



UNIVERSIDADE FEDERAL DE PERNAMBUCO
CENTRO DE FILOSOFIA E CIÊNCIAS HUMANAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM SOCIOLOGIA

GABRIEL GÓES DO AMARAL

**LITERATURA PERIFÉRICA: Terceiro Momento da *Poesia Marginal* a partir das
Ações do Coletivo Controverso Urbano em Recife**

Recife
2020

GABRIEL GÓES DO AMARAL

**LITERATURA PERIFÉRICA: Terceiro Momento da *Poesia Marginal* a partir das
Ações do Coletivo Controverso Urbano em Recife**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Sociologia da Universidade Federal de Pernambuco (PPGS-UFPE), como requisito parcial para obtenção do Título de Mestre em Sociologia. Área de concentração: Mudança Social.

Orientador: Prof. Dr. Josimar Jorge Ventura de Moraes

Coorientador: Prof. Dr. Paulo Marcondes Ferreira Soares

Recife
2020

Catálogo na fonte
Bibliotecária Maria do Carmo de Paiva, CRB4-1291

A4851 Amaral, Gabriel Góes do.
Literatura periférica : terceiro momento da poesia marginal a partir das ações do Coletivo Controverso Urbano em Recife / Gabriel Góes do Amaral. – 2020.
140 f. : il. ; 30 cm.

Orientador: Prof. Dr. Josimar Jorge Ventura de Moraes.
Coorientador: Prof. Dr. Paulo Marcondes Ferreira Soares.
Dissertação (Mestrado) - Universidade Federal de Pernambuco, CFCH.
Programa de Pós-Graduação em Sociologia, Recife, 2020 .
Inclui referências e apêndices.

1. Sociologia. 2. Arte. 3. Poesia. 4. Poética. 5. Poetas. I. Moraes, Josimar Jorge Ventura de (Orientador). II. Soares, Paulo Marcondes Ferreira (Coorientador). III. Título.

301 CDD (22. ed.)

(BCFCH2021-139)

GABRIEL GÓES DO AMARAL

**LITERATURA PERIFÉRICA: Terceiro Momento da Poesia Marginal a partir das
Ações do Coletivo Controverso Urbano em Recife**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Sociologia da Universidade Federal de Pernambuco, como requisito parcial para a obtenção do título de Mestre em Sociologia.

Aprovada em: 26/11/2020.

BANCA EXAMINADORA

Participação via videoconferência

Prof. Dr. Josimar Jorge Ventura de Moraes (Presidente/Orientador)
PPGS-Universidade Federal de Pernambuco

Participação via videoconferência

Prof. Dr. Paulo Marcondes Ferreira Soares (Examinador Interno)
PPGS-Universidade Federal de Pernambuco

Participação via videoconferência

Profa. Dra. Brenda Carlos de Andrade (Examinadora Externa)
PPGL-Universidade Federal de Pernambuco

“Dedicada, a cada, poeta da cidade, dedicada, a cada, atleta da cidade, dedicada a cada ser humano da cidade que cultiva a liberdade no concreto da cidade”. (Kamau – Poesia de Concreto)

Em especial ao poetartista fanzineiro Zizo (*In memoriam*)

AGRADECIMENTOS

À Universidade Federal de Pernambuco e ao Programa de Pós-Graduação em Sociologia, respectivamente, pelas condições materiais e intelectuais.

À Fundação de Amparo a Ciência e Tecnologia do Estado de Pernambuco, instituição pela qual submeti o projeto de dissertação e foi aprovado para financiamento desta pesquisa de mestrado.

Ao meu orientador, Professor Dr. Josimar Jorge Ventura de Moraes, muito obrigado.

Ao meu coorientador, Professor Dr. Paulo Marcondes Ferreira Soares, pelo respaldo intelectual desde a graduação, figura ímpar na minha (des)construção enquanto pesquisador.

À Professora Dra. Brenda Carlos de Andrade, pela orientação as margens de cada página e por tanta disposição e vontade profissional que me motivou muito.

Ao Professor Dr. André Telles do Rosário, que não nega uma orientação sequer, desde a monografia e vejo que realmente não há distância entre a conexão Recife/Fortaleza/Nordeste.

Aos meus professores do mestrado José Luiz Ratton, Silke Weber, Eliane da Fonte, Francisco Jatobá, Jorge Ventura e Paulo Marcondes por terem me transformado, por bem ou por mal, num sociólogo.

À banca de defesa, pelos excelentes comentários críticos e valiosos sobre esta dissertação.

Ao Grupo de Estudo em Literatura Brasileira (GESLIBRA), do departamento de sociologia da UFPE, com o qual estive nesses dois últimos anos debatendo e ampliando os horizontes da pesquisa.

Gostaria de agradecer, muito mais precipitadamente do que devo, a todos os coletivos e organizações de arte, em especial ao Controverso Urbano, que me inspiraram, desafiaram, apoiaram e estimularam durante os três anos deste estudo.

Aos familiares que me apoiaram neste e em tantos outros projetos: tia Helena Lins, meu irmão Hesíodo Góes, meu sobrinho Otto que anda crescendo cada vez mais, minha cunhada Tatiana Notaro. Especialmente a minha mãe Ana Góes, fonte inesgotável de amor, inspiração e coragem sempre.

À *maya arya*, companheira, amor e presença segura em minha vida. Sem ela provavelmente eu seria um poeta sem poemas.

À Apetebi de Ifá – Mãe Nancy de Oxum Ipondá, zeladora do meu orixá e guardiã de toda legião de entidades da Jurema Sagrada as quais carrego. Axé!

À Pajé Potiguara Fátima, da Aldeia São Francisco, Baía da Traição - PB. Liderança indígena fundamental que me acolheu e tirou de mim boa parte dos “pecados da intelectualidade” ocidental.

À todas(os) as(os) poetisas aqui investigadas(os), sobretudo as(os) que me concederam entrevistas. Sou grato a Bell Puã, Amanda Timóteo, Tacio Russo, André Medulla, Patrícia Naia

e Cherri Barthe, que me emprestaram suas histórias de vida e seus textos. Agradeço muito especialmente a Amanda: sempre disponível e sempre generosa desde o começo.

Ao poeta e organizador do Sarau do Bosque – Felipe Santana. Ele que me ajudou bastante na costura e descostura dos cruzamentos desse terceiro momento, emprestando suas vivências.

À minha queridamiga, Maria Samara, que cata o verbo poético no ar e traz pro texto. É impressionante de fato essa contribuição, para além da vida acadêmica que está entorno de 8 anos, lado a lado.

À Uilma Queiroz, por me lembrar sempre das limitações humanas e não-humanas.

À Teresa Coelho e à Gabrielle Ramos, pela paciência ao revisar o componente dissertativo.

À Iana de Araújo, por ter me ajudado na tradução do resumo para a língua inglesa.

As pessoas que puderam assistir a defesa da dissertação, minha sobrinha Milena Amaral, meus amigos e minhas amigas Daris Rose, Eduardo Dias, Emanuel Rodrigues, Ricardo Bandeira, Walter Andrade, Marcel Cabral, Bell Puã e Mayara Libânia.

Por fim, minha sensibilidade de (des)colonizado: gostaria de citar o nome de cada pessoa que faz parte da minha vasta rede de afetos, que desenham meu mapa astral onde Recife e Sertão fazem fronteira e são pontes para o resto do mundo que é campo fértil de utopia e possibilidades. Mas são tantas cores e nomes, e a chance de esquecer apenas um(a) delas(es) me faz deixar em aberto essa declaração de amor! Gratidão sem limítrofes!

Se estes agradecimentos são uma espécie de arquivo confidencial, não posso deixar de acentuar que todos os erros e exageros são, é evidente, exclusivamente meus.

“É inequívoca a força dessa poesia; pedra na construção de uma história que Marcuse acreditou sensível aos protestos dos intelectuais, dos grupos marginais, estudantes e povos do Terceiro Mundo”. (HOLANDA, Celina de, 1982 *apud* LOPES, Jorge, 2020, p. 13).

“Só é justo cantar se o nosso canto arrasta consigo as pessoas e as coisas que não tem voz”. (Ferreira Gullar – *Corpo a corpo com a linguagem*, 1999).

RESUMO

A partir de um olhar pela trajetória do Coletivo Controverso Urbano de Recife-PE, pretendi averiguar as motivações e os principais sentidos atribuídos pelas(os) agentes à prática das intervenções poéticas na urbe. Considerando-as um fenômeno mundial associado às metrópoles e ao engajamento da arte com a vida cotidiana, sublinho, dentre um vasto conjunto de procedimentos e técnicas, as denominadas intervenções poéticas, sob o formato sarau de poesia, ou seja, aquelas que se utilizam especialmente das palavras e uma interpenetração da poesia performática. Na sua hibridez e relativa simplificação formal – que alia artesanania manual, de baixas tecnologias, feitas com poucos recursos e participação performática/interativa – residem os elementos que as singularizam e tensionam não só a categoria de artisticidade poética, mas, sobretudo, a lógica moral-normativa que orienta os usos sobre o espaço público urbano. Nota-se que tal postura desborda o campo das artes visuais e da poesia, engendrando novas formas de associação e participação leiga ou micro-cultural. Através da triangulação entre as dimensões subjetivas, espaciais e sociopolíticas, problematizo sobre os modos de operar, valores e justificativas que orientam as atitudes ligadas a um modelo de intervir coletivamente na vida pública da cidade, a fim de se compreender não só o que está em disputa neste terceiro momento da *poesia marginal*, mas como situações de desvio e fissura pode instaurar proximidade e experiência para uma *partilha do sensível*. A pesquisa de campo foi realizada na cidade do Recife, com cinco poetas do Coletivo, por meio da aplicação de entrevistas semiestruturadas em profundidade, utilizando-se de técnicas relativas à metodologia qualitativa. Os resultados indicam formas de engajamentos individuais e coletivos. As(os) poetas percebem o sarau de poesia como uma atividade coletiva que envolve empenho, foco, reunião de pessoas e criatividade. Elas(es) têm dificuldade de se identificarem como artistas e reconhecem a desigualdade nos *mundos da arte* nesta atividade. Suas práticas e respostas em relação às tensões geradas pela desigualdade indicam uma concepção ativa do “faça você mesmo” visando a superação das desigualdades em curso, criando estratégias de redefinição nos *mundos da arte* de seus projetos que priorizam a inclusão de pessoas oriundas das periferias, se articulando com outros coletivos e segmentos artísticos urbanos.

Palavras-chave: arte-política; coletivo controverso urbano; poética; intervenções urbanas; poetas.

ABSTRACT

From a look at the trajectory of the Controversial Urban Collective of Recife-PE, I intended ascertain the motivations and the main meanings attributed by the agents to the practice of poetic interventions in the city. Considering them a worldwide phenomenon associated with metropolises and the engagement of art with everyday life, I watch, among a vast set of procedures and techniques, the so-called poetic interventions, in the format poetry soiree, that is, those that use words especially and a interpenetration of performance poetry. In its hybridity and relative formal simplification - that combines low-tech manual craftsmanship, made with few resources and participation performance / interactive - reside the elements that make them unique and tension not only the category of poetic artisticity, but, above all, the moral-normative logic that guides uses on urban public space. It is noted that such a stance overflows the field of the arts visuals and poetry, creating new forms of association and lay or micro-participation cultural. Through triangulation between subjective, spatial and socio-political dimensions, I problematize about the ways of operating, values and justifications that guide attitudes linked to a model of intervening collectively in public life in the city, in order to understand not only what is at stake in this third moment of *marginal poetry*, but as situations of deviation and fissure can establish proximity and experience for a *sharing the sensitive*. The field research was carried out in the city of Recife, with five Collective poets, through the application of in-depth semi-structured interviews, using techniques related to qualitative methodology. The results indicate ways individual and collective engagements. The poets perceive the poetry soiree as a collective activity that involves commitment, focus, meeting people and creativity. They find it difficult to identify themselves as artists and recognize inequality in art worlds in this activity. Their practices and responses to the tensions generated inequality indicate an active conception of “do it yourself” aiming at overcoming the current inequalities, creating redefinition strategies in the *worlds of art* of their projects that prioritize the inclusion of people from the peripheries, if articulating with other collectives and urban artistic segments.

Keywords: political art; controversial urban collective; poetic; urban interventions; poets.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES¹

Figura 1. Fôlder da oficina divulgado em um evento no facebook e Amanda Timóteo confeccionando uma camiseta em estêncil.....	18
Figura 2. “Novos exemplares dos livros paridos com as mãos. Amanhã, nos ônibus da cidade! Promoção pro Povo: estudante e desempregado paga meia! Até a vista! ;)”.....	52
Figura 3. Roda de rima do Recital Boca no Trombone.....	54
Figura 4. “É nossa! #ocupeestelita #resisteestelita”.....	58
Figura 5. Da esquerda para a direita: Tacio Russo, Amanda Timóteo, Patrícia Naia e André Medulla seguram a bandeira do Coletivo.....	59
Figura 6. Sarau do Controverso Urbano – tema: <i>Ocupando a cidade com poesia e Arte</i>	60
Figura 7. Sarau do Coletivo Controverso Urbano, na Praça da Independência – Recife.....	67
Figura 8. Zine Poemargem e livro de Patrícia Naia; reportagem na Revista Continente e no jornal El País.....	81
Figura 9. Imagens de eventos com número elevado de pessoas que circularam na internet....	90
Figura 10. Imagens do segundo “ <i>Circuito Funarte de Saraus e Batalhas</i> ”.....	91
Figura 11. “Depois de um tempo de correria temos repensado nossas ações formativas e temos contado com coletivos nascidos nas periferias.”.....	96
Figura 12. “São quatro anos de luta por uma causa que não é fácil, para um movimento sobreviver na rua ele precisa mais do que a divulgação nas redes sociais, precisa fortalecer a sua quebrada, ocupar outros espaços e se descentralizar.”.....	101
Figura 13. “Feliz de ter conhecido uma escritora que admiro, Cida Pedrosa @cida_pedrosa_poesia , super humilde e cheia de energia.”.....	102
Figura 14. “Recital à Beira Mangue”.....	109

¹ Todas as figuras que ilustram esta dissertação dizem respeito ao Coletivo. Para ilustrações, por gentileza, observe atentamente aos eventos promovidos pelo Controverso Urbano. Ao fazer isso, concentre-se e reflita sobre o que está visualizando.

SUMÁRIO

1	INTRODUÇÃO À PESQUISA – INTERSECCIONANDO O CAMPO DE ANÁLISE.....	12
2	BREVE PANORAMA HISTÓRICO-CULTURAL A PARTIR DA POESIA PÓS-1970: CRONOLOGIA E A DIFICULDADE DE NOMEAR.....	26
2.1	A construção do primeiro e do segundo momento da poesia marginal em Pernambuco.....	35
2.2	Mapeando os grupos socioculturais de poesia itinerante: a construção do terceiro momento.....	43
2.3	O Coletivo Controverso Urbano e as Estratégias.....	55
3	O LUGAR DO COLETIVO CONTROVERSO URBANO E SUA ATUAÇÃO CULTURAL.....	64
3.1	Impressões de Campo.....	82
4	O SARAU DE POESIA ITINERANTE E SUAS INTERVENÇÕES.....	93
4.1	“A cidade que atravessamos é a mesma que nos atravessa”: usos e apropriações do espaço público.....	103
4.2	Experiência com a arte como atividade coletiva: “olhares afetivos sobre o cenário urbano”.....	112
5	CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	121
	REFERÊNCIAS.....	129
	APÊNDICE A – DADOS PESSOAIS.....	139
	APÊNDICE B – ROTEIRO DAS ENTREVISTAS.....	140

1 INTRODUÇÃO À PESQUISA – INTERSECCIONANDO O CAMPO DE ANÁLISE

Trabalhar com a poesia contemporânea ou com autoras(es) da poesia marginal/periférica é, sem dúvida, uma preocupação desse cadinho louvável e necessário, na medida em que, dentro de nosso presente, podemos analisar, em linha de continuidade — embora não se exerça um movimento corolário —, as aspirações e as emergências que marcam os que proximalmente lutam pela melhoria de uma cultura suburbana convicta. Assim, é perceber a lição, a interrogação sobre os caminhos e os exemplos possíveis. Contudo, muitas vezes, trabalha-se com literatura periférica/marginal dentro de um escopo redutor consciente e inconsciente de uma *poética do descentramento* ou de uma poesia pela qual se inscreve na oralidade — e que obstina acomodá-la, de vez em quando, aos padrões normativos e ideológicos de um compromisso estético multivariado das favelas de nosso país, amarrando-lhe em armadilhas, esquecendo que seu papel mais importante, enquanto movimento, está sendo a tentativa de poder recontar a nossa história a partir da periferia, da margem da cidade, das fronteiras intercomunitárias e assumir a “realidade” nacional que não foi retratada de forma adequada e/ou que só agora, por um recorte temporal recente, está sendo visibilizada.

Nivelando autoras(es) emergentes, abre-se mão da análise e ignora-se o dilaceramento de suas vivências — ou melhor, daquelas(es) que vivem à margem —, que vivem o risco da mudança de direção praticamente todos os dias na atual conjuntura política do País, a insegurança e a dúvida nas soluções que ainda não foram encontradas para procurar uma adequação da arte e da cultura à sociedade brasileira dentro da nossa visão periférica e subdesenvolvida no sistema econômico e literário.

Essa posição é a espera prudente de compreender nossa literatura contemporânea dentro de nossa história e de nossa sociedade, entendendo que a informação anterior à pesquisa deveria ser apenas mais um recurso, um subsídio, proibida, porém, de ditar dogmas ou de impedir a experiência; deveria ser dinamicamente retomada para crescer. Nessa humildade, está meu arrojo e concomitante minha cautela: a noção não tão óbvia de que seria preciso apreender uma outra mentalidade, um outro comportamento e que meu conhecimento só chegaria após a coadunação dos aspectos que experiência e vivência compõem uma situação sociológica do movimento literário periférico, diga-se de passagem, pernambucano. A partir daí, procuro compreender a produção cultural e a representação que esses coletivos de arte têm dentro da época atual em que se vive, ao mesmo tempo que vejo Pernambuco como uma unidade federativa do Brasil (a primeira historicamente), isto é, dentro de uma configuração social

pormenor de culturas com traços semelhantes e divergentes, vivendo uma situação à margem dos padrões e da cultura dominante, por questões também de uma geolocalização centralizada no eixo Rio-São Paulo.

Assim, essa abordagem é discutida a partir dos grupos socioculturais de poesia itinerante, literatura marginal/periférica brasileira. Colocando o Coletivo Controverso Urbano em destaque, percebe-se as marcas de classe social que, dentro das injunções — também de classe —, nela imprimem as contradições que hoje detectamos, muitas das quais puderam ser por esses grupos captadas. É, indiscutivelmente, imprescindível analisar esse quadro de fenômenos, pois, assim procedendo, recusa-se a considerar essa literatura como um fato meramente de modismo, preferindo ver em seus “pressupostos estéticos” uma resposta desses coletivos espalhados pelo grande Recife aos acontecimentos políticos e econômicos que convulsionaram o Brasil a partir da primeira década e meia do século XXI, em se tratando dos grupos pelos quais foram pesquisados.

Estabelecendo como objeto de minha pesquisa a procura de um modelo de trabalho para estudos sociológicos da arte — considerando as interrogações do Coletivo e a literatura periférica/marginal brasileira, resguardadas as diferenças específicas — que poderá ser aplicado, com proveito, a figuras literárias e a outros movimentos em contextos de países subdesenvolvidos (até mesmo desenvolvidos), e, compartilhando do pensamento de Edward Said (2005) que a cultura depende diretamente da política, proponho que se investigue, sem preconceitos, a luta contra a colonização cultural urbana ao vislumbrar o periférico como potencialmente capaz de inverter o destino cultural do País. É por isso que, nesta dissertação, procuro identificar um fenômeno sociológico que tem ocorrido nos últimos anos cujas consequências não podem ser completamente avaliadas, uma vez que ainda está em pleno desenvolvimento. Esse fenômeno está provocando uma mudança significativa na imagem da cultura brasileira no exterior, como também na autoimagem que os brasileiros mantêm.

Percebemos que determinadas literaturas representam um anseio de libertação econômica e cultural, quando liga o Brasil ao contexto latino-americano. Não podemos esquecer que, paralelamente, em países desenvolvidos como a França, pode-se detectar na literatura o testemunho de uma minoria que representa uma denúncia contra a dominação ideológica e econômica: o negro, o árabe. Em *Microfísica do poder*, Michel Foucault (2018) assevera:

Ora, o que os intelectuais descobriram recentemente é que as massas não necessitam deles para saber; elas sabem perfeitamente, claramente, muito melhor do que eles; e elas o dizem muito bem. Mas existe um sistema de poder que barra, proíbe, invalida esse discurso e esse saber. Poder que não se encontra somente nas instâncias superiores da censura, mas que penetra muito profundamente, muito sutilmente em toda a trama da sociedade. Os próprios intelectuais fazem parte deste sistema de poder, a ideia de que eles são agentes da "consciência" e do discurso também faz parte desse sistema. (FOUCAULT, 2018, p. 131)

Este estudo de mestrado, embora patrocinado por um sistema de poder acadêmico, desenvolveu-se à margem do que é transmitido pelo ensino geral, sem que o grande público tivesse conhecimento, e, salvo exceções, com o desconhecimento ou o desdém dos que praticam a literatura.

Isso me leva a explanar brevemente o lugar a partir do qual este trabalho foi escrito. Conquanto esta pesquisa seja produto de um trabalho de mestrado *stricto sensu* na Universidade Federal de Pernambuco, no Recife, os desassossegos que movem a dissertação, mais que as do acadêmico ou intelectual, são as do pesquisador e as do poeta. Trata-se de uma posição ambivalente, nem de dentro nem de fora, ou ambas as coisas concomitantemente.

Aliás, por se tratar de um estudo sociológico que aborda identidades coletivas e representações sociais, o sociólogo Howard Becker (2009) propõe, em seu livro *Falando da Sociedade*, desmonta as formas convencionais de se representar a sociedade, abrindo o saber sociológico para outros tipos de relato ao reconhecer que outros gêneros também produzem conhecimento sobre o social. “Meus próprios colegas de profissão — sociólogos e outros cientistas sociais — gostam de falar como se tivessem o monopólio da criação dessas representações, como se o conhecimento da sociedade que produzem fosse o único conhecimento ‘real’ sobre esse assunto” (2009, p. 19). Algumas dessas reflexões foram mencionadas por Max Weber (2007) e têm origem em uma característica humana retratada na obra *Ciência política: duas vocações*: “A vaidade é um traço comum e, talvez, não haja pessoa alguma que dela esteja inteiramente isenta. Nos meios científicos e universitários, ela chega a constituir-se numa espécie de moléstia profissional” (WEBER, 2007, p. 107). Ainda nesse desafio para nós cientistas sociais: em admitir que não temos o monopólio de representação da sociedade, o próprio Albert Camus (2009) nos deu uma pista em seus *Cadernos – Esperança do Mundo*, sendo ele um filósofo e sabendo que nós todos acadêmicos sofremos da vaidade intelectual como erro pernicioso. Camus (2009) diz que a necessidade em ter razão é a marca de uma inteligência grosseira. Portanto, talvez, a humildade, virtude para Camus (2009), seja a esperança para a academia nos dias atuais. E, enfim, coloco-me como parte do problema (e espero que o(a) leitor(a) também o faça): por que é que eu posso fazer da dissertação e do tema

literatura periférica: terceiro momento da poesia marginal um objeto de pesquisa, obtendo importante bolsa em fundo de pesquisa? Podemos ver nessa série de apropriações uma inquietante metáfora da desigualdade social, agora transferida para o plano da produção tanto de imagens simbólicas como de conhecimento acadêmico?

O desafio está lançado, e a dificuldade em representar deste lugar ora na academia, ora no “mundo da vida” tem sido objeto de longas reflexões, indagações e experimentações inquietas, com formas narrativas breves e outras nem tanto e com a linguagem — questionamentos estes que não são apenas estéticos, mas também, e sobretudo, éticos e políticos. As propostas, abordagens, escolhas estéticas e dimensões políticas da literatura periférica/marginal são um dos tratos que faço com sua própria poesia, portanto têm uma conotação autobiográfica *per se*.

Ainda, este trabalho não teria sido possível — nem mesmo eticamente justificável — sem a convivência, algumas duradouras outras sucintas, com as(os) poetisas periféricas(os) do Recife, não só como intelectual, mas também como parceiro, poeta e pesquisador, percorrendo caminhos similares desde lugares distintos à encruzilhada da vida.

Conheci Patrícia Naia, Tacio Russo, Amanda Timóteo e André Medulla pela primeira vez atuando juntos na UFPE, Praça do CAC com o Slam da MARÉ, realizado pelo Coletivo Controverso Urbano em 2017. Foi quando conversei com alguns deles e disse que estava estudando sobre os grupos socioculturais de poesia itinerante da e na Região Metropolitana do Recife.

O perfil sociológico das(os) cinco integrantes, assim como a(o) das(os) amigas(os) colaboradoras(es) e do público², é bastante similar: jovens, negras(os) ou pardas(os), entre 20 e 30 anos de idade, classe baixa (ou “média baixa”, assim declarado), com formação universitária incompleta, (outras ensino básico), em sua maioria, no âmbito das letras e artes. Esta minoria majoritária torna-os pessoas mais “batalhadoras” que, como muitos outros jovens artistas de periferia no Brasil, precisam dividir casa para pagar o aluguel e trabalhar muito,

² Faz-se necessário salientar que não foi utilizada nenhuma ferramenta metodológica para traçar o perfil do público presente nos eventos e que as características atribuídas aos participantes são produtos dos registros das observações de campo e das informações obtidas com as(os) organizadoras(es) do Coletivo. É imprescindível considerar também que não há aqui a intenção de materializar a noção de “raça-cor” – sabe-se das controvérsias, das investidas políticas e dos problemas que cercam as tentativas de classificação racial. A classificação que faço parte das minhas considerações sobre o fenótipo das pessoas presentes nos eventos promovidos pelo Controverso Urbano.

como em diferentes projetos concomitantemente, para sustentar seus filhos, suas escolhas e um estilo de vida baseado no “fazer o que gosta”.

A maioria das ações é custeada pelas(os) próprias(os) agentes. Os editais públicos de financiamento de pesquisa e produção em arte tornaram-se, muito tempo depois, uma das fontes de sustento, fomento e execução das intervenções, mas não pré-requisitos para as suas realizações. Estes apoios financeiros configuram-se, de alguma forma, em suportes compensadores de períodos em que as(os) artistas sustentam suas produções com recursos próprios, favorecendo, assim, ações variegadas e com maior alcance ou amplitude. No *site*³ do Coletivo, por exemplo, pode-se visualizar artes plásticas, coluna sobre poesias e entrevistas com outros poetas da cidade. Há poemas disponíveis para ler, incentivando a leitura em coletivo no espaço público. A relação com outros segmentos artísticos de rua proporciona também uma eventual comercialização de pequenos materiais e objetos que parece adquirir uma funcionalidade mais ligada à promoção dos trabalhos e ampliação dos relacionamentos, gerando, por conseguinte, uma fonte de renda relevante. Tacio Russo completa: “Os editais de incentivo à cultura ainda são muito excludentes e os poetas acabam sem ter como escoar suas produções e captar recursos para se manter com arte. Os encontros e movimentações periféricas oferecem uma vitrine para nós” (FERREIRA, 2018, p.37). Russo vislumbra ainda as redes sociais como ferramenta de *marketing*, embora, como um seguidor do pensamento “marginal”, considere a confecção das obras para o comércio na rua como a forma mais eficaz de garantir subsistência aos poetas. “Essa é a nossa forma de quebrar a indústria. Viver da escrita é privilégio de poucos” (FERREIRA, 2018, p.37).

