



Coletivos poéticos e seus elementos estruturantes: impactos nas formas de produção e circulação literária

Poetic collectives and their structural elements:
impacts on forms of literary production and circulation

Colectivos poéticos y sus elementos estructurales:
impactos en las formas de producción y circulación literaria

Frederico Garcia Fernandes*

Resumo

O artigo analisa como coletivos poéticos contemporâneos reinventam a produção, circulação e recepção literária, integrando performance, política e afetividade. A pesquisa (2022-2025), com dezenas de coletivos, revela práticas como saraus e slams, em que a performancialidade ressignifica a literatura como ato público e engajado. Autores como Luiza Romão e Emerson Alcalde unem escrita e performance, abordando temas como racismo e desigualdade. A ocupação de espaços transforma locais cotidianos em palcos de resistência. Esses grupos atuam como tecnologia social, promovendo inclusão e desafiando modelos tradicionais de autoria, com o autor-performer articulando escrita, voz e gesto em redes colaborativas. Coletivos poéticos democratizam o acesso à literatura e redefinem seu papel político, integrando-a a dinâmicas comunitárias. Conclui-se que esses coletivos representam um novo paradigma cultural, no qual a literatura se torna prática coletiva, performática e transformadora, destacando a importância de pesquisas participativas que conectem universidade, artistas e sociedade.

Palavras-chave: coletivos poéticos; palavra falada; chamado ético; performance.

Abstract

This article examines how contemporary poetic collectives reinvent literary production, circulation, and reception by integrating performance, politics, and affectivity. The research (2022–2025), involving dozens of collectives, reveals practices such as saraus and poetry slams, where performancibility redefines literature as a public and politically engaged act. Writers like Luiza Romão and Emerson Alcalde merge writing and performance, addressing themes such as racism and inequality. The occupation of spaces transforms everyday locations into stages of resistance. These groups function as social technology, promoting inclusion and challenging traditional authorship models through the performer-author, who blends writing, voice, and gesture in collaborative networks. Poetic collectives democratize access to literature and redefine its political role by embedding it in community dynamics. The study concludes that these collectives represent a new cultural paradigm in which literature becomes a collective, performative, and transformative practice, emphasizing the importance of participatory research connecting academia, artists, and society.

Resumen

El artículo analiza cómo los colectivos poéticos contemporáneos reinventan la producción, circulación y recepción literaria, integrando performance, política y afectividad. La investigación (2022-2025), con decenas de colectivos, revela prácticas como saraus y slams, donde la performancibilidad ressignifica la literatura como acto público y comprometido. Autores como Luiza Romão y Emerson Alcalde unen escritura y performance, abordando temas como racismo y desigualdad. La ocupación de espacios transforma lugares cotidianos en escenarios de resistencia. Estos grupos actúan como tecnología social, promoviendo inclusión y desafiando modelos tradicionales de autoría, con el autor-performer articulando escritura, voz y gesto en redes colaborativas. Los colectivos poéticos democratizan el acceso a la literatura y redefinen su papel político, integrándola en dinámicas comunitarias. Se concluye que representan un nuevo paradigma cultural, donde la literatura se vuelve práctica colectiva, performática y transformadora, destacando la importancia de investigaciones participativas que conecten universidad, artistas y sociedad.

* Universidade Estadual de Londrina (UEL), Londrina, PR, Brasil. ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-7852-9519>.
E-mail: fredma@uel.br

Keywords: poetic collectives; spoken word; ethical call; performance.

Palabras-clave: colectivos poéticos; palabra hablada; llamado ético; performance.

Literatura e coletivos poéticos: uma pesquisa

Transformações nas formas de produção, circulação e recepção literárias podem ser percebidas na medida em que a literatura incorpora, por meio de uma “ordem coletiva”, um conjunto de novas práticas. Por “ordem coletiva” entende-se, *ad hoc*, múltiplas formas de agremiação em torno de práticas literárias. A subsunção do sistema literário a uma dinâmica de coletivos tem por princípio interpretar textos, a partir de processos de significação que extrapolam o livro, focando naquilo que se acerca uma obra em momentos distintos de sua produção e circulação.

A característica que mais se destaca nesse contexto é a performancialidade, entendida como a capacidade de instaurar uma ambiência em que se articulam os elementos estruturantes de uma performance. Trata-se de um modo de existência da arte que não se limita à expressão individual, mas que emerge de uma lógica coletiva, por meio da qual se tornam visíveis as dimensões da identidade, do território e da criação estética. Em termos práticos, isso compreende desde declamações, debates, leituras públicas e outros gêneros orais ou intervenções ligadas à arte literária. Também se colocam outros aspectos que configuram essa ordem coletiva: a constituição de redes entre atores de diferentes sistemas (educacional, empresarial, artístico etc.) com os quais dialogará a literatura; e as práticas de afetividade por meio da instituição de vínculos territoriais, linguísticos e identitários.

Isso implica trazer para a reflexão acontecimentos que atravessam os processos de construção de significação de um texto literário em um determinado contexto de sua produção ou atualização de sentido. Não se trata de uma abordagem puramente fundamentada em fatores externos, mas de uma percepção entre os vínculos de forma e conteúdo do texto literário em sintonia com a performatividade do seu autor e com suas práticas de afetividade.

A pesquisa da qual se origina este artigo recaiu sobre as relações entre literatura e políticas públicas ligadas à cultura. Entre os anos de 2022 e 2025, o projeto “Coletivos Poéticos e Políticas Públicas de Inclusão: inovação na cena literária” (CNPq) aprofundou suas investigações sobre práticas de produção e circulação literária e suas relações com políticas públicas em seis Estados, no Distrito Federal, agregando, inclusive, uma pesquisadora do exterior.¹ A equipe, composta por docentes de oito universidades, levantou dados sobre dezenas de coletivos poéticos, os quais desafiaram seus integrantes a se questionarem sobre os modos de articulação; as principais atividades e ações culturais dos coletivos; formas de escrita, publicação e visibilização; importância da publicação para o grupo; práticas performáticas; organizações de encontros e ativismo social e político.

Tais questionamentos trouxeram como resultado, em um primeiro momento, a publicação do livro *Literatura & Coletivos Poéticos* (Fernandes; Trevisan, 2024), que perfaz uma cartografia de coletivos, com base na produção da equipe de pesquisadores em suas diferentes localidades. Em todo momento do processo de investigação, gestores culturais, poetas e integrantes de coletivos estiveram presentes, seja tratando de suas experiências de gestão ou refletindo sobre as práticas do fazer literário. Houve dois encontros presenciais que franquearam a aproximação de pesquisadores com alguns integrantes de coletivos investigados. Além disso, o projeto promoveu reuniões por meio de videoconferências, nas quais marcaram presença nomes como Emerson Alcalde, do coletivo “Slam da Guilhermina” de São Paulo; o escritor Henrique Rodrigues, autor e diretor do “Instituto Caminhos da Palavra”; o poeta Rômulo do Nascimento Silva, do coletivo “Sarau da B1” de Fortaleza; Ravena Carmo, poeta, professora e pesquisadora, integrante do coletivo “Poesia nas Quebradas”, de Brasília-DF; as escritoras e gestoras culturais Edra Moraes e Christine Vianna, do coletivo “Londrix”, entre outros.

