

POESIA E PERIFERIA: vozes marginais nos saraus literários do Coletivoz e na poesia de Sérgio Vaz¹

Igor Richielli Braga Campos²

Resumo

O presente artigo objetiva investigar a nova poesia marginal brasileira, afastando-se, de certa forma, da concepção de poesia marginal produzida na década de 1970, no contexto da ditadura militar, quando se produziu uma literatura por poetas que eram, segundo Hollanda, “marginais da vida política do país, marginais do mercado editorial, e, sobretudo, marginais do cânone literário” (HOLLANDA, 2014, s/p). A poesia marginal, objeto de estudo desta pesquisa, consiste naquela produzida, a partir dos anos 1990, por sujeitos de um determinado perfil sociológico, conforme elucidada Nascimento (2009, p. 42): minorias à margem dos grandes centros geográficos das cidades, do consumo de bens econômicos e culturais e da participação político-social. É, pois, esse contexto, em que surgem as mobilizações culturais coletivas que buscam expressar e materializar as visões de mundo desses sujeitos marginais que nortearam a investigação pretendida. Esses movimentos, caracterizados por uma sublevação intelectual marcadamente politizada, têm a pretensão de denunciar ou evidenciar as discrepâncias sociais (oni)presentes nas periferias, constituindo-se em espaços onde se busca estabelecer uma identidade coletiva. Nesse sentido, pretendemos analisar os discursos materializados nos saraus artístico-literários da periferia por meio de um estudo de caso dos saraus do Coletivoz, em Belo Horizonte, tomado como cena cultural em que os textos poéticos são construídos. Discutiremos, então, como se dá o trânsito de vozes (outrora) marginalizadas, em diálogo com uma obra também resultante desse tipo de movimento: *Colecionador de Pedras* (2013), de Sérgio Vaz. Para esta pesquisa,

¹ Este artigo foi elaborado com base no relatório final de atividades do projeto de iniciação científica desenvolvido com bolsa do CNPq (PIBIC/PUC-MG), entre março de 2014 e julho de 2015, sob orientação da Prof.^a Dr.^a Ivete Lara Camargos Walty.

² Graduando em Letras pela PUC Minas. E-mail: igorrichielli@live.com

realizamos nossa coleta de dados a partir de entrevistas e gravações, participando dos saraus do Coletivoz ocorridos entre julho de 2014 e março de 2015.

Palavras-chave: poesia marginal; enunciação; periferia; identidades culturais.

1 INTRODUÇÃO

Conforme Hall (2008), o ressurgimento da questão multicultural e das dificuldades que envolvem uma nova concepção de multiculturalismo deu-se no seio da globalização, tomada como ação homogeneizante e estruturada em dominância. Conforme o autor, esse processo causou dois importantes impactos. O primeiro é o questionamento da identidade nacional a partir das noções de raça e etnia, haja vista a influência dos movimentos diaspóricos e a conseqüente miscigenação, bem como a ruptura da compreensão dualista entre modernidade e tradição. O segundo é o advento de um novo tipo de localismo, um “retorno do particular e do diferente”, pautado na reação defensiva de certos grupos étnicos, muitas vezes em resposta ao racismo cultural e à exclusão. (HALL, 2005, p. 85). Tais tendências contraditórias acarretam culturas cada vez mais híbridas e a formação de novas e plurais identidades. A periferia tem estado, ao mesmo tempo, “aberta às influências culturais ocidentais” (HALL, 2005, p. 79) e convicta da necessidade de se preservarem certos elos de continuidade cultural com as culturas de origem presentes na comunidade.

O produto dessa relação dialética pode ser verificado nos atuais coletivos marginais, como o Coletivoz e a Cooperifa. A Cooperifa e o Coletivoz podem ser conformados, enquanto movimentos opostos à estruturação de dominação e valorização culturais, como espaços de cultura popular, por possibilitar a vocalização daquilo que Hall caracteriza como “formas e atividades cujas raízes se situam nas condições sociais e materiais de classes específicas” (HALL, 2008, p. 241). A voz e a problemática que a envolve são contempladas nos discursos poéticos dos saraus, uma vez que estes destacam questões étnico-raciais, tais como negritude e cultura negra; político-ideológicas, como feminismo e socialismo; e sociais, como violência, pobreza e uso de drogas. Os saraus promovidos por esses coletivos torna-se, então,

além de um movimento de resistência, um espaço de articulação e promoção de um ativismo político-social.

Bakhtin postula que o mundo concebido se modela em visões do mundo materializadas nas vozes. Uma vez que a palavra é ideológica e está ligada à evolução ideológica, os discursos são o modo pelo qual se constituem os sujeitos, a emergência da voz se torna, nesse sentido, uma questão de alteridade (BAKHTIN, 2010, p. 116).

Baseada nessa postulação, a hipótese principal é que a constituição do espaço da nossa pesquisa, o Sarau do Coletivoz, os conteúdos temáticos, construção composicional e o estilo (Cf. BAKHTIN, 1997, p.277) das poesias articulam-se, objetivando a legitimação das vozes dos sujeitos marginais e fazendo com que esse movimento seja social e culturalmente representativo. Pretendemos, pois, não apenas perceber a literatura marginal como um crescente e forte movimento de resistência sociocultural à cultura dominante, mas também investigar como esse fazer literário se caracteriza como um processo de emancipação e criação/manutenção de identidades. Essa resistência não significa simplesmente uma isenção ou libertação dos valores dominantes, mas uma movimentação contra a homogeneidade global, de absolutismos étnicos e purezas culturais.

Para tais estudos, tomamos como operadores de leitura, as discussões acerca dos conceitos de discurso e enunciação formulados por Benveniste, em *Problemas de linguística geral* (1989), e por Bakhtin, em *Estética da criação verbal* (1997) e em *Marxismo e filosofia da linguagem* (2010), discutindo, sobretudo, a emergência das vozes nos textos literários em questão e suas inter-relações. Considerando que toda enunciação se dá no tempo e no espaço, são utilizados, ainda, conceitos de espaço apresentados por Doreen Massey em *Pelo espaço: uma nova política da espacialidade* (2008) e por Milton Santos em *Metamorfoses do espaço habitado: Fundamentos Teóricos e Metodológicos da Geografia* (1988).