Desde 2015, acompanho as intervenções do Coletivo com as quais me deparei pelas relações fraternas em comum. A aproximação com o Coletivo foi tão simples quanto eu esperava. No entanto, o turbilhão de demandas do cotidiano e os constantes deslocamentos das(os) integrantes por força de seus afazeres individuais fizeram com que eu explorasse ao máximo os momentos compartilhados entre nós. Patrícia Naia e Amanda Timóteo (poetas e *Slammaster*) frequentemente viajam como organizadoras do Slam das Minas-PE. André Medulla reside em Ponte dos Carvalhos, Cabo de Santo Agostinho; e Tacio Russo, desde 2018, realiza oficinas pela capital e pelo sertão do Estado (Arcoverde e Triunfo) para discutir e aprimorar sua técnica de arte em lambe-lambe⁴. Isso significa que nem sempre os quatro estão

³ Disponível em: <<https://controversourbano.wixsite.com/controversurbano>> Acesso em: 29 jun. 2020.

⁴ “Lambe-lambe, no campo das artes, refere-se ao ato de colar pôsteres ou cartazes no espaço público. A possível origem da palavra deriva do gesto de tocar as fotos com a língua com o objetivo de se avaliar a fixação da imagem

juntos nas ações executadas pelo Coletivo. Isso também não impediu que estabelecêssemos até o final da pesquisa pelo menos quatorze (14) encontros, entre conversas, lanches, intervenções, feiras e oficinas. As entrevistas com as(os) integrantes do Coletivo foram realizadas individualmente, gravadas e seus trechos transcritos na íntegra ao longo da dissertação. Cabe sinalizarmos também que algumas imagens contidas nesta dissertação são das(os) próprias(os) integrantes ou do público que participa e compartilha em sua rede social. Obrigatoriamente, todas elas estão compreendidas entre o início das atividades do Coletivo e o término desta pesquisa, isto é, entre 2014 e 2019.

O primeiro encontro com um dos integrantes, antes do início do projeto de dissertação, ocorreu em meados de 2017 na praça do CAC-UFPE, entre o intervalo de uma aula e outra para tentar entender mais como se dá a atuação do Coletivo. Após o início da dissertação, outro encontro ocorreu em uma das oficinas ministradas por Tacio Russo, *Escrita Metrópole: da observação ao texto*, nos dias 31 de julho a 03 de agosto de 2018. Sem avisar, depois de inúmeras tentativas informais via *WhatsApp*, sem sucesso, encontrei Patrícia Naia em alguns *shows*. Após longa conversa, na qual o único assunto que propositadamente não veio à tona foi sobre a dissertação ou poesia, conversando sobre “futilidades”, criei as condições favoráveis para uma aproximação mais branda e com mais cumplicidade, adquirindo a confiança inicial necessária das(os) interlocutoras(es) para que as coisas começassem a transcorrer da forma aguardada e com certa regularidade. Daí em diante, marquei com André Medulla na Praça do Derby para comprar seu primeiro livro, *amarelo queimado – Nada de novo sob o sol* (2018), depois com Amanda Timóteo para entrevistá-la e, por último, através do *Instagram*, consegui manter contato com Cherri Barthe para marcar um encontro.

pelos fotógrafos ambulantes, do início do século XX — aqueles que utilizavam grandes câmeras caixotes com tripé, cuja revelação ali mesmo ocorria sob os tecidos pretos” (FRANCIOSI, 2017, p. 15).

Figura 1. Folder da oficina divulgado em um evento no *facebook* e Amanda Timóteo confeccionando uma camiseta em estêncil.



Fonte: Página do Coletivo Controverso Urbano no *facebook*.

A relação com essas(es) e outras(os) poetas reflete, em parte, as imagens produzidas na experiência da minha trajetória como pesquisador, sobretudo em meados de 2015, quando imergi nos processos de estudo sobre poesia marginal e sociologia da arte para a composição do meu trabalho de conclusão de curso em ciências sociais. Tive a oportunidade de conhecer de perto um dos grandes expoentes da poesia marginal brasileira — Miró da Muribeca — e, com isso, fiz um estudo de caso sobre sua poesia a partir de duas obras: uma determina o aspecto marginal de sua poética, e a outra traz a figura de uma crônica poética mais urbana. Buscava naquele momento investigar o rótulo enquanto discussão sociológica, em que se retraçavam em paralelo aspectos fronteirios de suas obras e signos culturais. Ao acompanhar o poeta em alguns espaços públicos, Miró era convidado para comparecer em eventos produzidos pelo Controverso Urbano e outros grupos como Sarau do Bosque; inclusive, era tratado por eles como um demiurgo da poesia performática. Dito isso, esses encontros com outros grupos acabaram acrescentando para uma outra pesquisa ainda maior, e aos poucos aquele universo da poesia marginal pernambucana foi-se abrindo.

Nesse sentido relacional, a poesia marginal/periférica passa a transitar tanto no campo literário erudito, uma vez que se tornou tema relevante a produção cultural da periferia, como nas discussões acadêmicas conjugam o glocal (neologismo resultante da fusão do global com o local), pois, apesar de reivindicar um local, é um fenômeno global — ou manifesta-se de formas similares em várias capitais brasileiras, quiçá, no mundo. Se for assim — e esta é apenas uma das hipóteses —, é bem provável que seu surgimento responda à incapacidade de o Estado gerir e atender de forma preventiva às necessidades básicas da periferia e, portanto, possa oferecer,

através de políticas públicas, vislumbres de alternativas para a doença do mundo em nossos tempos.

Por tudo isso, não será mesmo exótico que esta sociedade seja tão fortemente impulsionada e tematizada pelas relações e pelas possibilidades de inventar pontes entre esses espaços? Esses laços foram se estreitando no intuito de destruir muros e construir pontes para cruzar fronteiras. Isso, de fato, mostra uma mudança significativa desses grupos perante o campo literário artístico e também seu teor de embate da poesia marginal, levando os saberes poéticos de uma cultura suburbana a patamares homólogos aos dos núcleos centrais do saber. Essa, gostaria de indicar, é a ideia central que perpassa pelos capítulos.

A questão acima anuncia o surgimento da pesquisa já entronizada. Com o passar dos anos, tornei-me próximo de alguns grupos socioculturais de poesia, firmei certo tipo de relação social a partir do que eles iam produzindo dentro dos eventos realizados e fui frequentando de forma assídua a cada intervenção, mas sem comprometimento com a organização.

Assim, percebo que, no Brasil e em várias capitais dos estados brasileiros, vem crescendo um movimento relevante da Literatura Marginal na cena artística dos centros urbanos. Esse aumento repercute tanto para a propagação de uma *poesia marginal/periférica* quanto para a diligência sustentável na venda de impressos de baixo custo com alta capacidade inventiva. Ao mesmo tempo, é percebido também uma mudança social no que tange à produção literária e à formação de grupos socioculturais que reúnem comunidades de artistas, poetas, músicos, ativistas, do centro às periferias, reforçando a produção literária brasileira e pernambucana e o fazer artístico inclusivo.

A produção da poesia marginal no Grande Recife esteve diretamente relacionada ao Movimento de Escritores Independentes de Pernambuco (MEI-PE), na década de 1980, o qual instaurou a cultura urbana de recitais a partir de encontros em bares da Rua Sete de Setembro, na livraria Livro Sete, no Espaço Antropófago e no bar Sociedade dos Poetas Vivos, por exemplo. Produção esta que se limitava de antemão à troca de saberes poéticos, nas relações intersubjetivas e, em seguida, com a entrada de novos meios de impressão.

Já nos finais dos anos 1980 para o início da década de 1990, surge o que chamo de segundo momento dessa poesia que se destacou com os poetas não alinhados, aqueles que não se filiaram ao Movimento de Escritores Independentes de Pernambuco (MEI-PE), como a nenhum outro grupo político-cultural, pelo motivo de buscarem as suas individualidades poéticas. A exemplo

desses, temos Malungo, França, Miró, Silvana e entre tantos outros que produziram poesia sem precisar pertencer a algum grupo, embora sempre estivessem por perto daqueles poetas que compunham o MEI-PE, conforme Cida Pedrosa, Erickson Luna, Francisco Espinhara, Dione Barreto, entre outros.

Nesse sentido, o autodenominado coletivo **Controverso Urbano**, o qual intitula de grupo sociocultural de poesia itinerante, dá origem a uma intensa movimentação cultural em bairros da periferia recifense e no centro da cidade do Recife. O grupo surge a partir do Movimento Ocupe Estelita (2013), quando as(os) agentes se encontraram nessa ocupação do antigo Cais José Estelita – Recife Antigo (hoje demolido por empreiteiras). O envolvimento desses “futuros” artistas iniciou-se, a princípio, entre as poetisas Amanda Timóteo, Patrícia Naia e André Medula, pelas quais, diante da troca de saberes poéticos em comum e do compartilhamento de suas poesias, surgiu a ideia de criar um coletivo durante esse processo de ocupação. Depois de sua fundação, Cherri Barthe aproximou-se para se reunir ao grupo e, logo em seguida, convidou Tacio Russo para a construção do coletivo enquanto grupo de arte, que ofereceu e oferece até hoje uma experiência extracotidiana.

As intervenções poéticas do Coletivo Controverso Urbano costumam interpelar o público de forma crítica-afetiva e questionadora, valendo-se da poesia performática ao declamá-las e da utilização do estêncil e do lambe-lambe para construir pequenas narrativas a partir das palavras: citações, poesias, palavras de ordem, confissões, paródias, trocadilhos, mensagens antipublicitárias, engajadas politicamente, declarações de amor, entre outras. Afeto que não é só gentileza ou carinho nestes casos, mas, sobretudo, sarcasmo e ironia.

Se a formação inicial da arte poética na urbe colocava-se contrária ao *status quo* político e ao sistema das artes, adquirindo, assim, um caráter fundamentalmente subversivo e marginal, este último aspecto tende a se esgotar devido à gradual assimilação pelo campo artístico e pela quantidade de propostas que transitam concomitantemente nas ruas e no interior do circuito comercial das artes. Já o caráter subversivo permanece, considerando que a maioria das intervenções, além de se imporem contra o *status quo*, são realizadas sem a autorização prévia.

No decorrer de um longo percurso de engajamento entre arte e vida, as intervenções poéticas na urbe também se especializaram e se diversificaram, principalmente nas duas últimas décadas. Se o início da arte pública no Brasil (1960 e 1970) foi marcado fortemente por ações individuais e pelo seu teor político dado o objetivo em comum para o qual convergiam as ações, ou seja, o esforço pela redemocratização do País — e a busca de alternativas para compensar

as limitações e precariedades locais do circuito artístico (COCCHIARALE, 2003) —, hoje as intervenções configuram-se pela presença acentuada dos Coletivos, pelo uso intensivo das tecnologias digitais e por uma multiplicidade de modos de fazer e reivindicações das mais diversas naturezas e temas. A categoria de coletivo traduz um grupo de colaboradoras(es) e amigas(os) que se unem para realizar uma ação em conjunto. Sem uma liderança explícita e com uma hierarquia que arriscaríamos intitular de autogestionária, a flexibilidade do formato enxuto otimiza recursos já escassos, potencializa as ações e favorece o desenvolvimento das habilidades específicas de cada um(a) dos(as) envolvidos(as). Em síntese, referimo-nos a coletivos fracamente organizados que atuam juntos de maneira não institucionalizada para produzir alguma mudança na sociedade (SZTOMPKA, 2005). Cabe destacarmos que todas as ações do Controverso Urbano que acompanhamos ao longo dos quatro últimos anos foram realizadas em colaboração com outras pessoas além dos quatro que compõem o núcleo do grupo.

O coletivo Controverso Urbano concentra suas ações na linguagem e no modo de operar supracitado. Dentre as dezenas de coletivos existentes hoje no Recife, esse é possivelmente um dos mais regulares e assíduos no contexto do espaço público, assim como condensa as principais características operacionais e de organização recorrentes nos Coletivos recifenses, tais como o modo colaborativo, multidisciplinar. Seus trabalhos concentram-se na capital pernambucana, embora não se restrinjam a ela. O que marca a atuação desse grupo e de outros artistas afins, pelo contrário, é a translocalidade das ações e uma circulação dispersiva do fazer. Suas intervenções podem ser realizadas em diferentes cidades do País, considerando as possibilidades de difusão via internet, o trânsito das(os) próprias(os) integrantes, o incentivo do Coletivo pela reprodução de arquivos digitais, alguns com fins lucrativos.

As intervenções poéticas transbordam o campo das artes corporais e podem engendrar novas maneiras de associação e participação leiga no espaço público, sobretudo por uma relativa democraticidade a partir de três fatores principais: simplificação formal, baixo custo de produção e diluição do valor de raridade e autoria. Na sua hibridez — que alia artesanaria, tecnologias simplificadas e participação performática —, possivelmente residem os elementos que a singularizam e tensionam não só a categoria de artisticidade, mas visões unilaterais sobre o assunto, como a superênfase enquanto engajamento ativista e a efemeridade que a arte poética na urbe comumente pressupõe.

Os estudos sobre arte poética na urbe concentram-se especialmente nas linguagens da

poesia e da performance. Sobre as intervenções urbanas concebidas de forma mais diversificada como se apresentam aqui, verificam-se com mais frequência pesquisas desenvolvidas nas áreas de poéticas visuais, antropologia, literatura ou história, mais ainda a partir de análises sociológicas. Esta produção dissertativa, por sua vez, confere uma leitura predominantemente focada no viés crítico institucional ou de atuação cultural que por si só não dão conta de abarcar a miscelânea de motivos e sentidos que fomentam tais práticas.

Intervir no espaço público é indiscutivelmente um ato político, mas faz-se necessário discutirmos o quanto este sentido se constrói por múltiplas vias e é menos programático, ou seja, de procedimento estético do que parece sugerir tal afirmação. Pouco se fala sobre como esse tipo de fazer cultural acontece, na maioria dos casos, sem uma plataforma organizada ou explícita. Ignoram-se, assim, aspectos de uma prática que é calculada muitas vezes no instante e no calor das emoções, portanto bastante catártica no caso dos coletivos ou quando entre amigas(os). Precisamos falar mais sobre o significado tanto do direito à arte quanto do direito à cidade, sobre a temporalidade do presente da experiência e intensificação do vitalismo que atravessam os motivos.

Em última análise, fazer poesia na rua é permanecer significados ou deixar uma marca com finalidade de comunicação, o que motiva as(os) agentes a se comunicarem a partir da *imprevisibilidade* e do perigo da rua e não somente da segurança e do alcance das redes de computadores? Não sofrem da invisibilidade das vozes da periferia que caracteriza uma parcela significativa de quem pratica a poesia, novamente poderíamos indagar: por que a opção pelo espaço público para tal investida? Afinal, o porquê da insistência das intervenções poéticas?

Para além dessas variadas definições e indagações, a pista seguida pela pesquisa de mestrado, cujos resultados são apresentados de maneira alargada após esta introdução, foi a forma como este grupo se projeta na cidade por parte das(os) poetisas oriundas(os) da periferia, para caracterizar sua atuação. Forma esta que viabilizou uma ação coletiva em transformar o território público, como uma praça, em espaço de recitais poéticos e possibilitou a configuração de uma relevante cena da poesia no Recife.

De acordo com Wright Mills (1975, p. 221), “o objetivo da pesquisa empírica é solucionar desacordos e dúvidas sobre fatos, e assim tornar mais frutíferas as discussões, dando a todos os lados maior base substantiva”. Sendo assim, o empírico traz as marcas do “verdadeiro” sob a forma de rastros e vestígios. Foi, então, compreender os motivos pelos quais

o grupo enquanto coletivo organizado se projeta na cidade, e buscou investigá-lo a partir de uma dupla perspectiva: de acordo com os aspectos relacionados à produção e à circulação de alguns dos seus produtos literários; e o segundo se referia à forma como eles sentem a necessidade de ocupar a cidade para promover saraus poéticos, ao passo que diz respeito também à construção de redes com outros segmentos artísticos.

Para entender a produção e circulação desses produtos no campo literário, tratou-se de delinear as conexões que foram mobilizadas para a construção das trajetórias das(os) poetisas e de se fazer uma leitura analítica das obras dessas(es) poetisas focadas pela pesquisa, isto é, de analisar os seus enunciados e elementos gerais. Já a proposta de compreender os significados de ocupar a cidade para promover saraus de poesia foi orientada pelo trabalho de campo e por entrevistas semiestruturadas e está relacionada ao uso que essas(es) poetisas estudadas(os) fazem de suas intervenções simbólicas e pragmáticas para expressar identidades coletivas e divulgar não só a ideia de uma poesia marginal/periférica, mas a de que pessoas oriundas da periferia também produzem arte e cultura. Esse duplo interesse, entretanto, não acarretou dois focos de análise (as obras e o grupo), pois o que está sendo definido como objetivo de pesquisa é o grupo, isto é, sua construção em torno da política-cultural que se traduz em produtos literários e atuação específica no solo citadino.

O primeiro ponto problematizado foi a própria definição de poesia marginal das(os) poetisas estudadas(os). A hipótese era de que haveria uma determinada quantidade de elementos e vivências comuns sobre marginalidade e periferia, bem como um vínculo entre as produções literárias e determinada realidade social, que dava suporte às intervenções simbólicas e pragmáticas desse grupo de poetisas. Isto é, ideias e experiências compartilhadas possibilitaram a formação do qual defendo ser o “terceiro momento da poesia marginal em Pernambuco” enquanto grupos da periferia e o desenvolvimento de laços com outros grupos não estudados, mas que foram apresentados no decorrer do trabalho de forma pontual, desencadeando uma importante movimentação cultural tanto no centro como nas periferias recifenses.

Vale salientar que o recorte da pesquisa não é geracional, contudo, no desenvolvimento do levantamento bibliográfico, foram incluídos estudos sobre a poesia marginal/independente/periférica/alternativa dos anos de 1972 a 2018, respectivamente, evidentemente selecionados de acordo com meus objetivos geral e específico de pesquisa. Além disso, nestes quarenta e cinco anos que nos separam de seu lançamento, para não me perder no labirinto do recorte histórico e da narrativa factual das informações que o assunto escolhido me

disponibiliza, aprendemos a temer os riscos e as traições com os quais a própria ideia de periodização pode nos surpreender, bem como os eventos culturais que orientaram a pesquisa de campo e permitiram historiar a emergência de um novo movimento da poesia marginal que se configura em território pernambucano. O recorte espacial foi a Região Metropolitana do Recife, local de moradia das(os) poetas veiculada(os) pelas intervenções do Coletivo Controverso Urbano e de concentração de seus projetos de ação cultural.

O Material aqui investigado inclui quatro livros, dois fanzines⁵ publicados no período de 2017 a 2019 e a edição da revista continente: *poesia, corpo e protesto*⁶. É esta produção, em conjunto, que contextualiza e orienta o entendimento dos pormenores referentes a poesia e ao perfil sociológico das(os) poetas. Mas dada a necessidade de sofisticação de algumas questões, a ênfase foi dada à produção literária, às ações e aos discursos de cinco delas(es): Patrícia Naia, André Medula, Amanda Timóteo, Tacio Russo e Cherri Barthe. De um lado, buscou-se selecionar poetas que usufruem diferentes posições no campo literário para problematizar como autoras(es) com trajetórias profissionais diferenciadas, e que se apropriam da expressão poesia marginal de maneiras particulares, protagonizam o movimento estudado. De outro, trata-se de poetas que estão conectadas(os) por projetos comuns de retratar em seus textos o que é peculiar à periferia e desenvolver intervenções que estimulam a produção e a circulação da literatura e obras artísticas em bairros periféricos recifenses.

O produto final desta análise investigativa buscou responder a outra pergunta que a acompanha desde o seu início: o que faz desta uma pesquisa sociológica? A resposta, acredito, encontra-se no *corpus* do trabalho (a análise das elaborações das(os) interlocutoras(es) em torno dos adjetivos marginal/independente/alternativo/periférico), no referencial teórico sobre “marginalidade”, “periferia” e “cultura” e no método selecionado (que privilegiou dados da observação em campo, das técnicas de entrevistas e do monitoramento do blog e páginas nas redes sociais), que obstinam oferecer como contribuição ao estudo do movimento de poesia

⁵ A palavra ‘fanzine’ só se popularizou no Brasil com o movimento *punk* no final dos anos 70. A geração marginal, também chamados independentes ou alternativos, veiculava seu trabalho por meio do que se convencionou chamar de “imprensa nanica” em tempos de resistência cultural chamava as publicações de panfletos, almanques, boletins ou coisa parecida (...). O fanzine nunca é comercial, normalmente dá prejuízo. E não existe compromisso com a venda em banca ou periodicidade. Por último, o fanzine é, na maioria das vezes, uma publicação de autor, ou seja, uma pessoa sozinha faz o zine inteiro. Às vezes, abre espaço para colaborações, mas não é comum a pluralidade de opiniões.” (CAMPOS *apud* BARBOSA, 2007, p. 52)

⁶ Disponível em: < <https://www.revistacontinente.com.br/edicoes/209/a-poesia-do-corpo>> Acesso em: 04 set. 2019.

marginal das(os) poetas da periferia o que é mais caro aos sociólogos: os pontos de vista e as vivências das(os) próprias(os) protagonistas.

Para atingir os objetivos desta dissertação propusemos a observação participante e uma abordagem metodológica qualitativa subdividida em três momentos que coincidem com os capítulos. Assim teremos o primeiro capítulo dedicado à discussão da história e das formações dos movimentos, bem como, sobre o elemento canônico a que os autores se opunham e se concentra também em levantar as principais referências do Coletivo Controverso Urbano e delinear o seu modo de operar, bem como os principais aspectos formais que caracterizam o perfil das intervenções a partir de um comparativo entre o grupo e este quadro referencial. Este mapeamento descritivo das principais referências artísticas contribuirá também para visualizarmos o posicionamento do Coletivo Controverso Urbano na História da Arte.

No segundo capítulo faremos uma espécie de descrição etnográfica a partir das intervenções acompanhadas em campo: Sarau de poesia e — Lançamento de livro. Com a inflexão do tempo verbal para primeira pessoa do singular, pretende-se trazer para este capítulo um pouco mais de cumplicidade e verossimilhança às impressões e tribulações de campo. O objetivo deste capítulo é captar e confrontar as emissões não verbais com os discursos e entrevistas, assim como esboçar um breve diagnóstico dos desdobramentos das ações nas mídias digitais. Pretende-se neste capítulo, sobretudo, apresentar mais detalhadamente ao leitor algumas ações de campo, equipando ou familiarizando-o ainda mais acerca das proposições realizadas pelo Coletivo a fim de adentrarmos no capítulo analítico seguinte com mais clareza e precisão acerca da situação que envolve o ato de intervir poeticamente.

O terceiro capítulo, discute alguns dos principais saraus de poesia sob o formato das intervenções poéticas, considerando a atuação cultural do Coletivo na vida social da cidade. Para isso utilizaremos entrevistas e análise do acervo do Coletivo, discursos, dados e resíduos em redes sociais, site e imprensa, naquilo que poderíamos chamar de análise de conteúdo (documental) a partir de fontes primárias e secundárias. Isso não exclui também imagens e relatos capturados em campo durante as intervenções que acompanhamos e nem tampouco conversas mantidas pelas caixas de diálogos virtuais, como *WhatsApp* e *Instagram* (direct).

2 BREVE PANORAMA HISTÓRICO-CULTURAL A PARTIR DA POESIA PÓS-1970: CRONOLOGIA E A DIFICULDADE DE NOMEAR

A essência da polifonia consiste justamente no fato de que as vozes, aqui, permanecem independentes e, como tais, combinam-se numa unidade de ordem superior à da homofonia. E se falarmos de vontade individual, então, é precisamente na polifonia que ocorre a combinação de várias vontades individuais, realiza-se a saída de princípio para além dos limites de uma vontade. Poder-se-ia dizer assim: a vontade artística da polifonia é a vontade de combinação de muitas vontades, a vontade do acontecimento. (BAKTHIN *apud* HAPKE, 2015, p. 9)

Renomados estudiosos da literatura brasileira têm chamado a atenção para o caráter “marginal” das manifestações literárias ocorridas no Brasil após 1970.

Contudo, na maior parte dos casos, as convergências com movimentos literários contemporâneos foram percebidas como meras influências sem que, de um ponto de vista comparatista, se atentasse nas formas como, sucessivamente, movimentos como a Negritude, Modernismo Brasileiro, Performance e Realismo foram sendo recebidos e transformados pelos autores brasileiros.

Percebe-se, portanto, que os níveis de recepção das teorias sociológicas e literárias que moldaram estes movimentos foram variados, por isso será necessário delimitar e caracterizar brevemente o quadro histórico, social, cultural, político e econômico de recepção das ideias estéticas e éticas por eles veiculadas. Isso permitirá mostrar a convergência, na literatura *periférica/marginal* do Brasil, de elementos estéticos que nas literaturas de referência se revelaram compatíveis, como a integração simultânea de processos oriundos da estética pós-modernista e realista ou negritudinista, em contextos ideológicos marcados pela multiculturalidade brasileira, alimentados pela concepção de uma identidade nacional diversa.

O Movimento de Escritores Independentes de Pernambuco (MEI-PE), em 1980, diferentemente da poesia marginal dos anos 1970, no Rio de Janeiro (tenha-se em vista a recepção da poesia marginal dos anos 1970, desde a sua criação por volta de 1972), cujo papel predominante foi o de referência fundadora, vai constituir modelo e apresentar reiterações futuras, intertextualmente formuladas sob a forma de referências diretas, alusões ou apropriações temáticas, imagísticas e retóricas. Contudo, desenha-se já o que os aproxima, a ocupação de um espaço ambivalente: apropriam-se da tradição, mas dão uma dicção irreverente à palavra e aquele que é instituído pela sua própria performance. Como é que esta dupla herança

se articula de modo a que os contextos possam assemelhar-se aos dos seus sucessores, mas sejam diferentemente negros ou, pelo menos, periféricos?

A literatura, segundo a referência de Antonio Candido (2000), é uma

transposição do real para o ilusório por meio de uma estilização formal, que propõe um tipo arbitrário de ordem para as coisas, os seres, os sentimentos. Nela se combinam um elemento de vinculação à realidade natural ou social, e um elemento de manipulação técnica (CANDIDO, 2000, p. 47).

Dito de outro modo, para Terry Eagleton (2006), “a definição de literatura fica dependendo da maneira pela qual alguém resolve *ler*, e não da natureza daquilo que é lido” (EAGLETON, 2006, p. 12, grifo do autor). Ou conforme Lourival Holanda: “Literatura é artifício, no sentido sutil do étimo latino de *arte, habilidade, astúcia*. Artefício, não arte fácil” (HOLANDA, 1992, p. 24, grifo do autor).

Nesse contexto, o sentido marginal significa algo que está do lado de fora, para além das margens de determinada fronteira ou limite social. É importante salientar que seu uso já se tornou consagrado nas Ciências Sociais, portanto, possui sentido ambíguo. No meio jurídico, por exemplo, marginal se refere ao indivíduo assassino, indigente ou criminoso, ligado ao mundo das infrações das regras e da violência. Isso nos leva a perceber o transgressor na estratificação social do submundo como um verdadeiro marginal; aplica-se, sociologicamente, aos sujeitos vitimados por processos de vulnerabilidade social — como pobres, desempregados, (i)migrantes ou membros de minorias étnicas e raciais — como sinônimo o adjetivo desviante ou *outsider* – isto é, aquele que se desvia das regras de grupo (BECKER, 2008). No caso dos sujeitos marginais, o processo de crise é relativamente permanente. O resultado é que eles tendem a se tornar um tipo de personalidade. Desse ponto, o questionamento que se faz: marginais e criminosos ou “marginalizados” e “criminalizados”? Imagine alguém inocente como criminoso ou marginalizado por apenas pertencer a um determinado grupo.

Associado à poesia, o termo *marginal* é grande causador de polêmica, principalmente para o meio acadêmico, pois adquiriu diferentes usos e significados, variando de acordo com a atribuição de cada poeta ou, mais assiduamente, com a definição conferida por estudiosos, ou pela imprensa vagamente especializada em um dado contexto. Para Mattoso (1981), tais usos e significados estão relacionados em função de fatores diversos: os autores assumem postura contestatória frente à ordem estabelecida, produzem e veiculam suas obras por conta própria, um tipo de linguagem literária e estreitamente política.