¹ Trata-se da participação de Kateryna Rodik, da Academia Nacional de Ciências da Ucrânia, que foi acolhida no projeto com a bolsa para cientistas refugiados da Ucrânia, concedida pela Fundação Araucária. A pesquisadora demonstrou como se organizaram coletivos de artistas ucranianos fora do país que passaram a denunciar não apenas as atrocidades da guerra, mas também, a violência cultural que vem sofrendo a Ucrânia há séculos, principalmente pelas invasões russas ao longo da história.

A metodologia e os objetivos presentes nessa proposta de investigação conduziram a equipe de discentes e docentes a uma prática de ciência cidadã, ou seja, uma abordagem de pesquisa científica que envolve a participação ativa de pessoas que atuam diretamente com as temáticas da investigação, deixando de ser entendidas como sujeitos da análise para se tornarem sujeitos ativos e produtores do conhecimento. Assim, as contribuições de gestores e poetas, que debatiam com discentes e docentes os temas despertados nos encontros presenciais e reuniões virtuais, tiveram uma significativa importância na produção dos resultados, e muitas das falas produzidas ao longo dos encontros do projeto irão habitar esse artigo. Essa colaboração entre pesquisadores, pesquisados e público foi o gatilho para a produção de textos que vão além dos gêneros acadêmicos (palestras e comunicações, artigos, teses e dissertações), como *podcasts*, *lives* e histórias em quadrinhos (HQs). A partir desses outros gêneros produzidos, buscou-se ampliar a escala e o alcance da pesquisa, promovendo e incentivando a integração com poetas, gestores culturais e educadores.²

A partir das diferentes realidades regionais abordadas durante a investigação, esse artigo oferece uma reflexão sobre categorias estruturantes de coletivos, com o intuito de demonstrar como elas afetam as formas de produção literária vigentes. Como corolário, não se busca aqui apresentar e aprofundar os estudos sobre um coletivo em específico, apesar de a proximidade com alguns gestores, principalmente do “Slam da Guilhermina”, e sua integração com membros da equipe, conduzir essa reflexão a um olhar mais atento sobre suas práticas.

O artigo se estrutura em cinco partes principais, que buscam apontar e refletir sobre quais elementos estruturam um coletivo. Nesse sentido, serão abordados dados sobre a linguagem, o conteúdo e as formas de organização de coletivos. A quantidade de dados levantada por pesquisadores permite apresentar um panorama sobre a produção coletiva no Brasil, com pequenas inserções sobre a Ucrânia no contexto da guerra com a Rússia.

A ordem coletiva

Coletivos poéticos e literários não são fenômenos recentes, talvez sejam as formas de produção literária mais perenes encontradas na história. Práticas de poesias engajadas que se viabilizam por meio de performances e encontros em espaços públicos suburbanos têm contribuído para criar uma ideia equivocada de que coletivos poéticos existem apenas vinculados a iniciativas de organização de moradores das periferias. É preciso avançar para além dessa perspectiva, pois coletivos poéticos expandem-se para diferentes classes sociais e formas de organização, demonstrando haver em sua constituição uma complexidade de arranjos. Como demonstrado no projeto de pesquisa citado, coletivos poéticos definem-se como grupos de poetas, de leitores, de apreciadores da literatura ou híbridos, podendo ainda ser constituídos tanto por ritos formais acadêmicos como periférico-urbanos. O diálogo com pesquisadores de várias regiões e a escuta atenta à intervenção de poetas³ levaram ao entendimento de que coletivos poéticos se caracterizam como espaços de participação cidadã e instrumentos de reconfiguração estética e política de territórios, dos quais emergem não apenas tensões estéticas, mas também políticas.

² A metodologia dessa pesquisa consistiu num processo de escuta de produtores e gestores culturais, bem como de poetas envolvidos com coletivos, por meio de encontros virtuais e presenciais. Ela consistiu na valorização do saber dos participantes e na troca de conhecimentos e debates sobre a arte na contemporaneidade. Foram abertos canais para visibilização de seus trabalhos, que serviram de conteúdo para os pesquisadores. Entre eles, destaca-se a coluna radiofônica Literatura Viva, veiculada pela Rádio UEL FM. A coluna consistiu num trabalho de entrevista em que foram convidados autores de coletivos como “Versa Londrina”, grupos de leitura como o “Gente de Palavra” de Londrina e o de mulheres negras, o “Slam da Guilhermina”, o “Londrix”, o coletivo “Viva Palavra” de Fortaleza, entre outros. Além disso, foram promovidas 4 lives com gestores culturais e membros de coletivos, que trataram sobre questões ligadas a políticas públicas de Letramento: “Políticas Públicas para as Performances de Narrativa Oral e Mediação de Leitura” (16 abr. 2025); “Construção do PMLLB na prática: um relato de experiência” (25 mar. 2025); “Políticas Públicas para Literatura” (em 11 fev. 2025), “Coletivos Femininos (28 maio 2025), todas elas contando com a participação de gestores culturais e gestores públicos, abordando um diálogo franco entre anseios e limites das práticas de organização coletiva para letramento literário (Coletivos..., 2024).

³ Coletivos ou práticas coletivas são temas recorrentes na filosofia política. A esse respeito merece atenção o livro *Corpos em aliança e a política das ruas: notas para uma teoria performativa de assembleia* (Butler, 2023). Ao longo do artigo foi adotado o termo “coletivo poético” em vez de “coletivo literário” ou “coletivos de literatura”, também recorrentes na bibliografia. A adoção do termo “poético” dá-se em razão de compreender que a literatura é um dos aspectos estruturantes do coletivo, sendo a poesia em suas dimensões vocais, corporais e artísticas recorrente entre os grupos estudados. Sobre coletivos poéticos há artigos esparsos e a publicação do livro *Literatura & Coletivos Literários* (Fernandes; Trevisan, 2024).

