitimar – às vezes, ridicularizar e até criminalizar – práticas e processos de criação heterotópicas, diferentes daquilo que foi estabelecido pelo campo literário.

A teoria dos campos, de Bourdieu (1996), quando aplicada à arte, antevê duas opções de ação para agentes que compõem um campo literário: reproduzir ou subverter as regras do jogo vigentes. Acredito, entretanto, que haja uma terceira opção, tendo em vista o exemplo modernista e a proposta dos marginais: a antropofagia e o contra-uso³, que, ao meu ver, convergem para aquilo que Williams chamou de tradição seletiva. Em entrevista concedida à revista *Cisma*, em meados de 2014, quando questionado sobre o porquê da escolha do título *Antropofagia Periférica* para batizar o manifesto que orientou o evento de 2007 e a sua própria obra autobiográfica, Sérgio Vaz, fazendo menção ao modernismo, rebate:

A Cooperifa foi inspirada, indiretamente, na antropofagia da Semana de Arte Moderna; eles canibalizaram a cultura que veio da Europa e regurgitaram a cultura do Brasil. A gente fez a mesma coisa: pegou a cultura que vinha do centro, canibalizou, e está regurgitando, agora, de forma periférica. Isso aqui é uma exposição [aponta para os quadros expostos nas paredes do bar], não é? No centro teria um espaço para isso, teria uma galeria; mas a gente não tem. E essa é a antropofagia: pegar o que o centro nos impõe, o que a mídia nos impõe, o que a mídia te obriga a ouvir, te obriga a assistir, só que a gente pega tudo isso e regurgita do nosso jeito, com nosso linguajar, nossa ginga, nossa forma de falar, da nossa cor (Vaz, 2014, p. 91).

A triagem no interior de uma tradição seletiva começa como processo de distinção, no sentido de reler movimentos do passado através de um prisma situado, visando a transformação dessa tradição a partir de afinidades e homologias que estruturam sentimentos de seus/suas integrantes. Assim, demarcam as relações de proximidade com os/as “aliados/as” históricos/as e as divergências com pretensos/as “adversários/as”. Da história cultural “oficial”, são eleitas as atividades, os movimentos, as personalidades, as experiências definidas como constitutivas, o que reflete o rearranjo de um passado de forma parcial e fragmentária. A seleção é, portanto, a forma pela qual, de um campo de possibilidades histórico-culturais do passado e do presente,

[...] certos significados e práticas são enfatizados e outros negligenciados e excluídos. Ainda mais importante, alguns desses significados e práticas são reinterpretados, diluídos ou colocados em formas que apoiam ou ao menos não contradizem outros elementos intrínsecos à cultura dominante e efetiva (Williams, 2005, p. 217).

Se há, por parte dos/as marginais, a apropriação de termos (“Semana de Arte Moderna”), formatos (saraus literários), artefatos (materiais de divulgação) e finalidades estéticas (proposta de uma ruptura com um passado cultural conservador) em relação ao modernismo, as diferenças são ainda mais marcantes. Elas

³ Me aproprio da ideia de “contra-uso” de Rogério Proença Leite (2002) para aplicá-la ao mundo da produção cultural. O contra-uso de uma prática significa, de um lado, a subversão de seus usos tradicionalmente esperados e, de outro, a possibilidade de que “estratégias” de ruptura dessa prática emergam entre agentes para que, assim, novas práticas originem da prática anterior, a partir da afirmação artístico-cultural da diferença e das ressignificações que esses contra-usos realizam.

aparecem, sobretudo, nos espaços usados (bares e equipamentos de bairros populares), nos objetivos (descentralização e democratização da produção artística), nos conteúdos (politização socioracial do texto), na heterogeneidade do público (a maioria, oriundo das periferias) e da cor (reconhecimento de uma inscrição étnico-racial negra).

Com a manifestação dessas diferenças, o movimento conforma uma tradição seletiva própria, por meio de uma “antropofagia” nos planos intelectuais e estéticos. É por isso que os coletivos periféricos buscam retomar e reclamar uma de suas origens em uma “tradição marginal” (Oliveira, 2017), no desejo de tensionar a história literária brasileira, e reconhecendo-se como “herdeiros/as” de personagens marginalizadas. Alguns segmentos que se aproximam e com os quais o movimento busca construir narrativas de “herança” (direta e de direito) são: a história da cultura negra e seu combate secular ao racismo e à estigmatização; o antagonismo dos “modernistas esquecidos” (como Lima Barreto, Lino Guedes e outros/as) e sua independência de pensamento; a acidez inédita das poéticas contra hegemônicas ao colonialismo, à escravidão, à favelização e às consequências do capitalismo periférico, simbolizadas por diferentes vertentes no decorrer do século XX – tanto nos escritos urbanos de Solano Trindade e Carolina Maria de Jesus, na literatura, quanto, no registro musical, no samba e seu enraizamento nas favelas e no *rap* e sua relação com as periferias. A escritora Raquel Almeida expressa tal sentimento de conexão do seguinte modo:

[...] a questão da cultura e da identidade negra, nordestina e periférica é muito forte na gente que organiza o Elo da Corrente. [...] A questão da identidade nordestina, a gente carregou desde que nasceu por conta dos nossos pais; a racial veio depois, até porque eles não tinham essa consciência política do que era, do que podia ser. E a periférica porque é onde a gente vive, onde a gente está, onde a gente cresceu (Almeida *apud* Hapke et al., 2015, p. 216-217).

