

(RE)CRIAÇÃO LITERÁRIA NAS PERIFÉRIAS DE SÃO PAULO

Lucas Amaral de Oliveira¹ (USP)

RESUMO: O objetivo do texto é expor resultados preliminares da pesquisa de doutorado que realizo junto ao Programa de Pós-Graduação em Sociologia da Universidade de São Paulo. Trata-se do estudo de algumas instâncias de criação, difusão e consumo de bens literários, os saraus, que há mais de uma década vem ecoando nas periferias paulistanas e modificando as dinâmicas artísticas desses espaços. Esse movimento foi determinante para a expansão da recente literatura marginal e tem como força propulsora, justamente, experiências culturais no espaço urbano, a partir das quais algumas comunidades periféricas ressignificam a cidade através da literatura. A questão que exploro, aqui, é que, embora não se enquadrem nas hierarquias simbólicas e nos locais tradicionais de consagração, os saraus parecem exercer hoje papel determinante na formação e projeção de novos escritores oriundos de bairros pobres da capital. Esses novos atores sociais vêm assumindo, cada vez mais dinamicamente, um papel central de mediação em cenários de tensão no espaço urbano, servindo como instrumento de confronto em que a experiência pessoal atua como base para interpretar a experiência coletiva.

PALAVRAS-CHAVE: Produção Literária. Saraus. Periferia. São Paulo.

“Morar dentro do tema é complicado”.
Ferréz

À medida que as disputas pelos espaços urbanos e seus sentidos ganham centralidade, tanto mais a paisagem cultural das cidades torna-se objeto e cenário de interesses diversos. Com isso, as margens, que se manifestam sócio-espacialmente no fenômeno da periferia, ocupam posição de destaque no debate, pois redefinem, a partir de uma “intimidade porosa” (HOLSTON, 2008, p. 24), os espaços da cidade, os pontos de interseção entre arte e vida urbana, inclusão e exclusão, cultura e violência.

Nesse contexto, há mais de uma década, vem sendo possível observar nas periferias paulistanas um fenômeno cultural que merece atenção: a projeção literária de escritores oriundos de bairros pobres da capital, que atribuem a si próprios e a seus produtos as rubricas “marginal” e/ou “periférico”, ao ponto de ser possível falar, hoje, da consolidação de uma nova literatura marginal. Trata-se de uma produção literária

¹ Lucas OLIVEIRA. Doutorando do Programa de Pós-Graduação em Sociologia da Universidade de São Paulo (PPGS-USP) e bolsista FAPESP. E-mail de contato: lucasoliveira@usp.br.

robusta, de escritores que não se enquadram nas hierarquias simbólicas e não se utilizam de locais tradicionais de consagração. Este texto busca problematizar tal fenômeno.

Pode-se dizer que os saraus foram determinantes para a expansão da recente literatura marginal e tem como força propulsora, justamente, experiências culturais no espaço urbano, a partir das quais algumas comunidades periféricas ressignificam a cidade por intermédio da criação literária. Aproximando violência cotidiana e criação literária, ou melhor, reorganizando a paisagem urbana na produção literária a partir da experiência (SÜSSEKIND, 2005), por exemplo, surgem poetas que enfrentam e constroem outras perspectivas para interpretar e explicar suas condições:

Ladeiras ásperas, esquinas em carne viva / coração-tambor onde os caras pálidas não ousam pisar / Poças acumulando ácidos serenos alaranjados / e trombetas apocalípticas do fun(k)anhão / anunciam ninhadas fiéis emergindo em cânticos evangélicos / belezas televisivas e nigerianos de aço. / SP, (S)elva de (P)edras (precisosas) / E não se engane não, moço, / que por aqui é tudo assim mesmo: essa zona, esse alvoroço. / Na virada tem corrida pedestre / uma tal de São Silvestre com largada no ano novo / e é desse jeitinho, velozes e furiosos, que a gente corre o ano todo. / Uma lira paulistana endiabrada esquentando a chapa. / Paulicéia Desvairada, Piratininga, punga, uma pinga / e a letra fugindo do salão elitista, nua correndo pra rua. / Baticum. É reza, gíria [...] (DANZIGER, 2012, p. 64-65).