Grosso modo, coletivos configuram-se como ocupações promotoras de cultura, podendo estar aliados à geração de renda e a práticas de economia criativa, como vilas culturais e cooperativas. Coletivos mobilizam-se por diferentes demandas, com gênero, etnia, posicionamentos políticos, de denúncia social e até de profissionais engajados com a produção artística.⁴ Suas ações podem ter como desdobramentos a proposição e a organização de festivais e festas literárias e a criação de espaços de referência cultural, como bibliotecas comunitárias. O vínculo com a literatura pode ainda levar à articulação entre pessoas para criação de editoras independentes – como a Cooper Glicério e a Outra, ouvidas por esse projeto (Maria Aparecida; Lúcia Rosa, 2024; Teixeira; Pereira, 2024). Alguns autores oriundos de coletivos adquirem significativo capital simbólico e cultural por meio de suas publicações. É o caso, por exemplo, de Sérgio Vaz com a “Cooperifa”, de Luiza Romão e Emerson Alcalde, vinculados ao “Slam da Guilhermina”, sendo que, não por acaso, todos tiveram indicação ou foram contemplados com um Jabuti.

A palavra falada

Vaz, Romão e Alcalde foram nominados nesse artigo pois, em suas publicações impressas, despontam, *mutatis mutandis*, marcas do que Paul Zumthor denominou “índices de oralidade”.⁵ Não se leem seus textos sem a latência de uma voz humana clamando por uma presença, seja ela virtual, contida nas marcas que denunciam acontecimentos constituintes da atenção e memória de um grupo, ou por uma escrita com uma performance em vias de ser realizada.

A palavra falada é um dos elementos estruturantes dos coletivos. Esse modo de circular a poesia possui uma ampla e remota origem, podendo abarcar textos orais da Antiguidade, do Trovadorismo, das declamações dos salões literários românticos, inclusive circunscrevendo textos *griots* africanos, o cordel brasileiro, entre muitos outros. O fato é que, a partir da década de 1980, poesia, por meio da palavra falada, ganha projeção com as competições de rima do *slam poetry* e, no Brasil, segundo Emerson Alcalde, acaba tendo um estilo mais propenso à discursividade, no sentido de enaltecer a crítica social e promover o engajamento com temas como preconceito de classe, étnico e de gênero, entre seus praticantes. Ao ser questionado sobre qual seria a definição de poesia falada, Alcalde esboça algumas reflexões:

O *spoken word*, literalmente, palavra falada, ou declamada, é um movimento criado pelas vanguardas nos Estados Unidos no século XX, que tem grande amplitude de significado, cuja tradução mais aproximada da realidade é “texto poético falado”, para nomear a arte oral que possui ritmos, jogos de palavras e inflexões vocais.

Os escritores *beatniks* como Jack Kerouac, por exemplo, tinham o hábito de participar desse tipo de encontro. Também artistas como Jim Morrison e Patti Smith foram reconhecidos por proclamar textos, tanto em shows quanto entremeados com músicas.

A poesia *beatnik*, o movimento negro americano, os discursos políticos populares articulados à oralidade dão um primeiro tom no final dos anos 1950 e início dos anos 1960. A poesia falada prossegue nos anos 1970 num contexto de luta pelos direitos civis norte-americanos que se irradia para o mundo, destaque para a dinâmica sociopolítica dos Panteras Negras e os primórdios do que viria a ser a cultura hip hop (Alcalde, 2017).

As observações de Emerson Alcalde ampliam o uso da poesia falada para além das disputas de *slam* e são relevantes na medida em que o “discurso engajado” tanto pode se originar na própria declamação, quanto ter sido primeiramente escrito para depois ser performatizado. Esse engajamento por meio do discurso também aproxima a poesia da chamada literatura marginal de periferia, cujos livros constituem uma marca de identidade e circulam num mercado editorial específico. Há um traço estrutural nele que é a oralidade, por meio do uso da palavra, proferida de modo ritmado e com ênfase na expressão corporal, cujos gestos podem complementar, ironizar,

⁴ Entre os coletivos poéticos investigados, destaca-se o “Coletivo Versa” de mulheres escritoras, o coletivo “Brô MCs”, jovens guarani e kaiowá oriundos das aldeias Jaguapiru e Bororó de Dourados/MS, o coletivo anarquista “Urros Masculinos”, de Recife/PE, responsável pela FreePorto, a “Cooper Glicério”, em que catadores de papel das ruas produzem livros artesanais, que demonstram essa complexa e amplificada forma de motivação para a articulação de um coletivo poético.

⁵ Segundo Zumthor: “Por ‘índice de oralidade’ entendo tudo o que, no interior de um texto, informa-nos sobre a intervenção da voz humana em sua publicação – quer dizer, na mutação pela qual o texto passou, uma ou mais vezes, de um estado virtual à atualidade e existiu na atenção e na memória de certo número de indivíduos” (1993, p. 35, grifo meu).

intensificar ou até mesmo contradizer o que está sendo comunicado pela palavra. Luiza Romão, em *Também guardamos pedras aqui* (2021), é um exemplo de como o papel autoral deixa evidências de uma performancialidade assentada no uso do corpo e da palavra oral. Seus poemas expressam a força de um protesto, dado pelo ritmo intenso, sincopado e vertebrado pelo gênero chamado de “poesia falada”.

A palavra falada também pode ser identificada por meio de leituras públicas, em que autores ou leitores, reunidos em grupos de leitura, dão vida ao texto por meio de sua voz, ao fazerem uso da expressividade sonora, como alongamento de interjeições e vocalizes para provocar efeitos de sentido no texto. Essa característica do uso da palavra falada fica bastante evidenciada no coletivo “Cenopoesia”, de Fortaleza, cujas apresentações dramatizadas são encenações vocais e gestuais de leituras de textos literários. Assim, coletivos amplificam os potenciais de emprego da palavra falada, na medida em que potencializam a voz e o gesto de modo criativo, voltado para o público e para a performance.

A performance e o espaço

Assim como o uso da palavra falada, a performance torna-se uma outra categoria estruturante do coletivo. E performance é, conforme definiu Paul Zumthor (2007), uma “forma-força”, que não se deixa reger por uma regra, mas que se faz regra durante seu existir. Ao compreender o texto dessa forma, Zumthor demonstra que a performance apresenta não apenas uma flexibilidade em relação aos contextos de produção do texto, como também uma adaptabilidade. Desse modo, é admissível o contraponto com as ideias de Richard Schechner (2003) em seu entendimento da performance como um *restored behavior* (comportamento restaurado), no qual o performer manipula blocos de comportamento ensaiados e adaptáveis, reorganizando-os conforme o contexto e o público.

O falar para o outro pode implicar uma mudança de repertório, seja para evitar polêmicas, seja para adaptar o conteúdo aos anseios dos espectadores. Em sua visita à Londrina, Emerson Alcalde esteve em duas escolas estaduais, discorrendo sobre o *slam* e performatizando alguns de seus poemas. Uma dessas escolas era cívico-militar, ocasião em que não citou seu poema “Escola Cívico-Militar”, no qual critica o modelo educacional de governos de extrema-direita, sem, no entanto, deixar de fazer uma crítica social, ao apresentar seus outros poemas.⁶ Esse exemplo de adaptabilidade não é reflexo de uma censura por parte da escola, muito menos de um embaraçamento do poeta, mas de um “saber-dizer” performativo, necessário para provocar o debate por meio da arte, sem afrontar o público logo de início. Essa estratégia ilustra o que Diana Taylor (2013) denomina por *repertoire* (repertório), um saber corporalizado e transmitido através da ação e da presença, que permite ajustes sutis em resposta ao ambiente social imediato. Para provocar a afetividade, o performer cria estratégias de formação de vínculos com seu público, o que demonstra seu domínio sobre o “o-que-dizer” e o “como-dizer”, ou seja, saber para quem irá falar e ter flexibilidade para mudanças. Essa irrepetibilidade da performance é reveladora de sua forma-força.

