

## LITERATURE AND CULTURAL STUDIES

# Entonces ¿eso es literatura? Concepciones sobre lo literario en los saraus de poesía de la periferia de São Paulo

Lucía Tennina

Universidad de Buenos Aires, AR

[luciatennina@gmail.com](mailto:luciatennina@gmail.com)

Este artículo se propone analizar la propuesta de los saraus de poesía de la periferia de la ciudad de São Paulo (encuentros para leer o declamar poesía en bares de los barrios alejados del centro de la ciudad) en función del cuestionamiento y problematización que establecen respecto del término *literatura*. La producción literaria, de acuerdo con la lógica de los saraus, es considerada por un lado como un medio facilitador para proyectar ser una “persona” ligada a un “yo” que tiene una conciencia de sí mismo y una valoración específica en el marco de un colectivo que le otorga protección y promueve el desarrollo de un sentimiento de pertenencia. Al mismo tiempo, la producción de los saraus se presenta como un espacio central para repensar los modos de funcionamiento y de legitimación del campo literario brasileño del presente.

This article analyzes the proposal of the poetry *saraus* of the periphery of the city of São Paulo (meetings to read or recite poetry in neighborhood bars far from the city center) based on the questioning and problematization that they establish with respect to the term “literature.” The literary production, according to the logic of the *saraus*, is considered on the one hand as a facilitating means to project being a “person” linked to an “I” that has an awareness of itself and a specific assessment within the framework of a collective that grants protection and promotes the development of a feeling of belonging. At the same time, the production of the saraus is presented as a central space to rethink the modes of operation and legitimation of the Brazilian literary field of the present.

Desde fines de los años noventa la literatura brasileña viene siendo movilizada por una serie de producciones firmadas por escritores provenientes de las periferias de la ciudad de São Paulo, que viven, muchos de ellos, en favelas o barrios pobres. Se trata de escritores con una trayectoria y un *habitus* diferente al de los que podemos aún hoy seguir denominando “letrados”, dado que muchos de ellos llegaron a la literatura escrita a través de la declamación en los llamados saraus de las periferias, que son encuentros para recitar poemas propios o ajenos en diferentes bares de las periferias de São Paulo.<sup>1</sup> La repercusión de los saraus de las periferias de dicha ciudad viene siendo cada vez mayor, al punto tal de que, por ejemplo, en 2014, cuando la ciudad invitada de honor de la Feria Internacional del Libro de Buenos Aires (importante evento editorial) fue São Paulo, viajaron en representación dieciséis saraus con cinco poetas cada uno (es decir, un total de aproximadamente ochenta personas<sup>2</sup>). La gran revolución de estas producciones fue el haberse identificado como literatura y, desde ahí, asumirse como parte de la literatura brasileña. El foco de este artículo tiene que ver con analizar qué usos se le otorga a esta categoría en el marco de los saraus de poesía. La hipótesis central plantea que la idea de literatura funciona en dichos espacios desde dos puntos de

<sup>1</sup> La palabra *sarau* tiene su equivalente en castellano como *sarao*, de hecho aparece en el diccionario de la Real Academia Española: (1) Fiesta o reunión nocturna con baile y música. (2) Embrollo, lío, situación confusa. Pero en este artículo decidimos mantenerla en portugués en función de mantener el término nativo y de desligarlo de las significaciones que acarrea la palabra en castellano (*Diccionario de la lengua española*, s.v. *sarao*, <http://dle.rae.es/?id=XHqAgfo>).

<sup>2</sup> Guido Carelli Lynch, “Rap, gritos, música: Ayer tronó la poesía de la periferia de São Paulo,” *Clarín*, 30 de abril de 2014.

vista: por un lado, de manera *personal*, ligada a la resignificación de los estigmas de los poetas del sarau en tanto un bien simbólico cargado de valor, y, por otro, como producción que forma parte del *campo literario brasileño*.

## Antecedentes

La historia cultural de Brasil moderno no puede ser narrada sin hacer referencia a la práctica del sarau. Varias canciones, novelas, cartas, crónicas y memorias del siglo XVIII hacen referencia a estas lujosas reuniones de amigos, artistas, políticos, librerías, que, con variada frecuencia, se encontraban en casas de determinados personajes de la alta sociedad o en espacios exclusivos —como clubes y librerías— para hacer públicas sus creaciones. El Palacio Imperial en Petrópolis, por ejemplo, era conocido por los saraus promovidos por D. Pedro II y Petrópolis misma se volvió una referencia en ese sentido:

Em fevereiro de 1859, o jornal *O Paraíba*, registrou: “Petrópolis anima-se. A emigração da corte aumenta dia a dia, as casas alugam-se, os hotéis enchem-se, e os divertimentos se sucedem como as trovoadas, e os carros se cruzam como raios. Há bailes populares, saraus burgueses, saraus aristocráticos, cavalinhos artificiais, jogos de argolinha, há jantares, há missa todos os domingos e dias santos, representa-se, canta-se e dança-se no teatro, fazem-se e pagam-se visitas, há enfim jornais pra ler, jornais para rir e caricaturas que enojam” (Moritz Schwarcz 1999, 243).