2 COOPERIFA E COLETIVOZ: DOS MOVIMENTOS E SEUS MANIFESTOS

Os elementos identitários estão em constante discussão nas teorias sociais da contemporaneidade. Movimentos sociais e culturais surgem em um contexto no qual a noção de uma identidade individualista, fixa e estável, está em declínio, ao

passo que as identidades são consideradas múltiplas, celebrações móveis definidas historicamente (HALL, 2005, p. 13). Para Hall, “o sujeito ainda tem um núcleo ou essência interior que é o "eu real", mas este é formado e modificado num diálogo contínuo com os mundos culturais "exteriores" e as identidades que esses mundos oferecem” (2005, p. 11). As identidades culturais e suas diferenças étnicas e regionais são colocadas sob o teto político do estado-nação, desde a sua consolidação nos séculos XVIII e XIX, potencializando a formação de uma cultura nacional (GELLNER *apud* HALL, 2005, p. 49). Seja calcada nas tradições, por vezes inventadas e arbitrárias, ou nos mitos fundacionais de um povo, a hegemonia cultural das narrativas nacionais se molda com a somatória de um passado seletivo histórico e um presente ativo, sendo por esse motivo, segundo Hall, regressiva e anacrônica. Em diálogo com Hall, Bhabha (2006) aponta, contra esse movimento hegemônico, a insurgência das denominadas “contranarrativas da nação”, por meio dos processos migratórios e das minorias étnicas e regionais, que rasuram as fronteiras totalizadoras da Nação, uma vez que “a diferença cultural não pode ser compreendida como um jogo livre de polaridades e pluralidades no tempo homogêneo e vazio da comunidade nacional” (BHABHA, 2006, p. 227).

À luz desses conceitos, podemos analisar os movimentos socioculturais periféricos em questão, Cooperifa e Coletivoz, por meio de suas ações contranarrativas. Começamos pela Cooperifa dado que esta foi o modelo fundador para o Coletivoz.

Fundada por Sérgio Vaz em 2001, a Cooperativa Cultural da Periferia (Cooperifa) é um “movimento cultural de resistência na periferia (VAZ, 2008)” que congrega artistas profissionais e amadores em saraus semanais no bar de José Cláudio Rosa, vulgo Zé Batidão, localizado no Jardim Guarujá, extremo sul da capital paulista. A primeira atividade da Cooperifa foi realizada em Taboão da Serra nas dependências de um galpão de fábrica abandonado, por meio de um evento que reuniu nesse espaço várias performances e trabalhos artísticos tais como pintura, teatro, música, grafite e literatura, com o lançamento dos livros de Vaz e Ferréz. Esse episódio cultural foi o precursor da associação de artistas que viria a se radicar, meses depois, como o Sarau da Cooperifa. Em 2007, já consolidados enquanto movimento, Vaz e outras lideranças culturais se organizam em prol de um desejo antigo, que havia sido fundamental para a criação da Cooperifa: a realização

da Semana de Arte Moderna da Periferia. Notadamente alusiva à Semana de 22, a Semana da Cooperifa foi a construção de uma contranarrativa, uma resposta à narrativa homogeneizante da cultura nacional, claramente materializada no trecho abaixo, escrito por Vaz:

A Periferia unida, no centro de todas as coisas.
Contra o racismo, a intolerância e as injustiças sociais das quais a arte vigente não fala.
Contra o artista surdo-mudo e a letra que não fala.
É preciso sugar da arte um novo tipo de artista: o artista-cidadão. Aquele que na sua arte não revoluciona o mundo, mas também não compactua com a mediocridade que imbeciliza um povo desprovido de oportunidades. Um artista a serviço da comunidade, do país. Que armado da verdade, por si só exercita a revolução. +
Contra a arte domingueira que defeca em nossa sala e nos hipnotiza no colo da poltrona.
Contra a barbárie que é a falta de bibliotecas, cinemas, museus, teatros e espaços para o acesso à produção cultural.
[...]
A Arte que liberta não pode vir da mão que escraviza.
Por uma Periferia que nos une pelo amor, pela dor e pela cor.
É TUDO NOSSO! (VAZ, 2011, p. 52).

O texto acima é um trecho do manifesto escrito por Vaz por ocasião da Semana de Arte Moderna da Periferia. O manifesto, gênero textual profundamente persuasivo utilizado por artistas para expor e autenticar uma perspectiva artística, muitas vezes, inviabilizada ou esteticamente impossível, não foi escolhido por Vaz para apenas divulgar seu evento cultural, mas com o objetivo claro de legitimar e tornar públicas as diretrizes a partir das quais o movimento iria se construir permanentemente. Marcado pela crítica à falta de políticas públicas e demais iniciativas de criação de espaços culturais, à programação televisiva de má qualidade e contra toda sorte de injustiças sociais, o manifesto de Vaz sugere uma nova antropofagia, diferente daquela modernista:

Mas o que alguns não sabiam era que nós da Cooperifa queríamos justamente era isso mesmo, comer esta arte enlatada produzida pelo mercado que nos enfiam 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 sua bússola apontada para o subúrbio, 85 anos depois, como previu o poeta (VAZ, 2008, p. 235).

Figura 1: Cartazes da Semana de Arte Moderna (1922) e da Semana de Arte Moderna da Periferia (2007), respectivamente.



Fontes respectivas: COSTA, 2014 e COLECCIONADOR DE PEDRAS, 2007.

A paródia ao cartaz da Semana de 22, vide figura 1, explica essa desconstrução dos elementos modernistas: o arbusto seco de Di Cavalcanti dá lugar à árvore frondosa e frutífera da periferia. A Cooperifa se constroi, assim, como um movimento de antropofagia da narrativa nacional: em contraste com o que seria a aridez do cenário modernista que evocava um nacionalismo necessário; cria-se uma cultura repleta de frutos contranarrativos. Os frutos que são intencionalmente vermelhos, segundo Vaz (2008), podem apontar, tanto para a violência típica das periferias, quanto para a substância desse movimento periférico, orgânico e visceral.

Nessa rede periférica, então, introduzimos o Coletivoz, movimento que desde sua fundação dialoga profundamente, em princípio e ação, com a Cooperifa. Em visita ao sarau da Cooperifa em julho de 2008, Rogério Coelho, Eduardo DW e outros artistas belo-horizontinos perceberam a necessidade de replicar o movimento de Sérgio Vaz na capital mineira, adequando a ideia ao seu espaço e à própria realidade da cidade. Sob a liderança de Coelho e com as coordenadas de Vaz, o Coletivoz teve início no dia 10 de agosto do mesmo ano. Nesse dia os dois saraus aconteceram simultaneamente e uma conferência telefônica entre Vaz e Coelho, durante a realização dos eventos, marcou a inauguração do sarau mineiro.