A performance é a materialidade do gesto a provocar em um determinado ambiente uma força coletiva, dada pela ideia de pertencimento. Por isso, a performance é o espaço do reconhecimento, facultada pela identificação do receptor em relação ao que é performatizado. É por meio da performance que o autor produzirá afecção, essa capacidade de provocar, buscar reações dos ouvintes que traduzam seus posicionamentos, sua identificação ou repúdio em relação ao que está sendo dito. Ainda que essas reações não aconteçam na escrita, porém, no imediatismo do jogo performático, revelam-se camadas de significação atribuídas em função do espaço, de quem está ao lado e, não menos importante, da distância que se toma sobre quem está sendo afrontado. Estes graus de intensidade da voz, do corpo, do pensamento afiado tornam a performance de um coletivo poético algo único e irreproduzível, pois nem a gravação e sua reprodução editada dão conta de registrar a euforia de fazer parte de um encontro com expressões e reações em um aqui agora. Esse caráter efêmero e situado reforça a distinção que Taylor (2013) estabelece entre o *archive* (arquivo) – que preserva traços estáveis da cultura – e o *repertoire* – que opera através da presença viva, da

⁶ Uma leitura desse poema pela voz do próprio poeta pode ser encontrada em Alcalde (2025). Observa-se que na segunda escola visitada, uma da periferia da zona Sul de Londrina, em um bairro marcado pelo baixo IDH e pela violência, Alcalde declamou o poema “Escola Cívico-Militar”, que foi acolhido e prestigiado por alunos e professores presentes.

gestualidade e da coparticipação, sendo este último crucial para a transmissão de conhecimentos e afetos em comunidades periféricas.

Paul Zumthor (1993), ao tratar dos conceitos de movência, de voz em *praesentia* e ao considerar a importância do espaço, reinterpreto os textos que circulavam em diferentes contextos medievais, buscando ressignificá-los enquanto expressão de uma voz coletiva. Dessa maneira, ao problematizar a performance, o teórico genebrino pensou a categoria de espaço como superior à do tempo. O espaço, segundo Zumthor (1994), é dado à percepção, enquanto o tempo, não. Em outras palavras, a relação que une a experiência humana ao espaço constitui-se, de forma mais imediata, pelas “exigências biológicas primárias” (1994, p. 14). A sensação de calor ou frio de corpos que se movem no entorno, o desejo inconsciente da massa agindo sobre o espaço, o alerta de perigo intuitivo ou o encanto responsável por despertar o desejo da aproximação, a sensação de posse territorial de espaços públicos como escadarias, ruas, pórticos, praças... são algumas das características que irão atestar essa supremacia do espaço sobre o tempo. Ainda segundo Zumthor (1994, p. 17, tradução própria), é no espaço que ocorrem os jogos sociais, a produção identitária e social. Em suas palavras:

Só posso conceber minha relação com meu irmão, amigo ou concidadão como uma presença simultânea, ou seja, espacialmente: ao mesmo tempo no espaço em que, sobre a terra real, desenvolve-se a ação coletiva e naquele (nem sempre idêntico) sobre o qual se projeta a organização do grupo, de suas atividades simbólicas e de seus jogos; em todas as partes do que, há alguns anos, denomina-se o “espaço social”, onde são traçados os itinerários discursivos ao longo dos quais o grupo fala de si e para si mesmo. Sobre esse espaço (procedente de uma pulsão veemente de vida) atuam as fantasias, que contribuem para sua criação e manutenção. Graças a elas, ele adquire uma vontade de identidade que o carrega de valores e de esperança, se desenham nele os percursos da imaginação e se ajustam às dimensões globais nas quais se engendra: elevação e descenso, superfície e profundidade, repetição e retorno.

Por isso, a existência coletiva depende dessa irmanação de corpos em sintonia num espaço. O espaço institui-se como uma categoria de organização do grupo, pois não se trata do mero local onde as pessoas se reúnem, mas da arquitetura, da nova estetização dada pela ocupação ou dos pontos de referência que o territorializam e potencializam a significação do texto. Assim, a pracinha do Conjunto São Cristóvão no grande Jangurussu, na periferia de Fortaleza, quando ocupada com mesas, caixas de som e microfones para o “Sarau da B1”, tem seu espaço transformado em palco cênico de uma arte poética e política ao mesmo tempo. Essa transformação do espaço cotidiano em palco performático exemplifica o que Schechner (2003) observa sobre a capacidade de a performance redefinir e ressignificar espaços sociais, criando uma arena temporária onde normas podem ser suspensas e novas identidades experimentadas. Conforme ele mesmo aponta: “A performance não está em nada, mas entre” (Schechner, 2003, p. 28), ou seja, trata-se de um *fazer*, de um *ser* e um *mostrar-se fazendo* de sujeitos que atribuem sentido e significado aos espaços e, também, objetos com os quais performatizam.

O local, onde trabalhadores circulam em ritmo frenético num ir-e-vir de casa para o trabalho, ressignifica-se pela aglomeração de jovens que leem, declamam, cantam seus textos, dando sentido a suas existências cotidianamente. Um coletivo literário, compreendido nessa perspectiva, define-se como um evento de produção de linguagem, cuja estética e experimentalismos potencializam a dinâmica política na ocupação de espaços públicos, territorializando-os.

Uma relação de ocupação de espaço semelhante acontece na entrada da estação do metrô da Vila Guilhermina. Nele, a voz chama a atenção das pessoas que por ali circulam, com efeito semelhante à aglomeração promovida pelo coletivo correlato, “Sarau da B1”. Nas palavras de Emerson Alcalde:

Escolhi estrategicamente a praça anexa à estação Guilhermina-Esperança, linha vermelha do metrô, na região leste da cidade de São Paulo, por ser um local de fácil acesso e estar localizado em um espaço onde pessoas vindas de diversas regiões, de diferentes profissões pudessem ter acesso à arte da poesia falada, tanto como espectador quanto como participante. A iniciativa deu certo e, conforme as edições mensais foram rolando, pessoas novas iam aparecendo; e não demorou muito para criarmos o nosso próprio público e ter em uma noite de lua cheia mais de trezentas pessoas em roda ouvindo poesia. Passados mais de 11 anos, eu ainda fico surpreso

e perplexo por ver tantas pessoas reunidas numa sexta-feira para falar e ouvir poesias (Fernandes; Trevisan, 2024, p. 24).