O significado de marginal por essa perspectiva de Mattoso (1981) refere-se às obras que estariam à margem da gestão empresarial oficial de produção e divulgação⁷, e circulariam em meios que se opunham ou se apresentariam como alternativa na periferia do sistema editorial vigente. Por outro lado, usavam-se os próprios meios, sob outra ótica, para atingir o mesmo objetivo. A produção independente (outra denominação para marginal) veio sendo tão usada para divulgar o material gerado entre os seus produtores, que passou a enfrentar os mesmos problemas do mercado editorial mais tradicional: a publicação, a distribuição e a propaganda. No entanto, ao invés de uma máquina grande, tinha-se uma pequena que podia proporcionar o mesmo material. Além disso, ela atingia o público, também chamado povo, o que era relevante para interpenetração no seio social.

O segundo significado está associado aos poemas com um tipo de escrita aparentemente ingênuo e “descompromissado” com o padrão autoral da literatura legitimada (HOLLANDA e PEREIRA, 1982). Isso reforça a desierarquização do tom nobre da poesia e a relação propriamente efetiva e afetiva com a prática literária diária. Enquanto o terceiro significado encontra-se ligado ao projeto intelectual do escritor de reler o contexto de grupos oprimidos, buscando retratá-los nos textos. Em suma, essa poesia experimental vinha marcada pela procura de coerência entre prática intelectual e opção existencial. A originalidade dessa produção e o que a situa no panorama da inquietação que define a década de 1970 no Brasil era, precisamente, a ênfase na intervenção comportamental, a recuperação da oralidade e, sobretudo, certo sabor anárquico no trato com o construtivismo das vanguardas dos anos 1950 e 1960.

Conforme afirma João Luiz Lafetá (2004) sobre o estudo da história literária que nos coloca sempre diante de dois problemas relevantes quando se trata de desvendar o alcance e os exatos limites circunscritos por qualquer movimento de renovação estética, tem-se que:

(...) primeiro, é preciso verificar em que medida os meios tradicionais de expressão são afetados pelo poder transformador da nova linguagem proposta, isto é, até que ponto essa linguagem é realmente nova; em seguida, e como necessária complementação, é preciso determinar quais relações que o movimento mantém com os outros aspectos da vida cultural, de que maneira a renovação dos meios expressivos se insere no contexto mais amplo de sua época. Para retomar a distinção apresentada pelos “formalistas russos”, diríamos que se trata, na história literária, de situar o movimento inovador em primeiro lugar dentro da série literária; a seguir na sua relação com as outras séries da totalidade social. (LAFETÁ, 2004, p. 55)

⁷ Sempre fora do mercado editorial, considerando-se que os livros se assemelham, mas não se igualam a qualquer bem produzido e consumido nos moldes capitalistas, pois a produção era precária e o trabalho gráfico semi-artesanal, leve, portátil e colorido, o que trazia um aspecto caseiro.

Em território brasileiro, entretanto, a poesia marginal, ou geração desbunde⁸, no decênio de 1970 — eixos Rio-São Paulo (os dois estados que compunham o eixo cultural dominante no país) — singulariza o significado atribuído à expressão poesia marginal mais difundido na imprensa *underground*, (caracterizada por ser jovem ou pequena) — *O Pasquim*, por exemplo, jornal que tecia críticas ao contexto da ditadura militar. Essa imprensa, que reunia profissionais que já produziam conteúdo jornalístico e cuja idade média não passava dos trinta e três anos, resolveu trabalhar para *O Pasquim*. Informações gerais sobre os movimentos e as tramas do *underground* internacional estão nesse jornal. A cena *underground* era, portanto, aquela brecha em que esses profissionais embarcavam.

É preciso enfatizar, no entanto, que importantes intelectuais já identificaram esse impasse, como os teóricos Carlos Alberto Messeder Pereira e Glauco Mattoso. Segundo Heloísa Buarque de Hollanda (2004), uma das características dessa época foi a criação de circuitos de produção e divulgação alternativos ou marginais. No entanto, isso em parte mudou com a abertura política do presidente Geisel, o qual mostrava uma postura de governo ambígua — ora incentivava, ora punia uma dada produção, pois, a partir de 1974, com a crise do “milagre econômico”, uma sequência de redefinições e remanejamentos começava a ser operada na vida política e cultural. Em ritmo lento e processual, o Estado passa a gerir a crise que se anunciara na vida brasileira. Dessa forma:

Diante do monopólio da força estatal, a qual exercia significativa força, proibia-se a circulação de impressos e a articulação entre os artistas e suas obras. Estando diante de uma época de grande censura, os poetas adquiriram um caráter alternativo visando substituir a dominação de um sistema de comunicação integrado e empresarial por um sistema mais orgânico, como o mimeógrafo e outros rudimentares instrumentos, isto é, de mais fácil acesso para não precisar passar pelo crivo do censor (AMARAL, 2017b, p. 35).

Outra maneira de obstar a publicação e a veiculação da arte do artista estava no conteúdo que ela trazia como forma de denunciar a situação vigente do país naquela época pós-AI-5. Note no poema de Cacaso (1982) a “logia” como uma forma de razão e exigência de sentido, a

⁸ Desbunde significa, entre outras palavras, a liberação do recalque comportamental. Esse comportamento “desviante”, isto é, descondicionado dos padrões de conduta da elite, espalhou-se na década de 1970 como forma de manifestar-se contra qualquer sistema de poder: econômico, ocidental, cristão, familiar, político, etc. A juventude se levantava contra o conservadorismo e contra as instituições sociais. A busca era ser livre a todo custo. Cabelos compridos, calças justas e *rock*. No fundo, era “apenas” uma vontade de liberdade, de não ouvir mais ninguém. Não havia um pretexto, uma não participação decidida no esquema social. Um ir e vir sem saber para onde, em que rumo nem por quê. Uma aventura que embriagava os sentidos. Viver no desbunde era um mergulho no agora, instantaneamente. O resto era ilusão. Futuro não existia. Só o presente, em sua exuberância, era real.

exploração da linguagem como mensagem subliminar, explicitando a dificuldade de se fazer alusão evidente aos temas políticos em uma hora de arrocho da censura e da repressão.

Logia e mitologia

Meu coração
de mil e novecentos e setenta e dois
já não palpita fagueiro
sabe que há morcegos de pesadas olheiras
que há cabras malignas que há
cardumes de hienas infiltradas
no vão da unha na alma
um porco belicoso de radar
e que sangra e ri
e que sangra e ri
a vida anoitece provisória
centuriões sentinelas
do Oiapoque ao Chuí.⁹

No entanto, nas brechas das divergências que podem ser observadas no interior do poder e diante do crescimento da insatisfação popular, foi sendo constituído aos poucos o espaço para a retomada do discurso político e dos movimentos sociais. Vale ressaltar também que, durante a ditadura, o termo *poesia marginal* era empregado para produções de caráter extremamente não oficiais, ou seja, produções de artistas de classe média cujo ponto de vista divergia das formas oficiais. Dessa forma, essas produções tinham como única saída a via independente para serem publicadas, já que não conseguiam aderir aos padrões tradicionais gerados pelas políticas culturais fomentadas pelo governo militar.

Assim, formaram-se vários grupos de poetas, seguidos por escritores de outros gêneros que reinventaram formas de divulgação ao expor seus textos em fanzines, jornalivros, brochuras e revistas em *off set*, envelopepoemas, almanaques, tabloides, pôsteres, trabalhos em papelão e pano, em serigrafia, folhas mimeografadas, mimeografada com desenhos; depois, em muros, jornais, camisetas; e de circulação, ao vendê-los em pontos de cultura, como bares, portas de cinemas, teatros, faculdades e outros espaços públicos de sociabilidade. (MATTOSO, 1982). Com referência à representação da “categoria marginal” que passa a ser consagrada para designar essa poesia, é curioso observar a utópica, sofrida e sonhada marginalidade artística dos anos 1970:

A classificação “marginal” é dotada por seus analistas e assim mesmo não sem certo temor e hesitação: fala-se mais frequentemente “ditos marginais”, “chamados marginais”, evitando-se uma postura afirmativa do termo. Geralmente ele vem justificado pela condição alternativa, à margem da produção e veiculação no mercado, mas não se afirma a partir dos textos propriamente ditos, isto é, de seus aspectos propriamente literários. Não revelaria esse grupo uma mudança mais profunda e

⁹ Ver HOLLANDA e PEREIRA, 1982, p. 15.

radical, onde a referência não fosse mais tão claramente o sistema literário estabelecido? Observando depoimentos de vida de alguns novos poetas, pode-se perceber que não desejam a revolução como a literatura engajada, nem se confrontam de maneira diretamente transitiva com esse mesmo sistema, como acontece com os tropicalistas e pós-tropicalistas. Parecem mais rejeitá-lo, criar uma alternativa e não uma oposição (HOLLANDA, 2004, p. 110).

Ou como explana o músico e letrista Sérgio Sampaio sobre o caráter marginal da arte do artista, em entrevista inédita, em junho de 1989, ao músico e compositor Zeca Baleiro:

Então surgiu essa história de marginal. Veja só, o que se poderia entender de marginal seria o artista em qualquer área de atuação que não alcançasse o grande público, que ficasse correndo pelas margens. Ele era conhecido mais nas margens, era aquela coisa de cult, somente para iniciados. Mas, meu Deus do céu, comecei a fazer disco em 71! Em 72, era o maior sucesso do Brasil, como também em 73. Então, o que a grande indústria colocou como proposta marginal, eu não era, pelo menos nessa época. O que pode ter existido, talvez, tenha sido minha proposta de vida, de não ser aquela pessoa que me deixasse levar, profissionalmente falando, pela estrutura da máquina. Mas isso eu não fazia conscientemente, não era uma coisa assim “não, eu não sou”, não era nada disso. Era apenas uma postura de vida, era particular meu, de como eu sou na vida. Uma postura de ter o direito de dizer não. Mas essa história de margem, acho que vou sempre correr por aí, até o fim de minha vida. Até onde posso me lembrar, quando vivia em Cachoeiro, nunca participei dos grandes esquemas, nunca fui pessoa de grandes grupos, de grandes rodas... Eu nunca estive dentro, sempre estava perto. E quanto ao futuro da marginália, penso que, enquanto existir a grande máquina e enquanto existir o artista que gostaria de um pouco mais de liberdade de criação, quer dizer, de não se sujeitar totalmente ao repuxo mesmo da grande máquina... Enquanto houver essa sensação de liberdade de criação, vai haver isso, não tenha dúvida. E esses são os maiores criadores, acredito que são os maiores criadores porque são aqueles que têm compromisso apenas com a liberdade de criação.¹⁰

O trabalho antropológico intitulado de *Retrato de época: poesia marginal anos 70*, dissertação de Messeder Pereira (1981), revela outros tons do movimento de literatura marginal setentista e da geração de escritores que dele fez parte. Incorporando na sua análise os depoimentos dos seus interlocutores (poetas) que estavam sendo classificados como marginais, o autor apreendeu como alguns escritores foram se apropriando da classificação atribuída pelos críticos e pela imprensa, ampliando seu sentido. Segundo Pereira, a organização dos escritores em grupos, a partir da condição comum de marginalidade institucional e material, produziu um fenômeno literário com vínculos específicos com o campo cultural e intelectual no bojo do debate sobre cultura e política brasileira no período ditatorial. Assim, surgiram grupos poéticos com propostas diversificadas, como: Coleção Frenesi (primeiro grupo a surgir perante o público de forma mais organizada e intelectualizada); Autores Independentes (grupo com mais aproximação ao rótulo de poesia marginal); Nuvem Cigana (grupo de maior visibilidade de um ponto de vista institucional pela diversidade de atividades que reunia vários setores artísticos); Coleção Vida de Artista (neste grupo houve uma consequente discussão do fenômeno da poesia

¹⁰ NOIZE RECORD CLUB REVISTA. Rio Grande do Sul: edição #83, ano 12, n. 19, dez. 2018, p. 25A.

marginal, reintegrando poetas de outras coleções); Folha de Rosto (destacava-se expressivamente no espaço universitário estudantil); Garra Suburbana (grupo de poesia inserida em meio à periferia carioca); e o Núcleo Pindaíba (este com mais expansão em publicação, venda, palestras e intervenções).¹¹

É preciso realçar que essa marginalidade é também constitutiva do estilo de vida desses grupos, tendo configurado positivamente, em certa medida, os seus componentes. Deste ângulo, acentua-se como a marginalização, ao mesmo tempo em que definiu fronteiras separando a poesia marginal e “oficial”, constantemente tornou esses limites pouco precisos. Com isso em mente, ganharam relevo os traços dos grupos supracitados e outros poetas espalhados pelo Brasil que refletiam sua abertura para a sociedade.

Na verdade, inclusive as características observadas, ao se considerar a autonomia desses grupos, têm suas raízes no mundo exterior. Assim, a marginalização sofrida por esses poetas foi a mobilidade que fez do trânsito da arte o seu estado natural, conservando-os efetivamente como poetas andarilhos. Com alguns vínculos, mas despojados, a nenhum lugar pertenceram e a toda parte se acomodaram. Foi também a mesma marginalização que preservou simples o sistema literário, tendo funções básicas para além dos confins dos grupos.

Esses grupos reuniam os poetas Cacaso, Francisco Alvim, Ronaldo Bastos, Chacal, Charles Peixoto, Ana Cristina César, Leila Miccolis, Isabel Câmara, Vera Pedrosa, Zulmira Ribeiro Tavares, entre tantas(os) outras(os). Contudo, para não restringir apenas aos poetas do eixo Rio e São Paulo, podemos destacar outros nomes como o do recifense Jomard Muniz de Brito, o curitibano Paulo Leminski e o cuiabano Nicolas Behr, por terem aderido à contracultura latino-americana e publicado em veículos alternativos, são considerados também membros da geração da poesia marginal. Esses nomes não só garantiam a produção e a circulação de coleções, antologias, revistas literárias e livros artesanais, como igualmente direcionavam certa apropriação do rótulo marginal, que designava um modo *sui generis* de conceber literatura. Em outras palavras, era um tipo de linguagem privilegiada nos textos, uma temática recorrente, um tipo de acabamento gráfico dos livros e, inclusive, demonstrava certo comportamento dessas(es) autoras(es). E, sobretudo, encontrava-se a poesia, ignorando os arautos academicistas, na contramão, ainda que de conjunto bastante desigual, oscilando entre um resultado de valor propriamente literário e aquele cujo interesse se limita à sua qualidade de

¹¹ Ver PEREIRA, 1981. Segundo teórico a tratar sobre os grupos socioculturais da geração da poesia marginal no Rio de Janeiro.

sintoma de um fenômeno de peso sociológico. Este último refere-se às pessoas rotuladas como poetas marginais, que dividiram experiência em comum e repercutiram suas reações a esse julgamento produzindo e criando formas de dizer o que não podia ser dito mesmo no campo literário¹².

Naquela época, a literatura¹³ volta a depender mais dos estudantes para sobreviver sob a marca “marginal”, eles precisavam mais da literatura como expressão deles, para equilibrar-se na sociedade. Cacaso, na época, dizia: “Isto não é um movimento literário. É um *poemão*. É como se todos estivéssemos escrevendo o mesmo poema a 1.000 mãos” (HOLLANDA, 2007, p. 261). No lapso corrido desde o decênio transformador de 1970, deu-se um processo decisivo: a literatura é absorvida pela comunidade – antes impermeável a ela – e deixa de ser manifestação encerrada no âmbito de grupos multifuncionais, ao mesmo tempo produtor e consumidor. Formou-se um público, e se não a profissão de escritor (cuja primeira associação se esboça pouco antes de 1890), certamente uma atividade literária que não mais dependia de um só grupo, recrutando os seus membros em vários deles.

Essa elaboração de uma poesia marginal, que traz à tona certa realidade de espaços e sujeitos marginais, embora produzindo controvérsias, agregou um conjunto de escritoras(es) que passou a se identificar com esse projeto e passar a atribuí-lo como uma expressão, para si mesmos e para seus produtos literários, como se fosse uma marca deles. Uma das contribuições mais importantes disso foi centrar a atenção no modo como essa rotulação os colocou em circunstâncias que tornou mais fácil para eles levarem adiante as rotinas nesse mundo da arte, já que alguns críticos e uma parte da imprensa já atribuíam o codinome *marginal* aos poetas, vítimas provisórias da reação suscitada pela “revolução” simbólica que operavam.

Dados todos estes motivos, é muito difícil determinar aquilo que uma análise dos mundos da arte pode deixar de lado e aquilo que deve ter em consideração. Demarcar a unidade de análise à arte habitualmente definida como tal por uma dada sociedade implica eliminar muitos aspectos interessantes: os casos dos poetas marginais em que as pessoas aspiram à notoriedade sem a obter, ou ainda aqueles em que as pessoas realizam uma produção que

¹² O conceito de campo literário usado neste trabalho foi desenvolvido por Pierre Bourdieu e se define como um universo autônomo de relações de produção, circulação e consumo de bens simbólicos “que obedece às suas próprias leis de funcionamento e de transformação, isto é, a estrutura das relações objetivas entre as posições que aí ocupam os indivíduos ou grupos colocados em situação de concorrência pela legitimidade” (1996, p. 243).

¹³ Relaciono uma determinada literatura, um certo gênero literário e/ou período; o que vejo a poesia como espelho da sociedade.

poderia passar por arte aos olhos de um observador exterior, mas cujos criadores, como vimos, não estão interessados nessa possibilidade (BECKER, 2010).

Dito de outro modo, o rótulo “marginal”, ao invés de prejudicar a imagem desses artistas, fez com que se beneficiassem, atingindo, portanto, prestígio e repercussão pública (BECKER, 2008). Se tomarmos o conjunto de poetas que trabalham em uma dada expressão artística independentemente da etiqueta que lhe é atribuída pelo mundo da arte, “deparamo-nos com um leque de situações que vai da dependência total face ao mundo da arte e aos seus mecanismos, até à marginalidade dos sujeitos cujas obras não correspondem aos trâmites habituais” (BECKER, 2010, p. 197). A ideia de marca, aqui, funciona de maneira aproximada a uma consideração de Messeder Pereira (1981) que, partindo do ponto de vista de um de seus interlocutores, assinalou que o adjetivo marginal, associado aos produtos literários dos poetas setentistas, operava mais como uma “etiqueta de produto” que ajudava a marcar a posição dos escritores no campo cultural da época. Talvez seja por isso que, tão pungente, a qualificação “marginal” terminou oficializando sua entrada na literatura. Quando Rogério Duarte (2003), em seu poema *margináliaum*, afirma: “Sou um marginal porque descobri / Que a margem fica dentro do rio” (DUARTE, 2003, p. 19), mostra-nos, entre outras palavras, que a margem está dentro da rua, dentro da cidade, ou seja, dentro do sistema literário, nunca fora, apesar do termo ambivalente.

A poesia produzida por esses poetas buscava transgredir os estereótipos de qualidade, ordem e bom gosto vigentes e desvinculava-se das produções tidas como “engajadas”, “intelectualizadas” ou “populistas”. Os textos eram marcados pelo tom irônico e verborrágico que se traduz pelo uso da linguagem coloquial. Além disso, versavam sobre sexo, tóxicos e, principalmente, sobre o cotidiano das classes privilegiadas. Os livros produzidos nas cooperativas ligadas aos próprios grupos tinham, intencionalmente, características gráficas precárias: eram impressos em papel sujo e apresentavam borrões e falhas nas impressões (PEREIRA, 1981).

Esses poetas marginais eram oriundos das classes média e alta, estudantes e professores de universidades públicas e privadas ligados às atividades de literatura, cinema, teatro, música e artes plásticas. Da origem social desses escritores e do circuito de práticas culturais do qual faziam parte, derivam também suas conexões sociológicas para produzir e fazer circular seus produtos literários, pois era por meio da rede de amizades, artistas e familiares que os livros eram editados; e no circuito de universidades, bares e cinemas frequentados pela classe média

(intelectualizada) que eram vendidos. Quanto aos consumidores das suas obras, estes eram também membros das classes privilegiadas, já que

essa produção não tinha, pelo menos imediata e diretamente, eco a nível popular (...) na medida em que reflete com bastante clareza um conjunto de experiências sociais que caracterizam mais marcadamente os grupos mais privilegiados dentro da estrutura social (PEREIRA, 1981, p. 99).

2.1 A construção do primeiro e do segundo momento da poesia marginal em Pernambuco

Um ato louco / feito em desafio / pular da ponte / se afogar
no rio / quem sabe o tédio afronte / a umidade e o frio / e una
a própria solidão / à solidão do rio / que passa alheio / sob a
multidão (LUNA, 2014, p.41).

As especificidades do movimento de poesia marginal dos anos 1970 são relevantes contrapontos às características de outro conjunto de escritoras(es) que se apropriou não da expressão *poesia marginal*, mas no tocante à nomenclatura *poesia independente*. Esta serviu, mais tarde, para caracterizar seus produtos e/ou para organizar sua atuação cultural. A passagem para os anos 1980 é também especialmente importante para nossa pesquisa, pois sinaliza para atuação pioneira dos grupos de arte no espaço público, concomitante às primeiras mobilizações pró-democráticas organizadas por sindicatos. Aos poucos, as ruas voltam a ser palco de manifestações políticas e culturais. Neste decênio, os poetas Eduardo Martins, Francisco Espinhara, Cida Pedrosa e Fátima Ferreira organizaram um movimento literário no Recife intitulado Movimento de Escritores Independentes de Pernambuco (MEI-PE¹⁴), que deu certa continuidade à postura informal dos marginais do eixo Sul e Sudeste, quando estes calavam parcialmente o seu barulho, na década de 1980.

Os componentes desse grupo que impulsionaram o novo escamoteado sob a figura do MEI-PE, diluídos pelas ruas da cidade do Recife (os bairros da Boa Vista, Santo Antônio e São José), renovando os ares e instaurando a cultura urbana de recitais. Esses encontros aconteciam em bares boêmios da Rua Sete de Setembro, na Livraria Livro 7, no Beco da Fome, no Espaço Antropófago, na Praça do Sebo, na Rua da Roda (seus lançamentos coletivos), na Livraria Síntese, na Rua do Riachuelo, Faculdade de Direito, 13 de maio, Unicap, Espaço Pasárgada, Teatro do Parque, Bar Savoy, Pátio de São Pedro, Casa da Cultura de Pernambuco, colégios e

¹⁴ A partir de agora, citarei o Movimento de Escritores Independentes de Pernambuco indicando apenas a sigla MEI-PE.

cursinhos, exposições de arte e recitais de poesia, por exemplo. Produção esta que se limitava de antemão à troca de saberes poéticos, nas relações intersubjetivas e, em seguida, com a entrada de novos meios de impressão, bem dentro do Recife, à margem da vida cultural estabelecida na cidade.

No primeiro ano da década de 1980, houve o I Encontro de Escritores Independentes de Pernambuco, que durou três dias e contou com a participação de mais de sessenta literatos, na Fundação Casa da Criança de Olinda, restituindo um pouco do fervor que conferiam à causa desse movimento. Após esse encontro, aconteceram mais dois estaduais e mais dois nacionais, ambos orquestrados na mesma Fundação. (ESPINHARA, 2000).

Nessa época, a maioria desses jovens poetas era pobre — um ou outro, era de família remediada, como é costume chamar uma classe média fronteira com o proletariado. Em termos de conforto e comodidade, todavia, a vida deles era de razoável. Havia um fascínio pela liberdade que eles estavam vivendo junto a pessoas que, como eles, não aguentavam mais o esquema familiar nem a faculdade, com seus regulamentos, proibições e limites impostos. Viviam na época de plena revolução social, sexual e comportamental. Por afirmar isso, a maioria dos “independentes” poderia se autointitular de “poetariado”, como propôs o poeta marginal Ulisses Tavares; ou de “poetíficos”, como queria Ronaldo Werneck; ou ainda “poetasia” como sugeriu o grupo homônimo, do mesmo movimento e região. Os “independentes” não articularam primariamente demandas econômicas, antes se preocuparam com questões culturais ligadas à autonomia individual e aos novos riscos invisíveis que afetam as pessoas de maneira mais ou menos similar, independente de sua posição social.

No entanto, essas são considerações secundárias, isto é, sociológicas; enquanto arte é essencialmente forma. Essencialmente, e não “unicamente”, pois a Marginalia propôs, em seguida, um salto conteudístico, semântico e participante. Tanto a poesia marginal da década de 1970 como o Movimento Nacional de Escritores Independentes, transcorridos no início de setembro de 1981, na cidade de Fortaleza — surgindo para arrumar a confusão e servindo para mostrar as proporções do trabalho que vinha sendo desenvolvido em cada região brasileira — não possuem plataforma estética explícita, o que lhes tira o caráter histórico de Movimentos. Apesar de ser um fenômeno social típico de um período histórico, isso leva alguns pesquisadores a considerar a poesia marginal/independente dos anos 1970 e 1980 como um novo *movimento*, do qual o tropicalismo teria sido o marco inicial. Portanto, a história está sempre subjacente – ou ladeando todo o contexto. E sendo aquele um momento de crise social,

a necessidade de uma forma nova se fazia premente ali. Observe a seguinte consideração:

Antes da Marginalia, o Tropicalismo já incorpora a questão do comportamento desviante próximo à contestação pacífica do movimento *hippie*. Para chocar o cidadão médio, guardião dos valores tradicionais, os hippies, assim como os músicos da tropicália, deixavam crescer barbas e cabelos, vestiam roupas de algodão colorido, rejeitavam os bens da sociedade industrial e ignoravam as normas tradicionais para o casamento, pregando uma revolução sexual com o famoso lema “Paz e amor”, influenciados pelo psiquiatra psicanalista Wilhelm Reich, cuja obra “A função do orgasmo” propõe a liberação do corpo e da mente através da energia sexual (BARBOSA, 2007, p. 39).

Os efeitos acumulados e combinados das ações dispersas dos poetas resultam em tendências apreensíveis em uma escala, que são abstraídas da massa de ações que as geram. Essas tendências, mudanças e trajetórias às vezes são referidas como movimento. Segundo Sztompka (2005), “este uso não se justifica uma vez que existem termos melhores e mais difundidos para significar o fenômeno, tais como tendências, fluxos e macroprocessos” (SZTOMPKA, 2005, p. 464). Quanto ao tropicalismo, não resta dúvida que constituiu um movimento em variados sentidos, como na música desencadeado em um dos festivais da *Record* com Caetano Veloso e Gilberto Gil; nas artes plásticas com Rogério Duarte e Hélio Oiticica; e, como dito anteriormente, atingiu também a poesia, com Torquato Neto e Waly Salomão.

São leituras evidente e válida. Não será, no entanto essa a nossa direção. Tampouco a linguagem literária – mas a outra, a que faz das condições sociais sua força: a linguagem sociológica, proteiforme e ambivalente, e que se inscreve em outros rigores. É certo que todo empreendimento literário parte de um projeto e, enquanto se põe como novo, se opõe ao até então feito – e pressiona a literatura a seguir renovada. É certo igualmente que toda estética traz subjacente uma ética. Todo esforço estético tenta traduzir uma ética. Vislumbra-se uma política da estética no sentido de que as novas maneiras de circulação da poesia, de exposição do visível e de produção e consumo a partir das vendas dessas emoções determinam capacidades novas, em fratura com a antiga configuração (RANCIÈRE, 2012). É o que permite apontar, nos grupos estudados, as reverberações dos sismos sociais. A rede dessa produção artística detecta tipos de percepção – o momento em que o modo de ver dá a forma de sua representação. Acreditando-se associar a questão da forma à da historicidade, é sob esse enfoque que vejo e tento abordar aqui.