O imaginário que parece perpassar esse tipo de produção é notadamente urbano, na medida em que emerge de um território concreto da geografia da cidade e “o reconstrói dentro do espaço narrativo como agente crucial no processo de construção identitária de seus habitantes” (CORONEL, 2013, p. 29), indo na contramão da “desterritorialização”, um dos traços da narrativa brasileira do século XXI.

Assim, no quadro de desigualdades e altos índices de violência, sobressaíram-se usos e práticas culturais que funcionaram, em especial, como fatores de valorização de comunidades periféricas e redefinição de fronteiras urbanas. No campo da produção cultural, desde o final do século XX até hoje, um segmento que vem surpreendendo é o da atuação coletiva, em especial os arranjos de produção artística local que, a partir de uma multiplicidade de elementos urbanos, sociais e poéticos agregados, estão ativamente engajados na reconstrução de processos identitários. O poeta Binho (2007, p. 8), em tom nostálgico e memorialístico, ilustra um pouco essa multiplicidade:

Quando nasci, tinha seis anos. / No lugar em que nasci, / Sonhava que tudo era nosso. / Tinha os campinhos e os terrenos baldios. / Era meu território. / Já foi interior, / Hoje periferia com as casas cruas. / As vacas com tetas gruas / Não existem mais. / A cerca virou muro. Óbvio. / A cidade cresce, / O muro cresce. / Vieram os prédios, as delegacias, os puteiros / e as Casas Bahia. / Também cresci / Fiquei grande. / Já não caibo dentro de mim. / E de tão solitário / Sou meu próprio vizinho. / E de tão solitário / Sou meu próprio vizinho.

Gostaria de trazer à tona a obra de Columbano Bordalo Pinheiro (1857-1929), pintor realista português, cuja formação vai desde a Academia de Belas-Artes de Lisboa – durante a década de 1870 –, onde foi aluno de Simões de Almeida – famoso escultor romântico –, até um período com bolsa de estudos em Paris – de 1881 a 1883 –, financiado pelo rei consorte D. Fernando II de Portugal. Foi ali que Columbano recebeu a influência de artistas como Manet e Degas, o que o ajudou a expor em um grande evento, o prestigiado *Salon de Paris*. Em Lisboa, o pintor expôs um de seus mais famosos quadros, “O Sarau” (1880), para um público majoritariamente burguês.

Figura 1



O Sarau, de Columbano Bordalo Pinheiro (1880, Coleção Particular, domínio público).

No quadro, pode-se observar um piano com uma jovem a tocar. De pé, muitos assistem atentos, e um homem, o único inteiramente virado de frente, parece cantar ou declamar algo, dirigindo-se aos atentos espectadores. Em cada um dos cantos da cena, veem-se mulheres, homens e crianças em trajes de gala. Há rigor nas roupas: o senhor à direita usa fraque, e o menino, ao centro, de costas, calções que fazem destacar suas meias. Inclusive, no fundo, observam-se algumas decorações – relógio, vaso de plantas, candeeiro. No canto esquerdo, três sujeitos cujos semblantes e papéis nas mãos sugerem ser intelectuais e poetas. Enfim, tudo indica que estamos diante de um retrato típico de uma cena burguesa, composto por uma elite que monopolizava, em grande medida, a arte e a música da época, expressões maiores da riqueza intelectual de uma sociedade.

A segunda cena é um trecho do capítulo XVI, “O Sarau”, d’A *Moreninha*, de Joaquim Manuel de Macedo (1820-1882), médico e escritor brasileiro que, com José de Alencar e Manuel Antônio de Almeida, foi um dos expoentes do Romantismo no Brasil.