Segundo Coelho, o Coletivo é “um sarau de periferia que promove encontros semanais/mensais entre artistas, poetas, *rappers* e comunidade em geral com intuito de ler/ouvir poesias no bar” (COELHO, 2008, sem paginação). Além da afinidade com a Cooperifa na escolha do local dos saraus, um bar na região periférica de Belo Horizonte, Coelho se apropria também da proposta de Vaz com a redação do Manifesto da Voz Coletiva. Coelho direciona, primeiramente, um olhar para o próprio manifesto enquanto gênero “transformador”. Em seguida, apresenta o caráter defensivo do texto e do movimento por ele referendado:

“A palavra “Manifesto” aqui, não sei se pelo respeito, ou se pelo diálogo possível com os assuntos de mesmo gênero, tão transformadores deste e de outros séculos, representa, antes de mais nada, uma defesa. A defesa de um patrimônio. E depois, e não menos importante, a defesa do direito à voz. A voz como um conjunto de valores, que se estreitam no poder da fala. A voz como agente transformador da sociedade contemporânea; como único meio capaz de dialogar com qualquer discurso hegemônico. [...] É assim mesmo, de modo dúbio, imbricado, conturbado, entrelaçado, transculturado é que se estabelecem as relações desse coletivo periférico; dessa voz coletiva. E talvez, por isso mesmo, é que nos concentramos, com o grafite, com o rap, com a poesia, com a literatura periférica/marginal, na função de desestruturar, desestabelecer (*sic*), desprivatizar (*sic*), destituir, desarticular, para, assim, conseguirmos desbravar, descobrir, desodiar (*sic*), despirocar e desvairar num gozar coletivo. Há uma urgência absurda de que esse gozo aconteça. (COELHO, 2008, sem paginação).

O Coletivo se configura, portanto, como uma instituição de vozes marginais em operação. A noção de movimento bem se aplica, tendo em vista que o artista-cidadão traçado por Vaz em seu manifesto (VAZ, 2008, sem paginação), e recuperado no Manifesto da Voz Coletiva, precisa/deve se movimentar através da fala. Para Coelho, é na manifestação da voz, em sua forma artística, que os sujeitos marginais são sujeitos de si na formação das identidades multiculturais. Identidades essas que não podem ser entendidas como estáticas, mas sendo transformadas e (re)criadas no percurso da história. O “gozar coletivo”, do qual Coelho acusa a urgência, é o surgimento de mais “duelo de rappers, eventos culturais e saraus sobre/nas periferias, tal qual é a memorável Cooperifa, porta-voz de longa data, entre outros” (COELHO, 2008, sem paginação).

A escolha de Coelho por palavras como “desestruturar”, “destituir” e “desarticular” nos faz retomar Bhabha (1998) quanto este assevera que

A fronteira que assinala a individualidade da nação interrompe o tempo autogerador da produção nacional e desestabiliza o significado do povo

como homogêneo. [...] Estamos diante da nação dividida no interior dela própria, articulando a heterogeneidade de sua população” (BHABHA, 1998, p. 209).

Nesse sentido, é necessário, portanto, entender quais são as vozes evocadas nos manifestos dos movimentos periféricos – em especial o Coletivoz, que é objeto principal de análise dessa etapa da pesquisa e leva em seu nome o conceito que iremos abordar – e como essas vozes se manifestam nas poesias produzidas nos/para os saraus.

3 VOZ E VOZES: POESIAS MARGINAIS E CENAS ENUNCIATIVAS

Segundo verbete de Aurélio Buarque de Holanda (2004), “voz” pode ser conceituada, entre outros significados, como: som ou conjunto de sons emitidos pelo aparelho fonador; fala; trecho vocal de uma composição; sugestão íntima. Ainda que esta pesquisa não seja sustentada por análises lexicais, esses significados serão e articulados em uma concepção filosófico-linguística da voz. Faremos nossa abordagem sob uma perspectiva sócio-interativa da linguagem, usando do pensamento bakhtiniano e da teoria enunciativa de Émile Benveniste.

A enunciação é o processo instintivo de utilização e apropriação da linguagem. É a experiência enunciativa que possibilita o discurso, e na interação *eu-tu* ou locutor-ouvinte é que o sujeito se constitui como tal. Nesse processo, as categorias elementares *eu* e *tu* estão em constante oposição e diálogo: “Uma dialética singular é a lógica desta subjetividade” (BENVENISTE, 1989, p. 69). A dinâmica do discurso é criada quando a categoria/pessoa do *eu* evoca um *tu* no ato enunciativo e ao *tu* se dirige – ainda que o *tu* seja o próprio locutor. Bakhtin (2010), por sua vez, acentua que a enunciação é, intrinsecamente, de natureza social, e todo processo enunciativo é dialógico, uma vez que toda palavra, ao mesmo tempo, procede de alguém e é dirigida a alguém (BAKHTIN, 2010, p. 117). Nessa rede interdiscursiva a linguagem é posta em funcionamento.

Ainda de acordo com Bakhtin (1997), toda e qualquer atividade humana está relacionada à utilização da língua. Cada esfera da atividade humana se constroi em seus próprios enunciados no desenvolvimento de “formas relativamente estáveis” denominadas *gêneros discursivos* (BAKHTIN, 1997, p. 280). Tais gêneros são formados pela linguagem: em primeira instância, na comunicação verbal

espontânea, caracterizada como gênero primário; e em segunda instância, pelos gêneros secundários, que aparecem em uma circunstância cultural mais evoluída, absorvendo e permutando os gêneros primários. Cada gênero é moldado por três elementos: construção composicional, conteúdo temático e estilo. A construção composicional se refere à forma característica de organização das partes e do todo de determinado gênero. O conteúdo temático é a o sentido da enunciação completa, a mensagem ideologicamente marcada. O estilo marca a individualidade do enunciador através das escolhas lexicais e sintáticas (BAKHTIN, 1997, p. 284).