Com efeito, esse movimento foi em geral descentralizado, assumindo a forma de redes amplas e relativamente livres, ao invés de organização hierárquica rígida. O I Encontro Nacional de Escritores Independentes, em setembro de 1981, aprovou cinco itens, todos éticos,

nenhum estético. Isto é, se não houve manifesto no movimento como elemento programático, os poemas falam apenas formalmente por si mesmos, pois a poesia marginal/independente não teve uma coesão estética apurada, portanto agregava escritores muito diversos. No caso do *boom* poético das décadas de 1970 e 1980, não seria correto classificá-lo como um movimento estético. Ao contrário, o que se verifica em meio a uma enorme efervescência de poetas e poemas é a emergência de tendências, as mais heterogêneas, unidas pela bandeira comum da postura anárquica e vitalista, na defesa do direito de se agitar a poesia como forma de resistência ao “sufoco” daquele momento. Havia certo ecletismo, uma recusa em se deixar identificar claramente como um “movimento” ou uma “tendência”, uma recusa até mesmo de explicitar qualquer projeto estético, comportamental e social. Estes “movimentos socioculturais” remetem a aspectos mais inatingíveis da vida social, promovendo mudanças nas crenças, credos, valores, normas, símbolos e padrões de vida cotidiana. Ou seja, pretendem a mudança parcial dos indivíduos, e não uma mudança estrutural significativa e duradoura. Sendo assim, o poema torna-se, enfim, personagem importante na produção cultural dessas décadas.

São essas tendências heterogêneas que vamos encontrar nos arredores do Brasil e, inclusive, nas academias enquanto posição que procura se firmar. Essa dinâmica, portanto, singulariza parte da produção literária dos anos 1980, em Fortaleza-CE, João Pessoa-PB, Natal-RN, Maceió-AL, Salvador-BA, com o Movimento Poetas da Praça (MPP) e, em particular, no Recife, onde grande parte dos escritores reencontra na própria raiz de sua formação o resgate da poesia de rua e suas relações antiacadêmicas e anticadêmicas. No entanto, não se deve cometer o equívoco de pensar que o MEI-PE é composto de escritores *naifs* ou sem bases teóricas, isto é, que não têm compromisso formal. Parte desse pensamento deve-se por esses autores não empregarem as formas clássicas em seus textos e pelo uso da linguagem corrente — prosaica, sem rebuscamento, trazendo as marcas da crítica social e todo o desbunde da contracultura. Mais ainda, por se utilizarem de suportes e materiais menos nobres, como a xérox e o mimeógrafo, para a publicação de seus poemas. E, sobretudo, por negarem as instituições literárias mais conservadoras.

Ao contrário, em um primeiro momento, podemos mencionar que a história dos Independentes em Pernambuco constrói-se neste vácuo entre 1970 e 1980, entre a marginália e o “vazio cultural”¹⁵ da “década perdida” (como ficara conhecida economicamente a década de

¹⁵ Da euforia nas artes e nas manifestações políticas, passou-se à disforia que Zuenir Ventura, em um tiro certo e inesquecível avaliação da década, postulou como o “vazio cultural”. Cunhava-se, naquele momento, a expressão

1980). Espremidos após o milagre econômico de Delfim Neto e os sindicatos comandados pela CUT, o poeta perseguido pelo Estado em outra época renasceu independente nos idos dos anos 1980. Essa construção estará também entre os movimentos de rua e os meios acadêmicos — em virtude das relações que quatro de seus ativistas de origem, Eduardo Martins, Francisco Espinhara, Fátima Ferreira e Cida Pedrosa, mantinham com esse meio em decorrência de sua condição de estudantes universitários —, à medida que esses escritores compreendiam a literatura como um todo dentro do campo literário. A maioria deles compunha poesia a respeito de coisas mais pessoais ou mais gerais do que as ruas onde se aglomeravam (SANCHES, 2015).

Já nos finais dos anos 1980 para o início da década de 1990, surge o que chamo de segundo momento dessa poesia que se destacou com os poetas não alinhados, aqueles que não se filiaram ao MEI-PE ou a nenhum outro grupo político-cultural, pelo motivo de buscarem as suas individualidades artísticas. Como exemplo desses nomes, temos Fernando Chile, Malungo, França de Olinda, Miró da Muribeca, Silvana Beraldo Massera (Sil), entre tantos outros que produziram poesia sem pertencer a grupos específicos. Embora existisse essa distinção, sempre estiveram por perto daqueles poetas que compunham o MEI-PE, como Cida Pedrosa, Erickson Luna, Jorge Lopes e Dione Barreto.

Os poetas “novos”, como eram chamados pelos escritores do MEI-PE, realizavam encontros no bar Sociedade dos Poetas Vivos, do poeta França, em Olinda, na década de 1990. E tal qual um Exu Literário¹⁶, França movimentou a cena local, propiciou o contato e a troca entre os “novos” poetas e o público, transportando a sua e muitas outras falas — abriu caminhos como sentinela e parceiro de muitos poetas. No entanto, o modo novo acarreta riscos. O cuidado dos novos poetas aqui está em, usando a linguagem coloquial, não descurar seus efeitos. Estão ainda sob a ótica da relevância do código literário. Não se propõem destruir – sequer empobrecer a literatura sob alguma falsa bandeira –, feita de concessão à facilidade.

Assim sendo, nesse ínterim, França espalhou e aglutinou um momento onde os eventos de poesia dos anos 1980 teriam se fragmentado em excesso. Portanto, quando França passa a integrar essa cena, ele volta a reagrupar todos esses eventos separados, sendo, talvez, o primeiro lugar onde a poesia se torna experimental e falada. Foram muitas sementes plantadas: desde o

“vazio cultural” em uma tentativa de dar conta do clima ditatorial perverso, regida por uma legislação outorgada draconiana vivida por um período de completo esvaziamento.

¹⁶ *Suplemento Pernambuco*, Disponível em: <<http://www.suplementopernambuco.com.br/component/content/article.html?id=429>>. Acesso em: 27 jan. 2020.

fim da década de 1990, com os primeiros encontros poéticos promovidos em seu bar até a apoteose da comunhão poética nas madrugadas calorosas de Olinda, no seu semanal recital poético e itinerante *Eu, Poeta, Errante* (2000-2007), que acontecia sempre nas quintas-feiras, a partir da meia-noite, ao som dos atabaques, em lugares diferentes da Região Metropolitana do Recife (FRANÇA, 2012).

Ainda nos anos 1990, o termo “marginal” passou a ser pouco utilizado para descrever poetas em atividade no Recife e em Olinda. Refiro-me aqui não só à sua concepção literária, mas à própria nomenclatura e ao seu sistema ideológico, ignorados até os dias atuais no que diz respeito à sua origem e conceituação, ainda que os rótulos “Independente”, “Urbana”, “Alternativa” e “Periférica” se manifestem cada vez mais em nosso meio midiático, bem como são outros nomes para a produção literária de autores que orbitam esse meio.

Apesar dessa limitação, o campo permanece imenso. Neste estudo, não pretendo tanto cultivá-lo (se podemos nos arriscar neste jogo de palavras) quanto proceder a uma primeira investida: reunir, em vez de descobrir; juntar em uma perspectiva unificada, no lugar de apresentar uma síntese ambiciosa e, por conseguinte, arriscada. Não precisamos, neste momento, de dar uma forma definitiva a estas diferenças; aquilo que aqui nos interessa é a expansão e o declínio das formas de ação coletiva, e não a elaboração de uma tipificação social (BECKER, 2010). Além de variações e combinações – como é justamente o caso dos termos que estamos tratando nesta dissertação –, ainda se permitem várias operações importantes do ponto de vista socioantropológico. Neste sentido, estamos tentando identificar os mecanismos que facilitam o funcionamento destes termos nos mundos da arte e cujo desaparecimento interfere na sua atividade após outros codinomes surgirem.

Em *Vozes marginais na literatura*, a antropóloga Érica Peçanha (2009) faz um exímio trabalho de investigação tentando definir e problematizar o termo “literatura marginal” em suas diferentes acepções. Ao invés de dar continuidade à discussão em torno das diversas outras nomenclaturas para literatura marginal – como “literatura periférica”, “literatura divergente”, “literatura das margens”, “literatura negra”, “literatura suburbana” ou “literatura popular”, que são termos de categorias socioculturais, agências de sentimento e instituição política –, Peçanha concentra-se no fenômeno que nos interessa para este estudo, isto é, a literatura produzida por escritores oriundos da periferia, na tentativa de explicar ou esboçar traços gerais. Só mais adiante, quando tivermos uma ideia bastante evidente do fenômeno – que arriscaremos chamar de “movimento” –, procuraremos uma forma de nomeá-lo, com o uso do que Karl Popper (1968)

chamou de “palpites provisórios”, que são constantemente modificados, indubitavelmente arbitrários e inevitavelmente problemáticos. Pois, discorrer sobre esses novos poetas ou dos momentos dessa poesia e dos termos multivariados, é falar da reconformação que a crença na performance poética faz com o sistema literário e com suas redes, que agem de maneira alternativa e interligada à circulação mais convencional de livros. Aproveitam-se dos grandes eventos para se lançar, por exemplo, mas mantêm as próprias estruturas, espaços para recitação e circulação de poesia, como foi o caso do “Eu, Poeta, Errante”.

Como vimos anteriormente, semelhantes tipos de movimentos predominam em épocas históricas diferentes. A primeira formação dos trabalhos do MEIPE foi marcada de situações e lugares diversos, mas em pontos específicos de cultura, como praças, universidades, bares, portas de cinema e teatro, ou seja, focavam no estabelecimento de um diálogo divisível entre o trabalho e os locais de execução. Nota-se que as intervenções urbanas dos anos 1990 em diante, o que convencionamos aqui como o segundo momento, não têm mais a crítica-institucional derivada das limitações do circuito artístico como alvo prioritário. Isso implica afirmar que diferente do primeiro momento, as condições físicas do espaço de intervenção e exibição — o lugar da arte — não é mais o ponto de partida principal para os grupos que se moldaram em seguida.

Há uma analogia simétrica dessa segunda geração de poetas pernambucanos, da maioria dos seus precursores ter crescido nos subúrbios da Região Metropolitana do Recife, mas o termo “independente” serve, no caso dessa poesia pernambucana, principalmente para aproximar sua poesia daquela gerada no Recife na década de 1980 (MEIPE). Embora o fato de terem surgido de famílias advindas das classes menos favorecidas contribua para apurar a visão cáustica e iconoclasta com relação às representações da “arte consagrada”. Esses poetas estão relacionados a uma classe específica, os quais atravessam as tradicionais divisões de classe representando questões de interesse vital dos membros de classes distintas. Em termos de composição de classe, eles se destacam pela maior representação dos estratos mais qualificados das classes baixas, possivelmente devido à sua maior sensibilidade e consciência, e com menor disponibilidade de recursos discricionários, como tempo livre, dinheiro e energia — tentam mudar esse paradigma para serem inseridos no campo artístico. Há muita semelhança entre os dois momentos dessa poesia, mas existem, entre os poetas dos anos 1980 e os de 1990, diferenças sutis: a origem social de seus criadores e a ênfase na corporalidade como mola propulsora para a comercialização da poesia.

Por isso, não deixa de ser contraditório que um marco de registro desses criadores tenha sido com o lançamento de cinco livros dentro de um projeto editorial patrocinado pela Prefeitura do Recife, entre os anos de 2002 e 2007, durante o governo do Partido dos Trabalhadores (PT). A coletânea *Marginal Recife* guardou para as bibliotecas poemas de 50 autores e consagrou o rótulo. Um olhar mais aproximado percebe que, entre os autores selecionados pelo projeto editorial, vários deles fizeram parte do MEI-PE, como Cida Pedrosa, Francisco Espinhara, Fátima Ferreira, Valmir Jordão, Erickson Luna, entre outros. Muitos desses poetas participaram do movimento que iniciou a cultura urbana de recitais em Pernambuco. Há também aqueles que começaram na poesia no final da década de 1980, mas sem ligação a grupos político-culturais de então, como, França, Malungo e Miró. E, mais velhos um pouco, com trajetória desde a década de 1970, estão presentes alguns dos grandes fanzineiros e editores artesanais do Recife, como Zizo. Consoante afirma André Telles do Rosário (2007):

Após as edições, o (re)conhecimento dessa forma de poesia ganhou corpo e gerou repercussão mais acalorada. É curioso não apenas por ter sido através de um registro impresso “industrial” que tenha se gerado atenção maior para poéticas que têm na apresentação em recitais e nos livretos artesanais seu suporte. Mas porque essa poesia traz também a marca da exclusão. Além de justa, por registrar pequenos excertos e histórias da literatura contemporânea urbana de Pernambuco, o projeto foi também o reconhecimento oficial da existência desta poesia, ainda um ponto polêmico para alguns setores mais resistentes da cultura local. Mesmo com a diluição que representa o número de dez autores por livro e com os desvios que a política utilizou para esticar o que seria o conceito marginal, de forma a caber tanta expressividade dessemelhante em peso e gênero. (ROSÁRIO, 2007, p. 46)

Foi para observar melhor algumas perspectivas de arte de tais grupos em momentos e épocas diferentes que o Coletivo Controverso Urbano se tornou o objeto principal desta dissertação. Constata a semelhança de processo: a já tão óbvia concisão desses grupos. Postos em relação, o cotejamento aponta um propósito. Assim, compete-nos, a seguir, construir uma interpretação sociológica do terceiro momento da poesia marginal em Pernambuco a partir da problematização do uso marginal/periférico no cenário cultural contemporâneo, da discussão sobre algumas elaborações nativas e dos desdobramentos da manifestação poética-cultural investigada por esta pesquisa.

2.2 Mapeando os grupos socioculturais de poesia itinerante: a construção do terceiro momento

No antigo tudo é novo / Tudo é festa, 3 é 10 / Seus bares, igrejas e cabarés / Todos eles têm fiéis. / Engenho Novo tá tão velho / Que nem é engenho mais / A ponte era giratória / Hoje nem se mexe mais / Quase todo dia é bala / Lá no largo da paz. / Óticas tomaram conta / Onde era Boa Vista / Tiraram o barro do Barro / Hoje em dia é tudo pista / Na Rua dos Militares / Hoje é cheia de ladrões / O Palácio que era das / Princesas / Hoje é dos vilões.¹⁷

Como visto em linhas anteriores, após os anos 1970 as edições caseiras de poesia no Brasil eram comuns. Em formato pequeno, com papel barato, meio sujo, folhas mimeografadas e presas em geral por grampos de grampeador escolar, essas edições eram veiculadas diretamente pelos autores — em bares, eventos, universidades. Nessas edições, a aparência pouco nobre dos livrinhos e o caráter quase secreto da distribuição procuravam se confrontar diretamente à política de cooptação intelectual e às restrições expressivo-comportamentais determinadas pelo contexto autoritário do país. Enquanto semente, a poesia resistia à onda de imposição do silêncio e continuava a brotar.

Pouco mais de quatro décadas depois, essas edições caseiras parecem ter encontrado um novo recurso e eficiente suporte para sua divulgação: o ciberespaço, por meio de *blogs*, redes sociais e grupos que se reúnem para discutir e produzir literatura. É simplesmente uma abertura para a era digital. Desterritorializando¹⁸ o texto, contrapondo-se às políticas editoriais de mercantilização do livro, que continuam deixando à margem os poetas desse terceiro momento da poesia, a Internet abriu essa possibilidade de concessão de um lugar, um sítio, um *site* (redes sociais) – acessível e democrático – para aqueles que ainda não tinham publicado seus textos.

Mas a escrita digitalizada em rede logra também de uma prerrogativa mais contraditória: a de, comportando-se como um arquivo imenso, infinito e perene, aliar-se a uma produção imediata, não linear e efêmera, contrária à cultura do livro impresso, fundada na noção de propriedade intelectual, autoridade autoral, linearidade narrativa e não interatividade (DARNTON, 2010). A edição digital libera o texto de sua relação com o livro e se alinha ao público de forma mais direta, convidando-o tanto para a leitura como para ocupar os espaços

¹⁷ AMAIK, Luiz. *Avanço*. Disponível em: <<https://www.instagram.com/p/B0E1aFiFs9/>>. Acesso em: 10 out. 2019.

¹⁸ “Em Deleuze e Guattari a arte tem o poder de desterritorialização, de colocar em movimento o que era estático (desterritorializar é impedir o sedentarismo, a segurança do território familiar; ou seja, é desviar da rotina)” (CHAGAS, 2005, p. 379).

públicos sob o formato sarau, por meio de eventos propagados pelas redes sociais. O computador é o grande instrumento para este tipo de fomentações.

Embora não se possam abstrair os textos dos objetos que os comportam, ignorando que os processos sociológicos e históricos de construção do sentido se apoiam nas formas em que são dados a ler, nada impede que a poesia, em seu natural ímpeto de vir a ser em potência, possa circular confortavelmente entre os diversos meios disponíveis, e com ganho. Pois a cada mudança de suporte, opera-se uma mudança de uso, de natureza do público e de sua relação com o texto, o que representa novos desafios. A poesia, sempre resistente, encontra novamente um caminho para brotar. Este é o caso dos grupos socioculturais de poesia itinerante que serão apresentados neste tópico em diante.

Primeiramente, parece-nos necessário definir a expressão "grupos socioculturais de poesia itinerante". É um termo que utilizamos para projetar os grupos dos anos 2010, que designam assim uma zona reservada às atividades de produção cultural, cujo tempo e espaço desse terceiro momento da poesia são difíceis de determinar, está em curso. Esses grupos procuram reencontrar a práxis poética entre os cânones da literatura que os influenciam. O fato é que em diversos lugares da capital e de algumas regiões de Pernambuco, grupos socioculturais de poesia contemporânea vêm se formando e fortalecendo uma cena¹⁹ que ressignifica as relações entre corpo, poesia e oralidade desde meados da primeira década do século XXI. A poeticidade (a poética e a cidade) característica dessa cena é marcante na história das produções poéticas do estado, como vimos no tópico anterior. Não precisa muito esforço para enumerar nomes da poesia pernambucana que se destacaram no cenário nacional por trazerem esses traços, a exemplo de Miró da Muribeca, Cida Pedrosa e França de Olinda. A presença do corpo e suas referências simbólicas também estão presentes nas obras desses artistas, que há um tempo experimentam em torno de questões discursivas autobiográficas e estéticas.

Mas não é de hoje, na história da poesia ocidental – muito menos pernambucana –, que artistas experimentam essa convergência de linguagens. Conforme Zumthor (1997) afirma sobre corpo, poesia e oralidade:

(...) O texto poético oral, na medida em que engaja um corpo pela voz que o leva, rejeita, mais que o texto escrito, qualquer análise. Esta o dissociaria de sua função social e do lugar que ela lhe confere na comunidade real; da tradição que, talvez, explícita ou implicitamente, ele reivindique; e, finalmente, das circunstâncias nas

¹⁹ “A metáfora da *cena* tem origem no movimento *punk* inglês e qualifica um fazer cultural que trabalha com circuitos de produção e consumo interligados, mas não uniformizados em termos estéticos” (MENDONÇA, 2008, p. 85).

quais ele se faz ouvir. Muito mais que o texto escrito se atém às técnicas manuais ou mecânicas da grafia, o texto oral se atém, por isso, às condições e aos traços linguísticos que determinam toda comunicação oral. A emissão da voz se situa fora do tempo: quero dizer com isto que o tempo não constitui (a não ser em alguns casos particulares, codificados como oratórios) um fator pertinente da comunicação. Na medida em que a mensagem poética, para se integrar na consciência cultural do grupo, deve recorrer a memória coletiva, ela o faz em virtude de sua oralidade, de modo imediato (ZUMTHOR, 1997, p. 41).

Um dos movimentos-chave da renovação poética em Pernambuco, que traz a inter-relação destes três termos: corpo, poesia e oralidade, é justamente o Coletivo Controverso Urbano (que será aprofundado no próximo tópico), quando ainda não estava consolidada a prática do *slam*, e sim de recitais como espaços de partilha de poesias autorais e conexão entre artistas. Neste coletivo, vivencia-se a roda e o *slam*, em que podemos ouvir Adelaide Santos e outras poetisas, como Patrícia Naia. Esta, desde 2017, é também uma das principais organizadoras do grupo Slam das Minas, junto à Amanda Timóteo, influenciadas pelo evento homônimo de São Paulo, cujo objetivo principal é fortalecer as produções femininas. O Slam das Minas Pernambuco (2017) é um grupo sociocultural composto de mulheres da Região Metropolitana do Recife que se reúne no centro da cidade para promover a cultura de recitais de forma itinerante. A batalha no Slam consiste em declamar uma poesia de autoria própria, em que a poeta declama para o público e a vencedora é escolhida tanto pelo júri como pela plateia. Em uma fala de Patrícia Naia, em entrevista concedida em 2018, podemos identificar esse fenômeno social quando perguntada sobre qual o propósito do Slam das Minas:

(...) Eu e Amanda a gente já queria criar um espaço onde só as mulheres pudessem ir pra recitar. Quando a gente começou a acompanhar o Slam que tava acontecendo em São Paulo, a gente uniu uma coisa com a outra. Esse espaço, invés de a gente fazer um outro sarau, a gente pode fazer um Slam. Vai ser uma coisa nova aqui. É uma batalha, vai ter uma dinâmica, tem o lance do público que interage que participa (...) Tivemos vários objetivos, o primeiro era este. O objetivo do ano passado era conseguir alguém, uma mulher que representasse Pernambuco lá em São Paulo (...) Depois que Bell ganhou, depois que Bell voltou da França a gente mudou completamente o objetivo (...) A gente tem o Slam como um jogo, uma grande diversão, um grande encontro de mulheres onde elas se sentem bem, se encontram, se compartilham (...) O objetivo da gente hoje é totalmente diferente. Quando a gente começou a visitar as escolas, quando a gente começou a se integrar nas comunidades onde a gente já mora o que tá acontecendo hoje de mais importante no Slam das Minas é tudo que a gente já conquistou aqui, os editais que a gente conquistou aqui, o reconhecimento inclusive dos caras que nunca colaram no evento (...).

Segundo Strauss (1999), a necessidade que todo grupo tem de desenvolver uma terminologia comum ou partilhada, implica que a direção das atividades depende das maneiras particulares pelas quais os objetos são classificados. Cada grupo tem seus próprios conceitos e um “regime” social semelhante, o que parece que a relação humana é sempre uma expressão cultural. Uma das características desses grupos é que os recitais sempre acontecem em espaços

públicos e sem microfone. O que nasceu de uma limitação de estrutura (nem sempre se tinha acesso à energia ou caixa de som), tornou-se uma expressão política-cultural. “Além de limitar a performance do poeta, o microfone sempre era um problema. Então percebemos que o ato de gritar sempre foi uma coisa muito particular. A própria voz do poeta alimenta a roda. E você estimula a horizontalidade, o respeito, a importância de se ouvir o outro”, explica Russo (2018)²⁰. Estudante de Teatro na UFPE, ele é um dos articuladores do Coletivo Controverso Urbano, que ocupa espaços públicos como o Parque Treze de Maio, no centro do Recife. Para Russo, essas ocupações são alternativas de resistência que ajudam a divulgar o trabalho dos artistas independentes e aproximá-los da população.

Os brasileiros têm sido muito criativos com os formatos da *poetry slam*. Na Europa, por exemplo, são outros temas abordados. Os europeus tratam de assuntos mais existenciais ou recorrem à comicidade na linha do *stand-up comedy*. Aqui, o *slam* assumiu uma postura muito mais jovem e periférica. Funciona como um dispositivo, uma plataforma para que essas vozes sejam ouvidas e a competição crie um foco de interesse, como destacado por Roberta Marques do Nascimento (2012) em sua dissertação de título *Teatro Hip-Hop, a Performance Poética do Ator-MC*, posteriormente publicada sob o formato livro. Conhecida como Roberta Estrela D’Alva, a pesquisadora aborda a linguagem do teatro *hip-hop*, destacando aspectos da cultura *hip-hop*, que apresenta fortes conexões com as culturas do *slam* e de seus participantes. Ela conheceu a modalidade em 2008, quando viajou para os EUA para estudar sobre *hip-hop*, de onde veio também a modalidade *poetry slam* (ou “poesia falada”, em livre tradução).

No Brasil, o *slam* chegou em 2008, em São Paulo, com o ZAP! Zona Autônoma da Palavra, o primeiro evento do gênero no país, idealizado e organizado por Roberta Estrela D’Alva junto ao Núcleo Bartolomeu de Depoimentos, coletivo artístico que desenvolve a linguagem do teatro *hip-hop*. Desde então, o número de praticantes vem aumentando e novos *slams* surgem em diversos estados do país.

Em 2017, Pernambuco foi um dos estados brasileiros a disputar o *Campeonato Nacional de Poesia Falada, o Slam BR*, do qual saiu vencedor nacional com a poeta Isabella Puente, conhecida como Bell Puã, a campeã da disputa estadual e nacional daquele ano. A vitória da recifense, de 23 anos na época, garantiu uma vaga na *Copa do Mundo de Poesia Falada, o Coup du Monde du Slam*, no ano seguinte, que aconteceu no mês de maio em Paris, na França,

²⁰ BRITTO, Débora. *Poesia como arte de resistência que nasce nas periferias*. Disponível em: <<https://marcozero.org/poesia-como-arte-de-resistencia-que-nasce-nas-periferias/>>. Acesso em: 23 maio. 2020.

e foi classificada como semifinalista do torneio internacional.

A conquista despertou o interesse da imprensa tanto nacional quanto local e direcionou novamente a poesia de Pernambuco para os holofotes às margens dos espaços de poder, colocando na berlinda as produções independentes dos grupos socioculturais de poesia espalhados pelo estado adentro, trazendo narrativas poéticas que rompem com as convenções dos “mundos da arte” para se aproximar das pessoas.

Ao longo dos anos, Pernambuco revelou umas das mais talentosas poetas do país, Bell Puã, junto àqueles que quase sempre ficam à sombra ou em plano secundário, se considerarmos o domínio quase absoluto dos homens nas antologias, nas revistas, nos livros e até nos eventos de literatura. Ela escreve para que todo leitor atento consiga enxergar a si próprio enquanto ser humano pensante. Por consequência, a mulher negra, ser social a quem foi historicamente mais negado o acesso a esse tipo de construção reflexiva, torna-se personagem privilegiada de sua literatura tanto como assunto quanto como leitora. Em uma fala de Bell Puã, em entrevista concedida em 2018, podemos identificar esse fenômeno social quando perguntada sobre como vê sua poesia:

Não tem mistério, é o que eu sou, é o que vivo, é a minha história, a história da minha família, a história de outras mulheres negras. É uma tentativa de abrir mais o coração para o mundo, encontrar outras vias de se expressar, de lutar (...) Eu vejo que é abrir suas experiências, se deixar levar pelas suas influências (...) Não existe poesia sem o outro, se você expõe uma poesia, você espera que alguém vá se identificar, que alguém vá se tocar com aquilo que você tá dizendo. Então, eu acho que o esforço é principalmente ser algo que seja da minha vivência, que seja meu, que fale sobre o que eu sou.²¹

Em síntese, a apresentação das peculiaridades referentes à apropriação da expressão literária marginal por escritoras(es) da periferia, à literatura por elas(es) produzida e às conexões que garantiram suas intervenções simbólicas, permite-nos interpretar o fenômeno estudado como um terceiro momento da poesia marginal. O sentido empregado ao termo “terceiro momento” diz respeito ao que cada grupo sociocultural de poetas em determinado hiato de tempo entendeu por ser o seu programa de ação estética, e o acréscimo do adjetivo cultural visa dar ênfase ao fato de se tratar de uma ação coletiva das(os) autoras(es), guiada por um projeto intelectual que se estende para além dos limites do campo literário.

Embora entendam-se também como admoestações e advertências lançadas a literatura oficial, essas concessões que as(os) autoras(es) mais típicas(os) da literatura periférica sentem-

²¹ Entrevista concedida por PUÃ, Bell. [11. 2018.]. Entrevistadores: Gabriel Góes, Lucas Paranhos e Samara Maria. Recife, 2018.

se obrigadas(os) a fazer aos valores anticanônicos atestam que ninguém pode mais ignorar o esgarçamento social dentro do campo literário: as(os) escritoras(es) aparentemente mais estranhos aos valores da arte consagrada reconhecem-na de fato, ainda que seja apenas em sua maneira, agora não mais envergonhada, de a transgredir.