Um sarau é o bocado mais delicioso que temos [...]. Em um sarau todo o mundo tem que fazer. O diplomata ajusta, com um copo de champanha na mão, os mais intrincados negócios; todos murmuram e não há quem deixe de ser murmurado. O velho lembra-se dos minuets e das cantigas do seu tempo, e o moço goza todos os regalos da sua época; as moças são no sarau como as estrelas no céu; estão no seu elemento: aqui uma, cantando suave cavatina, eleva-se vaidosa nas asas dos aplausos, por entre os quais surge, às vezes, um bravíssimo inopinado, que solta de lá da sala do jogo o parceiro que acaba de ganhar sua partida no écarté, mesmo na ocasião em que a moça se espicha completamente, desafinando um suspenso; daí a pouco vão outras, pelos braços de seus pares, se deslizando pela sala e marchando em seu passeio, mais a compasso que qualquer de nossos batalhões da Guarda Nacional, ao mesmo tempo em que conversam sempre sobre objetos inocentes que movem olhaduras e risadinhas apreciáveis. [...] Ali vê-se um ataviado *dandy* que dirige mil finezas a uma senhora idosa, tendo os olhos pregados na sinhá, que senta-se ao lado. Finalmente, no sarau não é essencial ter cabeça nem boca, porque, para alguns é regra, durante ele, pensar pelos pés e falar pelos olhos. E o mais é que nós estamos num sarau. Inúmeros batéis conduziram da Corte para a ilha de... senhoras e senhores, recomendáveis por caráter e qualidades; alegre, numerosa e escolhida sociedade enche a grande casa, que brilha e mostra em toda a parte borbulhar o prazer e o bom gosto².

² Obra de domínio público em: <http://www.dominiopublico.gov.br/download/texto/bn000008.pdf>.

O excerto descreve algo próximo a um recital, episódio cultural peculiar dos salões aristocráticos do século XIX, sobretudo em São Paulo e Rio de Janeiro, que elevava a poesia como a arte de “bom gosto” da elite, que reproduzia costumes da alta cultura europeia. Esse tipo de reunião artística, bastante comum e disseminada nos salões das elites parisienses, foi importado para o Brasil, mediante um desses processos esquizofrênicos de “macaqueação” ao qual se refere Roberto Schwarz (2009, p. 76-77), quando diz que, muitas vezes, no âmbito das artes principalmente, a solução mais fácil encontrada pela elite sempre foi transportar tradições, isto é, “adotar, citar, macaquear, saquear ou devorar as maneiras e modas todas, de modo que refletissem, na sua falha, a espécie de torcicolo cultural em que nos encontramos”.

Recorro às duas imagens para dizer que o sarau, como modelo de sociabilidade cultural, ressurgiu com força em botecos da zona sul da periferia de São Paulo. Porém, não se recitam mais as arcádias da *Belle Époque* francesa, nem versos parnasianos distintivos dos salões forjados no Brasil. “Na periferia, a vontade de dizer é tanta que as pessoas querem produzir. Então, teve muita gente que frequentava bar que acabou virando poeta”, conta Binho, figura emblemática dessa geração. Vaz costuma dizer que o sarau “é quando a poesia desce do pedestal e beija os pés da comunidade”³.

Entre o final dos anos 1990 e início dos 2000, esses escritores realizaram uma verdadeira transformação artística em seus respectivos bairros. Os projetos pioneiros são da zona sul da cidade: a Cooperifa (Cooperativa Cultural da Periferia), no Jardim São Luís, fundado em 2001, pelos poetas Sérgio Vaz e Marco Antonio Iadocicco (Marco Pezão); e o Sarau do Binho, no Campo Limpo, fundado por Robinson Padial (ou apenas Binho) – que funciona como sarau poético desde 2004, mas que já existia, desde o final da década de 1990, como “Noite da Vela”. Até hoje, eles ocorrem regularmente e foram idealizados por poetas e ativistas que se reconhecem como integrantes da chamada nova literatura marginal⁴.