Em um momento de seu manifesto, Vaz irá clamar, de modo satírico, por uma arte que seja “a favor do batuque na cozinha, que nasce na cozinha e sinhá não quer. Da poesia periférica que brota na porta do bar” (Vaz, 2008, p. 247). A figura da cozinha é invocada mediante um recurso de intertextualidade que lembra “Batuque na Cozinha”, composição que, hoje, é tida como arquivo histórico da música popular brasileira, criada por João da Baiana (1887-1974) e propagada pela voz de Martinho da Vila. Vaz faz menção aos seguintes versos:

Batuque na cozinha
Sinhá não quer
Por causa do batuque
Eu queimei meu pé⁴.

Um dos primeiros sambas conhecidos é de 1917 e foi composto no Rio de Janeiro, esse samba-amaxiado só pôde ser gravado pelo autor, João Machado Guedes, o João da Baiana, em 1968. Há várias conotações nas palavras do letrista. Cozinha, por exemplo, para Gilberto Freyre (1988), é onde as interações, no período colonial, firmavam-se, lugar de formalização da intimidade na Casa-Grande, gerador de comida e, também, de um poder que se projetava em relações sexuais forçadas entre senhores de engenho e mulheres escravizadas. A cozinha também pode referir-se à uma seção rítmica, um jargão dentro de certo meio musical. Essa seção é responsável pela batida, a levada da canção – os/as músicos/as que compõem a cozinha são coadjuvantes, fornecendo o acompanhamento e instaurando o balanço do corpo musical. Alvito (2016) traz uma leitura complementar, dizendo que quem cantava na cozinha (não só o cômodo, mas o lugar simbólico da posição dos/as negros/as na sociedade) poderia “se queimar”, ser punido/a por agentes da lei, representados pela polícia. Esse é o motivo pelo qual esse samba emula um diálogo entre uma pessoa negra, segura de sua inocência, e uma autoridade policial⁵, que, em sua altivez, acusa o sambista, dono do pandeiro, de ser

⁴ João era o único carioca, o caçula, de uma família de mais 11 irmãos oriunda da Bahia. Foi um dos pioneiros do samba – formando, com Donga (Ernesto dos Santos) e Pixinguinha (Alfredo Viana), a “santíssima trindade” –, tido como introdutor do pandeiro no gênero musical. João teria aprendido a tocar pandeiro em candomblés, jongs e batuques dos terreiros da Cidade Nova, pertencentes às “tias baianas”, matriarcas do samba, como Tia Preseiliana de Santo Amaro, Tia Amélia do Aragão, Tia Beiana, Tia Carmem Ximbuca, Tia Rosa, Tia Sidata, Tia Veridiana, Tia Mônica e Tia Ciata. Essas mulheres se reuniam no terreiro de João Alabá, babalorixá da zona portuária, vindo a formar um núcleo importante na consolidação do samba por parte da comunidade baiana radicada no Rio. A existência da ala de baianas em escolas de samba é referência à importância dessas mulheres para o carnaval. Sobre o papel vanguardista das tias baianas na cultura brasileira, cf.: Melo Gomes (2003) e Velloso (1988).

⁵ A historiografia musical mostra que o samba, durante décadas, foi atividade proibida, perseguida e punida por autoridades policiais, em função de sua ligação com descendentes de escravizados/as e o candomblé. Disso decorre o estereótipo do “malandro”, recorrente nas letras, ligado à esperteza, sinônimo de vadiagem e de uma vida marginal, segundo Lopes e Simas (2015). É certo que, hoje, o samba detém seu lugar na tradição artística nacional; mas é preocupante que outras manifestações, como as religiões de matriz africana, o pixo, os “rolezinhos” e o próprio funk, venham sendo reprimidos pela polícia e estigmatizados pela opinião pública. Cf.: Pereira (2010).

“malandro” (marginal), morador de uma “casa de cômodos” (periférico) e culpado até que se prove o contrário (transgressor).

Além da declaração a favor do “batuque na cozinha”, percebe-se um elogio à “poesia que brota na porta do bar”. É interessante o comentário do poeta Augusto Cerqueira (*apud* Hapke et al., 2015, p. 373) a respeito do boteco ter se transformado em uma instância literária: “O bar é o lugar mais social que tem dessa coisa contemporânea que é a literatura marginal. Acho que não dava pra ser em outro lugar [...]. Tem que ter uísque, uma bebida. Acho que [o bar] é a alma do sarau. Os saraus antigamente tinham champanhe. Hoje, tem pinga com mel”.