O espaço assume formas diversificadas entre os coletivos investigados sem, contudo, perder sua importância e potência de ressignificação do texto literário. Isso ocorre também com os coletivos de clubes de leitura, como “Amigos de Palavra”, de Londrina, que reencenam os livros nos mais variados espaços públicos e privados, trazendo objetos de época ou se vestindo a caráter para criar “um clima da história”. Essa prática evidencia o *repertoire* tal como definido por Diana Taylor (2013, p. 27): um conhecimento e, acréscimo, uma experiência que não estão apenas fixados em documentos, mas que são ativados através da ação corporal, da memória compartilhada e da reconstrução coletiva. Os espaços ocupados por pessoas pertencentes aos coletivos são os mais variados: shoppings, escolas, bares, quadras, cafeterias, livrarias, bibliotecas públicas ou comunitárias, museus, além de, como já observado, praças e estações de metrô. “Ocupar”, nesse caso, não diz respeito apenas a se apossar de um lugar, mesmo que temporariamente, mas, sobretudo, o de atribuir níveis de sentido a ele e instituir modos solidários de partilhas entre as pessoas.

O chamado ético

A pesquisa de Ana Trevisan (Fernandes; Trevisan, 2024), sobre os livros das *slammers* Midria Pereira da Silva, Tawane Theodoro e Luiza Romão, demonstra existir uma profunda sintonia entre a escrita e a performance. Isso faz com que a literatura seja compreendida não apenas como um fato estético, mas também social e material, estabelecendo um “diálogo vivo e crítico com a *performance* de suas apresentações orais, originadas nas batalhas poéticas do Slam” (Fernandes; Trevisan, 2024, p. 172). A poesia falada, ao ser circulada impressa, não se destitui de seu potencial de interação. Pelo contrário, traz expressões fortes contidas num lirismo capaz de evidenciar um ser/estar, por meio do qual sujeitos se fazem representar através de uma dinâmica das relações éticas. Nessas relações, estabelecem-se vínculos de proximidade que situam o enunciador em seu lugar de fala.

Toma-se o livro de Luiza Romão, *Também guardamos pedras aqui* (2021), como um ponto de partida para explicar essa afirmação. A performancialidade de sua obra notabiliza-se tanto pelo projeto de livro-vídeo, em que a autora ressignifica seus próprios poemas a partir de uma linguagem cinematográfica, quanto pelas manchas gráficas nos poemas “homero”, “ajax” e “nestor”, que impõem uma censura às palavras dos heróis gregos, vinculados à estrutura de poder sapiencial ou bélico, e chamam o leitor para uma experiência ativa do texto. Para além dos traços materiais que trazem as marcas de uma performance, os quais Érica Paiva Rosa (2023) habilmente distinguiu e analisou em seu artigo, cabe acrescentar uma outra operação que não deixa de ser menos performática: a transformação da palavra em ato. Trata-se de uma operação na qual o texto, em sua dinâmica intertextual, aproxima-se da contemporaneidade da performer-escritora, a ponto de se transformar em um chamado ético. Isso pode ser identificado, por exemplo, na presença do policial no poema “Polifemo” o qual, ao isentar “ulisses” de cegar o ciclope, introduz nas entrelinhas o problema da violência contra moradores pobres de bairros periféricos e favelas brasileiras:

ninguém te cegou não
 não foi ulisses
 aquela noite o policial não tinha identificação
 (Romão, 2021, p.31).

O verso “aquela noite o policial não tinha identificação” enfatiza a vulnerabilidade de um sistema social, expondo a precariedade causada pela violência, com potencial para afetar o leitor sobre a injustiça. Ao ressignificar o episódio de Polifemo, de *Odisseia*, o poema de Luiza Romão evidencia o cotidiano da violência policial, de modo que, no lugar do ardil de Ulisses, seu enunciado se converte num chamado ético. Judith Butler (2023, p. 112) assevera que os chamados éticos:

Trata-se de momentos em que, a despeito de nós mesmos e para além de qualquer ato intencional, somos instados por imagens do sofrimento distante de formas que despertam a nossa preocupação e nos movem para a ação, ou seja, a expressar a nossa objeção e a resistência, a tal violência através de meios políticos concretos.

Há um *modus operandi* em determinados coletivos por meio do qual o conteúdo literário reflete uma literatura engajada. O envolvimento de autores, gestores, performers e a ideia de pertencimento, no entanto, constituem a liga para práticas de nucleação, que podem desencadear diferentes tipos de ativismo em suas inusitadas formas de ocupação do espaço.

Walter Benjamin (1994) afirmou que a refuncionalização do sistema de produção literário se viabiliza mediante o engajamento do autor, que age contrário à massificação literária e propõe modelos originais de produção, salvaguardando o acesso à obra. Em coletivos periféricos, essa característica fica evidente.

Coletivos como clubes de leitura e de movimentos academicistas, entretanto, propõem novas formas de encenação e de experiência de leitura, sem que ocorra uma refuncionalização do sistema de produção no sentido benjaminiano. Se há, nesses últimos coletivos, uma forma de engajamento, ele se dá pelos afetos de sentido, ou seja, ocorre um aprofundamento da experiência de fantasia ficcional, de modo que o texto literário se presentifica em determinados contextos, em que foi lido e debatido. Isso ocorre, por exemplo, quando um grupo lê *O exorcista*, de William Peter Blatty, e encena passagens da narrativa, que podem ser em espaços públicos ou privados; ou ainda reproduz receitas culinárias de *Ainda estou aqui*, de Marcelo Rubens Paiva. Os participantes de grupos de leitura relatam também momentos de debate, em que questões de gênero, raciais ou políticas são enfrentadas, com posicionamentos entre eles nem sempre unânimes. Essas formas de debate podem representar um avanço em relação ao entretenimento. Elas trazem, contudo, incertezas quanto à refuncionalização do sistema de produção, pois implicam formas de afetação do texto literário ainda presas às amarras do consumo do livro. Cabe destacar que os clubes de leitura dificilmente adotarão modelos alternativos de acessibilidade e de produção literária que transgridam a lógica de consumo, como nota nos coletivos periféricos analisados.

A literatura de coletivos de grupos de leitura não deixa de contemplar temas engajados. Foram relatadas discussões a respeito do racismo, de gênero, sobre a desigualdade, a ecologia, o letramento e até disputas no interior do próprio campo literário (Fernandes; Trevisan, 2024, p. 91-122). O chamado ético, nesse caso, qualifica-se como uma expressão articulada por modos específicos do fazer poético, pela mobilização de grupos e pelas intervenções de sujeitos, refletindo um “como-ser”, isto é, um *ethos* constituído por etiquetas sociais, prescritivas do comportamento de seus integrantes, em um dado território.