Machado de Assis también habla en sus crónicas de un gran sarau de los jueves en la casa del senador Nabuco y del Club Beethoven que “reunia entre seus sócios o que de melhor na sociedade fluminense havia” (Ilustração Brasileira 1877, *apud* Pinho 2004, 238). Algunos saraus alcanzaban más prestigio que otros, hecho que se vinculaba a la calidad de las obras presentadas y el estatus de los asistentes. A principios del siglo XX uno de los más importantes espacios donde se realizaban saraus en São Paulo era el Salão de Villa Kyrial: “O salão da Villa Kyrial, que, provavelmente, foi o berço do ‘nascimento’ da Semana de 22, era um dos mais importantes da época para os artistas paulistas. A chácara do gaúcho José de Freitas Valle, que foi para São Paulo para estudar Direito, era, na década de 1910, ponto de muitos artistas, e também o local onde se organizavam ‘saraus’ literários, audições musicais, banquetes e ciclos de conferências dos quais participavam Lasar Segall, Guilherme de Almeida, Blaise Cendrars, Oswald de Andrade e Mário de Andrade, dentre outros” (Silva 2004, 24).

La palabra *sarau* etimológicamente deriva del término latino *serum*, que significa “tarde”, momento en que justamente se llevaban a cabo dichos encuentros. La danza, la música y la literatura eran las artes protagonistas de estas reuniones, aunque la atención de los presentes se concentraba también en la comida que se servía, la vestimenta de los invitados, los modos de la recepción, las conversaciones (Pinho 2004, 238). Las representaciones, en este sentido, eran dobles. Había un interés artístico, que iba de la mano de la intención de ofrecer capitales simbólicos necesarios para legitimar las obras frente a los representantes de la sociedad aristocrática y de la intelectualidad de la época. Y al mismo tiempo, había un interés de exhibición de la posición de clase. Los saraus constituían un microcosmos social que evidenciaba una sociedad en formación caracterizada por el reposicionamiento de los individuos que vivenciaban el pasaje de un pasado agrícola y patriarcal a un mundo urbano de oficios diferenciados, sustentado por nuevas alianzas y disputas de poder (Sorá 2010, 66).

Los saraus, de todos modos, fueron desapareciendo a medida que avanzaba el siglo XX y a comienzos del XXI fueron retomados del olvido y resignificados visiblemente en las regiones periféricas de la ciudad de São Paulo desde el año 2001 con el surgimiento del Sarau da Cooperifa,<sup>3</sup> creado por los poetas Sérgio Vaz y Marco Pezão. A partir de entonces en las regiones suburbanas de esa ciudad vienen organizándose cada vez

<sup>3</sup> En términos cartográficos, se entiende por “periferia” a las regiones que están por fuera de la región “central” circundada por los ríos Tietê y Pinheiros, y por las avenidas Salim Farah Maluf, Afonso d’Escagnolle Taunay, Bandeirantes, Juntas Provisórias, Presidente Tancredo Neves, Luís Inácio de Anahia Melo y el Complejo Viário Maria Maluf. En términos institucionales, la “periferia” se entiende desde la “falta”: Los indicadores geográficos, demográficos y socioeconómicos de los barrios periféricos evidencian una periferia asociada a bajos salarios y a la distancia respecto del centro. Teresa Pires do Rio Caldeira aclara en su libro *Cidade de muros: Crime, segregação e cidadania em São Paulo* (2008), que durante los años 90, las regiones pobres de la ciudad de São Paulo mejoraron su nivel estructural y muchos residentes ricos de áreas centrales se mudaron a barrios cerrados en regiones precarias y distantes. A pesar de este desplazamiento de la población, la oposición centro-periferia siguió con el mismo peso que los años anteriores: si bien las distancias en kilómetros se redujeron en estos casos, las propiedades se construyeron separadas del entorno por altos muros y ostentosos sistemas de vigilancia (Caldeira 2008, 255). La “distancia estructural” en términos de Evans Pritchard, esto es, la distancia medida en términos de valores (Evans-Pritchard 1977, 127), mantiene aún esa división.

más saraus, que hoy han de ser más de cincuenta.<sup>4</sup> Año a año su número se multiplica, llena el calendario día por día y salpica el mapa de este tipo de eventos. Los saraus de la periferia son tantos en la actualidad que podría trazarse una nueva cartografía urbana que considere como puntos de referencia dichos espacios.

Pero como todo desplazamiento de un “dominio de origen” (Da Matta 2002, 106) a otro, no se trató de una copia de los saraus de las elegantes casas de las elites paulistas, sino que produjeron innovaciones que los llevaron a diferenciarse a partir de una operación de *apropiación libre* que mantuvo sólo el rótulo “sarau” y la consigna del arte como central, como podemos leer en el poema “Bar e poesia”, de Edilene Santos (2011, 22):

Andava meio entediada/De bailar pelos salões/Antigos,/De viver eternamente/De castigo/Nos museus e relíquias/Do passado.../[...] A Poesia em carne e osso!//Brincou com os copos/acendeu um cigarro/robou um sorriso/Deu mais um trago./Ganhou os meninos do rap/do rock, do pop, do soul ganhou beijos e afagos/chorou com gosto amargo/gostou dos aplausos...e ficou.../E gostou de ser humana/de ouvir das bocas simples/histórias dos becos/e das quebradas/de vilas, de maravilhas/de gente apaixonada.../Desde então ela passeia/sem cerimônia alguma/pelas noites paulistanas.../Não tentem aprisioná-la:/ela é senhora/e soberana//Não pertence a ninguém.