Vê-se, de relance, o que é encoberto pelo argumento segundo o qual a sociologia ou a história literária sociologicamente orientada, muitas vezes identificada a certa maneira os aspectos sociais das obras, teria como resultado “nivelar” em certa medida os valores artísticos ao “possibilitar” as(os) autoras(es) *marginais* a inserção no campo literário. Além de estarem marcados pelo rótulo e ainda por sua emergente vinculação ao campo literário do qual permitem apreender os efeitos e, concomitante, os limites, as(os) autoras(es) “condenadas(os)” por suas poucas condições socioeconômicas ou seus sucessos de uma suposta má qualidade e simplesmente destinados a ser apagados da história da literatura lutam e modificam o funcionamento do campo por sua própria existência e pelas reações que nele suscitam (BOURDIEU, 1996).

O procedimento de ação estética, ou o projeto literário das(os) escritoras(es), consiste em retratar o que é peculiar aos sujeitos e aos espaços marginais, especialmente com relação às periferias urbanas brasileiras, em uma escrita ímpar. Já o projeto intelectual amplo, no qual está inserido tal projeto literário, abarca o objetivo de “dar voz” aos grupos socioculturais por meio de relatos dos problemas sociais que os atingem; e dar também nova significação à periferia, por meio da valorização da cultura deste espaço e de uma atuação que busca estimular a produção, o consumo e a circulação de bens culturais.

Compete-nos construir uma interpretação sociológica do terceiro momento da poesia marginal, neste momento sob a égide das(os) escritoras(es) da periferia, a partir da problematização do uso do adjetivo marginal no cenário cultural contemporâneo, da discussão sobre algumas elaborações nativas e dos desdobramentos do movimento literário-cultural investigado pela pesquisa.

Sendo assim, outro grupo que se formou na esteira dessa tendência, mas teve curta duração, entre 2016/2018, e voltou no final de 2020, é o Estados em Poesia, que é um projeto colaborativo chamado de “zona literária itinerante” (ZLI), idealizado em parceria com poetas, coletivos, saraus e movimentos literários da cena contemporânea. Esse grupo propõe-se a realizar o encontro de artistas de diferentes localidades, sob o intento de fomentar o intercâmbio cultural entre os estados brasileiros.

O termo *Zona Literária Itinerante* (ZLI) tem influência no postulado teórico libertário do estadunidense Hakim Bey (1990), pseudônimo do historiador e escritor Peter Lamborn Wilson, cujos escritos causaram significativo impacto mundial no movimento anarquista do final do século XX. Nesta obra, Bey (1990) descreve, a partir de estudos históricos sobre as utopias piratas, a criação e propagação de espaços autônomos temporários como uma tática de resistência e esvaziamento do poder. O conceito de deriva também é retomado pelo autor na concepção de Zona Temporariamente Autônoma (TAZ), que pode também ser caracterizada como o espaço móvel de uma deriva.

Ainda segundo o autor, a TAZ se mostra uma tática oportuna para uma época em que as diretrizes sobre os usos do espaço público são capitaneada e monopolizada pelo Estado e/ou aparato publicitário, ao mesmo tempo em que estes deixam um rastro de falhas e rachaduras. Também é utópica no sentido que vislumbra uma intensificação da vida cotidiana a partir de qualquer meio disponível para se concretizar. Talvez a aspiração pela remoção das barreiras possíveis entre artistas e "usuários" da arte continua sendo um ideal perseguido e sustentado pelos artistas urbanos, como foi por Hakim Bay.

Conforme Luna Vitrolira, uma das organizadoras do Estados em Poesia, este grupo “surgiu inspirado nas rodas de poesia que acontecem tradicionalmente no interior de Pernambuco e impulsionado pelo encontro entre poetas de diferentes lugares no Festival Macuca Jazz – 2015, na cidade de Correntes/PE, organizado por Zé da Macuca”²².

Na época, o projeto configurava-se como uma roda de poesia itinerante que era realizada a cada edição em um estado diferente, conforme a cena artística, ritmo, dinâmica e sotaque próprios.

Considerando a conjuntura artística atual, no país, observa-se a diversidade de saraus e de coletivos comandados por jovens que estão produzindo, distribuindo, publicando e buscando visibilidade de alguma forma independente, tentando construir e consolidar espaços alternativos para fazer e divulgar sua arte. Desse modo, o Estados em Poesia procurou fortalecer a integração da nova geração, estreitar os limites impostos entre as divisas territoriais do país, bem como promover o diálogo entre outros segmentos artísticos.

²² VITROLIRA, Luna (org.). Estados em Poesia (Antologia). On-line: Vida Secreta Publicações, 2016. Disponível em: < <https://pt.calameo.com/read/004977080347da0d0385f>> Acesso em: 21 fev. 2020.

A primeira edição aconteceu em 15 de janeiro de 2016, no Bistrô do Artista, em Aracaju, pelo poeta e fundador Pedro Bomba, que uniu a Bahia, Pernambuco e Sergipe. A segunda edição do Estados em Poesia foi realizada no Recife, dia 23 de abril do mesmo ano e reuniu Rio de Janeiro, Bahia, Pernambuco, Sergipe, sob a curadoria e organização dos cofundadores e poetas Fred Caju, Giuseppe Mascena, Luna Vitrolira e Gleison Nascimento. O grupo percorreu também pelos estados do Rio de Janeiro, São Paulo, Rio Grande do Norte e Rio Grande do Sul, este último na Festa Literária em Porto Alegre (Festipoa), em 2017.

Atualmente, esses fundadores possuem propostas diversificadas nos “Mundos da Arte”. Pedro Bomba mora em Belo Horizonte, escreve peças de teatro, livros de contos e de poemas, também comanda a RodaBH de Poesia, que é uma atividade da poesia falada cujo objetivo é reunir poetas e artistas. Luna Vitrolira é poeta, *performer*, escritora, pesquisadora da literatura oral, produtora e idealizadora dos projetos de circulação no Nordeste *De Repente uma Glosa e Mulheres de Repente*. Estreou na poesia com *Aquenda — O amor às vezes é isso* (2018). Fred Caju é formado em História pela Universidade Federal de Pernambuco (UFPE), escritor e editor da Castanha Mecânica, um selo de livros independentes. Caju é um dos articuladores da Mostra de Publicações Independentes (Mopi), grupo que conta com mais de dez editoras independentes e artesanais, que vêm lutando para contornar os obstáculos estabelecidos pelo mercado. A Mopi participou da Bienal Internacional do Livro de Pernambuco, em 2019, com estande e promovendo diversas rodas de debate.

Já o Sarau do Bosque “é um movimento cultural dos Seres do Bosque da UFRPE, movimento esse que transcende as gerações e que grita Arte! na cara da Academia”²³, segundo a descrição do grupo em sua página virtual. A definição é endossada por um dos seus integrantes, Felipe Santana, o +Fé,Lipe, que completa:

tem esse espírito, né!? Tem muita gente que escreve aqui, véi, e tem essa relação com a literatura; de ser um casamento com a escrita. E tipo, acho que o Sarau do Bosque é só uma consequência dessa galera.²⁴

Poeta dos ônibus, Felipe Santana trabalha nos transportes coletivos de passageiros declamando poesia em voz alta, com um violão debaixo do braço e vendendo seus livros, que já ultrapassam quinhentos exemplares vendidos: *Tua alma acorda quando o despertador toca?* (2017) e *Não adianta fugir da vida uma hora a morte te acha!* (2019). Estas obras são

²³ Disponível em: <https://www.facebook.com/pg/saraudobosquesagrado/about/?ref=page_internal>. Acesso em: 28 maio. 2020.

²⁴ Entrevista concedida por SANTANA, Felipe. [08. 2017.]. Entrevistador: Gabriel Góes. Recife, 2017.

produzidas sob o formato cartonera, com capas pintadas à mão, feitas de papelão reutilizado. Esse tipo de produção assume um caráter artesanal e anti-industrial, com um *design* gráfico a partir de uma proposta editorial independente, fundada com a intenção de difundir a literatura de forma sustentável, alternativa, juntando-se à luta do Movimento Cartonero pela sustentabilidade e por uma literatura mais acessível e democrática. Essas estratégias de intervenção não ficam registradas somente no papel, pois artistas como Felipe Santana vivenciam as trocas de experiências como meio de interagir diretamente com o público, sem mediadores ou promotores de arte, não estando a fim de alegrar a elite negociadora da arte.

Essas experiências mencionadas acima foram sempre assumidas por Felipe Santana, bem como por outros artistas parceiros, como autênticas manifestações — ambientais, sensoriais, participação pública, entre outras —, e não como mera intervenção.

Felipe Santana cursa História na Universidade Federal Rural de Pernambuco (UFRPE) e é um dos responsáveis pelo movimento que ocupa espaços públicos como o Bosque, dentro da UFRPE. Para Felipe, essas ocupações são motivadas pelo sentimento de pertença ao local e uma oportunidade em que os poetas encontram para compartilhar poesia e incitar a troca de saberes poéticos. Como bem observa Felipe Santana:

Quando a gente chamou mermo pra fazer um sarau assim, não era uma coisa organizada: ‘vamo fazer uma reunião e páh’. Porque o primeiro sarau foi muito engraçado assim, tava eu, Judeu, Pamela e a galera conversando: ‘bora fazer um sarau? Bora, bora’. E a gente fez.

+Fé,Lipe enxerga o evento como um fenômeno que acontece por si só, não existindo reuniões para determinar demandas específicas. Estas estariam atreladas na manutenção da hierarquia e das fronteiras rígidas entre as pessoas que representam certas posições no desenrolar do “mundo da vida” em comum ao discriminar a totalidade social, embora a responsabilidade apareça apenas para concretizar o sarau que é divulgado nas redes sociais desde 2015 até hoje. No entanto, muitas vezes, a divulgação se dá pelo que se chama de “boca a boca”, os convivas de sarau, que seria o meio principal de divulgação. Felipe Santana comenta, em entrevista, o que os diferencia do Coletivo Controverso Urbano:

O Controverso é coeso, é mais organizado, uma galera mais ideológica assim. A gente foi mais pelo éter assim, pelo espírito: “bora todo mundo falando poesia pra outros escutar”. Eu já fui pra uma reunião do Controverso, eles decidem assim: “vamo trazer tal galera, tal galera”. Aqui não, aqui geralmente é assim, oxe, eu lembro de um Sarau que foi lindo aqui que um bicho chegou e fez: “meu irmão, essa iluminação aqui tá muito iluminada”. Pegou, assim, um celofane, apagou as luzes, botou uns celofane e chegou um bicho com uma guitarra, um tambor. Quando eu cheguei tava tudo montado. Uma coisa bem espirituosa. É tudo na hora, véi. A gente organiza na hora. A galera: “vai ter quando o Sarau? Que hora?”. Eu digo: “Vai acontecer quando tiver

que acontecer". Já o Controverso é um baguiu organizado, tipo, militante, sempre tem roda de diálogos, sempre movimento feminista, de ocupe, tipo, é um negócio bem mais político, assim.

De igual forma, a obra exclusivamente escrita pouco se aparta da intenção e pontos de vista práticos, na medida em que é poesia, crônica, informação, divulgação. De mesmo modo, +Fé,Lipe considera a confecção do *Poezine*, idealizado por Fabi Lopes (tatuadora), como forma eficaz de publicação e divulgação dessa nova geração.

O "Poezine" mesmo foi a primeira plataforma assim, que eu posso dizer que tipo, eu publiquei minhas coisas mermo. E uma galera também, enfim. Se você olhar pro meu livro e se você olhar pro zine²⁵, você vê que é a mesma pessoa que fez as duas coisas, tá ligado!? A ideia dele é ser disseminado.²⁶

Figura 2 – “Novos exemplares dos livros paridos com as mãos. Amanhã, nos ônibus da cidade! Promoção pro Povo: estudante e desempregado paga meia! Até a vista! ;)”. Registro fotográfico do sarau: Gabriel Góes.



Fonte: Página do autor no Instagram.²⁷

Nessa passagem de um grupo de poesia para o outro, podemos entender o tempo como algo substancializado, e a transformação do espaço como elemento socialmente importante. Vale lembrar que as rotinas desses grupos estão incorporadas dentro de uma sociedade constituída e individualizada, tudo é situado de maneira particular. No entanto, de acordo com Roberto Damatta (1997):

É importante constatar como o momento extraordinário nos transforma em seres exemplarmente coletivos: ou somos dupla ou somos torcida, partido, público, multidão. São essas possibilidades de transformação que criam focos diferenciados, fazendo com que se possam viver como algo novo, excitante ou rotineiro as diversas situações sociais. São elas também que inventam as modificações sociais que chamamos de “rituais” ou “extraordinárias”, e se constituem, às vezes, nos polos

²⁵ “Zine – Fanzine, do inglês *Fan Magazine*, ou seja, revista de fã, inicialmente feitas por Fã-Clubes de bandas de rock, e depois muito difundidas com o punk e ampliadas para outros usos, como poesia e história em quadrinhos. São edições baratas, realizadas antigamente através de recortes e colagens de textos datilografados ou manuscritos em uma matriz a ser xerocopiada, para distribuição gratuita ou a preços bem baixos. Com a popularização do computador, a partir da década de 90, passaram a ser realizadas cada vez mais através de editores de texto”. (ROSÁRIO, 2007, p. 47)

²⁶ Entrevista concedida por SANTANA, Felipe. [08. 2017]. Entrevistador: Gabriel Góes. Recife, 2017.

²⁷ Disponível em: < <https://www.instagram.com/p/B4S5xMLHtSJ/> >. Acesso em: 23 maio. 2020.

privilegiados de mudanças sociais duradouras e historicamente importantes. (DAMATTA, 1997, p. 38)

Assim, percebemos outro grupo que desponta no circuito de batalhas de poesia e rima, o Recital Boca no Trombone, cuja origem se localiza no Alto do Pereirinha, bairro de Água Fria, Zona Norte do Recife, mais precisamente hoje no estigmatizado epônimo “Campo do Barreirão”. O recital Boca no Trombone acontece todas as terças-feiras, às 20h, intercalando entre o Sarau de Poesia e a Batalha de Conhecimento. O primeiro caracteriza-se sendo uma roda aberta em que poetas e MC’s recitam suas rimas e versos livres voluntariamente, sem que haja uma inscrição ou uma ordem preestabelecida. Já na Batalha de Conhecimento, é preciso inscrever-se meia hora antes de iniciar o evento. A batalha consiste na escolha de um tema que será o assunto no qual dois MC’s duelarão entre si após um sorteio. Nas Batalhas de Conhecimento, julga-se o domínio do MC em relação ao tema exposto, isto é, rivalizar com sabedoria e grande criatividade.

Em entrevista com Adelaide Santos, que é Mestra de Cerimônia (MC)²⁸, *rapper* e uma das organizadoras do Recital Boca no Trombone, ela relata que a fundação do coletivo, em 2015, a partir de um grupo de cinco MC’s, surgiu da necessidade de colocar a batalha em sua comunidade. De acordo com Adelaide (2018):

era algo que eles praticavam entre si e em outros espaços; por ser libertador fomentar *hip-hop* junto com grafite e o *breakbeats* (batidas que *b-boys* pode “quebrar”), usando várias combinações ou conjuntos de movimentos corporais.²⁹

Com o passar do tempo e com a aproximação de Maria Helena, que passou a ser a primeira organizadora do Recital, ela teve a iniciativa de unir o incentivo à leitura para gerar conhecimento na prática das batalhas entre os MC’s. Atualmente, as duas compõem a organização do Recital Boca no Trombone, que tem como propósito fundamental formar meninos e meninas junto com o *hip-hop*, como bem situa Adelaide: “o caminho é o conhecimento”.

²⁸ O MC é o *rapper*, mas também o “agitador” de uma performance de *hip-hop*.

²⁹ Entrevista concedida por SANTOS, Adelaide. [11. 2018]. Entrevistadores: Gabriel Góes, Lucas Paranhos e Samara Maria. Recife, 2018.

Figura 3 – Roda de rima do Recital Boca no Trombone.



Fonte: Registro fotográfico de Maria Helena.³⁰

Entretanto, adverte-nos Chantal Mouffe (2013, p. 188): “de acordo com a abordagem agonística, espaços públicos são sempre plurais, e o confronto agonístico tem lugar na multiplicidade de superfícies discursivas”. O Recital já sofreu reclamações dos moradores das redondezas incomodados com o “barulho” provocado tanto pelas declamações como pela caixa de som que marca a “batida” do *rap* para auxiliar na composição do verso declamado. Desde que foi criado, o Recital estava sendo realizado na Praça do Alto do Pereirinha, próximo às residências. Assim, houve a desaprovação de alguns moradores daquela região que não estavam habituados com a proposta de um movimento híbrido literário que agregasse tanta gente nova e desconhecida no bairro. Isso acabou motivando a mudança do local de origem para o campo do Barreirão (FERREIRA, 2018). Para evitar os embates e a disputa de território, o grupo deslocou-se para o campo do Barreirão — a princípio um assentamento do Movimento Sem Terra (MST) —, tendo dado certo, inclusive, em parceria com os moradores. Conforme Mouffe (2013),

os espaços públicos são sempre estriados e estruturados de maneira hegemônica. Uma dada hegemonia resulta sempre de uma articulação específica da diversidade de espaços, e isso significa que a luta hegemônica também consiste numa tentativa de criar diferentes formas de articulação (MOUFFE, 2013, p. 188).

O Recital Boca no Trombone conseguiu estabelecer uma relação simétrica entre aquilo que seria o “novo” espaço público arranjado e a recepção do público como forma de audiência, evidenciando que houve uma relação de implicação mútua entre moradores, identidade local e espectadores. O recital costuma reunir cerca de 50 a 100 pessoas, entre as desejosas de ouvir poesia declamada e aquelas que manifestam a poesia no corpo. Há, contudo, os frequentadores

³⁰ Disponível em: <<https://revistacontinente.com.br/secoes/reportagem/boca-no-trombone--um-grito-desabafado>>. Acesso em: 22 dez. 2017.

assíduos, aqueles que organizam e participam das competições, pessoas amigas dos poetas, que gostam de se manter presente e que moram nas proximidades da região; e o público transeunte, aquele formado por curiosos, que largam da escola no período noturno, por exemplo, e se encontram no campo do Barreirão.

2.3 O Coletivo Controverso Urbano e as Estratégias

de um lado e do outro já há tantas fronteiras, / trincheiras...
esse gosto de éter na boca / e em nosso peito já quantas
feridas abertas, / quantas ausências de certezas? / Quando
traduziremos todo estranhamento, / os diferentes tempos, /
moinhos de vento de nossas cabeças? (MEDULLA, 2018, p.
07)

O Controverso foi criado em setembro de 2014, durante uma conversa informal no Ocupe Estelita – movimento de Ocupação do Cais José Estelita³¹, no Recife, que cimentou um compromisso com certos objetivos programáticos, igualmente importantes, no engajamento em ações de massa. Patrícia Naia (2019), ao ser questionada sobre o surgimento do Controverso Urbano, relata:

Controverso Urbano surgiu numa roda, no Cais José Estelita, durante a ocupação. A gente estava no *show*, no Som na Rural, na época da Ocupação lá no Cais, debaixo do Viaduto [Capitão Temudo], e aí numa conversa, assim, rolou um lance de fazer um sarau contínuo e inicialmente a gente não encarava o Controverso como projeto, mas como um evento que a gente podia alimentar ele mensalmente e tal. E aí, a galera que me convidou, na verdade, eu não fui a primeira mentora assim do projeto, né!? Na época, Cherri e Medulla conversaram sobre isso e me convidaram na mesma noite, assim, eles estavam conversando sobre isso e nisso me fizeram um convite e eu comecei a pensar na proposta. Achei muito massa, assim, e já comecei a achar que o Controverso poderia ser um lugar onde eu ia ficar feliz com a poesia que eu fazia assim, e que outras pessoas também que eu via fazendo uma poesia mais ácida, mais de contravenção assim, subversão, elas poderiam se encontrar nesse espaço. E aí surgiu disso assim, dessa conversa, de um espaço que a gente pudesse fazer lançamento de livro, de um espaço que não tivesse só o sarau, mas que tivesse também outras atividades, debate, exposições, música, enfim. A ideia inicial do Controverso foi essa. E não se perdurou. Surgiu mais de uma conversa bem informal mesmo e acabou que virou um projeto, né!? Virou uma coisa que não sei explicar. O Controverso é uma bomba assim, é uma bomba estourada em Recife na cena da poesia contemporânea assim, uma galera muito boa, muitos jovens, escrevendo coisas muito boas, muito talentosas e a gente consegue e conseguiu fazer muita coisa assim no Controverso, a partir dessa ideia de ele não ser só um sarau, de ele ser um lugar de

³¹ É um movimento contra a existência da chamada “especulação imobiliária”. O Cais José Estelita estava abandonado há décadas pelo poder público que, por conseguinte, vendeu estes terrenos vazios para empreiteiras em 2008. Por isso, algumas localizações ficaram retidas pelos proprietários, bem como pelo poder público, na expectativa de valorizações futuras, que se dão por meio da captura de investimento em infraestrutura, equipamentos ou grandes obras na região ou nas vizinhanças. Atualmente, essa obra irá provocar a extensão cada vez maior da cidade, e o bloqueio da entrada de massas de ar vindas do Oceano Atlântico para ventilar o centro e o subúrbio, pois serão construídas doze torres no Cais.

atividades de rua. O Controverso é um sarau e um lugar para artistas de rua, artista de qualquer vertente. Então isso surgiu daí. A ideia inicial era esta: “vamo fazer um sarau? Vamo! Mas não vamo fazer só o sarau. Vamos fazer um sarau que tenha isso, que tenha isso e isso.

Piotr Stompka (2005), ao tratar sobre os movimentos sociais como força de mudança social, propõe uma sociologia da mudança social que trabalhe com a definição, dinâmica externa e interna e os tipos de movimentos sociais. Conforme seu postulado:

Duas sequências típicas de processos morfogênicos podem ser assinaladas em função da origem do movimento. Em geral, quando surge de maneira “vulcânica”, espontânea (“desde baixo”), como uma espécie de explosão de sentimentos de insatisfação e descontentamento longamente acumulados, o movimento começa no nível interativo. A participação comum em explosões de comportamento coletivo (distúrbios, tumultos, manifestações etc.) cria vínculos, lealdades e compromissos, produzindo uma estrutura organizacional rudimentar. Vem então a ideologia às vezes incutida no movimento desde fora, às vezes tomada de empréstimo a antigas doutrinas, às vezes articuladas por líderes carismáticos. Em seguida, o sistema normativo evolui lentamente em direção ao aparecimento dos *ethos* da solidariedade e da luta. Finalmente, as divisões internas entre líderes, seguidores, simpatizantes, companheiros de viagem se cristalizam na estrutura de oportunidades. (STOMPKA, 2005, p. 487)

Dentre muitos iniciadores da fase inicial do Controverso Urbano, alguns deles se firmaram no que formaria o núcleo permanente do Coletivo, o qual se formou embrionariamente dentro de outro movimento: a paulistana Patrícia Naia (poeta e professora de literatura), os recifenses André Medulla (poeta e artesão), Amanda Timóteo (poeta e produtora cultural), Tacio Russo (poeta e artista urbano) e a serratalhadense Cherri Barthe (poeta e ativista, cofundadora do Controverso e que esteve presente junto ao Coletivo apenas em seus primeiros anos). A proposta inicial era desenvolver, intercambiar e realizar intervenções poéticas autorais nos espaços públicos da cidade.

O Controverso Urbano é um coletivo de Recife que reúne artistas, poetas, músicos, produtores e ativistas. Sabendo que a cultura em sua diversidade tem vida nas comunidades, a nossa proposta é de intercâmbio cultural. Realizando diálogos sobre políticas públicas para a cultura, debates sobre democratização da comunicação, combate ao racismo e extermínio da juventude negra, homofobia, transfobia e demais preconceitos, feminicídio e igualdade de gênero, direito a terra e ao uso da cidade por meio de diversas manifestações artísticas para estimular na população o cultivo às artes e a conscientização política.

Com a mesma independência e autonomia que realizamos nossas atividades, pensamos em criar uma plataforma virtual para agregar e expandir a literatura e outras artes de escritores e artistas marginais e iniciantes (ou não), aumentando nossa rede de compartilhamentos, de ideias artísticas, fluir e continuar prosseguindo firme.³²

Com relação à criação dos primeiros saraus de poesia itinerante para a promoção da troca

³² *Controverso Urbano*. Disponível em: <<https://controversourbano.wixsite.com/controversurbano>> Acesso em: 22 abr. 2020.

de saberes poéticos, Amanda afirmou conhecer Medulla de outra ocasião, tendo discutido a possibilidade de realizar um sarau a fim de reunir os poetas que faziam parte do mesmo movimento.³³ Medulla já havia realizado algumas declamações em reuniões do grupo de pesquisa e extensão da faculdade em que estudava, mas não chegava a recitar poemas de sua autoria. Naia, até esse período, já havia publicado um livro de contos por uma editora *on-line*, sob o formato *e-book*³⁴, e relata que havia um anseio pessoal de

tirar na época os lugares que a gente ia pra ouvir poesia, desse modelo engessado que a gente costumava frequentar e tornar ele também um movimento de espaço de ocupação aos lugares públicos da cidade. Tornar ele um movimento de valorização aos artistas de rua.³⁵

A poeta e *slammaster*³⁶, na entrevista concedida, refere-se a uma ampliação do acesso e fluidez: “a gente não precisava ficar sempre na sombra dos poetas que já eram conhecidos ou que a gente não podia sair dessa penumbra. O Controverso deu a gente essa possibilidade”.³⁷ O local das primeiras experimentações do Coletivo foi no Parque Treze de Maio, área central do Recife. Em outro momento, Russo lembra que foi convidado por Cherri: "A gente tá querendo fazer um evento no Treze de Maio e projetar uns filmes, sei lá, vai ser uma coisa bem massa, chega lá para recitar um poema. E, até então, eu não sabia que era o Controverso, né?"³⁸

³³ Entrevista concedida por TIMÓTEO, Amanda. [09. 2019.]. Entrevistador: Gabriel Góes. Jaboatão dos Guararapes, 2019.

³⁴ O *e-book* é um texto (que se encaixa nas definições de um livro) apresentado em um formato que pode ser lido em computadores, celulares, *tablets* e outros dispositivos digitais de maneira totalmente adaptável.

³⁵ Entrevista concedida por NAIA, Patrícia. [09. 2019.]. Entrevistador: Gabriel Góes. Recife, 2019.

³⁶ Quem organiza e apresenta uma batalha de poesia. Naia defende que é “bombril”, referindo-se a mil e uma utilidades: divulga, arrecada dinheiro para alugar o som, faz as inscrições, apresenta, documenta, entre outras atividades.

³⁷ Entrevista concedida por NAIA, Patrícia. [09. 2019.]. Entrevistador: Gabriel Góes. Recife, 2019.

³⁸ Entrevista concedida por RUSSO, Tacio. [09. 2019.]. Entrevistador: Gabriel Góes. Recife, 2019.

Figura 4 – “É nossa! #ocupeestelita #resisteestelita”



Fonte: Página do Movimento Ocupe Estelita no Instagram.³⁹

Outro traço que evidencia esse formato de agrupamento denominado Coletivo é uma maneira de solidariedade que ocorre por afinidades optativas de base afetiva. Próximo do que Maffesoli (1996) intitula de “neotribalismo”, nestas agregações afetivas parece ocorrer o que o autor intitula de deslize da lógica da identidade para uma lógica de identificação, de uma lógica mais individualista para uma mais coletiva. De acordo com essa lógica de identificação, cada pessoa se agregaria a um grupo diminuto ou a uma série de grupos mais ou menos efêmeros que comungam pequenos valores. Para Maffesoli (1996), o que liga esses grupos é a vibração emotiva. O gosto compartilhado se tornaria o laço e o vetor de ética, “sem outra obrigação que a de unir-se, de ser membro do corpo coletivo, sem outra sanção que a de ser excluído, se cessa o interesse que me liga ao outro” (MAFFESOLI, 1996, p. 37). Como pesquisado, isso não exclui

³⁹ Disponível em: <<https://www.instagram.com/p/phKPjXh2os/?igshid=101eglhaosc9b>> Acesso em: 10 jun. 2020.

a existência de uma preocupação ou cuidado recíproco e permanente entre os integrantes, que ultrapassa de longe as relações estreitamente profissionais.