Embora toda a sua organização seja direcionada e contextualizada socialmente, o poema³, como gênero discursivo, não pode ser analisado apenas pelo seu conteúdo. É verdade, como quer Bakhtin, que “a arte, também, desde que se torna um fator social e está sujeita à influência de outros fatores, igualmente sociais, ocupa seu lugar, naturalmente, dentro do sistema global de determinação sociológica” (VOLOSHINOV/BAKHTIN, [s. d.], p.5). Existem, no entanto, certas dificuldades de se estudar o poema à luz desse enquadramento, uma vez que o artístico, ainda que contenha e derive de outras formas sociais, é dado como uma forma peculiar de discurso. O próprio Bakhtin nos apresenta uma possibilidade ao dizer que o discurso artístico não se encontra, puramente, nem no artefato artístico, como objeto único de estudo, nem nas mentes de artistas e contempladores (em nosso caso, o leitor-ouvinte), numa completa abstração. Conforme o autor, o artístico “contém todos esses três fatores”, “é uma forma especial de inter-relação entre criador e contemplador fixada em uma obra de arte”. (VOLOSHINOV/BAKHTIN, [s. d.], p.5).

Diferentes critérios foram utilizados para a delimitação do *corpus* de análise. Para o estudo dos discursos materializados na poesia de Vaz, escolhemos as poesias “Aristeu, Otorrino” e “Sabotage (o invasor)”, utilizando como fator seletivo o conteúdo temático dos textos⁴. Para análise das poesias do Coletivoz, escolhemos

³ Faz-se a distinção entre poema e poesia, segundo Antonio Candido, em seu *Estudo Analítico do Poema* (1987), na qual a primeira categoria está para o gênero assim como a segunda categoria está para a matéria-prima desse gênero. Contudo, nesse trabalho, poesia e poema serão utilizadas como sinônimos.

⁴ O fato de os elementos do gênero discursivo fundirem-se no *todo* do enunciado não impede que façamos um recorte didático ou metodológico com algum deles. O próprio Bakhtin indica que um estudo dos elementos do gênero, como faz a estilística, por exemplo, é possível e necessário (BAKHTIN, 1997, p. 284).

“Comove seu coração”, de João Paiva, “Com que roupa”, de Eduardo DW e “Porcos”, de Belinha Costa, utilizando como fatores seletivos, verificados *in loco*: (i) a expressividade de participações dos poetas nos saraus e (ii) a recorrência com que as poesias eram recitadas⁵.

É importante salientar que tais análises foram feitas com a cautela necessária para que não fosse produzida uma incoerência. Estabelecer padrões estéticos identitários bem definidos para a construção de uma identidade coletiva estática da periferia seria negar todos os percursos argumentativos de Bhabha e Hall, apresentados anteriormente, a respeito do multiculturalismo e das contranarrativas contemporâneas. Também não se manifesta neste trabalho uma arbitrariedade insensata na delimitação temática das poesias, mas uma tentativa de verificar, na poesia de Vaz e dos poetas do Coletivoz, traços das vozes identitárias presentes nas culturas marginais.

O contexto de produção de Vaz já foi satisfatoriamente apresentado no item anterior. Poeta da periferia paulista, Vaz emprega a poesia como exercício de cidadania. Defensor do artista-cidadão, assim ele se constroi no seu trabalho poético, cujos meandros podemos visualizar nas poesias escolhidas de *Colecionador de pedras* (2013).

Em “Aristeu, Otorrino” a temática refere-se ao tráfico de drogas:

Ari era dono de uma boca pequena
e de um olho bem grande.
Zeca era dono de uma boca grande,
falava pelos cotovelos,
mas não ouvia direito
Então Ari
meteu-lhe uma pernada
bem no meio da cara
Sem dentes para cuspir,
Zeca perdeu a cabeça.
Com duas bocas
Ari trata melhor
do nariz alheio. (VAZ, 2013, p. 82).

Marcando o estilo irônico da poesia com o jogo de sentidos entre as partes do corpo humano, Vaz compõe uma cena muito comum nas periferias urbanas: a boca

⁵ Visto que os poemas recitados no *Coletivoz* não foram publicados, uma pequena antologia com as poesias em questão pode ser encontrada no apêndice deste trabalho.

como ponto de venda de drogas, o olho representando a ganância do controle do tráfico, a pernada como forma violenta de tomar o poder e o nariz, como parte do corpo diretamente ligada ao uso da cocaína. A luta pelo controle do tráfico nas comunidades, representada pelo conflito entre os personagens Ari e Zeca, também é tema da poesia “Comove o seu coração”, de João Paiva, participante do Coletivo. Morador da região do Barreiro, em Belo Horizonte, é MC, membro da banda IP420⁶ e vencedor do Slam Brasil 2014⁷. Paiva traduz em sua poesia mais que a violência decorrente do tráfico, mas enuncia, dá voz a um sujeito marginal em seu percurso histórico, de uma infância de violência a uma morte de violência.

Assim como Vaz, Paiva não apresenta, composicionalmente, nenhuma regularidade métrica, mas as rimas têm presença marcante em sua poesia, traço estilístico marcadamente musical. Paiva começa a poesia interrogando o *tu*, o leitor-ouvinte da poesia, se existe comoção na violência infantil no conflito do Oriente Médio e aponta para a existência de uma realidade brasileira semelhante (“é válido meu argumento/ é o Brasil que eu represento/ onde criança de doze anos pega um fuzil/ e defende o morro sem nenhum treinamento”). Na cena enunciativa, novamente se faz presente a luta pelo controle do tráfico, atividade forjada na violência e nutrida, muitas vezes, pela fome e pela falta de oportunidades, como é visto em (“vai com muita sede ao pote/ da serpente toma o bote/ porque quando vê o malote/ junta a fome com a saudade de comer”). A onomatopeia “*plou*” expressa o som da bala que mata o personagem:

Olhou pela porta da frente
quando viu o inimigo, conferiu o pente
na maior correria ele olha pra tia pela janela com pressentimento chorando
na pia
plow
aquela velha agonia que parece até clichê
mas aqui acontece todo dia
então não tem como não ver
não dizer
que o choro é eterno

⁶ O nome da banda de reggae/rap evidencia o forte ativismo social voltado à descriminalização da maconha. Não se sabe ao certo a origem do código, mas a sigla 4:20 e suas variantes são muito utilizadas para identificar a cultura canábica internacionalmente.