O bar, tal qual a cozinha de antes, é para os/as autores/as um local de sociabilidade dos bairros periféricos, o “único lugar público na periferia” (Vaz *apud* Nascimento, 2009b, p. 255), ainda que majoritariamente frequentado por homens; mas, de qualquer forma, um local de encontros, trocas, rixas, disputas, vivência, lazer e produção musical.

Na periferia não tem teatro, não tem museu, não tem biblioteca, não tem cinema. O único espaço público que o Estado permitiu aqui foi o bar. Imaginava-se que a gente ia se acabar bebendo cachaça; mas a gente transformou os bares em centros culturais [...]. Então fodeu, porque não tem mais como o Estado controlar a gente: o que não falta é bar na periferia⁶.

O próprio Vaz define o Sarau da Cooperifa, que ocorre no Bar do Zé Batidão, como “quilombo cultural”, em virtude de sua identificação com a cultura negra, exílio artístico dos “remanescentes de quilombos” contemporâneos, agentes da cultura periférica, do “movimento *hip hop* à literatura marginal” (Clemente & Silva, 2014). Mário Augusto Medeiros da Silva (2013) dedica boa parte de sua tese examinando a emergência da literatura marginal enquanto fenômeno atrelado à herança negra em São Paulo. Nesse sentido, o movimento marginal pode ser tido como legatário de uma série de experiências estéticas e urbanas passadas que não se resumem apenas ao modernismo paulista; e essas experiências, para além de serem referências histórico-culturais, operam como agenciadores positivos da nova efervescência das periferias, modelos nos quais os/as agentes vêm se espelhando, direta ou indiretamente.

A “arte que liberta não pode vir da mão que escraviza”, diria Vaz (2008, p. 247). Por isso é que, segundo Nascimento (2006; 2009a; 2009b; 2011), o poeta que dirige a Cooperifa tenta com o seu manifesto forjar um novo tipo de artista, o “artista-cidadão”, que não está comprometido/a só com a forma estética ou com o retorno financeiro que sua produção pode gerar, mas sobretudo com o ativismo cotidiano, com as políticas pedagógicas que pode esse ativismo produzir, com o comprometimento ético de exprimir, na produção, injustiças sociais.

Nós, que negamos a caminhar lado a lado de quem representa a Casa-Grande. Nós, periféricas e periféricos, que estamos na luta não é de hoje. Nós, descendentes de Dandara e Zumbi, sobreviventes do massacre de antepassados negros e indígenas, filhas e filhos do Nordeste, das mãos que construíram as grandes metrópoles e criaram os filhos dos senhores. Nós, que estamos à margem dos direitos [...], que enchamos laje em mutirão para garantir o teto e conquistar um pedaço de chão, sem acesso à terra, tomada por latifundiários [...] que impedem nosso direito à moradia e destroem o meio ambiente e os recursos naturais com objetivo de lucro. Nós, que sacolejamos por três, quatro horas por dia, espremidos em vagão, ônibus, lotação, enfrentando grandes distâncias entre nossas casas e os centros econômicos, os centros de lazer, os centros do mundo. Nós, que resistimos a cada dia com a arte da gambiarra – criatividade e solidariedade. Nós, que fazemos teatro na represa, cinema na garagem, poesia em ponto de ônibus [...], que entramos nas universidades nos últimos anos, com pé na porta, cabeça erguida, orgulho no peito e perspectivas no horizonte. Nós, que ocupamos escolas sem merenda nem estrutura para ensinar e aprender. [...] Nós, que não aceitamos nossa história contada por uma mídia que não nos representa e lutamos pelo direito à comunicação. Nós, que estamos construindo, com nossa voz, nossas próprias narrativas (Manifesto “Periferias Contra o Golpe”, 2016, s/p)⁷.

Em busca de um vanguardismo marginal

Acredito que, a partir dos manifestos periféricos, seja possível pensar na proposta de um “contra-uso” de experiências passadas, estratégia de contrapeso a uma “sensação de perda” histórica; afinal, como asseverou Jameson (1997), o passado pode ser reapropriado na forma transformadora dos “lugares políticos da cultura”.

Como espero ter mostrado, os/as marginais improvisam uma série de contra-usos de pressupostos modernistas, mas sem descartá-los completamente, apenas subvertendo os usos esperados de algumas ideias,

⁶ Trecho de uma fala de Vaz no filme *Curta Saraus* (2010), dirigido por David Alves da Silva.

⁷ Trecho do “Manifesto #PeriferiasContraOGolpe”, em que 115 coletivos periféricos denunciaram a agitação que levou ao golpe de 2016. O lançamento da campanha ocorreu em 24 de março de 2016, no Sarau do Binho.

permitindo que elas resultem em novas “estratégias” de atuação. Essas novas estratégias podem originar diferentes caminhos, a partir da demarcação cultural da diferença e das ressignificações efetivadas. Exemplo disso é a importância dada a um outro tipo de objeto literário (ou a um outro tipo de uso, um contra-uso desse objeto), bem como a um outro tipo de artista e de atuação a partir das periferias. Os manifestos, em especial, como documentos culturais da periferia, e na função que cumprem como bússolas do movimento literário contemporâneo, parecem querer devorar toda a obra de arte da cultura culta. Esse contra-uso se dá em relação a um passado vanguardista, porém “elitista”, mas também a um presente mais plural e aberto a releituras críticas do passado. Todavia, eles também apontam que esse processo deve consolidar-se por meio da transfiguração desse passado cultural, no sentido de converter seus princípios, subverter seus métodos, ampliar suas fronteiras, democratizar seus espaços, para tornar a obra de arte, como notou Almeida (2011), viva, orgânica, cidadã.