La resignificación de la idea de los saraus en la periferia parece ser, de acuerdo con lo que propone el poema de Edilene Santos, la de correr a la poesía de un lugar “aburrido” en el sentido de ser un objeto de culto distante tanto espacial como temporalmente, hacia un lugar más cotidiano, rodeada de cigarrillos, vasos, una poesía más corporal, de “carne y hueso”, sin “ceremonias”, que habla historias de las personas “simples”. La justificación de ese cambio de escenario se basa en la afirmación de que la poesía no tiene dueños: los “dueños de la palabra” de los que hablaba Ángel Rama en sus estudios referidos al funcionamiento de la *ciudad letrada* desde los inicios de la colonización, en el siglo XVI, dejan de ser los únicos en ejercitar con la letra a partir de este proceso de desacralización de la “tendencia gramatológica constitutiva de la cultura europea” y, según Rama (1998, 22), también americana. La idea de poesía que circula entre los poetas de saraus responde a otras trayectorias y parece estar más al alcance de la mano, tal y como se desprende de la siguiente anécdota contada por Vaz (2011, 124–125) en su libro *Literatura, pão e poesia*:

Vou contar uma história. Uma vez fui fazer uma oficina em uma classe, acho que da 4° série, e comecei a falar o que era poesia, e li alguns dos meus poemas e tal.

Um menino me chama e diz.

—Então, isso é que é poesia?

—É isso— respondi.

—Ah, isso eu também sei fazer— disse, meio decepcionado.

—Pois é, todo mundo sabe, mas muitos não sabem que sabem.

—Acho a poesia mó bom.

—Eu também.

En la “historia” que relata Vaz en la cita anterior pareciera que el estudiante estuviera formado desde una idea de poesía concebida como una práctica alejada de sus posibilidades y que marca, así, una división implícita entre ésta y su propio lenguaje que pareciera estar en un lugar inferior. En el marco de un taller, esto es, una actividad extracurricular, el chico parece recibir una información iluminadora en relación con ese tipo de práctica y su propio lenguaje. La poesía pierde, de acuerdo con esta concepción, la distancia que le imponía el aura de las altas letras y se vuelve algo palpable y practicable: la poesía es “eso”, es un poeta que se presenta como de la periferia y que se acerca a los chicos de la escuela del barrio a recitar y a conversar, es algo que cualquiera puede practicar y que es calificable ya no desde adjetivos universales y grandilocuentes, sino con un adjetivo concreto, simple, directo, usado diariamente por los chicos de la periferia, “a poesía é mó bom”. La voz del estudiante gana, así, autoridad al desentenderse de su constreñimiento estructural incorporado. Recordemos que, conforme Bourdieu (2005, 133), “a censura alcança seu mais alto grau de perfeição e invisibilidade quando cada agente não tem mais nada a dizer além daquilo que está objetivamente autorizado a dizer: sequer precisa ser, neste caso, seu próprio censor, pois já se encontra de uma vez por todas censurado, através das formas de percepção e de expressão por ele interiorizadas, e que impõem sua forma a todas as suas expressões”.

<sup>4</sup> Según Agenda da Periferia, [www.agendadaperiferia.org.br/#literatura](http://www.agendadaperiferia.org.br/#literatura).

## Literatura y autoestima

En este sentido, es importante entender que una idea central que estructura las producciones de los sarau se vincula con la literatura entendida como un territorio específico de culto a la autoestima de los habitantes de la periferia. Tanto la producción poética de muchos frequentadores como sus declaraciones durante los sarau insisten en la concepción de la literatura ligada al cultivo de las capacidades y motivaciones individuales censuradas generalmente por la idea de carencia que suele asociarse a la condición de vivir en los barrios más pobres y estigmatizados de la ciudad. El interés se centra, en este sentido, en el cultivo no tanto de los artificios literarios y el trabajo alrededor del erigirse como poeta, sino que pasa por el cultivo de la *persona* a partir de la poesía. Dice al respecto Sérgio Vaz: “Este [Sarau da Cooperifa] é um projeto que visa levar autoestima à comunidade [...] A gente não quer que nasça um monte de poetas. A gente quer que nasça um monte de pessoas. ‘Ah, eu não sei escrever...’ Não importa. A gente quer trazer poetas na atitude, no coração, na forma de agir, e não na escrita” (Entrevista personal, 2010).

La noción de poeta que Vaz y muchos otros poetas de los sarau de la periferia manejan está asociada directamente a la de *persona*, entendida en el mismo sentido que *prósopon* (πρόσωπον), término griego que conserva un significado ligado a lo que está detrás de la máscara. Mientras que la persona entendida en el sentido de máscara sugiere la imposibilidad de fijar una noción de intimidad, la idea de *prósopon* (πρόσωπον), por el contrario, remite directamente a ella. “Entende-se a palavra πρόσωπον ao indivíduo em sua natureza nua, arrancada toda máscara, conservando-se, em contraposição, o sentido do artifício: o sentido do que é a intimidade dessa pessoa e o sentido do que é personagem” (Mauss 2003, 390). Es sobre esos elementos *personales* que se entiende la idea de poeta de un sarau en la periferia y la propia producción de sus frequentadores. Ser poeta en el sarau no implica, en este sentido, tener una trayectoria letrada, como bien explica Érica Peçanha do Nascimento (2011, 76): “O título de poeta é uma espécie de reconhecimento comunitário, autoatribuído e imputado pelos pares do sarau em consideração ao vínculo criado e assiduidade de participação”. Ser poeta tiene que ver, en este sentido, con la fidelidad respecto del sarau y para con la propia persona.