⁷ O slam é um campeonato de poesia onde se recitam poemas marcados por contundentes críticas sociais. O vencedor da edição nacional tem vaga garantida na Copa do Mundo de Poesia Slam 2015, que ocorrerá Paris.

vamo preparar madeira pra ele vestir o terno.

Ao fim da poesia, o resultado do confronto com a polícia (“os homi”), violência e morte, é colocado como rotineiro por Paiva. O preparo do terno de madeira, ou seja, o caixão onde o corpo será colocado, não é uma fatalidade nas favelas e aglomerados, porém uma recorrência, exemplificado em “Comove seu coração” como consequência do confronto polícia-tráfico.

A temática da violência é também trazida à tona por Vaz em “Sabotage (o invasor)”.

[...]
Um dia
Num voo curto
Depois de uma longa metragem
Um disparo sem rosto
Uma bala sem gosto
Calou o personagem.
Diante disso
E sem nos esperar
Desfez o compromisso
Seguiu de viagem
E foi cantar em outro lugar,
Num bom lugar.. (VAZ, 2013, pg. 166-7).

Vaz confirma novamente seu estilo poético narrativo em seu poema-homenagem ao rapper Sabotage, morto em 2003. Considerado como ícone do rap⁸, Sabotage é outro a configurar o poeta ativista nos termos de Vaz: (“Sua bússola/Apontava sempre para a periferia”) e (“Era frio/ Era quente,/ Mas nunca banho-maria.”). O sujeito da enunciação do poema, que nesse caso é também sujeito histórico, torna-se vítima da própria violência. O fato extralinguístico de que o sujeito esteve, por longos anos, envolvido com a criminalidade auxilia nossa análise, uma vez que todo discurso, literário ou não, precisa estar situado em seu contexto enunciativo (BAKHTIN, 2010, p. 117). A ideia da ciclicidade da violência, possibilitada pelo todo desse enunciado, é presença quase unânime nas poesias do Coletivoz, como é possível observar em “Porcos”, de Belinha Costa.

Costa, poetisa, MC e companheira de Paiva na banda IP420, apresenta acidamente a truculência e o despreparo da polícia em suas atuações na periferia.

⁸ Fonte: <<http://www1.folha.uol.com.br/ilustrada/2015/01/1578229-rapper-sabotage-ganha-documentario-e-tera-album-com-faixas-ineditas.shtml>>. Acesso em 22 de março de 2015.

Costa e Paiva fazem uso de construções composicionais semelhantes, como o verso livre e a musicalidade, em forma de rimas, porém se diferenciam em suas marcas linguístico-enunciativas. Costa inicia “Porcos” com uma enunciação carregada de anseio pela morte dos sujeitos enquadrados na categoria de “porcos”. A expressão “quem dera” marca a atual incapacidade de fazê-lo, no momento da enunciação, ainda que fosse um desejo do enunciador a morte dos “porcos”, diante de outros “porcos” em um espaço bem especificado: a entrada da favela. De acordo com o *eu* do poema, tal morte serviria como uma espécie de demonstração de poder e uma tentativa de intimidação.

A cena enunciativa construída por Costa emoldura o conflito entre policiais e suspeitos/criminosos nas favelas, belo-horizontinas e brasileiras, que é mostrada como cada vez mais estarrecedora⁹. O policial, caracterizado pelo “ódio nos olhos”, pelo “abuso de poder” e pela “lábua envenenada”, é denominado como “porco”, alcunha comum não só nos círculos periféricos, mas também nas redes sociais e conversas informais entre sujeitos contrários às atuais políticas de segurança pública. Costa ainda impõe uma série de questionamentos ao leitor-ouvinte, estabelecendo a discussão de que as vestimentas e as marcas étnico-raciais de um sujeito, como cor de pele e tipo de cabelo, são utilizadas como fator de exclusão e violência nas abordagens policiais. Uma marca do estilo da poetisa é a pergunta (“Eu pareço suspeito?/ me diga, seu moço”), autenticada na performance de recitação. A mudança no timbre da voz de Costa, ao recitar esse trecho da poesia, confirma a emergência da enunciação de outro sujeito, aquele abordado pela polícia, dentro da enunciação da poetisa, o que enevoa a fronteira entre a enunciação de Costa e a enunciação do personagem que ora tem a palavra.

Homem primata
Favela em luto, descanse rapaz
Louco é ter que ver esse bando de porco
Morte nas costas
Serviço de porco
Sangue na roupa, amanhã já é outro

⁹ Fonte:
<http://www.bbc.co.uk/portuguese/noticias/2014/09/140914_salasocial_eleicoes2014_violencia_policia_numeros_1k_jp>. Acesso em 22 de março de 2015.

Se ele for negro, é truco de novo.
Eles são porcos.

O trecho final do poema denuncia o tratamento racista e desumano de muitos policiais, pautado na irracionalidade natural de “homem primata”, e reafirma um fato que elucidamos anteriormente: a violência se nutre ciclicamente, na medida em que a força policial age com despreparo e crueldade, e as comunidades fomentam o ódio a essa força policial. É, portanto, um enunciado ideologicamente marcado, seja pelas vozes sociais que defendem a desmilitarização da polícia, seja pelas vozes que anseiam por um tratamento humano nas relações e abordagens policiais.

Por fim, inserimos a poesia “Com que roupa”, do poeta e músico Eduardo Dw. Articulador do Coletivo junto a Rogério Coelho desde sua fundação, Dw é, assim como os demais poetas analisados nesse trabalho, morador da região do Barreiro, na capital mineira. Em “Com que roupa”, o poeta utiliza a metáfora da roupa do enunciador para demonstrar as vozes que estão dentro da sua própria enunciação, materializando poeticamente aquilo que Bakhtin (2010) aponta como discurso de outrem. A citação de personalidades históricas é fator presente nessa e em outras poesias de Dw¹⁰. Nos versos (“o ideal de Luther King/ com orgulho no meu peito pra dizer/ *I have a dream*”), (“eu vou me vestir com a resistência de Zumbi/ com os dreads de Bob Marley/e as luvas de Muhammad Ali”) e (“eu vou de rastafári e Black”), o poeta referencia sujeitos que foram grandes expoentes da causa negra no Ocidente. Luther King, Zumbi, Bob Marley e Muhammad Ali lutaram pelos direitos civis dos negros estadunidenses, pela liberdade da escravatura negra no Brasil, contra o *apartheid* e contra a hegemonia do preconceito racial, cada um em seu devido contexto histórico. Ao fazer tais menções, Dw introduz no seu enunciado esses discursos de luta e ativismo, alegoricamente, como roupas a serem vestidas. O termo “roupa” é também utilizado denotativamente para criticar o pensamento de que o poder de compra e, por conseguinte, a roupa que alguém veste, são formadores da sua visão de mundo.