Figura 5 – Da esquerda para a direita: Tacio Russo, Amanda Timóteo, Patrícia Naia e André Medulla seguram a bandeira do Coletivo.



Fonte: Registro fotográfico dos autores na página do Controverso Urbano no perfil do Facebook.⁴⁰

Um exemplo desta capacidade que as intervenções possuem de tencionar as fronteiras e modelar a dimensão objetiva e institucional da vida social ocorreu com o Coletivo Controverso Urbano em 2015, e com todos aqueles que habitam os parques públicos, os quais desafiam e ameaçam a fluidez da máquina-cidade. Em notícia ao *Jornal GNN*, em que

Diante das novas regras estabelecidas pela Emlurb para a utilização dos Parques Públicos, nós estaremos dando ao Controverso um cunho político, entendendo que todo cidadão tem direito a cidade, e essas regras são extremamente abusivas!⁴¹

Esse macroprocesso por parte da pessoa do governante que faz os indivíduos sumirem diante dos abusos de autoridade, do jogo do poder e das hierarquias que fazem das leis instrumentos de exploração e desigualdade, pôs em evidência um embate político negativo perante a população recifense que frequenta os parques, o Prefeito do Recife, Geraldo Júlio, acatou o resultado a contragosto das suas ideologias e normas, cancelando as novas regras estabelecidas pela Empresa de Manutenção e Limpeza Urbana (Emlurb)⁴². O fato de que esta

⁴⁰Disponível em: <<https://www.facebook.com/ControversoUrbano/photos/gm.544446569040209/1666886423548651/?type=3&theater>>. Acesso em: 24 maio. 2020.

⁴¹ *Jornal GNN*. Disponível em: <<https://jornalggn.com.br/noticia/sarau-do-controverso-urbano-ocupara-parque-13-de-maio-contra-imposicoes-suspensas-da-prefeitura-do-recife/>>. Acesso em: 07 fev. 2020.

⁴² Portaria da Empresa de Manutenção e Limpeza Urbana estabelece normas de convivência em seis parques na área urbana da cidade. Disponível em: <https://www.diariodepernambuco.com.br/noticia/vidaurbana/2015/11/novas-regras-nos-parques-do-recife.html> Acesso: 12 jan. 2021.

intervenção seja normalizadora, demonstra como um território desviante é recuperado como se recupera um enfermo do hospital ou um jovem da delinquência em uma instituição socioeducativa, e as pessoas que ali frequentam o espaço público são sempre indivíduos anônimos e desgarrados, quase sempre maltratados pelas chamadas “autoridades”, os quais não têm nem paz, nem voz. Quando os espaços públicos são eliminados, em última instância também elimina o seu público, isto é, o indivíduo deixa de ser um cidadão capaz de vivenciar e agir em comunhão com outros cidadãos. A cidadania se assenta na noção de se ter algo em comum com completos desconhecidos, da mesma forma que a democracia se erige sobre a confiança nos desconhecidos. E o espaço público é o espaço que compartilhamos com desconhecidos, a zona livre de segregação.

Figura 6. Sarau do Controverso Urbano – tema: *Ocupando a cidade com poesia e Arte* (2015).



Fonte: *Site* do Controverso Urbano.⁴³

Qual o lugar ocupado pela cidade do Recife na pesquisa? Recife é o espaço na urbe onde as intervenções do Controverso Urbano (além daquelas que tivemos oportunidade de acompanhar) se concentram. Suas particularidades fundacionais, no que diz respeito ao modelo arquitetônico e urbanista, e a presença marcante não só do funcionalismo público como definidor de parâmetros socioculturais e irradiador de um estilo de vida — mas dos ambulantes, comerciantes, pregadores e transeuntes —, são importantes vetores que influenciam e orientam os assuntos tratados pelas intervenções poéticas e as motivações e os usos que os agentes conferem aos equipamentos urbanos e às áreas públicas. Contudo, essa orientação ocorre de forma fragmentada e parcial. Somente pequena parte dos saraus foi criada para e por Recife, ou seja, a partir das características da sua paisagem movente e dinâmica espacial-demográfica

⁴³ *Controverso Urbano*. Disponível em: <<https://controversourbano.wixsite.com/controversurbano>> Acesso em: 22 abr. 2020.

própria, assim revelada no poema de Russo (2018), ao deixar evidente que as minúcias da vida cotidiana podem ser observadas com desdém:

Batidas de martelo. Agressão aos ouvidos. O barulho do desenvolvimento nunca para, a cidade nunca pa-. parece que sempre existirá algo para ser remendado, batido, quebrado. Pintado de cinzas. Brutalismo. / Bem no fundo ainda sinto um cheiro de natureza poluída, mas ainda assim natureza. Pássaros vivem em gaiolas, homens vivem em gaiolas, carros, celulares, cinza. Brutalismo. / Dentro de caixas. Extintores nunca usados. Vermelhos. Pregados na parede como um quadro. / Meu rosto diz que meus relógios não giram mais, que estou exausto e que o mundo é só uma página a ser virada, como você irá virar essa. / Cristãos bebendo pitú na rua do hospício, a lata por cima da bíblia, pensei que o mundo agora tinha encontrado um rumo comum. À existência está bêbada! / Os boêmios não se encontram. Órbitas alteradíssimas. Pós-boêmios no pós-mundo acreditando no pré-século e vibrando em pós-versos. / Batidas de martelo, furadeira, tinta. / Impulsos de reflexões latentes no cotidiano central. / ~cotidiano central~ / Dessa cidade morta. (RUSSO, 2018, p. 16)

Ao escrever este recorte sobre o Recife, não é nossa intenção apresentar uma sistematização sobre a história da cidade, mas, sim, tomar alguns exemplos de diferentes formas do fenômeno urbano, refletir a respeito de sua natureza, origem e transformação. Se pensarmos a metrópole tumescente do Recife que, em seu longo tempo de existência (uma das capitais mais antigas do Brasil), abriga uma população de aproximadamente dois milhões de habitantes –, é capital de um Estado, o de Pernambuco, cuja população, pela estimativa mais recente, em número exatos: é de 9.557.071 pessoas, ou, ainda, se traçarmos um paralelo a partir das categorias de centro e periferia (no que tange a uma tendência de separação das classes sociais e funções no espaço), Recife se assemelha a outras capitais dos estados brasileiros que forçam uma parcela significativa da população da periferia a passar pelo centro não só pendularmente a trabalho, mas a fim de acessar os principais equipamentos culturais ou de serviços burocráticos.

O centro do Recife desenvolveu-se rapidamente, devido à quantidade e qualidade das estruturas instaladas (centro de saúde, bibliotecas, centros de juventude, etc.), devido ao parque que o apoia e ao relativo convívio que proporciona. Está em presença de uma cidade “melhorada”, em função do progresso e da necessária adaptação aos novos modos de vida que levam os administradores a produzirem uma organização minimamente sofisticada, racional, infelizmente sem espírito: a cidade é eficaz para uns, e ineficaz para outros, mas também sem poesia. Embora substancialize como nenhuma outra cidade o ideário e a racionalidade formal inspirada no moderno, a partir da ordenação e homogeneização, as intervenções poéticas transcendem a lógica moral-normativa do espaço modernista recifense na medida em que atuam como práticas para criação de situações de desvios ou fissuras sobre: a) a naturalização acerca dos espaços públicos; b) as narrativas hegemônicas (sejam elas midiáticas, políticas, proverbiais ou do imaginário social); c) e os eixos de previsibilidade que compõem as emoções

e estados de ânimo que atravessam grande parte das rotinas dos trabalhadores nas grandes cidades. Sendo assim, o Controverso Urbano surge da necessidade também de fazer com que os transeuntes falassem sobre as ruas da cidade, ou melhor, pelo ângulo da rua que os discursos se formam mais rígidos e instauradores de novos processos sociais:

“Vamos fazer um Controverso. Não, Controverso não. Coletivo de Poesia Marginal e tal e tem que fazer os poetas marginais falarem e queria dar voz às pessoas. Vamos fazer as ruas falarem, vamos fazer disso importância e eu tenho coisas pra falar também, aquele mendigo tem coisas pra falar também”. Era mais ou menos sobre isso assim, dar voz às ruas, às pessoas que tavam lá encarando a “realidade” e o que é que elas tinham pra dizer, porque o que não é poesia, num é!? Tipo, essas experiências você compartilhar isso também é uma poesia. A gente queria trazer isso pro Controverso, pra essa ideia de Coletivo, então é muito disso.⁴⁴⁴⁵

Quando Cherri Barthe afirma que a palavra da rua tem mais valor poético, não significa que a poesia expressa nas ruas não possa estar equivocada ou distorcida, como ocorre nas “grandes mídias” que o Coletivo contesta, pois ainda há um discurso hegemônico na mídia que glorifica o embelezamento e esconde as contradições sociais que ele traz. Segundo Luiz Antonio Simas (2020), este processo se dá como “perversidade do bem”, e é ele hoje uma das mais ardilosas táticas de submissão do humano aos ditames dos grandes interesses corporativos. Esse sistema empresarial integrado, que de fato diz respeito às velhas mídias da tradicional imprensa brasileira, tem um histórico de opiniões não plurais, pois é permeado pelo ponto de vista e interesse dos donos das publicações e de uma elite minoritária a qual pertencem. Na rua, supostamente, há uma espécie de selo de garantia de que a opinião do transeunte será genuína ou com menor chance de uma manipulação direta. Independente da veracidade do texto e do posicionamento do artista, que poderia eventualmente ter sido persuadido por meio de fonte de informação distorcida, o fato é que a mensagem não passou por editor, revisor, assim como não tem vínculo empregatício, filiação partidária e que também não está filiada a nenhuma das sociedades arrecadoras de direitos de execução pública como a dos representantes do “sistema”. Nesse sentido, as chances de ter sido encomendada ou compactuada são diminutas. Conforme André Medulla (2019):

sempre usando a literatura como uma ferramenta política, como um mecanismo de fazer certa forma uma quebra com o sistema habitual; ser a contramão da cidade, porque na correria ninguém para pra ouvir uma poesia, e a gente tava querendo juntar essa galera.

⁴⁴ Entrevista concedida por BARTHE, Cherri. [11. 2019]. Entrevistador: Gabriel Góes. Recife, 2019.

⁴⁵ Na transcrição das entrevistas, utilizei a orientação de Mahfoud (2008): “buscamos respeitar os estilos de linguagem de cada participante, buscando nos aproximarmos ao máximo da forma como o próprio sujeito escreveria aquilo que ele fala” (Mahfoud apud Gil, 2008, p. 44).

Sendo assim, ainda que as metrópoles se constituam cada vez mais por uma trama organizada a partir de um complexo cruzamento de usos e práticas diferenciadas e heteróclitas, partimos da premissa simmeliana de que as grandes cidades são catalisadoras, sobretudo, da concentração do efeito monetário, isto é, palcos onde a atitude *blasé*, a contabilidade e a corrida insana para juntar e acumular riquezas imaginárias se evidenciam. O capitalismo encaminha-se para novas formas, devido à superioridade dos monopólios. Todos esses elementos exercem uma influência sobre a forma das cidades: os centros têm de acolher novas formas de atividades de direção, tanto públicas como privadas. Estas concentrações aumentam o uso do espaço que, associado ao progresso dos meios técnicos, engendram conflitos insolúveis, cujas consequências o urbanismo procura suavizar, por meio de divisões por zonas e de controle cada vez mais rigoroso (DELFANTE, 2000).

As preocupações de rentabilidade dominam os assuntos urbanos e as iniciativas públicas têm muito a ver com a criação de novas infraestruturas urbanas, que progridem mais lentamente do que a evolução dos sistemas econômicos. A cidade não consegue acompanhar o movimento e sofre uma multiplicação dos seus problemas, tornando-se difícil viver nela, a não ser para as categorias mais desafogadas da população. Como sede da economia monetária, a grande cidade (São Paulo, Rio de Janeiro, Belo Horizonte e Recife) é uma espécie de laboratório a céu aberto onde se pode naturalmente observar os efeitos psicossociológicos da difusão da modernidade sobre o psiquismo.

Não se pretende neste estudo construir um modelo normativo e/ou regras como elemento programático, mas é possível que, por meio de um padrão reconhecível de elementos estruturantes do Coletivo em questão, facilite-se a compreensão de outros casos no contexto das metrópoles brasileiras. Inspirados pela noção da *partilha do sensível* explanada por Rancière (2009), na medida em que esta diz respeito a formas de visibilidade das práticas da arte, do lugar que ocupam, do que “fazem” no que se refere ao comum, o propósito maior da pesquisa que será debatido no capítulo seguinte e aprimorado no último é o de apreender e interpretar um conjunto complexo, e por vezes contraditório, de sentidos e motivações que atravessam o ato de intervir poeticamente no espaço público. É um dos autores que poderá nos fornecer ferramentas não só para pensarmos sobre a força da escrita e as posições dos corpos no espaço comum — como uma das formas de ação política —, mas para a problematização da cultura da arte poética urbana em um contexto híbrido e ambíguo, que domina o atual discurso “teorético-cultural” e o sentimento que se tem hoje da vida em que se insere esse terceiro momento da poesia contemporânea.

3 O LUGAR DO COLETIVO CONTROVERSO URBANO E SUA ATUAÇÃO CULTURAL

chegar num lugar / que sempre / te pertenceu / é uma coisa /
chegar num lugar / que sempre / te foi negado / através da
história, / na tv, nos livros / em olhares agressivos / é outra
(Bell Puã, 2017, p. 15).

Se existe literatura carioca, paulistana ou recifense, há indubitavelmente uma literatura brasileira manifestando-se de modo diferente nos diversos estados e, principalmente, nas periferias das suas capitais. Na primeira parte deste capítulo, interessa, por isso mesmo, delimitar produções dos(as) integrantes do Coletivo Controverso Urbano segundo o critério estrito do nascimento, bem como o critério mais compreensivo e certo da participação na vida social da cidade do Recife — sem reduzir tal cidade a um conceito único, pois o Recife não é uma cidade que se revela com facilidade. O município apresenta algumas características, como divisões entre centro e periferia, acesso aos equipamentos e bens culturais e sociais, e é compreensível que a sua influência marque poeticamente os que nela vivem, de modo igualmente forte às do lugar onde nasceram.

Entre a primeira parte e a segunda deste capítulo, ocupo-me em explicitar como concebo a construção do Coletivo entre sua atuação cultural, que se traduz em produção literária, e seu condicionamento social, enumerando as modalidades de estudo sociológico sobre arte mais recorrentes: a que relaciona uma determinada literatura, um certo gênero literário e/ou período com as condições sociais; a que vê a poesia como espelho da sociedade; a que estuda a ação recíproca entre obra, arte, artista e público; a que se ocupa do estatuto social do artista; a que examina a política-cultural das ações em disputa através das intervenções poéticas; e a que focaliza as origens desse tipo de poesia exposta na rua. Todos esses modelos promovem uma dicotomia entre fatores sociais e fatores de produção literária, e de que maneira essa dicotomia contribui para entender como o Coletivo se apropria do espaço público a partir desses fatores.

Já na segunda parte, faço algumas considerações a respeito das minhas impressões em relação à pesquisa de campo; apresento algumas informações pertinentes observadas sobre as apropriações dos espaços públicos pelos(as) poetas; e, por fim, faço uma síntese das suas performances poéticas. Considero relevante que o(a) leitor(a) tenha em mente uma visualização (ainda que diminuta) da contribuição desses(as) poetas para o terceiro momento da poesia “marginal” em Pernambuco.

Assim, entendemos essa atuação cultural específica traduzida em produção literária,

neste contexto, fatos notavelmente associativos; obras e intervenções que exprimem certas relações dos(as) poetas entre si, e que, tomadas em conjunto, representam uma socialização dos seus ímpetos intrínsecos. Em certa medida, toda obra tem um teor autobiográfico, *sui generis*, inigualável — uma contribuição indispensável e insubstituível à obra —, no limite em que aparece de uma confidência, de uma poesia confessa, um esforço de pensamento, um indício de lampejo, uma epifania, tornando-se uma verve expressiva provocada por atos comuns do dia a dia, que resulta num momento de êxtase. Isso nos mostra as descontinuidades que atravessam a vida cotidiana todos os dias. Guardadas as devidas proporções e respeitados os diferentes contextos históricos, retomo a referência de Antonio Candido (2000), a literatura, contudo, é coletiva, na medida em que requer uma certa comunhão de meios expressivos (a palavra, a imagem, a performance poética, o sarau) e mobiliza afinidades profundas que congregam as pessoas de um lugar e de um momento — para chegar a uma “comunicação”. Como lembra Candido (2000):

Não há literatura enquanto não houver essa congregação espiritual e formal, manifestando-se por meio de homens pertencentes a um grupo (embora ideal), segundo um estilo (embora nem sempre tenham consciência dele); enquanto não houver um sistema de valores que enforme a sua produção e dê sentido à sua atividade; enquanto não houver outros homens (um público) aptos a criar ressonância a uma e outra; enquanto, finalmente, não se estabelecer a continuidade (uma transmissão e uma herança), que signifique a integridade do espírito criador na dimensão do tempo. (CANDIDO, 2000, p. 127-128)

Seguindo esse critério, só há produção literária por pessoas oriundas da periferia do Recife muito tempo depois da passagem do Movimento de Escritores Independentes de Pernambuco (MEI-PE) fertilizando o solo citadino e, notadamente, com a chegada das(os) novas(os) poetas da década 1990/2000 como França, Miró da Muribeca, Malungo, Silvana Menezes, Silvana Beraldo (Sil). Mas, antes dos anos 1980, não se configuravam culturalmente essas condições, porque não trazem mudanças importantes na vida cultural da cidade. Nunca houve manifestação literária de ocupar a rua, com sarau, intervenção poética e participação do espectador como produtor da roda de poesia — que é coisa diferente —, bem como realizar sarau na periferia e para a periferia. E que nessa perspectiva, devem ser encarados como um fato cultural e um fenômeno social novos. Os saraus promovidos por poetas gradas e mencionados por Maria Elizabete Sanches⁴⁶ e por André Telles do Rosário,⁴⁷ entre outros, são bem indicativos dessa transformação cultural na urbe. Aqui, mais em consequência de um fato

⁴⁶ SANCHES, Maria Elizabete. A Memória dos Esquecidos: História e Produção do MEIPE. Dissertação (Mestrado em Letras) – Universidade Federal de Rondônia, Porto Velho, 2015.

⁴⁷ ROSARIO, André Telles do. CORPOETICIDADE: POETA MIRÓ E SUA LITERATURA PERFORMÁTICA. Dissertação (Mestrado em Letras) – Universidade Federal de Pernambuco, Recife, 2007.

cultural novo do que em consequência dos distanciamentos sociais próprios da sociedade de classe, que invadiram por algumas décadas um fazer cultural da poesia na cidade.

A esse propósito, convém lembrar a tão frequente presença do(a) autor(a) no ato da venda, o que, de certa maneira, recupera para a literatura o sentido de relação humana. Pois, há conhecimento compartilhado tanto do autor quanto do público, sujeitos dessa relação social, que, sem significado compartilhado, não há interação. A presença de uma linguagem informal, à primeira vista fácil, leve e anedótica e que fala da experiência vivida, contribui ainda para encurtar a distância que separa o(a) poeta e o(a) leitor(a). Este(a), por sua vez, não se sente mais oprimido(a) pela obrigação de ser um(a) entendido(a) para se aproximar da poesia. Foi a partir disso que o Controverso Urbano se enfermou, segundo conta Tacio Russo ao ser questionado sobre a relevância do Coletivo:

Esse coletivo, ele tem uma importância gigantesca na poesia contemporânea de Pernambuco, porque o Controverso Urbano surge no meio de saraus, que já estavam morrendo assim: Sarau da Boa Vista, o sarau ali que rolava na Rua da Aurora que eu esqueci o nome da galera, o (boi teimoso) uma fita dessa. Então existiam alguns saraus em Recife, da galera que escrevia poesia, que começou dos anos 2000; dos anos 1990 pros anos 2000, saca? Então tinha uma galera nova que estava escrevendo, que é essa galera da periferia, que tava colocando as coisas no papel e não conseguia declamar ou não tinha espaço para declamar e o Controverso foi o primeiro espaço, real assim, que começou a agregar novos poetas, com novas estéticas, com uma coisa nova para ser um recital. Então o Controverso acaba sendo um lugar de revolução da poesia que a gente conhece hoje, véi, é... o Slam das Minas, nomes como Bell Puã, que foi pra fora, Patrícia que agora tá aí nesse nome e ainda tem nomes que são “mei lá, mei cá” tipo Luna, Fred, que tinha um movimento de poesia, mas que não fazia de fato o que a gente fez, que é fazer um sarau de rua, saca? Fazer um sarau que todo mundo tem voz, que todo mundo pode recitar coisas, que todo mundo pode recitar independente de sua região, de sua estética ou o que você quer mandar, desde que respeite, no mínimo, os direitos humanos. Então, tipo, a gente acaba criando espaço totalmente horizontal, totalmente de rua num parque público, numa tarde, onde as pessoas só faziam recitar poesia, mano, tá ligado? Então tira esse lugar de ambientes já “mumificados”, tipo o Mercado da Boa Vista, tipo esses saraus de dentro de Museus, que rolava direto com a galera lendo, assim, que nem como eu tô com a perninha cruzada, um poema e fechando um poema e tomando uma cerveja e comentando assim, dando um texto de 40 minutos antes de recitar um poema e recita um poema de 20 segundos e se senta: “não, esse poema aqui, é porque um amigo quando foi pra viagem, pro Acre, pensou...” rola muito disso, assim. A gente tirou esse lugar da múmia da poesia que tava se tornando a poesia de Pernambuco, assim, dos espaços de recitais de Pernambuco e começou a colocar isso na rua e ressignificar o que era poesia escrita, poesia declamada, tanto que as poesias que a gente tem referência hoje surgiram do Controverso. O Slam das Minas é um racha (não racha de treta), mas um racha que se diluiu e se tornou outra coisa a partir do Controverso, o recital Boca no Trombone começou da Batalha do Terminal, mas com forte influência do Controverso. A galera ia pro Controverso e começaram a criar esse sarau lá, em Água Fria. Então, desses recitais Sarau do Bosque, saiu, porque Felipe frequentava muito o Controverso e quis fazer algo na Universidade dele, o movimento de Slams chegou em Pernambuco pelas meninas, mas as meninas dentro do Controverso. Então toda essa poesia, todo esse tipo de escrita, toda essa galera que agora é poeta, tá ligado? Do rolê, sofreram, forte influência dos frequentadores do Controverso. E, claro, nomes como eu já falei e que a gente já sabe que estão agora publicando ou ocupando lugares enquanto produção literária surgiram nesses espaços. Então eu acho que, pra

mim, o Controverso é muito importante, porque ele conseguiu, sem pretensão, não era nosso objetivo, não era o que a gente pensava em fazer pro futuro, criar um outro lugar para a poesia escrita e declamada em Pernambuco. A gente fez isso sem querer, saca? Não tem como negar. E a gente percebeu que tava fazendo isso. “Porra! tá todo mundo falando do Controverso”. Mas a gente não sabia no que isso tava se tornando, é... uma nova geração de poetas surgiu na cidade, uma nova geração de escrita surgiu na cidade, mano, isso é foda assim, a partir de um sarau de rua.

Figura 7. Sarau do Coletivo Controverso Urbano, na Praça da Independência – Recife. (2015). Registro fotográfico de Úrsula Freire.



Fonte: Página do Coletivo no Facebook.⁴⁸

A crítica que Russo faz é que, após o segundo momento da poesia “marginal” em Pernambuco descrita no capítulo anterior — com o *eu, poeta errante*, do poeta França, e os malabarismos⁴⁹ poéticos que outros poetas faziam de forma itinerante nas suas intervenções pela rua —, a poesia na Grande Recife volta a ser em seu termo pessoal – “mumificada”, isto é, o sarau de poesia acabou sendo petrificado novamente e fechado para um círculo de convivência restrita sem maiores inovações. Conforme alguns recitais organizados por Diretórios Acadêmicos, encontros de poetas em datas festivas, como *O Sarau da Independência* (todo dia Sete de Setembro) e *Natal dos Poetas* (no sábado antes do Natal), que acontecem no Mercado da Boa Vista para homenagear poetas daquele determinado grupo.

O depoimento de Russo revela ou confirma de modo heurístico não só um dos sentidos e das motivações fundamentais que envolvem o ato de intervir (com corpo, poesia e oralidade) no espaço público, mas um padrão operacional bastante pormenorizado e reconhecível da arte

⁴⁸

Disponível

em:

<<https://www.facebook.com/ControversoUrbano/photos/a.1533668236870471/1629075153996445/?type=1&theater>> Acesso em: 22 jun. 2020.

⁴⁹ “O malabarista é uma síntese do conceito de território, é alguém que administra três objetos num território para apenas dois, nesse caso tem que se introduzir o conceito de tempo. Na verdade, o malabarista é aquele que encontra um lugar no tempo”. (Cildo Meireles) Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=dYjrm6srt7Q>> Acesso em: 09 maio 2020.

urbana, especialmente das intervenções poéticas, assim defendido pelos(as) agentes. O sarau conserva o caráter público e a viabilidade do espaço público. O sentido catártico e prazeroso de extravasar motivado por um acúmulo de indignações e descontentamentos relacionados veio acompanhado por outras pessoas. Essa declaração corrobora a hipótese de que escrever ou declamar um poema nas ruas não é algo inédito, mas a postura colaborativa e horizontal de fazer e propagar essas proposições, sim, parece ser um método inovador e crescente que transborda as artes poéticas ao ser adotado por não artistas (cidadãos) nas principais metrópoles brasileiras. “Nessa perspectiva, as obras de arte não representam a produção de autores isolados, de artistas possuidores de dons excepcionais. Pelo contrário, elas constituem a produção comum de todas as pessoas que cooperam entre si” (BECKER, 2010, p. 54).

Sua simplificação formal, o baixo custo de produção e a diluição da autoria não só podem facilitar uma identificação e apropriação da mensagem pelo público, como afirma o Coletivo, mas também incitar e orientar novas formas de participação leiga ou micropolítica. Não se pode deixar de fazer alusão — como relata Russo quando percebeu que estava repercutindo bem as ações do Controverso Urbano, já no dia seguinte à intervenção, de pessoas não envolvidas na ação — à velocidade e ao alcance com que um sarau, os registros e os novos sentidos dele podem circular e explodir.

Trata-se, portanto, do tipo ideal de democracia — em que todos podem participar da construção de sua própria vida e da vida do Coletivo —, e a rua é um dos fóruns da democracia, o lugar onde os cidadãos podem falar sem que sejam segregados por paredes, sem que tenham como mediadores aqueles que detêm mais poder. A ação político-cultural direta do Coletivo no verdadeiro espaço público pode ser a “única” forma de estabelecer comunicação não mediada com desconhecidos, assim como uma forma de alcançar o público das redes sociais tornando-se a notícia. Os eventos de rua estão entre as manifestações agradáveis da democracia, e até mesmo as expressões tríduo momesco e hedonistas mantêm o povo atrevido e as ruas abertas para usos mais francamente políticos. Desfiles de agremiações, manifestações, protestos, levantes urbanos têm tudo a ver com a travessia do espaço público pelos(as) integrantes do Controverso Urbano, por razões expressivas e políticas, e não simplesmente práticas e culturais. Nesse aspecto, são parte também da história cultural do Recife. Como se as ruas e praças da cidade explicassem para que tinham sido feitas. Como se vozes humanas, enfim, perpetrassem a capacidade de se estar na pressão agressiva de multidões de desconhecidos.