O chamado ético é compreendido, no caso dos coletivos poéticos, como o espelhamento das motivações, locais e formas de encontros, por práticas de condução dos debates e pelas maneiras como o conteúdo engajado afeta seus leitores e ouvintes. A definição de coletivo amplia-se e diversifica-se em um amplo leque de práticas constituintes do complexo sistema de trocas e de legitimação literária, em que as relações entre autores e produtores literários constituem um modo de produção efetivado pelas práticas estéticas de um grupo.

Coletivos são responsáveis pelas formas de circulação e visibilização de autores e constituem-se como um poderoso instrumento político para dar voz às demandas de seus participantes. *Grosso modo*, definem-se como espaços de integração social e empoderamento da voz, com potencial para impulsionar práticas de intervenção cidadã. A participação social, no mundo contemporâneo, apresenta protagonismos diversos e complexos, sendo a literatura uma forma peculiar em que *praxis* e *poesis*, mecanismos do fazer e do agir tão distintivos na tradição aristotélica, sobrepõem-se nessa forma de produção literária. Isso significa que a literatura se institui em razão de uma gramática do engajamento com algumas semelhanças das assembleias apresentadas por Butler (2023), em suas formas de articulação popular e política e visibilidade do precário.

Em *Caderno da Periferia Brasileira de Letras* (Fiocruz, 2024), encontra-se o mapeamento de 292 coletivos no Brasil, cujo perfil de seus participantes enfatiza seu forte vínculo territorial e a denúncia da violência urbana e do racismo. O termo Periferia Brasileira de Letras (PBL) realça o traço territorial da pesquisa, local onde uma voz subalterna encontra espaço para comunicar sua realidade. O relatório demonstra que coletivos poéticos favorecem “o entendimento de que [as pessoas pertencentes a eles] são agentes de mudanças dentro de seus contextos” (Fiocruz, 2024). Ao confrontarmos os dados da pesquisa da Fiocruz com nosso projeto, observa-se que coletivos existem também como formas de colaboração distanciadas geograficamente da periferia e com múltiplas formas de engajamento.

Os dados obtidos por pesquisadores do projeto “Coletivos Poéticos e políticas públicas de inclusão” (CNPq) demonstraram haver modos de organização variados, sendo que alguns deles ressignificam o debate político-cultural periférico;⁷ seja pela apropriação de espaços e instituições antes elitistas e eruditas de produção literária, como no caso das academias de Letras de Ponta Porã, Corumbá e Dourados; seja pelo encontro de jovens e mulheres em práticas de letramento literário de saraus⁸ e clubes de leitura;⁹ seja pela produção de uma memória urbana e tradicional e, também, por tensões provocadas pela guerra, como detectado pela pesquisa que envolveu coletivos ucranianos. Essa pesquisa ainda evidenciou que os coletivos poéticos podem ter, na produção escrita, um objetivo secundário, ao criarem espaços de participação para pessoas que encontram nas reuniões, nos debates e nas ações, com variado grau de intervenção social e política, uma possibilidade de entretenimento.

Os resultados do projeto revelam, também, que coletivos poéticos podem ser pensados como ferramentas de tecnologia social, na medida em que tornam a arte uma maquinaria de produção afetiva. Trata-se de afetar e deixar-se afetar por meio do chamado ético, de despertar uma consciência social. É na interação promovida pelo jogo de sarau, pela competição de poemas e performances do *slam*, ou, ainda, no debate acalorado sobre posicionamentos estimulados pelo livro e no entretenimento de sua encenação, que se nota uma “máquina performática”, atribuindo ao autor uma outra função: a de performer.¹⁰

O autor como performer

Há uma autoridade guiando a força autoral do livro, determinada pelo engajamento e imersa na performance da cena poética. Retomando a obra de Luiza Romão, não se lê *Também guardamos pedras aqui* (2021) sem uma intensa sonoridade ressoando na mente e a percepção de um movimento em latência. Apresenta-se, assim, uma autora-performer, operando a alquimia da palavra em ato, chamando-a para um acontecimento, uma presença e um corpo comunicante. Essa transubstanciação da escrita para voz, é, talvez, a principal característica da poesia de coletivos poéticos, não apenas dos periféricos, vale a pena observar.

Não se trata apenas da função social do autor, em razão da sua discursividade, modificando os sistemas de produção, circulação e funcionamento do texto, conforme observou Michel Foucault (2009); nem do papel de refuncionalização dos aparelhos de produção autoral, os quais promovem o engajamento da arte, conforme o já citado ensaio de Walter Benjamin (1994). A autoria afirma-se mediante a presença de uma voz que se posiciona engajada e discursivamente em um sistema de produção e circulação aderido a múltiplos corpos: filmes, gravações, publicações, encenações, declamações etc. Trata-se de uma voz capaz de se alternar entre corpo e voz em performance e a letra, atrelando a arte a trânsitos culturais e múltiplas materialidades. O autor-performer intensifica sua voz sem deixar de reclamar a palavra, sua entonação e gesto remetem à presença de um corpo.

Por essa razão, Renata Cazarini (2021) percebe na obra de Romão uma maquinaria dramatúrgica (ou uma “dramaturgia expandida”), em que a poeta vivencia – em quaisquer dos meios que utilize: livro, vídeo, declamação – a contínua prática de encenação. Essa presença de corpo e voz, constituinte do autor-performer, recorre a uma linguagem inovadora – conforme os já destacados efeitos visuais e o chamado ético – recombina significados por meio da diluição de distâncias temporais, o que, no caso do livro de poemas de Romão, torna a violência uma condição humana. Isso somente é possível porque a voz encontra no meio coletivo um aparato colaborativo, algo que pode se resumir na seguinte máxima: ao abrir-se para o coletivo, uma obra também se coletiviza. Dessa maneira, identifica-se um regime de produção em rede, marcado pela integração entre poetas e diferentes outros agentes que direta ou indiretamente contribuem para e na produção e promoção da arte.

⁷ Destaca-se nessa pesquisa o “Slam da Guilhermina” de São Paulo, “Sarau da B1” de Fortaleza, “Sarau da Onça” de Salvador, “Poesia das Quebradas” do DF.

⁸ Foram pesquisados o Sarau “Londrix”, de Londrina-PR, “Sarau da Leonilda” de Cambé-PR, e o “Sarau Gente de Palavra Paulista” na cidade de São Paulo.

⁹ Os clubes de leitura ouvidos para essa pesquisa foram “Gente de Palavra”, “Clube de Leitura Entrelinhas” e “Clube de Leitura de Professores”, todos de Londrina-PR.

¹⁰ O conceito de máquina performática foi retirado do livro de título homônimo de Gonzalo Aguilar e Mario Cámara (2017), os quais asseveram que, para além do texto impresso, há uma circunstância de significação performática, capaz de realizar o “aplainamento das textualidades”, ou seja, adaptar o texto impresso a um contexto específico de significação.