Así, la denominación de “poeta” para un frequentador del sarau empieza por la adquisición de un papel específico que cada uno alcanza en ese encuentro literario basado en su propia *persona*. En otras palabras, la denominación de “poeta” no solamente tiene que ver con la escritura o declamación de poemas, sino que consiste en una pauta de acción preestablecida ligada a un rol determinado que adquieren los participantes a partir de su propio lenguaje expresivo tanto corporal, como de estilo y de aspecto. Seu Lourival (Lourival Rodríguez), por ejemplo, fue un asiduo frequentador del Sarau da Cooperifa hasta enero de 2015, cuando falleció, que ganó el mote de “poeta”. Nacido en el Nordeste de Brasil (Riacho de Santana, Estado de Bahia) y habitante de la periferia zona sur de São Paulo, fue una marca registrada del Sarau, entre otras tantas figuras. Cada vez que Lourival se acercaba al micrófono, los presentes sabían que iban a escuchar algún poema rimado y con un yo lírico que se dirigiese a una mujer y sabían también que alguna sonrisa o carcajada iban a emitir, dado que siempre tenía su toque de humor. Además, en general convocaba a los presentes a participar de su declamación de alguna manera. “Eu queria que chovesse uma chuva bem fininha / Pra molhar a sua cama pra você dormir na minha”, dijo en medio de una declamación en un sarau del 2010, palabras que pertenecen al conocidísimo coco alagoano (ritmo típico del nordeste brasileño, región originaria del poeta) llamado “Dona Mariquinha”, de Mestre Verdellino. Como podemos notar, Lourival construyó en el marco del sarau una “fachada personal” que le otorgaba un *estatus*,<sup>5</sup> una posición reconocible y valorizable dentro de ese mismo universo, que lo llevaba a ser reconocido como “poeta”, más allá de no tener ningún libro publicado.

Incluso la historia de vida personal y el propio barrio de residencia dejan de causar inseguridad sobre una gran variedad de “interacciones sociales” (Goffman 2010, 27) y se capitalizan en el contexto del sarau, volviéndose elementos literarios. De acuerdo con la definición de Bourdieu (1997, 108): “El capital simbólico es cualquier propiedad (cualquier tipo de capital, físico, económico, cultural) cuando es percibido por agentes sociales cuyas categorías de percepción son de naturaleza tal que les permiten conocerla (distinguir) y reconocerla, conferirle algún valor”. Los sarau funcionan, en este sentido, como un artefacto cultural influyente en la potencialidad de una vida en la periferia. De acuerdo con los testimonios de muchos poetas, mientras que antes no se animaban a decir dónde vivían, hoy en día se sienten orgullosos de decir “vivo cerca de tal sarau”. La historia de vida de los participantes adquiere en ese contexto un perfil cultural y los elementos que antes eran estigmas se vuelven recursos simbólicos positivamente sancionados y el sarau

<sup>5</sup> “Fachada” es, según Erving Goffman (2009, 36–38), “la parte de la actuación del individuo que funciona regularmente de un modo general y prefijado a fin de definir la situación con respecto a aquellos que observan dicha actuación”. Y *fachada personal*, “los otros elementos de esa dotación, aquellos que debemos identificar íntimamente con el actuante mismo”.

ofrece el espacio para exhibirlos a través de saberes corporales y del habla que se vuelven, también, bienes de naturaleza simbólica.

La posesión de ese capital periférico tiene que ver con biografías vinculadas a la pobreza, a la dificultad de la vivienda y a la lucha del día a día, que se traducen en los sarau como saberes no solamente temáticos, sino también corporales y del habla. El origen nordestino que también es causa de sufrimientos por juicios raciales y morales, por ejemplo, se hace presente en los sarau desde una sonrisa pícaro y una declamación rimada en forma de poesía de cordel que algún vecino del nordeste o hijo de nordestino declama de memoria durante largos minutos. La negritud, vivida cotidianamente desde el racismo, se vuelve en dichos espacios una fuerza ancestral expresada muchas veces como rap que, cuando son declamados por hombres, se recitan mostrando sus cuerpos erguidos, sin sonrisas ni expresiones sensuales, y con claros gestos de hostilidad.<sup>6</sup> El cansancio corporal producto de largas horas arriba de un transporte público que todo trabajador de la periferia soporta diariamente los expresa una mujer con la declamación de una “pichaço” de una pared de la ciudad,<sup>7</sup> “todos caem, mas só os fracos continuam caídos”. La realidad de un profesor de las regiones suburbanas que suele ver cómo sus alumnos dejan la escuela para entrar en el tráfico de drogas, aparece en los sarau en forma de relato enfatizado con los puños golpeando el pecho y las manos en forma de ele imitando un arma. Una vida entera en un barrio periférico se traduce en un poema dedicado cara a cara por un hombre mayor a Dona Edite, una vecina que está sentada frente al micrófono (una mujer ciega que asiste todas las semanas al sarau de su barrio). Las perseguidas prácticas de las religiones afro-brasileñas,<sup>8</sup> como el candomblé, se hacen presentes en forma de canto en voz de una mujer negra que se arrodilla al nombrar a un orixá en particular acompañando sus palabras con las manos.<sup>9</sup> Se pueden citar cientos de ejemplos, cada persona que se acerca a un sarau expresa su identificación con la “periferia” no solo con los textos sino también con el cuerpo.