³ A fala de Binho foi cedida a Leandro Cruz e está disponível em: outraspalavras.net/blog/2012/08/24/binho-do-sarau-arte-na-periferia-exige-acao/. A frase de Sérgio Vaz é um jargão usado pelo poeta.

⁴ Ou literatura periférica, suburbana, divergente, de denúncia social, da violência, engajada, “litera-rua”, hip-hop, testemunhal. O uso das categorias que classificam obras que compõem o movimento é variado.

Figura 2



Pilar (2014, fotografia do próprio autor).

A imagem acima retrata uma das poetisas mais célebres da periferia, Tula Pilar Ferreira, a “Pilar”, declamando um de seus poemas em um sarau. A foto representa um dos elementos a sugerir que o labor literário dos escritores marginais desafia a noção habitual de literatura⁵. A literatura que pulsa nas periferias e que agita os saraus vem constituindo uma expressão artística eminentemente performática, musicalizada, oral. Ela apresenta um caráter problemático que define sua própria especificidade: emerge e se movimenta em um território no qual vão se embaralhar, sem muitas preocupações com distinções formais ou temáticas, a vontade documental, a força do testemunho e a

⁵ A negação do fazer literário “canônico”, digamos assim, está muito presente em alguns textos desses autores, que pretendem escrever uma “outra história da cultura popular”. Por exemplo, nas palavras de Ferréz (2005, p. 10): “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”. Por isso, explica Sérgio Vaz (2008, p. 247), é necessária a fabricação de outra estética, de outra poética: “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”.

ficcionalização de experiências vividas pelos autores, gerando, com efeito, “dúvidas e interrogantes sobre os parâmetros críticos pertinentes para abordar o fenômeno nas suas verdadeiras dimensões, sem resquícios de matiz universalista ou canônico” (ESLAVA, 2004, p. 36-37). Um excerto de Sérgio Vaz, sacado de sua obra autobiográfica que, igualmente, conta a história da Cooperifa, é provocador nesse sentido:

A periferia, que sempre foi lugar de gente trabalhadora e supostamente ninho da violência, como querem as autoridades nos fazer acreditar, ganhava, às custas de sua própria dor e da sua própria geografia, uma nova poesia, a poesia das ruas. Uma poesia única, que nasce do mesmo barraco de Carolina de Jesus, que brota da panela vazia, do salário mínimo, do desemprego, das escolas analfabetas, do baculejo na madrugada, da violência que ninguém vê, da corrupção e das casas de alvenaria fincadas nos becos e vielas das favelas das periferias da Zona Sul de São Paulo. Uma poesia dura, seca, sem papas na língua, ora sem crase, ora sem vírgula, mas ainda assim poesia, com cheiro de pólvora, com gosto de sangue, com o pus da doença sem remédio, com o pé descalço, com medo, com coragem, com arregaço, com melaço da cana, com o cachimbo maldito, mas que caminha com endereço certo: o coração alheio. A poesia tinha ganhado as ruas e nunca mais seria a mesma. A Academia? Que comam brioques! (VAZ, 2008, p. 115).

Leila Lehnen, em abertura ao recente dossiê “Espaço e Subjetividade”, dos *Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea*, constrói a ideia de “mapa simbólico” para refletir as estéticas e poéticas contemporâneas. De forma semelhante aos mapas geográficos, o mapa simbólico, composto por diferentes tipos de narrativas – escritas ou orais –, portaria seus territórios centrais e suas zonas periféricas, ou seja, espaços marginais contendo narrativas que sobrevivem “fora do lugar”, aquém ou além de discursos hegemônicos. Essas zonas periféricas da cartografia simbólica da cidade podem, muitas vezes, ser apropriadas pelo discurso hegemônico; porém, muito frequentemente, logram articular diversos mecanismos de exclusão inerentes à configuração sociopolítica e cultural, lutando “por criar um espaço de expressividade para os sujeitos que vivem às margens da sociedade hegemônica e de seus mecanismos de validação política, social e cultural” (LEHNEN, 2015, p. 13).