Anne Cauquelin (2005), ao se debruçar sobre os mecanismos de produção da arte no contemporâneo, desenha um *modus operandi* pautado pelo conceito de rede. Em seu livro *Arte Contemporânea*, a filósofa observou que artistas e obras irão romper com modelos tradicionais centrados no objeto e na permanência. Segundo ela, os artistas aderem a práticas mais efêmeras, interativas e conectadas do fazer artístico, de maneira que o público deixa de ser apenas espectador para se tornar participante ou coautor. A rede, sob esse prisma, propicia formas de arte colaborativas, abertas à intervenção e ao diálogo. Esse modo particular de produção das artes plásticas, analisado por Cauquelin, apresenta muitos pontos de semelhança com os coletivos poéticos estudados em nossa pesquisa.

Nesses casos, trata-se de evocar um debate crítico-literário habilitado a expandir a compreensão do livro para seus modos de circulação, o que implica pensar a relação autoral a partir de formas de interação com o público. As estratégias de visibilização adotadas, como recursos digitais, modos de organização e gestão de redes, bem como as apresentações, demandam um autor presente. Ainda assim, é possível observar no autor um duplo papel: pois não se descarta o impulso criativo como uma atividade isolada, embora essa forma de escrita esteja cada vez mais embotada na produção contemporânea.¹¹ Visto de um outro ângulo, o autor torna-se um “conector” e “curador” de relações, articulando discursos e contextos de produção e circulação em colaborações com outros sujeitos. Nesse movimento de presença e da materialidade de um corpo, potencializa-se a manifestação do invisível contido na poesia, isto é, do não-dito por palavras, mas materializado na performance, oferecida à percepção sensorial, integrando-se à experiência coletiva.

Esse regime de comunicação implicará a rearticulação da relação homem-tempo-espço, algo que exige do poeta a circulação por vários pontos da rede em busca de visibilidade e prestígio. Nesse sentido, identificam-se semelhanças entre os coletivos dessa pesquisa e os coletivos das chamadas vanguardas históricas da virada do século XIX para o XX.

O contraponto com as vanguardas históricas afirma haver mais semelhanças que diferenças nos modos de produção da arte contemporânea. Em movimentos como o Dadaísmo, Futurismo, Cubo-Futurismo, o fazer coletivo equivale-se à arte, na medida em que músicos, poetas, pintores, performers, adeptos de um experimentalismo radical, provocam rupturas com modelos convencionais que definirão as artes, resultando em poéticas em regime de complementaridade, isto é, uma relação entre indivíduos. Poesia simultaneísta, poesia fonética, poesia optofonética, manifestos artísticos são algumas dessas expressões que ilustram as maneiras pelas quais serão estabelecidas relações de colaboração entre artistas de um mesmo coletivo. O testemunho de Hans Richter (1993) ilustra muitas formas de complementaridade na arte Dadá.

A palavra desconstruída até voltar a ser ruído, a performance *non-sense*, a reação do público à espera de algo que não vem criam um ambiente anárquico que se confunde com a própria identidade Dadá. *Mutatis mutandis*, essa força e vitalidade poéticas do Cabaré Voltaire, descritas por Richter (1993), ecoam em muitas performances de coletivos contemporâneos. Não é fora de propósito estabelecer um vínculo com o trabalho de Luiza Romão. Sua orientação anticolonial e feminismo intensificado, a performance provocadora, que desconstrói as palavras até torná-las balbúcio, seu vínculo com a cena do “Slam da Guilhermina” são marcas que atestam uma produção crivada pela interconexão, efemeridade e multiplicidade – elementos centrais que demarcam um regime de comunicação artística, próprio dos coletivos. Pode-se afirmar, ainda no contraponto com os coletivos de vanguarda do início do século XX, que as tecnologias digitais são o fator diferencial, ao agregarem, por meio das redes sociais, formas de organização territorial e afetiva em meio virtual. O meio digital amplifica a voz dos poetas dos coletivos. Em sua forma virtual, as redes sociais criam instâncias de aproximação, encontros e até identificações, contatos que podem ampliar as redes de produção dos coletivos, mas não unificam os chamados “ritos coletivos”, nos quais o compartilhamento de um mesmo espaço físico aciona uma máquina de afetos: a simpatia, a participação emocional, submetida a uma obscura consciência da extensão de si.

¹¹ A fala do escritor Julián Fuks, em sua crônica-ensaio intitulada “O que será da escrita sem a solidão”, corrobora essa afirmação: “Hoje escrever se fez ato coletivo, dialógico, debatemos entre muitos outros o que é cabível, desejável, digno de repúdio. Acho que criaremos uma literatura melhor nesse processo, mais humana, mais sensível. Mas também perderemos muitos livros, perderemos a experiência que [Marguerite] Duras descreve com entusiasmo, o escritor ainda sem tema diante de uma imensidão vazia” (2022, p. 120-121).

O coletivo literário institui, assim, uma categoria de autor-performer – no caso dos clubes de leitura, de um leitor-performer – que ressignifica a obra por meio de suas habilidades corporais, da sedução da voz, da gestualidade incisiva, da escolha de artefatos e de acessórios. Tudo isso constitui um ambiente cênico, que passa a ser tão importante quanto a circulação do próprio livro em si.

Por essa razão, o livro literário é uma das chaves para adentrar o sentido de um texto produzido por um coletivo, mas nunca será seu fim. Ancorados no corpo, na voz e no espaço, os coletivos poéticos se desenvolvem por uma gramática que leva em conta os modos de fazer, de ser e de visibilizar.

Considerações finais

O presente estudo demonstra que os coletivos poéticos reconfiguram as formas de produção, circulação e recepção da literatura, que integram práticas performáticas, afetivas e políticas em uma “ordem coletiva”. A investigação envolvendo pesquisadores de diferentes realidades regionais evidenciou que os coletivos poéticos não apenas desafiam os modelos tradicionais de autoria e circulação literária, mas também reconfiguram os territórios simbólicos e materiais onde atuam.

A análise desenvolvida, ao longo deste artigo, permite compreender que os coletivos poéticos contemporâneos se ancoram em cinco eixos estruturantes: a ordem coletiva, a palavra falada, a performance e o espaço, o chamado ético e o autor-performer.

A ordem coletiva evidencia que a literatura contemporânea está sendo cada vez mais gestada em redes colaborativas, que extrapolam os limites da autoria individual e instauram modos participativos de produção estética e política. Essas redes articulam-se em múltiplas formas de organização – acadêmicas, periféricas, híbridas – e operam como instâncias de cidadania cultural e reconfiguração territorial.