La resignificación de la idea de ser periférico abarca también otro tipo de problemas endémicos de algunos de los participantes, como el alcoholismo. Esta problemática que, según las estadísticas suele venir de la mano de la pobreza y las dificultades para sostener un nivel de vida básico (alimento, techo, educación, salud), es resignificada en tanto capital simbólico. Como señala Michel Yakini, poeta y organizador del sarau “Elo da corrente”:

Como é que a gente pode fazer para integrar um cara que tá alcoolizado? Mas ele tem necessidade de falar e ele quer ir lá no microfone porque ele percebeu que aquilo é um espaço e que a fala é importante. E é um cara que está truncado. O corpo dele está assim. Ele passou por dificuldade no trabalho. Ele tá mal com a família e ele tá indo no bar simplesmente pra poder descarregar aquilo. Quando ele vê um microfone, ele toma coragem. Então, é um exercício [...] porque a gente faz arte, mas faz uma arte que tem intenções, como a intenção de re-encantar as pessoas, de re-encantar a nós mesmos. Intenção de fazer com que as pessoas se reconheçam como parte de uma cultura valorosa. Reconheçam que tem cultura dentro do seu espaço, porque as pessoas ainda trabalham, no senso comum, como se não existisse cultura quando se trata de um meio popular. Que a cultura é o lance acadêmico, intelectual? Não! Cultura é onde se tem vida. Onde tem vida, tem cultura. Então, a gente tem um meio cultural também e reconhece as diversidades dentro dela também. É periferia. [...] Essa periferia toda aí. Tá ali trocando. E há uma coisa que a gente acredita que é: quanto mais isso aflorar, quanto mais a diversidade aflorar, vai ser mais tenso. Não vai ser mais ameno. Não vai ser mais harmônico. [...] O dinamismo, ele vai trazer conflitos. Isso é importante. (Entrevista personal, 2011)

La presencia de un hombre alcoholizado durante el sarau se culturaliza, de acuerdo con lo que se puede leer en las palabras de Yakini, no en tanto objeto cultural o personaje decorativo, sino como un integrante

<sup>6</sup> Esta corporalidad evidencia lo mismo que Maria Rita Kehl presencié en un show de los Racionais MC's: “Há uma mudança de atitude, partindo dos rappers e pretendendo modificar a autoimagem e o comportamento de todos os negros pobres do Brasil: é o fim da humildade, do sentimento de inferioridade que tanto agrada à elite da casa grande, acostumada a se beneficiar da mansidão—ou seja, do medo” (Kehl, *apud* Salles 2007, 136).

<sup>7</sup> *Pichar* es escribir en los muros o paredes públicas con una letra de trazos rectos incomprensible para el ojo acostumbrado a la caligrafía tradicional.

<sup>8</sup> “Levantamentos mostram perseguição contra religiões de matriz africana no Brasil”, *O Globo*, 10 de agosto 2014, <http://oglobo.globo.com/sociedade/levantamentos-mostram-perseguiçao-contra-religioes-de-matriz-africana-no-brasil-13550800>.

<sup>9</sup> Como señala Certeau (2006, 36) en relación con los gestos de oración: “Las manos llevan en sí una inteligencia de las cosas cotidianas y saben de las ternuras o las labores que carecen de nombre; también tienen la capacidad de decir aquello para lo cual el intelecto todavía no tiene o ha dejado de tener vocabulario. Sólo aprietan el vacío: no obstante, lo que designan no es la ausencia, sino una aspiración o una certeza de la fe”.

más de la dinámica de los sarau a partir de la tensión que acarrea su presencia, es desde el conflicto que pasan a formar parte del mismo. Un ejemplo preciso en este sentido es el poema “Sarau”, de Hélio Jesus Huguêra, poeta frecuentador del Sarau do Binho:

Entre sons de copos e goles de cervejas, O Poeta fecha a conta do poema arrastado, que trouxera preparado de casa:

—...*regozijai-vos amantes da lua,*  
*regozijai-vos nessa hora que se completa*  
*pois, amanhã, a morte é certa!*

Parecendo muito ofendido com o que acabara de ouvir, O Bêbado, que já estava com um dos pés para fora do bar, torna a entrar e grita, para que todos ali o ouvissem:

—Pois, eu acho a morte erradíssima!  
E vai embora, deixando as palmas ecoando pelo bar.<sup>10</sup>

El “Bêbado” no aparece aquí como un intruso que interrumpe el fluir del ritual poético, sino que está efectivamente incorporado en el espacio sarau y el elemento que lo hace formar parte es el aplauso de los que estaban escuchando. Las mayúsculas que el escritor eligió para nombrar tanto al poeta como al borracho evidencian la posición de “personajes” de este sarau que ambos sujetos alcanzan por igual, es decir, colocan en un mismo nivel de importancia a los dos sujetos, ambos son participantes y sus palabras alcanzan la misma importancia. Ahora bien, las itálicas elegidas para las palabras del “Poeta” y la ausencia de ellas en las del “Bêbado” parecen colocarlos en un diferente horizonte de realidad: mientras que el primero de ellos presenta su palabra estilizada y cargada de un aura ficcional, el segundo parece imponerse de forma cruda y real, viene a funcionar como la figura del doble que impacta en el equilibrio del poeta. El “Bêbado” adquiere un valor en tanto contraste real de lo que dice el poeta, y en esa valoración, sus palabras se vuelven un bien relevante. El cuerpo enfermo del alcohólico en el espacio del sarau se vuelve un cuerpo culturalizado de la misma manera que el poeta que está en el palco.