¹⁰ Duas poesias de Dw, além de poesias de demais poetas do *Coletivo* e de outros coletivos periféricos, foram publicadas pelas Edições Viva Voz, uma iniciativa do Laboratório de Edição da Faculdade de Letras da UFMG. Fonte: <http://www.letras.ufmg.br/vivavoz/data1/arquivos/A_literatura_da_periferia_de_BH_site.pdf>. Acesso em 22 de março de 2015.

Dw finaliza seu poema com uma interpelação: (“a pergunta não se cala:/ com que roupa que tu vai/ quando for sair de casa?”). O poeta, ao questionar a roupa que o interlocutor vai vestir, parece querer saber, destarte, qual posicionamento tomará o leitor ante suas ponderações. A aproximação com o leitor-ouvinte, colocando esse como enunciatário, co-enunciador desse discurso, marcando a forte característica da nova poesia marginal: a necessidade latente do uso cidadão da palavra, do ativismo social na fala, da emergência da voz.

Assim, na Coletivoz o ato maior é o poder da palavra, aquela que impera no momento final. Nua e crua, a palavra é o verbo e o prato de comida; é o beijo doce e o choro de desespero; é o repente macio e o Rap de repente; ora a cor, ora o som estridente; de dia a mão, à noite o colo. Pois, é a palavra, com toda sua incapacidade de conclusão; com toda sua incompletude, é que coloca a todos nós na condição mais digna do ser humano: como seres inacabados que somos.
À luta, à voz. (COELHO, 2008, sem paginação).

A mudança na pronúncia de Coletivoz (outrora pronunciado tal como a palavra *coletivos* e agora pronunciado com a última sílaba tônica) não foi despropositada, mas uma atitude de elevação da voz como manifestação de subjetividade e resistência. São vozes ideológicas, híbridas, multiculturais, que se “conglomeram”, nas palavras de Coelho, em busca de justiça, equidade e direito à palavra, à voz.

4 O SARAU: UM DIÁLOGO ENTRE/SOBRE ESPAÇOS

Figura 2: Sarau do Coletivoz no Bar do Bozó



Fonte: BRANT, 2014.

Assim como o sarau da Cooperifa, o Coletivoz também iniciou suas atividades no bar. O bar do Zé Herculano, pai de Coelho, foi o espaço onde o movimento foi criado e ressignificado. A construção e a problematização dos espaços é, então, imprescindível para nosso estudo. Santos (1988) defende que o espaço é o conceito que inclui a paisagem, a sociedade e a configuração territorial. É “a totalidade verdadeira, porque dinâmica, resultado da geografização da sociedade sobre a configuração territorial” (p. 77). Cabe-nos, portanto, entender os conceitos relacionados à noção de espaço e contextualizá-los em nosso objeto de estudo.

Microfone aberto sobre um palanque ao centro do bar, mesas cheias de pessoas bebendo e conversando. No Coletivoz, antes do início do sarau, essa era a paisagem percebida por quem chegava ao Bar do Bozó. Toma-se paisagem como conceituada por Santos (1998) como a “materialização de um instante da sociedade”, a dimensão dos sentidos limitada pelo alcance humano, nunca completa, pois sempre se constitui em um recorte do real compreensível. A configuração territorial seria, para Santos, o somatório dos objetos visíveis formadores da natureza com o território. No caso em questão, o ponto comercial, limitado geograficamente, localizado no bairro Vale do Jatobá, região do Barreiro, Belo Horizonte.

Santos considera, então, que “o espaço é o resultado de um matrimônio ou um encontro, sagrado, enquanto dura, entre a configuração territorial, a paisagem e a sociedade.” (1989, p. 77). As relações sociais que estabelecem o sarau e nele são estabelecidas é que criam o espaço que chamamos Sarau do Coletivoz. O bar se transforma no espaço do sarau na medida em que permite que novas relações sociais se movimentem em seu território. Um lugar que antes abrigava unicamente os sujeitos desejosos de consumir bebidas alcoólicas e constituir ou manter relações sociais cotidianas específicas desse tipo de estabelecimento passa a possibilitar a fundação de um novo espaço: um espaço de resistência cultural na periferia.

Com a mudança de proprietário do Bar do Bozó, o sarau foi transferido para a Associação Comunitária Santa Margarida, que cedeu as dependências para as atividades do Coletivoz. Essa não foi a primeira mudança de local, conforme apresenta a tabela 1:

Tabela 1: Locais de realização dos saraus (2008-2015)

Período	Local de realização dos saraus	Bairro
Set/2008 – Fev/2010	Bar do Zé Herculano	Independência
Fev/2010 – Dez/2011	Praças, centros culturais de Belo Horizonte e locais parceiros	Vários
Dez/2011 – Jul/2014	Bar do Bozó	Vale do Jatobá
Jul/2014 – atualmente	Associação Comunitária Santa Margarida	Barreiro

Fonte: Dados da pesquisa

Anteriormente, a venda do bar do Zé Herculano, em fevereiro de 2010, fez com que Coelho e demais articuladores buscassem alternativas para a realização dos saraus. Por um período de reestruturação, segundo Coelho (2008), o Coletivo adotou um formato itinerante. Os saraus aconteciam, entre outros lugares, em praças de Belo Horizonte e região metropolitana, além de centros culturais e companhias teatrais. Conforme Coelho, tal período de itinerância (2010-2011) foi crucial para o estabelecimento do Coletivo e para a sua compreensão de um movimento sociocultural que transcende um lugar geográfico determinado. Não obstante, o bar ainda era o local desejado para radicar de vez o sarau do Coletivo. Eis que surge, pois, a oportunidade de realizar, a partir do final de 2011, o sarau no Bar do Bozó.