Também, é possível reconhecer nas manifestações literárias das periferias e nas estratégias de seus agentes ao menos um dos postulados levantados por Pascale

Casanova (2005), quando lançou seu manifesto de conjugação entre estética e política na “república das letras”. A socióloga acredita que certos movimentos, gêneros ou tendências literárias tendem sempre a deixar suas marcas, umas mais que as outras, na medida em que são capazes de modificar normas estéticas vigentes, bem como a configuração do próprio campo de produção específica no qual estão inseridos; ou seja, na medida em que, pelo menos por um tempo, servem como unidades comparativas dentro de uma cronologia e de um espaço social específicos, como modelo de cotejamento para as produções seguintes. Mas quais são essas marcas?

Até o estágio atual da pesquisa, pude observar que os saraus conformam um circuito de produção literária atravessado por um fluxo entre ativistas culturais e produtores, uma rede complexa de frequentadores e agentes que transitam de um bairro a outro sem levar em conta as enormes distâncias geográficas impostas pela cidade, como lembra Tennina (2013), tampouco as distâncias sociais que impõem a realidade da pobreza. Isso está muito presente nos manifestos que os escritores e coletivos lançam a fim de se nortearem e definirem seus princípios de atuação: “Dos becos e vielas há de vir a voz que grita contra o silêncio que nos pune”⁶ (VAZ, 2008, p. 246).

O interessante em toda essa movimentação literária e na produção que ela engendra é o fato de estar sendo protagonizada por indivíduos que relacionam sua atuação e bens simbólicos a espaços periféricos e às vozes marginais que dali emergem, explorando, para tanto, diversas linguagens artísticas e mecanismos coletivos de produção e difusão de narrativas. Exemplo disso é o poema de Fuzzil (2010):

Minha faculdade é a rua! / Formei-me em Letras, / História e Geografia. // Fiz letra de samba, / Letra de rap, / Letra de forma, / Letra de mão, / Letra de pixo, / Letra de grafite. // Fiz histórias nas ruas! / contei histórias da vida, / Histórias de manos e minas, / Histórias do cotidiano... / Histórias de miliano, / Histórias verídicas. // Andei pelos guetos, becos, / Observei os terrenos baldios, / Construí poemas de madeira, / Barracos de papel. // Observei os arranhas céus / Os córregos poluídos. // Minha faculdade é a rua! / Formei-me em Letras, / História e Geografia⁷.

⁶ Excerto do “Manifesto da Antropofagia Periférica”, de Vaz, publicado originalmente no blog do poeta.

⁷ Poema de Fuzzil, “Faculdade”, publicado no livro *Caturra* (Elo da Corrente Edições, 2010) e disponível no blog do poeta: <http://fuzzil.blogspot.com.br/2010/12/faculdade-minha-faculdade-e-rua-formei.html>.

Os saraus periféricos podem ser caracterizados como reuniões artísticas envolvendo moradores e visitantes de determinada região periférica que, por motivos diversos, querem expor seus textos ao público, discutir literatura ou apenas ouvir o que os outros têm a dizer. Em clima de “confraternização da palavra”, como colocou Sérgio Vaz (2008), aqueles que se apresentam nesses espaços – em sua maioria bares e botecos, mas também Centros Educacionais Unificados (CEUs)⁸, espaços culturais, praças, ocupações, teatros e escolas – têm liberdade de expressão artística, na qual a declamação de poesias autorais é dominante. Ademais, os saraus funcionam como espaços de valorização das periferias e de identificação coletiva entre seus participantes.

Contudo, ainda que se possa remeter a história desses saraus – por seu formato e seus efeitos de sociabilidade, sobretudo – aos saraus animados pelas elites intelectuais e/ou econômicas brasileiras, desde o século XIX, retratadas em obras de escritores como Machado de Assis, Manuel Antônio de Almeida e Joaquim Manuel de Macedo, o fenômeno atual deve sua especificidade sócio-histórica à condição duplamente marginal de seus agentes – no campo social, das classes, e no campo da produção cultural. Tais espaços estão permitindo, hoje, que indivíduos iniciem trajetórias literárias – mesmo que sem vislumbre de consagração pessoal ou profissional –, na medida em que operam como comunidades culturais aptas a instituírem normas de legitimação específicas, agregando, em torno de temáticas caras às periferias, aficionados por literatura que habitam regiões desprovidas de equipamentos, bens e incentivos artísticos.