### Literatura marginal y campo literario

De todos modos, esta postura respecto de la literatura no viene a proponer una posición enteramente alternativa de lo que es la literatura, ya que no hay pretensiones de desligarse de los mecanismos estructurantes de la idea letrada y oficial, como el objeto libro, por ejemplo; cada sarau, de hecho, ha publicado antologías por sellos propios, incluso muchos de los participantes han publicado uno o más libros autorales. Lo que se da, sí, es, como dijimos anteriormente, un cuestionamiento y una problematización respecto de las restricciones del término literatura como una categoría bastante limitada a ciertos grupos, que no alcanza para dar cuenta de la variedad de prácticas verbales producidas en otros ámbitos.

La producción de los sarau suele ponerse en perspectiva con la escena literaria letrada y es también desde ahí que se piensa a sí misma: en función de un plural con un antagonista ligado a dicho mundo. Un ejemplo muy rico en este sentido es el poema “Sentimentos”, de Michel Yakini (2008, 93–95), co-organizador del Sarau Elo da Corrente que se realiza dos jueves por mes en el Bar do Santista:

Por aí muito sinhô / Esses chamados de dotôr / Dizem que nossa poesia / é limitada, um horro  
// [...] Dizem que nós num sabe lê / muito menos iscrevê / E que nosso linguajar / É difícil com-  
preendê // Pois deixe que eles insista / Em fazê grossa vista / Pois nós se fortalece / Aqui no Bar  
do Santista // É aqui que ta nossa gente / Povo lindo e inteligente / Pelo amor e pela arte / Mais  
um Elo da Corrente // [...] Pois nesse grande momento / Expandimos conhecimento / Lendo nossos  
próprios livros / Que hoje tamo escrevendo // [...] Muda a real de figura / Fazendo literatura / Eleva  
nossa autoestima / Renasce nossa cultura [...] Sentimento verdadeiro / Pras guerreira e pros guer-  
reiro / Que mantêm a resistência / Feito Zumbi e Conselheiro

En este poema se puede percibir que hay una conciencia en relación con la existencia de un campo literario y las dificultades para formar parte del mismo. En términos de Bourdieu, evidencia una conciencia en relación con las luchas permanentes entre aquellos que ostentan un capital específico y aquellos que a los ojos de éstos carecen de dicho capital. Pero al mismo tiempo, parece haber una transformación en relación con la oferta y la jerarquía de los productos simbólicos que conforman la idea de literatura, en relación con

<sup>10</sup> Poema inédito, disponible en <http://correspondenciapoetica.blogspot.com.ar/>.

un tipo de producción vinculada a un dialecto específico ligado al habla de la calle y en este poema puntual teñido de un acento nordestino que no pronuncia las consonantes finales de algunas palabras y cambia algunas vocales por otras y que asocia su estructura a una de las formas típicas del cordel, la *quadra*, con estrofas de cuatro versos con un esquema rítmico semejante al de la trova, esto es, rimas en el primero, segundo y cuarto verso. Esta ligazón nordestina se refuerza con la referencia a Antonio Conselheiro, que produce el efecto de historizar la resistencia cultural del “povo”, ligándolo a su vez a Zumbi dos Palmares en representación de la población negra, ambos héroes populares (el primero de los inicios del Brasil Republicano y el otro de fines del Brasil esclavista) estigmatizados por la historia oficial. El poema de Yakini remite a la configuración de un espacio subalterno de enunciación y una actitud de querer situarse frente a los discursos hegemónicos, tanto desde un uso no letrado del lenguaje como desde la referencia a un componente relativo a la identidad étnica a la que se le intenta exigir una reflexión histórica.

Sumado a la escritura, este capital literario que se rescata en “Sentimientos” se acompaña de la publicación de libros en pos del “conocimiento” evidenciando, así, una escena literaria independiente y autónoma a la del grupo de los “sinhô”, algo así como un “subcampo de producción restringida”, en términos de Bourdieu (2005, 322), en tanto los productos materiales y simbólicos tienen como único público a sus pares. Este subcampo de producción está conformado, de acuerdo con el poema, por libros, saraus, lectores y escritores que lo hacen posible y lo sostienen en función de un universo de valores y gustos ligados al “povo”.

La afirmación de estas producciones, se da, además, desde el destaque de su característica grupal. El poema de Yakini evidencia la existencia de un nosotros que parece estar localizado en el bar de Santista pero al mismo tiempo se afirma como parte de una “cadena” (“corrente”) de saraus que se constituye por un universo de valores y gustos ligados al “povo”: la frase “mais um Elo da Corrente” no solamente es una referencia al sarau homónimo organizado por quien firma el poema, sino que juega con la idea de que el Bar de Santista es un eslabón más de muchos bares que funcionan como saraus. La idea de “grupo”, en este sentido, gana fuerza, como podemos percibir también en las afirmaciones de Vagner Souza, uno de los organizadores del Sarau Poesia na Brasa:

Quando a gente fala de Sarau da Brasa, Elo da Corrente, Cooperifa, Binho, Sarau da Ademar e outros por aí, a gente enxerga essa coisa como um movimento. No fundo, no fundo, quase todos têm o mesmo discurso, no sentido de usar a palavra como instrumento de transformação. Então, eu enxergo essa coisa como um movimento social e um movimento literário no sentido que o estilo de escrever é muito parecido também, né? Aí, o pessoal fala assim: “Porra! Mas literatura é tudo literatura!”. Mas eu falo: “Porra! Mas também teve várias correntes dentro da literatura brasileira!”. Então, eu acho que a gente também é uma corrente dentro da literatura brasileira, que se permite a falar gírias, variação linguística várias. Então eu acho que é um movimento sim. E aí, por exemplo, no contexto de Carolina Maria de Jesus,<sup>11</sup> quando ela estava escrevendo, não tinha um “grupão” junto com ela, na mesma linha. E eu acho que, hoje em dia, a gente consegue ter um grupo que escreve, não igual, mas tem semelhanças na escrita, e, neste sentido, acho que é um movimento tanto social quanto literário, também. Por que não? (Entrevista personal, 2010)

La condición “grupal” de esta literatura, según la afirmación de Souza, se piensa como un factor fundamental para que el cuestionamiento sobre la definición de lo que es o no literatura gane fuerza. La literatura producida en la periferia no se define a partir de una suma de agentes individuales vinculados por meras relaciones de interacción, sino que se trata de un conjunto de escritores con el mismo perfil sociológico que establece sus lazos en virtud de un conjunto de ideas y vivencias compartidas y que, de acuerdo con la definición de Bourdieu (2005, 398) de “grupo literario”, funciona como “un instrumento de acumulación y de concentración del capital simbólico (con la adopción de un nombre, la elaboración de manifiestos y de programas y la instauración de ritos de agregación como los encuentros regulares)”. La concentración de ese capital se centra en las ideas de “periferia” y de “marginal”, ya no ligadas a las referencias que desde

<sup>11</sup> Carolina Maria de Jesus es considerada por la crítica como la primera escritora favelada. Autora de *Quarto de despejo: Diário de uma favelada*, publicado como primera edición en portugués en agosto de 1960, reeditado muchas veces y traducido a varios idiomas. Se trata de un diario sobre el cotidiano en la favela Canindé, donde vivió esta mujer negra y cartonera, que fue hecho público a partir de la mediación del periodista Audálio Dantas, quien, volcado a la tarea de hacer un reportaje sobre las condiciones de vida en las favelas al enterarse de su existencia, decide cambiar de rumbo y le propone editarlo para su publicación. Maria Carolina de Jesús publicó también *Casa de alvenaria*, en 1961, *Pedaços de Fome y Provérbios*, en 1963, aunque sin conseguir el mismo éxito que con su primer libro.

el sentido común las asocian con el crimen y la pobreza, sino desplazadas hacia el campo de lo literario y cultural con un perfil propio.

Como podemos ver, la arena de disputa de esta literatura no se centra únicamente en preocupaciones sociales, sino que sus escritores dejan entrever, también, una lucha por los límites del campo artístico y por la legitimación de una voz propia: la afirmación de una “cultura de la periferia” desde un “nosotros periférico” apunta directamente a las fronteras que impone la noción hegemónica de “literatura”. Efectivamente, en la literatura brasileña contemporánea establecida es llamativa la ausencia casi absoluta de representantes de las clases populares. Como señala Regina Dalcastagnè (2012) en su libro *Literatura brasileira contemporânea: Um território contestado*: “De maneira um tanto simplista e cometendo alguma (mas não muita) injustiça, é possível descrever nossa literatura como sendo a classe média olhando para a classe média. O que não significa que não possa haver aí boa literatura, como de fato há —mas com uma notável limitação de perspectiva” (18). Es frente a ese escenario literario que la literatura marginal impone sus preguntas y sus tensiones alrededor del monopolio de la legitimidad literaria y del poder de consagración.

La literatura producida en los saraus de la periferia, de todos modos, no se vincula con el campo literario tratando de disolver sus fronteras, sino que sus producciones constituyen el motor de una transformación en relación con la oferta de productos simbólicos que nos llevan a repensar los modos de funcionamiento y de legitimación del campo. Se trata de producciones que desbordan sus lenguajes hacia otro tipo de discursos y otro tipo de recursos, por un lado, y se definen también desde otros elementos que escapan a la noción moderna de literatura, tales como el cuerpo, la voz y la comunidad. Una literatura que se configura en un espacio particular de la ciudad —donde se articulan los elementos relacionales del medio popular (el respeto, el honor, el familiarismo, la religiosidad) con elementos vinculados al contexto urbano (ciudadanización, contacto con la cultura letrada).

## Consideraciones finales

La idea de literatura que se maneja en los saraus, como vemos, no responde a un esquema pre-dado ligado a la cultura escrita y a una serie de discursos consagrados, ni tampoco se trata de una negación de la tradición letrada de esa noción, sino que se entiende de manera plural y diversa. La propuesta tiene que ver, como se ha tratado de demostrar, con la ampliación de las fronteras impuestas por el campo literario establecido ligadas al dominio de determinadas formas de expresión asociadas a un sistema de esquemas de percepción y de apreciación propias de las prácticas de lectura y escritura, dado que incluye en su definición otro tipo de registros y trayectorias relacionadas al mundo de la oralidad y de la vida en la periferia. En este sentido, esta idea de literatura afecta, también, a la propia *persona* que la empieza a comprender de esa manera, a partir del momento en que sus características lingüísticas, corporales y biográficas pueden ser revalorizadas en tanto recursos simbólicos potencialmente literarios.