Assim igualmente, há uma poesia que sai do gabinete e aparece com uma atuação

cultural que, restabelecendo o elo entre poesia e vida, restabelece também o nexo entre poesia e público, agora mais intimamente oriundo dos subúrbios. Dentro da precariedade de seu alcance, essa poesia chega à rua, opondo-se “às convenções dos mundos da arte”, que sempre dificultou a classe popular no acesso ao livro de literatura e ao sistema editorial que barra a veiculação de manifestações não legitimadas pela crítica oficial. Isto é, a literatura conquista um público a partir desses indivíduos e grupos que tentam se situar no mundo, em geral avesso à própria literatura, e consegue recuperar seu interesse como produto original e mobilizador na área da cultura. A escrita desse grupo procede de uma estética do fracasso, da falência da forma, subverte os limites reconhecidos entre literatura e não literatura, entre o que é e o que não é escrever. Disso, surge uma valorização da poesia que, através do engajamento político, afirma-se enquanto instituição social. É o preenchimento do lugar do Controverso Urbano enquanto coletivo, por conseguinte, do sujeito enquanto artista, que a instituição ocupa — de uns tempos para cá falam o sujeito e a instituição que se convencionam. Segundo Hermano Vianna conta em entrevista a Lilia Schwarcz no programa *Periferias* (canal Futura Play):

O que acontece hoje de mais interessante nesse novo panorama na literatura brasileira é que antes existia uma classe média ou uma elite que controlava o mercado editorial, as grandes livrarias e feiras literárias, etc., que possibilitavam, por exemplo, a descoberta de uma escritora popular, como Carolina Maria de Jesus. Sempre é alguém da classe média ou que tem acesso aos meios de comunicação que descobrem e valorizam aquela riqueza popular, e agora com essa guinada cultural da periferia, eu acho que esses canais de consolidação dessas novas tendências literárias e de popularização mesmo, acontece sem mais esses intermediários que controlavam para auferir, inclusive, às custas da obra do artista. Então, não precisa mais conceder a voz para a periferia, agora é um movimento que acontece por si só, eles são os próprios protagonistas da produção, recepção, publicação e distribuição da obra⁵⁰.

Dito de outro modo, conforme João Cezar de Castro Rocha (2007) escreveu em seu artigo *A guerra de relatos no Brasil contemporâneo. Ou: a dialética da marginalidade*, essa dialética da qual ele trata tem como intuito o dilema coletivo e se caracteriza por um esforço sério de interpretação dos mecanismos de exclusão social, pela primeira vez realizado pelos(as) próprios(as) excluídos(as). Vale salientar que a “dialética da marginalidade” significa mais do que “literatura da favela escrita pelo próprio favelado [...]”⁵¹, seu alcance ultrapassa o simples valor de testemunho:

O surgimento de uma “dialética da marginalidade” ajuda a explicar o tópico comum de um vasto número de produções recentes que traçam uma nova imagem do país —

⁵⁰ SCHWARCZ, Lilia. Entrevista: Temp. 7 | Ep. 7 Periferias – Hermano Vianna. 2016 / 14min 46s. Disponível em: <<http://www.futuraplay.org/video/periferias-hermano-vianna/79416/>> Acesso em: 18 mai. 2020.

⁵¹ DANTAS, Paulo. (Orelha). In: JESUS, Carolina Maria de. Quarto de Despejo – diário de uma favelada. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1960.

uma imagem que é definida pela violência. De fato, vale repetir que a violência tem sido transformada na protagonista de romances, textos confessionais, letras de música, filmes de sucesso, programas populares e até mesmo de séries de TV. A violência é o denominador comum, mas a maneira como ela é abordada define movimentos contraditórios, determinando a batalha simbólica que estou tentando tornar explícita. (ROCHA, 2007, p. 37)

Efetivamente, mais do que denunciar a violência simbólica e/ou física através das produções culturais, tem em si a ideia de escancarar a favela⁵² também como grande “campo de concentração” e que, em certa medida, o Estado não tem sido eficaz e necessário para melhorar esse cenário de desigualdades. Portanto, uma determinada categoria artística, como o Coletivo Controverso Urbano, utiliza os meios artísticos e culturais para traduzir e, ao mesmo tempo, divulgar cada vez mais as injustiças sociais que são transliteradas em obras literárias, em atos performáticos. Essas formas definem a maneira como obras ou performances “fazem política”, o Coletivo procura de algum modo traduzir em figuras novas a experiência daqueles que foram relegados à margem das circulações econômicas e das trajetórias sociais. Isso não significa dizer que a literatura transporta a realidade para o plano cultural, mas surte efeito no real. A literatura é só uma representação que transmuta e organiza aspectos da realidade social em termos esteticamente válidos vividos por poetas e escritores(as) da periferia, saída que encontram para cobrir uma realidade às vezes insuportável, mas sempre inapreensível — e que, por conseguinte, são também parte dessa massa de sujeitos marginais. Em uma fala de Amanda Timóteo, em entrevista concedida em 2019, podemos identificar esse aspecto quando perguntada se ela se identifica com o termo *poesia marginal*:

Eu me identifico, porque a gente sempre arruma um jeito de falar independente das condições que a gente tem, e eu acho que poesia marginal, inclusive, acho que o termo vai para além do que está escrito, porque eu vejo que tem vários representantes assim da poesia marginal. Quando você vai ler sobre esse movimento que era época de 1970, 1980 da ditadura militar, tá ligado!? Só que aí você também questiona outra coisa, porque poesia marginal é um termo que não tem nem muito a ver totalmente com a questão da pessoa que é a margem, tá ligado!? Eu acho que a gente ressignificou o termo “poesia marginal” pra gente enquanto pessoas marginalizadas de alguma forma na sociedade, entendeu!? Não só porque era um movimento contracultura não, mas porque a gente ressignificou o nome justamente, porque a gente vem enquanto pessoas da periferia ainda sem condições de publicar e de fazer qualquer coisa com poesia e

⁵² “Favela é uma planta. A origem do termo ‘favela’ se relaciona à Guerra de Canudos (1896-1897), que aconteceu no sertão da Bahia. A cidade de Canudos, cenário do combate político-religioso relatado por Euclides da Cunha no Livro Os Sertões, ficava em meio a alguns morros. Entre eles estava o Morro da Favela, batizado assim porque era coberto pela planta homônima. Uma parte dos soldados que participaram da luta, ao votar para o Rio de Janeiro, deixou de receber seu salário e foi morar em casas precárias instaladas nas encostas do Morro da Providência. Por alguma semelhança ou por lembrança do morro de Canudos, batizaram o local de Morro da Favela. Foi a partir daí que os conjuntos de habitações precárias onde residem pessoas de baixa renda passaram a ser conhecidos como favelas”. (JESUS, Carolina Maria de. Quarto de Despejo – diário de uma favelada. – 10. ed. – São Paulo: ática, 2014, p. 197)

de, inclusive, não ser identificada como poeta, né!? Porque se você não faz parte de alguma coisa da academia de letras ou não faz um livro publicado de alguma editora muito assim “famosa” e tal, você não é um escritor. Mas na verdade a gente ressignificou isso. Eu me identifico enquanto poeta marginal por isso.

Contudo, a semelhante facilidade de se fazer poesia hoje pode levar a alguns equívocos. Parte significativa da chamada produção “marginal”, “independente”, “alternativa”, “periférica” já mostra aspectos de dissolução e de “modismo”, em que a problematização do cotidiano ou a fusão de estilos perde sua força de elemento transformador e formativo, constituindo-se em simples registro subjetivo sem maior valor simbólico e, portanto, poético. Nenhum desses termos também remete a uma realidade suficientemente clara para assegurar integralmente sua definição. Trata-se, nesse caso, não tanto de formas estáticas, mas de dinamismo cultural ora convergentes, ora divergentes, no bojo de um complexo movimento.

O que em tal meio pode ser “marginal” ou “independente” ou “periférica” ou “alternativo” pode ser funcional em outro; e o que hoje sentimos como diferente será talvez reassimilado amanhã: poesia feita por pessoas oriundas das periferias das cidades, nos primórdios de sua difusão fora dos subúrbios. Mas, em um corte cronológico, em qualquer instante do período de duração, esses contrastes desenham a paisagem do acontecimento poético. Vem daí a necessidade de compreender este último em relação ao sistema cultural no qual ele se manifesta; de percebê-lo como objeto conflitante, no cruzamento das linhas de força que, na maioria das sociedades, geram essas oscilações. Nesse contexto, vale ressaltar novamente para evitar mal-entendidos: o termo *marginal* não possui conotação unicamente pejorativa, representando também o contingente da população que se encontra à margem, no tocante aos direitos mais elementares, sem dispor de uma perspectiva evidente de absorção, como relatou Amanda Timóteo e que também atravessou a fala das(os) outras(os) integrantes do Coletivo.

No entanto, evitemos repetir o equívoco de idealizar o marginal, recuperando anacronicamente o motivo, por exemplo, de Hélio Oiticica, “seja marginal, seja herói”, ou o movimento dos poetas marginais da década de 1970, eixo Rio–São Paulo. Durante os anos de repressão da ditadura militar, a celebração do marginal poderia representar uma forma de oposição. Ao contrário, recentemente com o aumento da violência imposto pela cruel lógica dos criminosos, deve-se ressaltar a ambivalência do termo: o marginal pode ser tanto o excluído quanto o criminoso, e até os dois simultaneamente. Inclusive hoje, o termo *marginal* reserva o *duplo* sentido da categoria social derivado de um termo que ainda é aplicado a um grupo social de condição inferior e, portanto, de baixo valor humano, ainda conserva sua significação neste

último sentido — como expressão designativa de uma pessoa de moral baixa (PARK, 1928). É fácil encontrar outros exemplos. Conforme Elias e Scotson (2000) asseveram:

Afixar o rótulo de “valor humano inferior” a outro grupo é uma das armas usadas pelos grupos superiores nas disputas de poder, como meio de manter sua superioridade social. Nessa situação, o estigma social imposto pelo grupo mais poderoso ao menos poderoso costuma penetrar na auto-imagem deste último e, com isso, enfraquece-lo e desarmá-lo. Conseqüentemente, a capacidade de estigmatizar diminui ou até se inverte, quando um grupo deixa de estar em condições de manter seu monopólio das principais fontes de poder existentes numa sociedade e de excluir da participação nessas fontes outros grupos interdependentes — os antigos outsiders. Tão logo diminuem as disparidades de força ou, em outras palavras, a desigualdade do equilíbrio de poder, os antigos grupos outsiders, por sua vez, tendem a retaliar. Apela para a contra-estigmatização [...] (ELIAS e SCOTSON, 2000, p. 24).

Não por acaso, da mesma maneira, esse termo *marginal/periférico* passa a vigorar no sistema das artes que se reconfiguram a partir dessa avalanche de novas técnicas e linguagens, acabando por delinear a base ou o domínio do que se compreende hoje por literatura contemporânea. Mais que um simples recorte, esses termos são marcados pela imprecisão de fronteiras, pela fragilização em se definir o que é literário, bem como por um emaranhado de procedimentos acentuadamente plurais, interdisciplinares e alegóricos tais como: tendência (des)construtiva, “apropriacionista” e antiformal (ou ausência da presença do objeto; “revitalização” do naturalismo e do realismo, “não mais divididos em campo e cidade, mas ancorados numa única matéria bruta, fértil e muito real, já irremediavelmente dividida em ‘centro’ e ‘periferia’, ‘favela’ e ‘asfalto’, ‘cidade’ e ‘subúrbio’, ‘bairro’ e orla’, dependendo o uso desses termos da região do país” (PELLEGRINI, 2004, p. 19).

Os coletivos de poesia hoje perpetuam muitas características em comum com os primeiros grupos das décadas de 1970 e 1980 vistos no primeiro capítulo, não só pela preocupação com o contexto da obra e a ousadia das ações, mas também no que se refere a uma forma de agir baseada em baixas tecnologias, participação colaborativa e diluição da autoria individual. A simplificação formal e o baixo custo das operações garantem certa horizontalidade que marca a circulação das intervenções: espécie de códigos abertos passíveis de serem replicados por outras pessoas, portanto formando outros grupos. Muitos Coletivos, como o próprio Controverso Urbano, disponibilizam alguns de seus trabalhos na internet para serem reproduzidos, além de estimularem a participação temporária de novos atores — na maioria amigos(as) que se agregam para realizar uma ação específica e de interesse comum.

Os artistas integrantes do Coletivo Controverso Urbano (Amanda Timóteo, André Medulla, Patrícia Naia, Tacio Russo e Cherri Barthe) usam as mais variadas formas de produção

e modos de abordagem (colagem fototexto, fotografias construídas ou projetadas, textos críticos, sarau de poesia, arame, corda ou fio de plástico esticado a certa altura, no qual se estendem poemas, obras de arte apropriadas, arranjadas ou sucedânea, etc.), e, no entanto, todos(as) eles(as) parecem-se no seguinte aspecto: cada um(a) deles(as) trata o espaço público, a representação social ou a linguagem artística na qual ele ou ela intervém tanto como um alvo quanto como uma arma. Essas várias formas de produção adquirem corpo e significado pelo lugar onde se situam. E foram inicialmente formuladas para serem curtidas com poesia ou som; sentados no chão ou em pé; debates sobre algum tema específico; dança. E faixa espalhada no alto: Controverso Urbano. Esse evento soma-se à composição urbana do Recife, cheia de imagens e de símbolos urbanos, sendo realizado através da agregação sucessiva de valores e obtido a partir da trama original do sarau de poesia produzido pelo Coletivo.

Cito um fragmento de um texto de Florencia Garramuño (2014) o qual corrobora sobre arte multimídia ou o que ela chama de “arte inespecífica” para lançar luz a alguns exemplos inespecíficos da arte que se aproximam da produção do Coletivo que exhibe uma intensa porosidade de fronteiras com alguma ou outra linguagem artística ao percorrer lugares heterogêneos e diversos:

Assim como nas instalações de arte contemporânea o desenho de um espaço contíguo com o real cava dentro de si um lugar para o espectador, onde ele é confrontado com seu próprio descentramento; a indistinção entre realidade e ficção lança a especificidade da literatura para uma zona em que as elucubrações sobre ela valem mais pelo que dizem com respeito a questões existenciais ou conflitos sociais que habitam outro espaço, com o qual se elabora essa contiguidade, do que por aquilo que elas podem dizer a respeito do texto, do texto enquanto tal, em sua especificidade. Como acabei de sugerir, algo diferente do hibridismo formal, da mistura de linguagens ou da colagem parece implicado nesses textos. Esses fragmentos e essa mescla não perseguem a criação de uma identidade estável, ainda que híbrida. (GARRAMUÑO, 2014, 22-23)

Essa mudança na prática inclui uma mudança na posição desse terceiro momento da poesia “marginal” em Pernambuco: esses artistas tornam-se manipuladores de signos mais do que produtores de objetos de arte, embora exista uma consciência poética dos objetos *per se*; e o espectador, um leitor ativo de mensagens mais do que um contemplador passivo da estética⁵³ ou o consumidor do espetacular (FOSTER, 1996). Enfim, entramos na era da linguagem

⁵³ Não poderíamos esquecer que a origem da palavra “estética” é grega. Do grego *aisthêtikos*, que tem a faculdade de conhecer, os latinos fizeram *aestetica*, a ciência do belo. “Apenas no século XVIII Baumgarten lhe atribui um novo sentido. Uma vez que a simples apreciação da beleza lhes não parece suficiente, determinados filósofos mostram tendência para incluírem na estética noções suplementares, como o carácter, o poder ou outros critérios, alargando deste modo a própria concepção da beleza”. (DELFANTE, 2000, p. 15)

intersemiótica⁵⁴. A obra reverteu à vida. É necessário repensar, reorganizar, recriar tanto uma coisa como a outra, ou seja, tanto os signos quanto a vida. Isto é, uma possibilidade fundamental de que todos poderiam se tornar participantes, em vez de membros da plateia, que todos poderiam se tornar produtores em vez de consumidores de significados (ideia análoga subjaz a convicção do movimento *punk* no “faça você mesmo”).

Há até um princípio de “desautonomização” como os Coletivos de hoje em dia. Segundo o Professor Paulo Marcondes (2020) orienta, “é uma espécie de ‘desautonomização’ da arte, tornando-a mais próxima da vida, do cotidiano, por fim, da experiência. Não necessariamente por uma via do realismo, mas por ser uma experiência que estivesse diretamente ligada às coisas da vida”.⁵⁵ Ou seja, a transformação da arte menos como obra e mais como um acontecimento. As Vanguardas ao longo dos séculos de progressiva desvinculação das demandas do esteticismo conseguiram conquistar um grau mínimo de liberdade ainda que a autonomização da produção artística seja um processo assimétrico e, cada vez mais, atrelado ao mercado de arte, da indústria cultural e criativa. Isto é, as vanguardas há algum tempo pertencem ao consumo. Fazem parte da compra.

No entanto, essa ideia de “desautonomização” expandiu-se mais ainda com os Coletivos, pois o princípio dos Coletivos é abrir mão da autoria mesmo na arte contemporânea. Embora aqui esteja tratando de um quadro histórico pormenor e inteiramente outro, lidando com poetas urbanos brasileiras(os), acredito ser possível, dentro de certos limites, estabelecer uma aproximação. Por exemplo, os(as) integrantes do Controverso Urbano consideram o público como propositor do grupo, e não apenas como mero contemplador das intervenções, de tal forma que, segundo conta Amanda Timóteo: “Mariana Ramos, ela era como se fosse do Controverso também, porque fazia parte do movimento, ela sempre ia, mas ela é hoje da formação do Slam das Minas. Lucas Faustino também chegou a fazer a arte do Controverso Urbano”. Bem como André Medulla também acentua que Mariana “teve um trabalho, lançou seu próprio livro, que é o *Poesia Sem Nome*, depois de um tempo. Ela mesmo falou num dia do sarau do Controverso Urbano que o Controverso tinha sido uma grande influência pra ela escrever poesia”. Assim, tudo isso implica na “desautonomização” da arte em relação a esse meio, a essa experiência e vivência artística. Numa palavra, transformar os leitores ou

⁵⁴ Segundo Paulo Leminski (1997), “aqui muitos/vários códigos interpenetram-se produzindo híbridos que são os mutantes da qualidade nova”; e que por meio da intersemiose, dialogam-se com “outras linguagens, outros códigos, outros recursos, outros meios” (LEMINSKI, 1997, p. 18).

⁵⁵ Fala do Professor Dr. Paulo Marcondes Ferreira Soares proferida em orientação. [01. 2020.].

espectadores em colaboradores.

Também isso é diferente agora, mas, sempre que penso nas relações entre artista e público e entre experiência e vivência, constato que se trata de uma história ativa e contínua: as relações não são apenas de ideias e experiências, mas também de finanças e saúde, situação e condição, poder e dominação — um sistema mais amplo.

Larrosa (2002) assegura que é preciso lançar-se à experiência e reconhecer-se nela. O ser “ex-posto” na experiência corre o risco de ser transformado por esta, pois, se ele não conseguir problematizar os discursos gerados nas suas relações com as diferenças, se ele não internalizar essas transformações, nunca terá sensação de completude. O sujeito da experiência corre o perigo de se indignar, isto é, não se conformar com a situação posta, buscando sempre respostas aos seus questionamentos, nunca entrando na zona de conforto. Por conseguinte, experiência não é prática, porque esta nem sempre está sensível e reflexiva ao momento vivido.

Tacio Russo, ao falar sobre si e sua trajetória, assim refere-se ao momento de transformação da sua experiência com a arte a partir do Coletivo; o exercício das novas experiências conduz, então, a novos padrões de interação pela via dos acontecimentos mais do que pela via das convenções dos mundos da arte:

O Controverso Urbano foi bem importante pra mim, porque foi num momento que eu tava saindo do rap, saca? Saindo, não. Assim, me distanciando do movimento Hip Hop e chegando a um movimento que também era rua, que também era arte, mas que não era aquela galera que tava querendo me cooptar, não era aquela galerinha da arte que eu tava começando a frequentar o espaço e tal e tava tendo cota. Era uma galerinha da arte, mas da arte da rua. Então, acho que ele tem essa importância de transição assim, da minha vida pessoal pra eu me entender enquanto artista, mas artista ainda ‘underground’⁵⁶, artista ainda ‘marginal’, ainda ‘periférico’ e eu posso ser esse tipo de artista sem ser do rap, só do rap, saca? E também queria dizer que o Controverso não me define, assim como estudar teatro não me define, assim como colar lambe não me define, mano. Então, eu fiz parte do Controverso Urbano, eu estudo teatro, eu fiz parte do grupo *Ar Livre*, cantei rap, mas eu sou tudo isso e várias outras coisas e nada disso ao mesmo tempo também.⁵⁷

Embora o discurso dos agentes transpareça ora isento de mediações ora emancipado do campo artístico hoje regido mais do que nunca pelo mercado, segundo Paula Braga (2012) o paradigma da “rede como suporte da obra de arte”, como o que conecta e desloca o sentido

⁵⁶ “O termo *underground* na década de 70 designa a atitude de jovens ao trazerem um comportamento ‘desviante’ como forma de contestação aos padrões morais da família burguesa. Descumprir a regra, descondicionar-se dos modelos tradicionais de comportamento foi o modo encontrado por muitos jovens no mundo para enfrentar anacronismos de toda ordem. O *underground* tem como sinônimo mais próximo o hippie que, do mesmo modo, lutava por não ser convencional, pelo desprezo ao dinheiro, ao trabalho formal e à violência” (BARBOSA, 2007, p. 22)

⁵⁷ Entrevista concedida por RUSSO, Tacio. [09. 2019.]. Entrevistador: Gabriel Góes. Recife, 2019.

entre o modo de operar dessas duas gerações, não se refere à rede exclusivamente como o correio eletrônico que abarca o Planeta Terra através da internet, mas como circuitos em rede que precedem a internet e que, segundo a autora, seria apenas mais um instrumento das desterritorializações em cascata do nosso mundo. Utiliza os exemplos de o boletim satírico – *Jornal Dobrabril* (1977), de Glauco Mattoso, e a “arte classificada” – *mail art* (1976), de Paulo Bruscky, para exemplificar o que compreende por circuitos em rede, a transversalidade de temas e este prenúncio estratégico que busca se infiltrar e transitar por diferentes setores da cadeia produtiva e campos do conhecimento, comparável aos métodos adotados pela geração atual. Diferentemente do uso recente do termo que diz respeito ao grande número de replicações de um post ou publicação digital como as *hashtags* (#) e *arrobas* (@), os autores empregam oportunamente a expressão *arte postal* para se referir às táticas de operação dos grupos e coletivos, a arte produzida “em circuitos não convencionais, como o de distribuição de jornais, ou cartas, ou a Internet, não apenas desafia um sistema político opressor, como aconteceu com essas manifestações artísticas nos anos da ditadura, mas elimina distâncias de espaço e tempo” (BRAGA, 2012, p. 75).

Ao introduzir entonações poéticas e questionamentos sociais, políticos, estéticos e de gênero no debate público, esses primeiros grupos, conscientes ou não, ofereceram um pouco do que faltava para a arte pública, como: diálogo com o local, a participação do público, espontaneidade, temporalidade inconstante, ênfase nas sensações e quebra do protocolo “sério” das convenções. *As convenções nos Mundos da Arte* ditam a escolha dos materiais, por exemplo, quando os poetas acordam em utilizar objetos de determinadas artes plásticas ou de uma escola literária moderna ou romântica e as dicções das palavras que lhes são subjacentes. Segundo Howard Becker:

As convenções prescrevem a forma que deve tomar a combinação entre as disciplinas artísticas e os gêneros, por exemplo, a sonata na música ou o soneto na poesia. As convenções indicam as dimensões apropriadas para uma obra, a duração mais sensata para um espetáculo, as proporções e a forma geral mais indicada para uma pintura ou uma escultura. As convenções regem as relações entre o artista e o público, ao determinarem os direitos e as obrigações de uns e de outros. (BECKER, 2010, p. 50)

Sob outra perspectiva, no miniprograma crítico criativo de Torquato Neto, batizado por *Gelêia Geral*, uma coluna diária que manteve no jornal *Última Hora*, no início da década de 1970, há uma matéria chamada *Literato cantábile*. Nela, o poeta escreveu dezesseis pílulas do tipo: “Primeiro passo é tomar conta do espaço. Tem espaço à beça e só você sabe o que pode fazer do seu. Antes, ocupe. Depois se vire. E tome” (1982, p. 160). O que Torquato chama de “ocupar espaço” está, de certa forma, ligado ao Teorema de Pasolini (1991). Ocupar espaço no

limite do “significado” quer dizer tomar o lugar. Isso também tem a ver com a poesia, mãe das artimanhas⁵⁸ em geral: antes ocupar o espaço e logo em seguida “performatizar” conforme for preciso. Ocupar espaço é criar o espaço para além das convenções. Ocupa-se um espaço vago como igualmente se ocupa um lugar ocupado: em toda parte, aguentando as pontas, segurando, mantendo firme. Ou, como no Teorema, entre outras palavras, aplicar e sair de cena.

Provocar os clichês comportamentais como esses e transgredir os usos, códigos e as convenções dos mundos da arte que orientam a vida artística parece ser um dos importantes elos de sentido entre os três momentos da poesia “marginal” em Pernambuco. Enquanto a crítica ao circuito comercial e de exibição das artes se esvazia, a ênfase na ironia das mensagens e a atitude crítica permanecem. Possivelmente é a pluralidade de temas, o perfil dos(as) agentes e a ligação com as novas tecnologias que irão demarcar as principais mudanças geracionais.

As variedades de ações hoje refletem o escopo técnico e o hibridismo típico dos Coletivos. Este amálgama característico da contemporaneidade será um vetor que confere certo ineditismo às novas abordagens, ao mesmo tempo que, para alguns autores, aumenta-se o risco de dispersão, descaracterização e cooptação dos coletivos artísticos em ações impulsionadas pelas convenções nos mundos da arte de cunho publicitário, por exemplo. O poeta Miró da Muribeca que optou por não se filiar a nenhum grupo político-cultural, do final dos anos 1990 em diante, fez parte de uma tendência organizacional que rapidamente passou a fazer parte das estratégias de agências e marcas, a exemplo dos seus poemas: *Saudade dói e não tem farmácia de plantão que resolva* e *Apesar dos efeitos colaterais o amor ainda é o melhor remédio*, que transitaram entre ações ativistas de uma farmácia na capital de São Paulo (AMARAL, 2017a). Isso nos mostra como certos poetas exploram as convenções das formas poéticas para conduzirem a criação a uma inferência evidente e satisfatória, em que as expectativas suscitadas nos poemas acima são simultânea e satisfatoriamente solucionadas. Essas convenções permitem depois ao espectador decodificar esses signos essencialmente arbitrários.

“Nesta perspectiva, o conceito de convenção fornece um ponto de encontro para as ciências humanas e sociais, já que se torna intercambiável com as tão familiares noções sociológicas de norma, regra, representação colectiva, costume e hábito” (BECKER, 2010, p.

⁵⁸ “As Artimanhas foram um tipo bastante peculiar de performance poética criado e apresentado entre os anos de 1975 e 1979 pelos componentes de um grupo que se constituiu em 1972, no Rio de Janeiro, de formação mista, a Nuvem Cigana. Os poetas integrantes da Nuvem são aqueles em quem mais comumente se pensa quando se fala de poesia marginal: Chacal, Charles, Ronaldo Santos, Bernardo Vilhena – daí a grande representatividade da Nuvem na literatura dos anos 70”. (MEDEIROS, 2004, p. 11)

50). *As convenções nos Mundos da Arte* dão bastante atenção à tentativa de determinar aquilo que é e o que não é arte, aquilo que é ou não é o seu tipo de arte, quem é e quem não é artista. Foi pela observação do modo como um mundo da arte estabelece essas distinções que percebemos que quem decide o que é ou não arte são as próprias convenções. Contudo, a sociologia da arte de Becker, evita esta pergunta e, em vez disso, analisa a forma como o termo “arte” é utilizado na vida organizacional dos *mundos da arte*. “Quem atribui este título?”, “Como estas atribuições são mantidas e influenciam?”, “Com quais resultados?” (BECKER, 2014, p. 10). Esses são os questionamentos padrão numa investigação empírica.