A palavra falada, por sua vez, resgata a ancestralidade da oralidade poética e a atualiza em contextos de disputa simbólica e de denúncia social. Por meio disso, a palavra faz-se gesto, ritmo e presença, incorporando tensões sociais e políticas que reencenam e expandem o texto escrito em novas camadas de significação performática.

A performance e o espaço surgem como dimensões indissociáveis nesse processo, pois é no encontro entre corpos e territórios que se produz a estética da presença. O espaço, longe de ser neutro, é performado e ressignificado pelos coletivos, tornando-se palco de experiências sensoriais e afetivas que instauram uma política do comum. Essa espacialização da literatura desloca o texto da página e o instala no corpo social.

O chamado ético atua como o motor simbólico dessas práticas. Ele emerge quando o poema ultrapassa a esfera estética e convoca à ação, à escuta, à responsabilização coletiva. A linguagem estética dos coletivos reproduz o mundo social, por meio de uma literatura engajada, que se inscreve no cotidiano e se enraíza nas demandas locais, articulando afetividade e denúncia.

Por último, a figura do autor-performer sintetiza essa transformação. Trata-se de um sujeito que performa a autoria, fazendo da presença, da voz e do gesto dispositivos centrais de enunciação. Sua atuação redefine a função autoral como prática coletiva e curatorial, em que o texto é apenas uma das camadas da obra, coexistindo com vídeos, encenações, redes sociais e intervenções públicas.

Diante disso, conclui-se que os coletivos poéticos são espaços de experimentação estética, política e afetiva, que desafiam as fronteiras tradicionais da literatura e instauram um novo sistema de produção simbólica. Eles demonstram que a literatura, quando atravessada pela coletividade e pela performatividade, transforma-se em uma prática viva, capaz de ocupar espaços, criar redes e afetar consciências. O fortalecimento de metodologias participativas, como a adotada neste projeto, é, portanto, essencial para o avanço da pesquisa literária comprometida com seu tempo e com os sujeitos que a constroem.

Referências

- AGUILAR, Gonzalo; CÁMARA, Mario (2017). *A máquina performática: a literatura no campo experimental*. Tradução de Gênese Andrade. Rio de Janeiro, Rocco.
- ALCALDE, Emerson (2017). *Peça Gráfica* – projeto Na margem [projeto de financiamento apresentado ao Sesc Pinheiros]. São Paulo.

ALCADE, Emerson (2025). Slam contra o projeto de escola cívico-militar. *Slam da Guilhermina*. YouTube. 1 vídeo. 2min.4seg. 26 mar. 2025. Disponível em: https://youtu.be/3l_4rUgrgc0?si=CF_NSkSpGzzEdjwX Acesso em: 24 dez. 2025.

BENJAMIN, Walter (1994). O autor como produtor. In: *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. Tradução de Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense. p. 129-146.

BUTLER, Judith (2023). *Corpos em aliança e a política das ruas: notas para uma teoria performativa de assembleia*. Tradução de Fernanda Siqueira Miguens. 5. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira.

CAUQUELIN, Anne (2005). *Arte contemporânea: uma introdução*. Tradução de Rejane Janowitz. São Paulo: Martins Fontes.

CAZARINI, Renata (2021). De Luiza Romão, poeta, atriz e *slammer*. *Palco Clássico*. 13 ago. 2021. Disponível em: <https://palcoclássico.blogspot.com/2021/08/tambem-guardamos-pedras-aqui.html>. Acesso em: 27 maio 2025.

COLETIVOS Poéticos Projeto de Pesquisa (2024). Canal do YouTube. 2024. Disponível em: <https://www.youtube.com/@ProjetoColetivosPo%C3%A9ticos>. Acesso em: 24 dez. 2025.

FERNANDES, Frederico; TREVISAN, Ana Lúcia (orgs.) (2024). *Literatura & coletivos poéticos*. Campinas: Pontes, 2024.

FIOCRUZ (2024). *Caderno da periferia brasileira de letras: coletivos literários nas periferias brasileiras: um retrato*. Rio de Janeiro: Fiocruz. [relatório de pesquisa produzido pela Cooperação Social da Presidência da Fiocruz].

FOUCAULT, M. (2009). O que é um autor?. In: FOUCAULT, M. *Ditos & escritos III*. Tradução de Inês Autran Dourado Barbosa. Rio de Janeiro: Forense Universitária. p. 264-298.

FUKS, Julián (2022). *Lembremos do futuro*. Crônicas do tempo da morte do tempo. São Paulo: Cia. das Letras.

MARIA APARECIDA; LÚCIA ROSA (2024). Coluna Literatura Viva: Cooperglicérios: transformando lixo em arte. [Entrevista a Frederico Fernandes]. 14 nov. Disponível em: <https://radio.uel.br/coluna/cooperglicerios-transformando-lixo-em-arte/2024/11/14>. Acesso em: 24 dez. 2025.

RICHTER, Hans (1993). *Dadá: arte e antiarte*. Tradução de Marion Fleisher. São Paulo: Martins Fontes.

ROMÃO, Luiza (2021). *Também guardamos pedras aqui*. São Paulo: Editora Nós.

ROSA, Érica Alessandra Paiva (2023). Do livro à performance e ao filme: uma leitura da poética da palavra, do corpo e da imagem em Homero, de *Também Guardamos Pedras Aqui* (2021). *Revista de Letras JUÇARA*, Caxias, MA, v. 7, n. 2, p. 87-103, dez. Disponível em: <https://ppg.revistas.uea.br/index.php/jucara/article/view/3395> Acesso em: 19 jun. 2025.

SCHECHNER, Richard (2003). O que é performance. *O Percevejo. Revista de Teatro, Crítica e Estética*, Rio de Janeiro, a. 11, n. 12, p. 25-50.

TAYLOR, Diana (2013). *O arquivo e o repertório: performance e memória cultural nas Américas*. Tradução de Eliana Lourenço de Lima Reis. Belo Horizonte: Editora UFMG.

TEIXEIRA, Amanda Damásio; PEREIRA, Ana Cristina (2024). Coluna Literatura Viva: Editora Outra lança novos escritores. [Entrevista a Frederico Fernandes]. 24 dez. Disponível em: <https://radio.uel.br/coluna/28290/2024/06/06> Acesso em: 24 dez. 2025.

ZUMTHOR, Paul (2007). *Performance, recepção, leitura*. 2. ed. Tradução de Jerusa Pires Ferreira e Suely Fenerich. Cosanaify.

ZUMTHOR, Paul (1994). *La medida del mundo*. Representación del espacio en la Edad Media. Traducción de Alicia Martorell. Madrid: Cátedra.

ZUMTHOR, Paul (1993). *A letra e a voz: a literatura medieval*. Tradução de Jerusa Pires Ferreira e Amálio Pinheiro. São Paulo: Cia. das Letras.

Declaração de Disponibilidade de Dados

Os dados de pesquisa só estão disponíveis mediante solicitação.