Tendo em vista essa busca pelo “novo”, vale atrelar a proposta do movimento marginal com um debate em torno das vanguardas, questão importante na história da arte moderna. Para Huyssen (1986), há uma “grande divisão” no mundo artístico, pautada na distinção hierárquica entre “alta cultura” e “cultura de massas”. As vanguardas apareceriam como um terceiro ator nessa disputa, uma vez que detectam um potencial estético presente no segmento da cultura de massas, que integram técnicas de seu tempo com imaginação na criação artística.

Para Bourdieu (1996), as vanguardas do século XIX eram tidas como sinônimos de heresia e subversão, uma vez que responsáveis por agudizarem a autonomia dos campos artísticos – o primado da forma sobre a função, o modo de dizer sobre o que é dito, por exemplo. Já para Bürger (2008), as vanguardas indicam propostas de rechaço à instituição artística predominante de determinada época, uma ruptura violenta com a tradição e com aqueles/as que a controlam historicamente – ele diria, inclusive, que o esteticismo é a autoconsciência da arte moderna. O problema com as vanguardas, para Bourdieu, é que a busca por autonomia, sua principal demanda, sempre tende a gerar distanciamento popular; para Bürger, é que ela sempre se mostrou falha em reconectar a arte com as práticas e expressividades populares.

Do debate, subtraem-se três sentidos subjacentes: a vanguarda surge como movimento excêntrico para sua época, estabelecendo deslocamentos nas formas artísticas e estéticas vigentes; ela se apresenta como “adiantada” em relação à sensibilidade da época, na medida em que se mostra disruptiva das formas instituídas do fazer-artístico, colocando-se contra o gosto legitimado e padronizado; ao mesmo tempo, é um movimento que, em razão de seu retraimento e do próprio espírito de descontinuidade, tem dificuldades em dialogar com frações populares.

O Movimento da Literatura Marginal instiga a repensar tais acepções: há a mobilização de uma variedade de recursos por parte daqueles/as que foram “deixados/as de fora” dos campos de produção artística, no sentido de criar espaços de transgressão estética ou, como diria Foucault (2001), espaços heterotópicos de criação e representação, com variações e desvios possíveis, marcados por superposições de espacialidades e dinâmicas regulares de interação. O aparato literário, bem como o labor que lhe dá sustentação, parece transmutar-se em práxis, experiência compartilhada, uma nova maneira de sentir, vivenciar e produzir literatura a partir das periferias. Nessa medida, é possível que as renovações das vanguardas residam, hoje, não nas obras de arte em si, mas nos movimentos que buscam mudanças na vida cotidiana. A experiência estética deve ocupar um lugar nessa transformação da vida cotidiana, porque possui capacidade de organizar simbolicamente a realidade social contra o que Marcuse (1973) chamou, certa feita, de “dessublimação excessiva da cultura”. O caminho para que isso ocorra é partir da experiência cotidiana de quem a produz, de quem a faz circular, de quem a consome.

O Movimento da Literatura Marginal poderia ser lido, então, como um novo tipo de vanguarda cultural, porque exige uma arte ligada, temática e formalmente, às suas condições de produção, ao espaço local e a uma pluralidade de histórias possíveis. De suas dinâmicas, emerge uma produção performática e “experimental” que cultiva um contra-uso da arte literária, exigindo que ela mostre a sua cara publicamente, que se pronuncie, a fim de combater “o artista surdo-mudo e a letra que não fala” (Vaz, 2008, p. 247). Por isso, defende Vaz, é urgente fabricar outra estética e outra poética que criem tensões em espaços físicos e simbólicos que formam as periferias: “Contra a arte patrocinada pelos que corrompem a liberdade de opção. Contra a arte fabricada para destruir o senso crítico: emoção e sensibilidade que nascem da múltipla escolha”.

Os manifestos são perspectivas em relação ao processo de formação de certo gênero, movimento ou tendência, pois traçam linhas que separam “novo” e “velho”, expondo rupturas pretendidas em relação a um passado selecionado. Mas a linha que define tal descontinuidade com o velho e a proposta de formatação do novo é angulosa. Mesmo assim, a alusão a um novo processo ou a crítica das tradições são indícios da formação do movimento. No caso dos/as marginais, os polos do velho e do novo são concebidos nos opostos da elite-periferia; um representa o conservantismo, já o outro, a dilatação dos espaços dos possíveis:

A elite encontra-se nos grandes centros comerciais, rodeada pelas periferias que ela própria inventou. [...] Mas agora é diferente, a periferia se arma de outra forma. Agora o armamento é o conhecimento, a munição é o livro e os disparos vem das letras. Então a gente quebra as muralhas do acesso, e parte para o ataque. Invadimos as bibliotecas, as universidades, todos os espaços que conseguimos, arrumar munição (informação) [...]. Exércitos de sedentos por conhecimento estão espalhados dentro dos centros culturais e das bibliotecas da periferia (Poesia na Brasa, 2009, p. 31-32).