En suma, el estudio de las manifestaciones literarias de las periferias se plantea como privilegiado para repensar las preguntas alrededor del campo literario establecido y sus criterios de valoración acerca de lo que es y no es literario, criterios que, en definitiva, son el resultado de una definición dominante ligada al dominio de ciertas formas de expresión en detrimento de otras que no responden a determinadas reglas.

## Información sobre la autora

Lucía Tennina es graduada en letras por la UBA, magíster en antropología social por la UNSAM y doctora en Letras por la UBA. Realizó estudios de posdoctorado en estudios culturales en la Universidade Federal do Rio de Janeiro bajo la supervisión de Heloísa Buarque de Holanda. Ejerce como investigadora asistente en el Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Tecnológicas (CONICET). Es docente y Jefe de Trabajos Prácticos de la Cátedra de Literatura Brasileña y Portuguesa de la Facultad de Filosofía y Letras de la UBA. Actúa, también, como traductora del portugués al español. Es investigadora permanente del Grupo de Estudos em Literatura Brasileira Contemporânea de la Universidade de Brasília desde 2014. Su área de investigación se centra en la literatura brasileña contemporánea y en las producciones literarias de las periferias de los centros urbanos de Latinoamérica en general, con foco en Brasil (específicamente en las ciudades de São Paulo, Rio de Janeiro y Brasília). Actúa en las áreas de crítica literaria y antropología social.

## Referencias

- Bourdieu, Pierre. 1997. *Razones prácticas*. Barcelona: Anagrama.
- Bourdieu, Pierre. 2005. *Las reglas del arte: Génesis y estructura del campo literario*. Barcelona: Anagrama.
- Caldeira, Teresa. 2008. *Cidade de muros: Crime, segregação e cidadania em São Paulo*. São Paulo: Editora 34; EDUSP.

- Certeau, Michel de. 2006. *La debilidad de creer*. Buenos Aires: Katz.
- Dalcastagnè, Regina. 2012. *Literatura brasileira contemporânea: Um território contestado*. Rio de Janeiro: Horizonte.
- Da Matta, Roberto. 2002. *Carnavales, malandros y héroes: Hacia una sociología del dilema brasileño*. México, DF: Fondo de Cultura Económica.
- Evans-Pritchard, E. E. 1977. "El tiempo y el espacio". En *Los núer*. Barcelona: Anagrama.
- Goffman, Erving. 2009. *La presentación de la persona en la vida cotidiana*. Buenos Aires: Amorrortu.
- Goffman, Erving. 2010. *Estigma: La identidad deteriorada*. Buenos Aires: Amorrortu.
- Mauss, Marcel. 2003. "A *persona*". En *Sociología e antropología*, 385–389. São Paulo: Cosac & Naify.
- Moritz Schwarcz, Lilia. 1999. *As barbas do imperador: Dom Pedro II, um monarca nos trópicos*. São Paulo: Companhia das Letras.
- Peçanha do Nascimento, Érica. 2011. "É tudo nosso! Produção cultural da periferia paulistana". Tese de doutorado, Programa de Pós-graduação da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo.
- Pinho, Wanderley. 2004. *Salões e damas do Segundo Reinado*. São Paulo: Gumerindo Rocha Dorea.
- Rama, Ángel. 1998. *La ciudad letrada*. Montevideo: Arca.
- Salles, Ecio. 2007. *Poesía revoltada*. Rio de Janeiro: Aeroplano.
- Santos, Edilene. 2011. "Bar e poesia". En *Primeiras prosas: Coletivo Cultural Sarau de Ademar*, por varios autores. São Paulo: Ed. Independente.
- Silva, Simone. 2004. "As rodas literárias nas décadas de 1920–30: Troca e reciprocidade no mundo do livro". Tesis de maestría em antropología social, Museu Nacional, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro.
- Sorá, Gustavo. 2010. *Brasileñas: José Olympio e a gênese do mercado editorial brasileiro*. São Paulo: EDUSP.
- Vaz, Sérgio. 2011. *Literatura, pão e poesia*. São Paulo: Global.
- Yakini, Michel. 2008. "Sentimentos". En *Coletivo Cultural Sarau Elo da Corrente: Prosa e poesia periférica*, por varios autores. São Paulo: Elo da Corrente.

**How to cite this article:** Tennina, Lucía. 2018. Entonces ¿eso es literatura? Concepciones sobre lo literario en los sarau de poesia de la periferia de São Paulo. *Latin American Research Review* 53(2), pp. 372–380. DOI: <https://doi.org/10.25222/larr.347>

**Submitted:** 10 February 2016

**Accepted:** 18 November 2016

**Published:** 13 June 2018

**Copyright:** © 2018 The Author(s). This is an open-access article distributed under the terms of the Creative Commons Attribution 4.0 International License (CC-BY 4.0), which permits unrestricted use, distribution, and reproduction in any medium, provided the original author and source are credited. See <http://creativecommons.org/licenses/by/4.0/>.

**LARR**

*Latin American Research Review* is a peer-reviewed open access journal published by the Latin American Studies Association.

**OPEN ACCESS** 