Érica Peçanha do Nascimento (2009), que realizou estudos pioneiros sobre essas instâncias, reconhece nos saraus um arranjo elaborado por artistas para estimular novas opções de lazer, criação e participação político-culturais “nas quebradas”, pois revelam formas diversas de associativismo entre membros de classes populares em torno da literatura, possibilitando ações culturais das mais diversas, empoderamento e modos de *estar e ser* na periferia. O fato é que vivemos uma novidade muito bem-vinda: movimentos literários originários dos bairros periféricos que ganham centralidade cultural no processo de produção e difusão de bens e equipamentos artísticos, e que só

⁸ Os Centros Educacionais Unificados (CEUs) são complexos educacionais, esportivos e culturais caracterizados como “espaço público múltiplo”. A cidade de São Paulo conta hoje com 45 CEUs. Sobre essas intervenções educacionais da prefeitura em seus bairros periféricos, consultar Anelli (2004).

se tornaram possíveis em decorrência das estratégias inovadoras de alguns de seus agentes no campo da criação, circulação e consumo cultural, bem como pelo papel essencial de afirmação de identidades coletivas periféricas, que se deu mediante o uso da literatura e de uma estética literária bastante idiossincrática.

Esses são apenas exemplos de um fenômeno de experiência coletiva que movimenta a produção cultural nos circuitos descentrados de regiões com pouca oferta de serviços, onde a renda é menor e a vulnerabilidade social grande e mais difícil o consumo literário. O curioso é que a rubrica “marginal” e/ou “periférica” é reivindicada, desde o início, pelos próprios escritores que compõem o movimento. A auto-atribuição “marginal-periférica” põe em pauta, assim, a posição ocupada pelo indivíduo morador das periferias no contexto urbano, o que se faz pela oposição a um “outro”, não periférico, e a um “centro”. A questão da territorialidade e do espaço social a que esse indivíduo pertence é essencial, e pode ser considerada homóloga à posição ocupada pelo escritor periférico no campo de produção cultural dominante.

A maioria das novas figuras do urbanismo a que me referi parece estar orientada por uma experiência em comum – de vida na periferia – que resiste a tal lógica de erosão dos espaços de criatividade nas cidades. Trata-se de um projeto intelectual e político – “dar voz”, dentro e fora dos saraus, ao seu grupo de origem – que busca ressignificar a produção artística nas margens da cidade. É possível identificar esse tipo específico de produção literária com uma espécie de “mutirão autoral”, para utilizar a equação de Atencio (2006), que considera um traço central do relato testemunhal desses poetas o fato de que a voz que fala representa uma coletividade maior.

Os poetas valorizam o testemunho de situações que os acometem dia a dia, mediante intervenções pragmáticas no espaço público que pautam problemas urbanos e sociais, estimulando a criação, o consumo e a difusão de bens literários nos circuitos descentrados da cidade – que se constitui como espaço de constantes disputas. Esses atores vêm assumindo cada vez mais dinamicamente um papel central de mediação em cenários de tensão social no espaço urbano, utilizando a literatura como instrumento de confronto em que a experiência pessoal atua como base para interpretar a experiência coletiva. Assim, o próprio fazer artístico desse grupo de poetas é uma ruptura com o

labor cultural de praxe, pois critica e combate o fato de que a voz do marginalizado esteve sempre intermediada pela voz de outro – que, ocupando posição privilegiada no espaço público, apresentava e representava o indivíduo periférico, até então excluído do processo produtivo de sua autorrepresentação.