O Coletivo se apropria do bar para a reconstrução de seu próprio espaço, naquilo que Santos concebe como espacialização (1989, p. 73). Com a mudança de local, muda-se também a incidência da sociedade sobre o arranjo espacial em questão. A participação da comunidade no sarau está ligada a esse processo de espacialização. Ainda que a maioria dos sujeitos continue frequentando os saraus a despeito da mudança de local, uma parcela expressiva desses sujeitos é rotativa. Tendo em vista os prejuízos que o constante deslocamento pode ocasionar e avaliando o exemplo de espacialização da Cooperifa no Bar do Zé Batidão, Coelho

reafirma a Associação Comunitária Santa Margarida como um local passageiro e demonstra o desejo de retornar ao lugar primeiro do Coletivoz, ao bar.

Vaz pontua que “Na fábrica onde nasceu a Cooperifa e onde eu também renasci, descobri uma outra coisa muito importante na minha vida: que se a gente quisesse realmente alguma coisa, era só pegar, porque tudo era nosso.” (VAZ, 2008, p. 81). O desejo de apropriação do espaço, em Vaz e Coelho, deixa clara a busca pelo reconhecimento político da espacialidade, que condiciona, segundo Massey (2008), qualquer entendimento sério da multiplicidade. Esse espaço pode ser considerado, então, um produto, sempre inacabado, de inter-relações onde distintas trajetórias coexistem (MASSEY, 2008, p. 29). As trajetórias dos sujeitos marginais, tão múltiplas, por causa da subjetividade intrínseca de cada um em suas relações com o outro, são também tão semelhantes, haja vista a semelhança dos contextos socio-históricos, que evocam esse sentimento de pertencimento dos sujeitos às suas comunidades; não há pertencimento fora do espaço.

O Coletivoz constroi cada vez mais o seu espaço, na sua produção cultural ou no apoio à produção de outros artistas, conforme as tabelas 2 e 3, cujos dados mostram a opção dos músicos pelas gravações independentes. Os poetas seguiram, principalmente, dois caminhos distintos: buscaram editoras tradicionais que são, atualmente, muito receptivas ao tema da literatura marginal, ou publicaram os livros através de editoras alternativas ou por meio de publicações artesanais, buscando emancipação do mercado editorial contemporâneo.

Tabela 2: Livros lançados no sarau do Coletivoz (2008-2015)

Ano de lançamento	Título	Autor	Editora
2015	<i>Borda</i>	Norma Lopes	Patuá
2015	<i>Visagem</i>	Macoy Araújo	Edição do autor
2014	<i>Desvio diário</i>	Camila Barone	Edição da autora
2014	<i>Coquetel Motolove</i>	Luiza Romão	Edição da autora
2014	<i>Nelson Triunfo: Do Sertão ao Hip-Hop</i>	Gilberto Yoshinaga	Shuriken
2012	<i>Vicente Viciado</i>	Renato Negrão	Rótula
2012	<i>Parte de Mim</i>	Valdivino Lopes	Edição do autor
2008	<i>Cidinha da Silva</i>	Você me deixou viu? Eu vou bater meu tambor	Mazza Edições
2008	<i>Anu</i>	Wilmar Silva	Edição do autor

Fonte: Dados da pesquisa

Tabela 3: CDs e DVDs lançados no sarau do Coletivoz

Ano de lançamento	Título	Artista	Gênero
2013	<i>Pelos – um filme ensaio</i>	Banda Pelos	DVD
2013	<i>Convertendo o pensamento em áudio</i>	Nill Rec	CD
2008	<i>Sobreviventes do Terceiro Mundo</i>	Kdu dos Anjos	CD

Fonte: Dados da pesquisa

Além dos títulos e obras musicais já lançadas, o Coletivoz já tem agendadas várias publicações de seus poetas, tais como os livros “Manual do Amor Ex-tranho”,

de Eduardo Dw, e “O suor da palavra”, de Rogério Coelho, coleção de 12 livretos mensais que serão reunidos em uma única obra, ao final de 2015, tendo a capa fabricada com as camisas daqueles que recitam nos saraus do Coletivoz.

Não queremos, contudo, reduzir a legitimidade da produção cultural do Coletivoz aos lançamentos que fez ou aos livros que publicou, ainda que esses acontecimentos contribuam para tanto. A importância social e a legitimidade do Coletivoz estão em todos os discursos dos sujeitos, publicados ou não, e em todas as relações sociais, suas múltiplas histórias e trajetórias.¹¹

5 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Uma interrogação pode ser feita diante das problematizações desta pesquisa: se as identidades culturais são múltiplas e uma narrativa uniformizadora é o oposto da causa defendida pelos coletivos periféricos, por que existem tantas afinidades temáticas nas poesias? A resposta a essa questão pode ser pensada a partir do que diz Doreen Massey (2008): “O espaço não existe antes de identidades/entidades e de suas relações. [...] As identidades e as inter-relações são constituídas juntas” (MASSEY, 2008, p. 30). Pelo contexto de produção e pelo perfil sócio-antropológico dos poetas marginais, no momento em que as trajetórias desses sujeitos se aproximam, pudemos traçar linhas de congruência entre seus trabalhos.

Em entrevista a Nascimento, Sérgio Vaz se posiciona dizendo que “é preciso que os intelectuais estabeleçam contato com sujeitos periféricos e frequentem seus espaços sociais para ter legitimidade de escrever sobre eles” (NASCIMENTO, 2009, p. 30). Não que a pesquisa com certa distância não seja legítima. Contudo, o trabalho *in loco* permite que participemos das cenas enunciativas criadas e recriadas, articulando nossa vivência e imaginário na leitura poética, e compreendamos o espaço do sarau como uma esfera de heterogeneidades, sempre dialógica.

¹¹A questão da performance não foi abordada em nosso trabalho por causa do recorte metodológico. No entanto, certamente seria exitoso um estudo da poesia marginal contemporânea, sobretudo aquelas produzidas e apresentadas nos saraus de periferia, utilizando as problematizações de Paul Zumthor sobre a poética da voz, em *Introdução a poesia oral* (Editora UFMG, 2010), e acerca do performático em *Performance, recepção e leitura* (Cosac Naify, 2007).

Atualmente, vários coletivos e saraus de poesia de Belo Horizonte e região metropolitana são frutos do trabalho do Coletivo ou foram por esse movimento influenciados. Pouco a pouco essas iniciativas formam grandes redes de artistas da periferia. Consoante Santiago (2002, p. 62),

“No plano dos marginalizados, a crítica radical aos desmandos do estado nacional, tal como este está sendo constituído em tempos de globalização, não se dá mais na instância da política oficial do governo [...]. Ela se dá no plano entre culturas afins que se desconheciam mutuamente até os dias de hoje”. (SANTIAGO, 2002, p. 62).