Por isso, a necessidade de delimitar uma ruptura, ainda que parcial, ainda que no registro do discurso, sugerindo uma arte híbrida que “canibalize” os signos de distinção de setores da elite (o livro confeccionado por mega editoras, por exemplo, ou o conhecimento legitimado por instâncias do campo literário, da universidade, da grande livraria, da biblioteca, etc.); ou seja, que deglute e mastigue a cultura do “opositor”, a cultura instituída, devastando-a, e vomite uma cultura mais genuinamente localizada, situada, “nativa”, contestadora e heterotópica. Há, nessa medida, a ânsia de impor uma crítica intelectual, ética e política a todo tipo de academicismo. Pelo menos é o que parecem fazer tanto a incubação da Semana de Arte da Periferia quanto o “Manifesto da Antropofagia Periférica”, a partir do qual outros manifestos seguiram o exemplo.

Para eles/as, periferia é trincheira de luta, espaço geograficamente identificável, abrigo de classes populares, trabalhadora, negra e migrante, cujos traços culturais são entoados pela heterogeneidade resultante de um encontro plural de histórias (que nem sempre foi pacífico, vale dizer), dessa convivência intercultural atravessada pela desigualdade social. Ao mesmo tempo, a periferia é “museu sem teto ou paredes, bolsões de expressões ancestrais, tradicionais e experimentações inovadoras, cuja geografia é território, marca identitária e, também, espaço de exclusão econômica, com excesso de polícia e ausência de políticas públicas”. Por isso, é preciso criar um labor literário coletivo que evidencie as disparidades sociais, econômicas, geográficas, culturais e epistêmicas historicamente impostas, mas também todo o potencial artístico dos espaços periféricos. Assumir a periferia como marca identitária significa assumi-la como espaço dos possíveis, da resistência política e da cidadania cultural. “Ainda que as periferias tenham características específicas entre si, a unidade está aí: relacionam-se com a questão urbana em posição de desvantagem política”, mas, assim mesmo, estimulando “novas lógicas de convivência, sociabilidade e manifestações culturais nos territórios periféricos”⁸.

É possível reconhecer nas manifestações literárias e nas estratégias dos/as marginais ao menos um dos postulados alçados por Casanova (2005), quando lançou sua declaração em favor da conjugação entre estética e política na “república das letras”. A socióloga afirma que movimentos contemporâneos tendem a deixar suas marcas na história cultural de um país, umas mais perenes que outras, à medida que são capazes de modificar normas estéticas vigentes, bem como a configuração do universo de produção no qual estão inseridos; ou à medida que, ao menos por um tempo, servem como unidades comparativas dentro de uma cronologia e um espaço específicos, como modelo de cotejamento para produções seguintes.

Mas, ao contrário dos “regeneradores” do início do século XX, estudados por Sevcenko (2003), que acabaram afastando classes populares dos centros de produção de bens simbólicos, a intenção dos agrupamentos periféricos que hoje produzem e revitalizam a literatura nacional é fazer com que a periferia se mostre de ambos os lados dessa fronteira, seja dentro de espaços privilegiados, seja nos espaços de ausência, o que pode influenciar, sobretudo nestes tempos de golpes e retrocessos, disputas de poder em relação a processos de descentralização da cultura e a consolidação da literatura enquanto um direito fundamental, extensível a todos/as.

Porque não se trata, aqui, de qualquer literatura. Trata-se de uma literatura que, segundo o poeta Akins Kinte, é a expressão mais franca e realista de um direito de fato; um direito ao reconhecimento de demandas que são históricas, sociais e raciais; um direito que se manifesta na “roda poética da resistência”. Talvez estejamos diante de uma literatura que é, ela própria, uma política de reconhecimento; uma literatura que se faz no próprio caminhar de seus/suas agentes, nas interações afetivas que estabelecem entre si e com a cidade; uma literatura que é mais “leal ao povo”, porque “serve de protesto”, com “o verso simples”, o “dedo no gatilho” e “traços de revolta urbana”, “feito um sonho em ebulição”, feito “munição para a guerrilha”⁹.

Considerações finais

Procurei contrapor a efervescência gerada pelos saraus contemporâneos a experiências culturais do início do século XX, em especial ao modernismo paulista, sugerindo que a formação do Movimento da Literatura Marginal derivou de releituras críticas do passado que, por sua vez, refletiram influências e divergências em relação à “história cultural” do país.

⁸ Os excertos deste parágrafo foram retirados do “Manifesto Periférico: pela lei de fomento à periferia”.

⁹ Partes do texto “Poemunição”, de Akins Kinte. Cf.: <goo.gl/EUCsK5>. Acesso: 19/06/2018.