Parece haver, portanto, a tentativa, pelo menos por parte dos escritores participantes desses saraus, de construir uma leitura própria do que seja a cidade, do que seja a questão urbana propriamente dita, o que pode alterar tanto o modo como os moradores das periferias são rotulados, como a maneira como pensam suas próprias identidades coletivas e se relacionam com o espaço social mais amplo. Os saraus parecem ativar, nesse processo, outros registros da realidade das periferias, uma vez que reproduzem e ressignificam, no plano material e simbólico, espaços, fronteiras, mercados, modos de vida, comportamentos, valores, práticas e linguagens comuns aos indivíduos que habitam territórios suburbanos, de modo a ilustrar suas singularidades e fortalecer códigos culturais distintivos – com regras próprias de concordância verbal, uso do plural, gírias, neologismos e um léxico bastante idiossincrático.

Então, se considerarmos a cidade enquanto *obra* de determinados agentes históricos e sociais, como o fez Lefebvre (2001), podemos dizer que os artistas periféricos que constituem o movimento da literatura marginal ilustram suas singularidades e lutas por intermédio da escrita e da organização coletiva, de forma a tornarem-se protagonistas e operadores de suas próprias criações. Com efeito, transformam os espaços urbanos marginais em recursos de suas próprias ações, manuseando palavras, símbolos e códigos diversos, bem como artefatos materiais que lhes estão disponíveis, para assim produzir enunciados e comunicar-se com os outros, a fim de reivindicar espaços de fala, ação e atuação – justamente em uma época em que se tende a negociar cada vez mais aberta e cinicamente políticas de livre-mercado de privatização do espaço público. A arte torna-se, nessa medida, uma verdadeira *práxis*, uma experiência compartilhada e, enfim, uma forma de viver e pensar a cidade.

Referências

- ANELLI, R. L. S. Centros Educacionais Unificados: arquitetura e educação em São Paulo. *Arquitextos*, São Paulo, v. 055, 2004.
- ATENCIO, R. “Dangerous minds: Brazil’s escritura da exclusão and testimonio”. *Hispania*, v. 89, n. 2, Madison, p. 278-288, 2006.
- BINHO. “Campo Limpo Taboão”. In: BINHO & POETA, S. *Donde Miras: dois poetas e um caminho*. São Paulo: Edições Toró, 2007.
- CASANOVA, P. Literature as a World. *New Left Review*, 31 jan feb, 2005.
- CORONEL, L. P. “A escrita da cidade partida”. *Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea*, Brasília, n.42, pp.29-45, 2013.
- DANZIGER, W. “Eles não usam Black Power”. *Rebosteio*, São Paulo, n.4, junho/2012.
- ESLAVA, F. V. Literatura marginal: o assalto ao poder da escrita. *Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea*, Brasília, n. 24, p.35-51 2004.
- FERRÉZ (Org.) *Literatura marginal: talentos da escrita periférica*. Rio de Janeiro: Agir, 2005.
- FUZZIL. *Caturra*. São Paulo: Elo da Corrente Edições, 2010.
- HOLSTON, J. *Insurgent Citizenship*. Princeton: Princeton University Press, 2008.
- LEFEBVRE, H. *O direito à cidade*. São Paulo: Centauro, 2001.
- LEHNEN, L. Apresentação: narrativas fora de lugar. *Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea*, Brasília, n. 45, p. 13-20, jan./jun. 2015.
- NASCIMENTO, E. P. *Vozes marginais na literatura*. Rio de Janeiro: Aeroplano/Fapesp, 2009.
- SCHWARZ, R. *Cultura e Política*. São Paulo: Paz e Terra, 2009.
- SÜSSEKIND, F. “Desterritorialização e forma literária: literatura brasileira contemporânea e experiência urbana”. *Literatura e sociedade*, São Paulo, n. 8, p.60-81, 2005.
- TENNINA, L. Saraus das periferias de São Paulo: poesia entre tragos, silêncios e aplausos. *Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea*, Brasília, n. 42, p. 11-28, jul./dez. 2013.
- VAZ, S. *Cooperifa: antropofagia periférica*. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2008.