Podemos, por fim, dizer que a poesia marginal contemporânea tem afinidades políticas com a poesia marginal que a precedeu. Se por um lado, a poesia marginal de 70, segundo Hollanda (2014), colocava em pauta o “*ethos* de uma geração traumatizada pelo cerceamento de suas possibilidades de expressão pelo crivo violento da censura e da repressão militar”, a poesia marginal contemporânea se configura como opositora à censura política realizada pelo governo no descaso aos problemas periféricos. A nova marginalidade se manifesta na voz libertária contra a violência, contra a homogeneidade globalizadora e contra o racismo cultural da exclusão.

Movimentos como a Cooperifa e o Coletivo são meritórios não somente de estudos acadêmicos, mas de olhares de apoio político e reconhecimento da sociedade, na medida em que se pautam na negociação das tensões culturais, no cruzamento de suas fronteiras e na construção de espaços inter-relacionais.

REFERÊNCIAS

BAKHTIN, Mikhail. **Estética da criação verbal**. Tradução de Maria Emsantina Galvão. 2ª edição. São Paulo: Martins Fontes, 1997.

_____. **Marxismo e filosofia da linguagem**: problemas fundamentais do método sociológico na ciência da linguagem. Tradução de Michel Lahud e Yara Frateschi Vieira. 14ª edição. São Paulo: Hucitec, 2010.

BELLEI, Sérgio. O intelectual periférico e o problema da fronteira: duas perspectivas. In: WALTY, Ivete; CURY, Maria Z.; ALMEIDA, Sandra R. (Org.) **Mobilidades**

culturais: agentes e processos. 1ª edição. Belo Horizonte, Veredas & Cenários, 2009.

BENVENISTE, Émile. Da subjetividade na linguagem. In: **Problemas de linguística geral I**. Tradução de Maria da Glória Novak e Maria Luiza Neri. Campinas: Pontes, 1995.

BENVENISTE, Émile. A linguagem e a experiência humana. In: **Problemas de linguística geral II**. Tradução de Maria da Glória Novak e Maria Luiza Neri. Campinas: Pontes, 1989.

BHABHA, Homi K. Disseminação: o tempo, a narrativa e as margens da nação moderna. In: **O local da cultura**. Belo Horizonte, Editora UFMG, 1998.

BRANT, Ana C. Saraus de poesia se espalham por BH e conquistam público diversificado. In: **Estado de Minas**. Caderno de Cultura. Belo Horizonte, 18 mai. 2014. Versão digital disponível em: <<http://divirta-se.uai.com.br/app/noticia/arte-e-livros/2014/05/18/not,154799/voz-da-periferia.shtml>>. Acesso em: 22 mar. 2015.

COELHO, Rogério. **Coletivoz** [blog na internet]. Belo Horizonte: Rogério Coelho, 2008. Disponível em: <<http://coletivoz.blogspot.com.br>>. Acesso em: 21 mar. 2015.

COSTA, Heloísa I. da. O olhar do Estadão sobre a Semana de Arte Moderna de 1922. Postado em 22 de abril de 2014. In: **Jorwiki**: ciências da linguagem [blog na internet]. São Paulo: Heloísa Iaconis da Costa, 2014. Disponível em: <http://www.usp.br/cje/jorwiki/exibir.php?id_texto=107>. Acesso em: 24 mar. 2015.

COSTA, Rafael G. da. **Cultura, Poder e Diferença**: por uma teoria política pós-colonial das estratégias de representação e empoderamento subalternas. 2010. Dissertação (Mestrado em Sociologia) – Universidade de Coimbra, Faculdade de Economia, Coimbra. Disponível em: <<https://estudogeral.sib.uc.pt/handle/10316/13524>>. Acesso em: 21 mar. 2015.

FERREIRA, Aurélio B. de H. **Miniaurélio**: o minidicionário da língua portuguesa. Curitiba: Positivo, 2004.

FERRÉZ. Terrorismo literário. In: FERRÉZ (Org.). **Literatura Marginal**: talentos da escrita periférica. Rio de Janeiro: Agir, 2005. p. 9-14.

HALL, Stuart. **Da diáspora**: Identidades e mediações culturais. Org. Liv Sovik; Tradução de Adelaine La Guardia et al. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2008.

_____. **A identidade cultural na pós-modernidade**. Tradução de Tomaz Tadeu da Silva e Guacira Lopes Louro. 10ª edição. Rio de Janeiro, DP&A Editora, 2005.

HOLLANDA, Heloísa B. de. **A poesia marginal**. [S.l.]: Heloísa Buarque de Holanda, 2014. Postado em 06 de setembro de 2014. Disponível em <<http://www.heloisabuarquedeholland.com.br/a-poesia-marginal/>>. Acesso em: 20 mar. 2015.

MASSEY, Doreen. **Pelo espaço**: uma nova política da espacialidade. Tradução de Hilda Pareto Maciel e Rogério Haesbaert. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2008.

NASCIMENTO, Érica P. do. **É tudo nosso**: produção cultural na periferia paulistana. Tese (Doutorado em Antropologia Social) – Universidade de São Paulo, Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, São Paulo. Disponível em: <<http://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8134/tde-12112012-092647>>. Acesso em: 20 mar. 2015.

_____. **Vozes marginais na literatura**. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2009. (Coleção Tramas Urbanas).

SANTIAGO, Silviano. **O cosmopolitismo do pobre**: crítica literária e crítica cultural. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2004.

SANTOS, Milton. **Metamorfoses do espaço habitado**: Fundamentos Teóricos e Metodológicos da Geografia. São Paulo: Hucitec, 1988.

VAZ, Sérgio. **Colecionador de pedras**. 2ª edição. São Paulo: Global, 2013.

_____. **Cooperifa**: antropofagia periférica. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2008.

_____. **Literatura, pão e poesia**. São Paulo: Global, 2011.

VOLOSHINOV, V. N./BAKHTIN, M. M. **Discurso na vida e discurso na arte** (sobre poética sociológica). Traduzido do inglês por Carlos Alberto Faraco e Cristovão Tezza, para fins didáticos, [s. d.]. Disponível em <http://www.uesb.br/ppgcel/Discurso-Na-Vida-Discurso-Na-Arte.pdf>. Acesso em: 22 mar. 2015.