Para tanto, recuperei bases histórico-culturais que me ajudaram a interpretar parte do processo formativo do movimento, avaliando deslocamentos, hibridizações e rupturas executadas. Esse “acerto de contas” com o patrimônio cultural brasileiro fez com que os/as agentes, desde a emergência do movimento literário, buscassem conectar-se com frações intelectuais e paradigmas artísticos seletivos do passado, ao mesmo tempo em que marcavam a diferença e um alheamento em relação a outros paradigmas e esferas do campo literário.

Acredito que a consciência dessa cultura literária mista e contra hegemônica é resultado da construção de um recipiente de confluências que foi capaz de fabricar um caldo cultural inédito na história literária brasileira. Esse caldeirão hibridizou expressividades artísticas populares – ora locais, ora mais globais –, cultivando uma nova figuração cultural, ou melhor, um conjunto renovado de formas estéticas, saberes artísticos, conteúdos temáticos e métodos de ação e atuação que, em parte, mantiveram um diálogo crítico com o passado, mas que de modo algum podem ser tidas como reprodução temática e formal do que foi recebido de espólio.

Creio que cada período histórico comporta uma visão particular da realidade social, no qual os/as artistas produzem e compartilham formas e métodos de captar os movimentos de sua atualidade, as contradições de seu tempo, a partir de uma perspectiva localizada – mas, não por isso, mais estreita. Isso foi possível notar com o cotejamento da “vanguarda modernista” e da “vanguarda marginal”. Williams (2011), ao explorar a ideia de tradição seletiva, chamou esse processo de estrutura de sentimentos, que compõe um modo dinâmico de perceber o mundo por parte de certo grupo de agentes que figuram um movimento cultural, na medida em que partilham, por meio de objetos artísticos que eles/as elaboram e difundem, uma concepção ideológica e estética semelhante.

No entanto, o desenvolvimento dessa estrutura de sentimento específica e situada, e da literatura marginal e dos saraus enquanto um movimento cultural, se deu em processo, a partir de figurações socioculturais que foram selecionadas e ressignificadas para a constituição de uma “narrativa coletiva de si”. Como todo processo formativo, as díades continuidade/ruptura, influência/distanciamento, usos/contra-usos, a despeito de mostrarem-se cruciais para a história do movimento, às vezes se manifestam difusamente: afinal, não há ruptura sem continuidade, e as influências não despontam sem que haja distanciamentos. Nesse raciocínio, a questão dos contra-usos e da antropofagia em relação a essa tradição seletiva do passado ganha força.

Por exemplo, quando lemos ambos os manifestos, o de 1922 e o de 2007, observamos que Vaz corrompe jargões modernistas, dando outro sentido (ou uso) à ideia de antropofagia. O/a canibal, quintessência da vanguarda modernista, continua sendo o/a agente/actante de cultura, aquele/a que, circulante entre mundos e fronteiras, é *ponte* que conecta “o lado de cá” (a Europa ou a elite dos centros de produção cultural) com “o lado de lá” (o Brasil do “Tupy or not tupy” ou as periferias), geográfica e simbolicamente. Assim, transforma a cultura “de fora”, alheia, que à primeira vista não lhe é pertinente, em elemento constituinte da “nova cultura”. No entanto, agora, o/a canibal é periférico/a, capaz de selecionar e ressignificar tradições e perspectivas culturais historicamente fundadas. O ressurgimento dos saraus, a realização da Semana de Arte Moderna da Periferia e a difusão de manifestos confeccionados ao longo dos últimos vinte anos também apontam para esses contra-usos da literatura, vista por esses/as novos/as agentes da cultura periférica como um direito fundamental. Trata-se de um movimento literário que impõe a sua produção simbólica uma conotação política e racial, e cujos projetos, além de possibilitarem oportunidades culturais diversas aos/às integrantes, compreendem uma perspectiva ética que liga a figura do/a escritor/a à do “artista-cidadão”.

Certamente, os/as marginais dividem com os/as modernistas um ideário de ruptura estético-artística. Não há dúvida quanto a isso. Porém, trata-se de rupturas de ordens distintas: enquanto os/as modernistas buscavam, há quase um século, instituir uma “arte renovadora” ligada às vanguardas europeias, mas sem copiá-las, os/as marginais têm se preocupado, como comentou comigo o poeta Luan Luando, em conversa de dezembro de 2017, com a “dessacralização política da poesia”, a invenção de uma literatura “mais modernizada que a modernista, mais ousada, engajada, militante, conectada à pedagogia cidadã”. Os saraus, para o poeta, “mudaram a forma de pensar a literatura: para nós, a literatura é oral, performance, cadência, vivência, como o *rap*. É arte viva, nova, seja no papel, seja na voz, seja no corpo”.

Os saraus contemporâneos são modelos de como o Movimento da Literatura Marginal vem propondo um contra-uso antropofágico da “cultura nacional”, acusada de ser burguesa e excludente. Esse contra-uso, que se processa desde o local de enunciação, estendendo-se até a forma literária, empreende uma mistura eclética de estilos do fazer literário, aliada a novas formas de pensar a arte (e *samplear* expressividades poéticas) e de organizar-se culturalmente, o que tem tensionado noções modernistas de autonomia, autoria, pureza e vanguardismo.

Referências Bibliográficas

- ALMEIDA, Renato. Cultura de periferia na periferia. **Le Monde Diplomatique**, 2011, p. 36-37.
- ALVARENGA, Raphael. **Desejo de ruptura**. São Paulo: Scortecci, 2012.
- ALVITO, Marcos. Um pandeiro contra a República: João da Baiana batucando na cozinha. **Templo Cultural Delfos**, 2016.
- AMARAL, Aracy. **Artes plásticas na Semana de 22**. São Paulo: Editora 34, 1998.
- ANDRADE, Mário. **O Movimento Modernista**. Rio de Janeiro: Casa do Estudante do Brasil, 1942.
- ANDRADE, Oswald. **Manifesto Antropófago e outros textos**. São Paulo: Penguin, 2017.
- ARRUDA, Maria Arminda. Modernismo e regionalismo no Brasil: entre inovação e tradição. **Tempo Social**, v. 23, n. 2, 2011, p. 191-212.
- BECKER, Howard. **Mundos da Arte**. Lisboa: Livros Horizonte, 2010.
- BERTELLI, Giordano. Errâncias racionais: a periferia, o *rap* e a política. **Sociologias**, v. 14, n. 31, 2012, p. 214-237.
- BOSI, Alfredo. **Céu, inferno: ensaios de crítica literária e ideológica**. São Paulo: Ática, 1988.
- BOURDIEU, Pierre. **As Regras da Arte**. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.
- BRITO, Mário. **História do modernismo brasileiro**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1978.
- BÜRGER, Peter. **Teoria da vanguarda**. São Paulo: Cosac Naify, 2008.
- CALVANO, Leonardo. Saga modernista completa 90 anos. **Itaú Cultural**, São Paulo, 2012.
- CANDIDO, Antonio. **Textos de intervenção**. São Paulo: Duas Cidades & Editora 34, 2002.
- CASANOVA, Pascale. **A República Mundial das Letras**. São Paulo: Estação Liberdade, 2002.
- _____. Literature as a World. **New Left Review**, n. 31, 2005, p. 71-90.
- CLEMENTE, Claudelir & SILVA, José Carlos G. Dos quilombos à periferia. **Crítica & Sociedade**, v. 4, n. 1, 2014, p. 86-106.
- CURTA Saraus. Direção: David Alves da Silva. Produção: Alisson da Paz, Daniela Embón, Gil Marçal, Penha Silva. Brasil: 2010. DVD (15 min), son., color.
- D'ANDREA, Tiarajú Pablo. **A formação dos sujeitos periféricos: cultura e política na periferia de São Paulo**. Tese (Doutorado em Sociologia). USP, São Paulo, 2013.
- DE TOMMASI, Maria Livia. Culto da performance e performance da cultura. **Crítica & Sociedade**, v. 5, n. 2, 2016, p. 100-126.
- ELIAS, Norbert. **Escritos & Ensaios I**. Rio de Janeiro: Zahar, 2006.
- FABRIS, Annateresa. **O Futurismo paulista**. São Paulo, Perspectiva, 1994.
- FERRÉZ (Org.) **Caros Amigos/Literatura marginal: a cultura da periferia - I**. São Paulo, 2001.
- FOUCAULT, Michel. "Outros espaços". In: **Ditos & Escritos III**. Rio de Janeiro: Forense, 2001, p. 411-422.
- FREYRE, Gilberto. **Casa-Grande & Senzala**. Rio de Janeiro: Record, 1988.
- GIRON, Luís Antônio. Bruta sacudidela nas artes nacionais! **Revista Cult**, n. 55, p. 42-49, 2002.
- HAPKE, Ingrid et al (Orgs.) **Polifonias Marginais**. Rio de Janeiro: Aeroplano Editora, 2015.
- HOMEM, Maria Cecília. **O Palacete Paulistano**. São Paulo: Martins Fontes, 1996.
- HUYSSSEN, Andreas. **After the great divide**. Bloomington: Indiana University Press, 1986.
- JAMESON, Fredric. **Pós-modernismo**. São Paulo: Ática, 1997.
- JESUS, Carolina Maria de. **Quarto de Despejo: diário de uma favelada**. São Paulo: Ática, 2001.
- LAFETÁ, João Luís. **1930: a crítica e o modernismo**. São Paulo: Editora 34, 2000.
- LEITE, Antonio Eleilson. **Mesmo céu, mesmo CEP: produção literária na periferia de São Paulo**. Dissertação (Mestrado em Filosofia), EACH-USP, São Paulo, 2014.
- LEITE, Rogerio Proença. Contra-usos e espaço público: notas sobre a construção social dos lugares na MangueTown. **RBCS**, v. 17, n. 49, 2002, p. 115-134.
- LOPES, Nei & SIMAS, Luiz Antônio. **Dicionário da História Social do Samba**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2015.
- MARCUSE, Herbert. **A Ideologia da Sociedade Industrial**. Rio de Janeiro: Zahar, 1973.
- MELO GOMES, Tiago de. Para além da casa da Tia Ciata: outras experiências no universo cultural carioca (1830-1930). **Afro-Ásia**, Salvador, n. 30, 2003, p. 175-198.
- MORAES, Rubens Borba de. Recordações de um sobrevivente da Semana de Arte Moderna. **Correio Brasiliense**, 21 de fevereiro de 1970.
- NASCIMENTO, Erica Peçanha do. "Apontamentos sobre estética e política na Semana de Arte Moderna da Periferia". **XIV Congresso da SBS**, Rio de Janeiro, 2009a, p. 1-21.
- _____. **É tudo nosso!** Produção cultural na periferia paulistana. Tese (Doutorado em Antropologia), USP, São Paulo, 2011.

- _____. **Literatura marginal**: os escritores da periferia entram em cena. Dissertação (Mestrado em Antropologia), USP, São Paulo, 2006.
- _____. **Vozes marginais na literatura**. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2009b.
- NEIBURG, Federico & WAIZBORT, Leopoldo. “Apresentação”. ELIAS, Norbert. **Escritos & ensaios I**: Estado, processo, opinião pública. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2006, p. 7-20.
- OLIVEIRA, Lucas A. **Experiências estéticas em movimento**: produção literária nas periferias paulistanas. Tese (Doutorado em Sociologia), USP, São Paulo, 2018.
- _____. Speaking for themselves: observations on a “marginal” tradition in Brazilian Literature. **Brasiliana - Journal for Brazilian Studies**, v. 5, n. 1, 2017, p. 441-471.
- PAIVA, Marco Aurélio. Um outro herói modernista. **Tempo Social**, v. 20, n. 2, 2008, p. 175-196.
- PARDUE, Derek & OLIVEIRA, Lucas A. City as Mobility: The Contribution of Brazilian *Saraus* to Urban Theory. **Vibrant**, v. 14, n. 3, 2018, p. 282-305.
- PATROCÍNIO, Paulo Roberto. A volta da realidade das margens. **Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea**, n. 39, 2012, p. 57-75.
- _____. **Escritos à margem**. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2013.
- PELLEGRINI, Tânia. Moda importada: introdução do realismo no Brasil. **Itinerários**, n. 39, 2014, p. 117-138.
- PEREIRA, Alexandre Barbosa. **“A maior zueira”**: experiências juvenis na periferia de São Paulo. Tese (Doutorado em Antropologia), USP, São Paulo, 2010.
- POESIA NA BRASA. **Antologia Poética da Brasa - Vol. IV**. São Paulo: Poesia na Brasa, 2009.
- SALLES, Ecio. A narrativa insurgente do hip-hop. **Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea**, n. 24, 2004, p. 89-109.
- SARLO, Beatriz. **Modernidades periféricas**. São Paulo: Cosac Naify, 2010.
- SEVCENKO, Nicolau. **Literatura como missão**. São Paulo: Cia das Letras, 2003.
- SILVA, Mário Augusto M. **A descoberta do insólito**: literatura negra e literatura periférica no Brasil (1960-2000). Rio de Janeiro: Aeroplano, 2013.
- SILVA, Simone. **As rodas literárias nas décadas de 1920-30**: troca e reciprocidade no mundo do livro. Dissertação (Mestrado em Antropologia), UFRJ, Rio de Janeiro, 2004.
- SIMIONI, Ana Paula. Modernismo brasileiro: entre a consagração e a contestação. **Perspectiv**, n. 2, 2013, p. 1-17.
- TELES, Gilberto M. **Vanguarda Europeia e Modernismo Brasileiro**: apresentação e crítica dos principais manifestos vanguardistas. Petrópolis: Vozes, 2009.
- TENNINA, Lucía. Las tácticas de la Semana de Arte Moderna de la Periferia y del Manifiesto de Antropofagia Periférica. **Ipotesi**, v. 17, n. 1, 2013, p. 1-14.
- _____. **Cuidado com os poetas!** Literatura e periferia na cidade de São Paulo. Porto Alegre: Zouk, 2017.
- _____. *Saraus* das periferias de São Paulo: poesia entre tragos, silêncios e aplausos. **Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea**, n. 42, 2013, p. 11-28.
- VAZ, Sérgio. A gente quer que a metáfora se foda. **Cisma**, v. 3, n. 5, 2014, p. 87-97.
- _____. **Cooperifa**: antropofagia periférica. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2008.
- VELLOSO, Mônica. **As tradições populares na belle époque carioca**. Rio de Janeiro: Funarte, 1988.
- WALDMAN, Thais. À “frente” da Semana de Arte Moderna: a presença de Graça Aranha e Paulo Prado. **Estudos Históricos**, v. 23, n. 45, 2010, p. 71-94.
- _____. **Moderno Bandeirante**: Paulo Prado entre espaços e tradições. São Paulo: Alameda, 2014.
- WILLIAMS, Raymond. **Long revolution**. New York: Columbia University Press, 2000.
- _____. **Cultura e materialismo**. São Paulo: Ed. Unesp, 2011.