Por outro lado, a indeterminação de uma pauta clara própria à pluralidade temática, assim como pode facilitar a absorção pelo mercado, pode assegurar a existência ou as condições materiais das(os) poetisas e coletivos para a sua permanência no jogo. Entrar e sair pelas várias instâncias e brechas do mercado também é compreendida por muitos artistas como mais uma estratégia que, por vezes, confere visibilidade à produção ou garante o financiamento de outras ações independentes. É o que Becker intitula de profissionais integrados. Para Becker (2010), quanto mais um mundo da arte se organiza, mais é passível de implicar normas que exigem as competências de um profissional confirmado. São artistas perfeitamente adaptados ao mundo da arte, mas não lhe garante uma vida fácil nem agradável. Os mundos da arte tratam as obras dos profissionais integrados como se fossem intercambiáveis, como se não impedissem a sua recíproca substituição sem inconvenientes. Os profissionais integrados:

Abordam os problemas da sua arte sob um mesmo ângulo e criam consensos em torno dos critérios de validação das soluções. Conhecem as diversas tentativas de resposta aos problemas postos, ou pelo menos a alguns dentre eles, e os novos problemas que estes, por sua vez, suscitam. Conhecem a história do género que praticam, bem como o seu pessoal de apoio e o seu público, de modo que todos possam compreender aquilo que pretenderam fazer e em que medida é que esses objetivos foram atingidos. Tudo isso facilita a atividade colectiva necessária à criação das obras de arte. Os profissionais integrados podem produzir obras fáceis de reconhecer e de compreender, mas não a ponto de se tornarem isentas de interesse. Podem suscitar, mesmo a um público bem informado, algumas incertezas quanto às suas intenções, pois o seu trabalho não se traduz obrigatoriamente à repetição de gestos rituais. Conhecem varias formas de manipular os materiais correntes para criarem efeitos artísticos e despertarem emoções (BECKER, 2010, p. 199).

Ou como Szaniecki trata em seu artigo *Experiências estéticas do comum*, que se traduz no “artista-intérprete” com capacidades excepcionais, sendo aquele artista que relaciona e confecciona seu produto sem distinguir o carácter político do seu trabalho. Para ela, mais do que o produto artístico gerar o consumidor, ele localiza a necessidade do consumo e cria relações. Isto é, cresce o interesse das empresas e instituições pelo artista quando este se torna um criador de relações. “Além de se transformar na principal força produtiva, o agir junto constitui um

espaço com estrutura pública no seio da empresa ou da instituição” (SZANIECKI, 2012, p. 41). Por exemplo, bancos patrocinando grandes artistas. Ou, melhor, no caso já citado, o artista Miró forneceu a farmácia (empresa) imagens tão poderosas quanto uma propaganda, isto é uma aplicação da poesia na publicidade. A autora, entre outras palavras, explica essa centralidade no mundo da arte no capitalismo contemporâneo ao dizer que as empresas possuem o mesmo *modus operandi*, aproximam-se então dos modos de produção, material e sobretudo imaterial, do artista e da arte para se tornarem mais competitivas em nichos de mercado em contínua multiplicação e transformação. Assim, podemos pensar, por conseguinte, o artista na figura de um profissional liberal? Pois, a partir de uma produção autônoma, desmedida, sem proteção social e sem seguro, fornece seus instrumentos a uma empresa que se apropria de seu trabalho e não retribui com direitos e garantias? Por fim, Szaniecki não acredita que “indústrias criativas” como essas constituem uma “esfera pública” ou, de uma “esfera do comum”, porquanto, o comum produzido cooperativamente por muitos é sempre expropriado por forças externas a serviço dos interesses privados de poucos.

Enquanto aos editais públicos ligados à deglutida arte, a arte poética, estes também costumam ser bem-vindos, pois injetam recursos em novos projetos que acabam potencializando, aprofundando ou diversificando suas pesquisas em arte, segundo os(as) integrantes do Coletivo Controverso Urbano. Contudo, sobre as motivações do Coletivo e a opção pela rua como espaço e suporte “privilegiado”, Patrícia Naia destaca novamente através da sua trajetória no Coletivo um fazer político-cultural, direto e sem intermediário das intervenções. A própria elaboração artesanal do zine, o cuidado pela concisão das poesias, seu custo benefício, o tempo e o risco assumidos na ação fazem com que a poesia na rua, segundo Naia, tenha mais poder e importância do que em “indústria criativa”.

Eu acho que trabalhar com a poesia na rua mudou muito assim minha perspectiva de artista mermo e de produto artístico e me fez passar a enxergar possibilidades de sobrevivência, possibilidades de existência também, possibilidades de resistência sendo produtora artística fazendo minha arte, fazendo meu zine, costurando meu zine, tudo isso são processos que me constroem todos os dias, que me reconectam com o meu passado, que por outros caminhos as vezes eu não conseguia acessar a ancestralidade, as coisas que foram perdidas, que foram apagadas, que ficaram invisibilizadas. Então, a arte que eu produzo hoje é está na rua, fazer um evento pra mulheres na rua, trabalhar com mulheres, acompanhar essas mulheres me reconecta muito com coisas da minha ancestralidade e me dão assim de fato um bálsamo pra seguir uma trajetória que não é uma trajetória fácil, que não é uma trajetória simples, que é uma trajetória de sempre ter que está ocupando os espaços mesmo, colocando o pé na porta dos espaços e dizer assim: “a gente quer entrar aqui, a gente tem direito, a gente quer ter acesso a isso. A gente quer ter acesso”. E quando falo isso é sobre todas as coisas, as instituições, os editais, os trabalhos, as oportunidades, e hoje eu enxergo que eu posso sobreviver disso, que isso não é o que me diziam antes que eu não vou fazer isso só de brincadeira aqui, de boa e tá tudo certo. Isso é meu trabalho,

é o que eu sou, é parte da pessoa que eu sou. O que me deu isso no início foi o Controverso que, ainda dá, que ainda é minha lembrança, hoje é o Slam. Isso pulsa fora de mim e pulsa dentro de mim.⁵⁹

O relato de Patrícia Naia direciona-se ao encontro do que o Filósofo Luiz Fuganti (2013) trata sobre o modo de viver da nossa singularidade como um modo necessário do acontecimento de nós mesmos para que sejamos ativos e criativos. Em sua palestra *Criação de si como obra de arte*⁶⁰, ele afirma que existir implica em criar “existência e se a nossa essência é uma potência de criar existência, é preciso encontrar essa razão de potência sem a qual não há criação de existência, e cuja criação de existência retorna sobre nossa própria essência em forma de mais potência de criar existência”. Portanto, Naia, ao criar estratégias de sobrevivência para fazer existir sua arte dentro e fora dos Coletivos, busca na sua ancestralidade, sobretudo na força das mulheres, para ir ao confronto com o estabelecido, formando fissuras nos espaços que precisam ser ocupados por outras pessoas, inclusive, por ela.

Conforme sinaliza Buscatto (2016, p. 18): “As transgressões da ordem de gênero se realizam, assim, à margem dos mundos da arte, e não no seu coração, como poderiam fazer acreditar os discursos estereotipados sobre a arte como um lugar natural de criatividade e subversão”. Nesta direção, a socióloga Marie Buscatto (2016) assinala que as abordagens das relações de gênero nas artes ficam ocultas nos estudos pioneiros da Sociologia da Arte. A autora busca discutir como a normatividade masculina permeia os interstícios que perfazem o mundo da arte – suas regras, seus valores, as práticas, os hábitos – e ainda há um elemento importante que está ligado à atribuição de sentidos referente às diferenças sexuais e o quanto isto influencia “os funcionamentos artísticos”. Embora não seja o foco da dissertação, mas incluir o gênero enquanto categoria de análise viabiliza que olhemos para como determinadas atribuições de sentidos, orientados pelos processos culturais, produzem certos tipos de classificações sociais que caracterizam homens e mulheres de maneiras distintas, a exemplo dos estereótipos negativos do gênero, onde se atribuem às mulheres certa incapacidade criativa em relação à produção da cultura.

Tais classificações por um lado, tendem a criar obstáculos à participação das mulheres nos espaços artísticos, porém, por outro lado, há um elemento de resistência aos mecanismos de opressões de gênero, que podem ser observados através da produção cultural, poética e

⁵⁹ Entrevista concedida por NAIA, Patrícia. [09. 2019.]. Entrevistador: Gabriel Góes. Recife, 2019.

⁶⁰ “Criação de si como obra de arte”. Palestra ministrada por Luiz Fuganti na Faculdade de Teatro da Universidade Federal de Uberlândia. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=8jMcywa-HUE>> Acesso em: 05 de mai. 2020.

política de Patrícia Naia frente aos Coletivos Controverso Urbano e Slam das Minas. Estes limites, contudo, como sabemos, não estão dados pela incapacidade criativa das mulheres, pelo contrário, estes limites são os efeitos das consequências desiguais que operam na dicotomia dos sexos, permeada pela cultura do machismo que atribui à categoria masculina o papel ativo e criativo e às mulheres o papel passivo, ou que homens possuem maiores capacidades cognoscentes para a produção da cultura e as mulheres o papel do cuidado, da maternidade compulsiva e da fragilidade, associando-a estritamente à natureza (ALMEIDA e AMARAL, 2019).⁶¹

Figura 8 – Zine Poemargem e livro de Patrícia Naia; reportagem na Revista Continente e no jornal El País. Registros fotográficos da autora.



Fonte: Página da autora no Instagram.⁶²

Retraçamos até aqui uma espécie de genealogia das intervenções a partir dos seus principais expoentes, recortamos um histórico da arte poética a partir das referências do Controverso Urbano. Esse quadro geral forneceu indícios valiosos e facilitou a compreensão do pensamento, de padrões formais relativos à composição dos trabalhos, da percepção e modos

⁶¹ Se eu tivesse mais espaço, apresentaria o argumento de que a sociologia feminista é um dos principais contextos em que a abordagem da desigualdade de gênero nos mundos da arte se desenvolveu. O artigo de Buscatto (2016) é um belo exemplo. Ver também Collins (2019).

⁶² Disponível em: <<https://www.instagram.com/pr3tanaia/>> Acesso em: 22 jun. 2020.

de operar dos(as) integrantes do Coletivo. A fim de concatenar diferentes artistas, movimentos e tendências em arte informadas pelo Coletivo ao longo das nossas conversas e entrevistas, mais que uma ordem cronológica rígida, adotamos uma divisão temporal baseada nas técnicas, nos procedimentos e campos de conhecimento.

Essas principais alusões e influências intercalam-se imprescindivelmente entre as esferas das artes e da literatura ou, ainda, da poesia marginal. O que ambas vertentes seguramente compartilham é a afirmação da arte enquanto uma ferramenta política e cultural, de discordância e emancipação.

A ligação entre esses diferentes artistas e procedimentos artísticos, que se inscreveram de modo incontestável na História da Arte⁶³, deve-se justamente por suas posturas críticas radicais na medida em que indagaram incessantemente às regras e aos padrões vigentes em cada um dos seus períodos, intitulado-se, muitas vezes, como “antiarte”. Isso quer dizer que esses artistas, de algum modo influenciados pela obra conceitual, recorriam a artifícios convencionais para refletir criticamente sobre a representação fora do aparelho da arte — e é a partir daí que eles dirigem discursos para dentro dele (FOSTER, 1996).

Assim, percebeu-se igualmente, que o Coletivo Controverso Urbano retraça por esse mesmo caminho. Mas, embora esse seja um primeiro passo, ele ainda não é suficiente. O próximo passo é examinar o funcionamento do Controverso Urbano em outro nível: o funcionamento de sua atuação cultural, suas intervenções produzidas nas ruas e praças e seus eventos cheios de vida para os(as) frequentadores(as) dos seus saraus de poesia.

3.1 Impressões de Campo

*As vezes / os óculos que nos botam / nos fazem enxergar /
com a ótica dos outros. (SANTANA, Felipe, 2017, p. 34)*

Sintetizando uma das formas de descrever o que considero a situação que envolve o ato poético intervencionista do Coletivo Controverso Urbano, arrisco dizer que este se inicia por uma inquietação inerente ao processo criador — que Tacio Russo chamou de “vômitos

⁶³ “A História da arte relata as inovações que suscitaram vitórias institucionais, as que conseguiram criar em seu torno todo o aparato de um mundo da arte, que mobilizaram pessoas em número suficiente para cooperar regularmente e que lograram promover novas ideias. As mudanças que não conseguem conquistar uma rede de cooperação existente ou criar uma outra não têm futuro”. (BECKER, 2000, p. 249).

conotativos” —, seguida da performance através da declamação de um poema que para ele “mais do que recitar, mais do que puxar de dentro, você deve expurgar tocando. Não é só um vômito, é um vômito conotativo”. Isto é, o ato poético tem que se transformar numa coisa que pode ser vista, ouvida e, sobretudo, tocada se não o ato se torna simplório; tem que se transformar em algo compreensível se não ninguém o compreenderá, se não ninguém sentirá o seu poema, ninguém o conhecerá se ele não recitar ao declamar “tocando”.

O que funde os gêneros é a maneira de operacionalizar o ato poético intervencionista. Essa inquietação pode eclodir não só a partir de um descontentamento ou indignação, mas também de uma aguda alegria ou tipo de “iluminação profana”⁶⁴ que precisa ser declamada ao invés de ser contida. Em síntese, o ato se desenvolve a partir da performance inventiva ou confecção de uma matriz valendo-se de ferramentas e tecnologias do corpo como a voz alta para repercutir o já falado, mãos circulando, andares descontínuos, gestos ou caricaturas, tratando-se da projeção do poeta no sarau, com a prudência — a *phrónesis* aristotélica, que dá credibilidade ao discurso⁶⁵. Conforme afirma Paul Zumthor (1997):

Performance implica competência. Além de um saber-fazer e de um saber-dizer, a performance manifesta um saber-ser no tempo e no espaço. O que quer que, por meio linguísticos, o texto dito ou cantado evoque, a performance lhe impõe um referente global que é da ordem do corpo. É pelo corpo que nós somos tempo e lugar: a voz o proclama emanação do nosso ser. A escrita também, comporta, é verdade, medidas de tempo e espaço: mas seu objetivo último é delas se liberar. A voz aceita beatificamente sua servidão. A partir desse sim primordial, tudo se colore na língua, nada mais nela é neutro, as palavras escorrem, carregadas de intenções, de odores, elas cheiram ao homem e à terra (ou aquilo com que o homem os representa). A poesia não mais se liga às categorias do fazer, mas às do processo: o objeto a ser fabricado não basta mais, trata-se de suscitar um sujeito outro, externo, observando e julgando aquele que age aqui e agora. É por isso que a performance é também instância de simbolização: de integração de nossa relatividade corporal na harmonia cósmica significada pela voz; de integração da multiplicidade das trocas semânticas na unicidade de uma presença. (ZUMTHOR, 1997, p. 157).

A performance poética é um ato a ser proposto em grupo, como sinais, mais palavras, mais corpo, mais qualquer som dançado ou cantado para efetivação do ato em grupo. Não são poemas, são palavras que a ação criada em torno delas (fora delas) produz a situação poema. Porque hoje a palavra por si só impede a participação e rebaixa os sentidos, mas ela congrega outras expressões e isso a enriquece. Ou seja, para Zumthor (1997), o poema em performance é ao mesmo tempo interno e externo ao corpo, tendo a palavra não como cortina da ação, mas

⁶⁴ Uma expressão de Walter Benjamin (1987): “iluminação profana”. Nesse caso o indivíduo está numa situação em que o cotidiano se mostra enigmático, e o enigma mostra-se cotidiano. Essas coisas que seriam incompatíveis se tornam a mesma, de forma perturbada.

⁶⁵ Não é minha intenção privilegiar não-sociólogos aqui. Escolho estes trabalhos e termos, porque eles ilustram da melhor maneira o que quero abordar sobre as minhas impressões de campo.

a própria palavra transformando a ação em performance poética por efeito de redundância ou por reconstrução do já vivido. São poemas que só existem como performance e depois não ficam como objetos a serem mostrados e lidos, só se o ato for filmado. Os dois conceitos são unidos no viver o poema no ato em que está sendo transformado — fisicamente presentes e substanciais, a performance encontra um material que corporifica os poemas por meio das palavras e da voz. O ato passará do tempo atual ao tempo cotidiano, da performance à expressão, da existência à vida social em coletividade, fazendo o grande sacrifício de não ser apenas mais um ato em grupo.

Em alguns casos, pode-se fazer uso de sons com a própria boca, como o *beatbox*, um violão, um projetor para ampliar os sentidos, outros adereços, embora o ápice da lepidéz fique por conta do próprio corpo em sua performance e sagacidade, que envolve as escolhas que se realizam ao vivo. A(o) poeta vai ao sarau do Controverso Urbano frequentemente acompanhada(o) por um grupo de amigas(os) e afins e, após uma típica flanância⁶⁶ ou deriva em que os(as) poetas calculam sorratamente alguns riscos, vantagens e desvantagens sobre o poema, conclui-se a poesia com o gesto de declamar, dizer em voz alta seu poema — embora algumas resoluções não possam ser compreendidas apenas pela voz alta sem a presença do corpo. Após a diminuição da ansiedade e do aguçamento dos sentidos arfante — a *aísthesis* — e a satisfação da excitação, como a mão trêmula e a catarse relativa ao êxito da ação e o extravasamento das emoções, as(os) participantes primeiramente respiram e podem experimentar uma espécie de relaxamento e prazer, uma sensação de bem-estar e vida, seguida das palmas e do barulho da plateia, sendo a poesia feita da surpresa que apraz. Desde então, desde essa lograda experiência com a performance, procura-se raciocinar deste modo: já que foi dado o que elas(es) conceberam naquele espaço público e que outras(os) agentes também trabalharam na realização do ato performático — e com as mesmas instruções. Sendo assim, consoantes as palavras de Octávio Paz:

O que caracteriza o poema é sua necessária dependência da palavra tanto como sua luta por transcendê-la. Essa circunstância permite uma indagação sobre sua natureza como algo único e irreduzível e, simultaneamente, considerá-lo como uma expressão social inseparável de outras manifestações históricas. O poema, ser de palavras, vai mais além das palavras e a história não esgota o sentido do poema; mas o poema não teria sentido — nem sequer existência — sem a história, sem a comunidade que o

⁶⁶ O flanador — ao consumir visualmente mercadorias e pessoas e, ao mesmo tempo, resistir à velocidade da industrialização e à pressão de produzir — é uma figura ambígua, resistente à nova cultura comercial, mas também seduzida por ela. O pedestre solitário nas grandes cidades vivencia essas cidades enquanto atmosfera, arquitetura e contatos esporádicos; em outras cidades, quem passeia socialmente encontra amigos ou paqueras; o flanador, como sugerem as descrições de Walter Benjamin (1991), anda pelas margens, não é solitário nem sociável, experimenta Paris como uma abundância inebriante de multidões e mercadorias.

alimenta e à qual alimenta (PAZ, 1982, p. 225-226).

A situação não termina aqui. Esta é somente a primeira parte de duas, em que os artistas, autores, propositores, colaboradores ou poetas têm minimamente um pouco de controle sobre a situação. Um pouco, pois não podemos esquecer do pedestre solitário que, em outras cidades⁶⁷, geralmente é uma figura marginal, excluída da vida privada que ocorre entre pessoas íntimas e em espaços internos, mas, no Coletivo Controverso Urbano, a vida real se dá em público, na rua e no seio da sociedade. Portanto, esse pedestre ou transeunte que pode interromper a intervenção para observar e conversar participa da vida pública de algum modo. E o Coletivo tem a percepção e a afirmação de um mundo onde o sujeito não é necessariamente um estranho, onde ele pode ser um membro, um descobridor, numa fonte de vida compartilhada. O ponto fundamental tanto do encontro entre pessoas desconhecidas proporcionado pelo Coletivo quanto da vida social nas ruas é precisamente o fato de serem públicos. Reúnem pessoas que não se conhecem socialmente de maneira íntima, privada, e, muitas vezes, nem se interessam em se conhecer dessa maneira. Segundo Becker (2010), em *Mundos da Arte e Atividade Coletiva*:

Nessa perspectiva, a interação de todos os participantes produz um sentimento partilhado do valor daquilo que produzem colectivamente. A apreciação comum das convenções partilhadas e o apoio mútuo que dispensam entre si convencem os participantes de que aquilo que fazem tem valor. E se eles agem tendo a <<arte>> como referente, a conjugação dos seus esforços dá-lhes a certeza de produzirem obras de arte dignas desse nome. (BECKER, 2010, p. 57).

Por outro lado, o ruído dos automóveis ensurdecedores que interfere a declamação de algum(a) poeta no sarau, o elemento não imaginado, a guarda metropolitana que pode aparecer: coincidência ou não, a mistura de vários tipos de pessoas, a poesia oferecida a céu aberto para completos “desconhecidos”. E aí está outro ponto fundamental: os espectadores veem, sentem e compreendem alguma coisa à medida que compõem seu próprio poema, como o fazem, à sua maneira, dançarinos, poetas e *performers*. Para eles, a rua é o espaço social essencial para também encontrar pessoas, debater, cortejar, comprar e vender. Segundo está escrito em um excerto do poema *Consciência*: “A melhor escola é a rua, mas tem vez / que é a própria rua que nos assola / por não entendermos tanto dela” (MEDULLA, 2018, p. 9). Ou conforme a historiadora Rebecca Solnit assevera sobre as *vidas das ruas*:

A própria palavra *rua* encerra uma magia indelicada e suja, conjurando o baixo, o

⁶⁷ “[...] a cidade está associada, nos séculos XVI e XVII, ao dinheiro e à lei, e, no século XVIII, à riqueza e ao luxo; que há uma associação persistente, chegando ao auge no final do século XVIII e no XIX, à imagem da turba, das massas; que, nos séculos XIX e XX, a cidade é associada à mobilidade e ao isolamento.” (WILLIAMS, 2011, p. 472-473).

comum, o erótico, o perigoso e o revolucionário. Um homem das ruas é só um democrata, mas uma mulher das ruas, como a prostituta, vende sua sexualidade. Os meninos de rua são pivetes, mendigos e fugitivos, e *morador de rua* refere-se àquele que não tem outro lar. Em inglês, *street-smart* é alguém que tem a malandragem das ruas, que conhece os costumes da cidade e consegue sobreviver nela. “Às ruas” é o brado clássico da revolução urbana, pois é nas ruas que as pessoas se tornam o público e onde reside seu poder. *A rua* significa a vida nas correntezas impetuosas do rio urbano no qual todas as pessoas e coisas podem se misturar. É exatamente essa mobilidade social, essa ausência de compartimentos e distinções, que confere à rua seu perigo e sua magia, o perigo e a magia da água na qual todas as coisas correm juntas. (SOLNIT, 2016, p. 291)

O Coletivo Controverso Urbano pode ser chamado de uma figura pública automeada e que tem sua vida nas ruas. É uma figura pública que tem contato frequente com um amplo círculo de pessoas e interesse em tornar-se uma figura pública reconhecida. Ele não precisa ter nenhum talento ou conhecimento especial para desempenhar sua função, embora quase sempre os tenha. Precisa estar presente, e é necessário que possua um número adequado de pares para a realização do sarau de poesia, por exemplo. Sua principal qualificação é ser pública, conversar com várias pessoas diferentes. É assim que se transmitem as notícias que são do interesse da vida do Coletivo nas ruas. “Por isso que é essa coisa de assembleia, dos coletivos estarem juntos é muito importante pra gente. A gente presa muito pelo encontro, pelo debate, pela união dos coletivos”⁶⁸, relata Russo em entrevista.

Esse Coletivo está inserido no mundo da arte a partir de uma imagem construída da rede de cooperação que se estende em torno do sarau, da publicação independente, da venda e troca de fanzines, de obras consideradas alternativas e, por fim, da relação mútua de seus significados. Um mundo da arte que é feito da própria atividade entre as pessoas que cooperam entre si (BECKER, 2010). Não se trata precisamente de uma estrutura social ou de uma organização hierárquica que o Coletivo engendrou, e não usaremos esses termos senão para evocar a ideia de redes de compartilhamento entre pessoas que cooperam entre si. Sendo assim, isso ver-seja na maneira como os indivíduos agregam-se, como e por que eles formam entre si uma dada configuração ou como e por que as configurações assim formadas se modificam e, em alguns casos, desenvolvem-se. Porquanto, mais do que conceituar sistematicamente uma coleção de significados compartilhados, o Controverso Urbano decorre da partilha, entre agentes, de um mesmo *método de produção de significados*.⁶⁹ Portanto, os significados são reinventados sequencialmente na sua atuação cultural em vez de serem uma mera reprodução social.

⁶⁸ Entrevista concedida por RUSSO, Tacio. [08. 2017.]. Entrevistador: Gabriel Góes. Recife, 2017.

⁶⁹ GARFINKEL, Harold. Estudos de etnometodologia. Rio de Janeiro: Vozes, 2018.

Dito isso, a segunda parte ou tópico refere-se à recepção do público e às infinitas atribuições de sentidos e motivos para o feito, além, evidente, da circulação também ilimitada dos compartilhamentos dos eventos via web. Nessa parte, o artista perde completamente qualquer resquício de controle ou direção que ainda possuía. Aliás, depois da roda de poesia alocada na rua, na praça, no parque, no *hall* que se transformam em pátios, o artista já não é mais capaz de prever os múltiplos desdobramentos e as apropriações dessa mensagem sob a performance poética. Tudo isso faz o Recife parecer permeável, como se a declamação particular e as intervenções poéticas do Controverso Urbano no espaço público não se separassem tanto ali quanto em outros lugares, com os transeuntes entrando e saindo aos devaneios. Assim, performar no Recife ou participar dos saraus de poesia do Coletivo geralmente é descrito pelo espectador como uma leitura que se faz da situação, como se a própria cidade através da poesia fosse uma enorme antologia poética. É como se ela não fosse mais só dos(as) poetas que ali circunscrevem. Nas palavras de Felipe Santana, “o poeta só faz o registro, a sua responsabilidade é isso”.⁷⁰

Viver a cidade passa pelo desafio imanente de conhecê-la, de decifrá-la. Há poemas que não se exteriorizam, mas que estão escondidos nos olhares pulsantes. Ninguém consegue viver (n)a cidade sem interpretá-la. Não é preciso, para isso, imensas reflexões. Os registros vão sendo anotados no cotidiano, modificados, apagados, na rapidez de um tempo que a cultura projeta. Registros, muitas vezes, com o selo da subjetividade, como um espelho de momentos fugazes ou como signos de permanências e de tradições quase insuperáveis e inevitáveis. Reforçar o conceito de circunstancialidade, tão caro aos poetas — são contingentes e circunstanciais. São levados, pelo amálgama das circunstâncias, aonde ainda não sabem. Pois é no instante dessas rupturas das circunstâncias, nos instantes da criação, da ousadia, do atrevimento, da subversão. O acaso rege, em sua performance poética caprichosa, boa parte da fabulação de nossa vida. Cada um(a) dos(as) poetas e participantes possuem um poema a ser escrito para o Recife, pois não se pode viver na cidade sem criar intimidades com suas ruas, seus becos, suas vielas, avenidas, seus monumentos, cheiros, suas vitrines, galerias e pessoas. Os registros ficam inscritos nas esquinas de seus corpos, nas vacilações dos desejos. Escrever Recife, desenhar Recife, pertencem ao ciclo da figuração, da alegoria ou da representação. Segundo Beatriz Sarlo (2014, p. 140): “A cidade escrita não é, claro, apenas uma cidade literária. O jornalismo e a crônica de costumes escrevem cidades; o ensaio escreve cidades; as

⁷⁰ Entrevista concedida por SANTANA, Felipe. [08. 2017.]. Entrevistador: Gabriel Góes. Recife, 2017.

ciências sociais escrevem cidades”.

As trilhas que correspondem a esses poemas percorridos, desconhecidos, em que cada corpo é um elemento assinado por muitos outros, furta-se à legibilidade. As redes dessas escrituras acesas que se movem e se entrecruzam compõem uma história diversa com autor e espectador, formada de pedaços de trajetórias e alterações de espaços. Muitos aprofundam suas interpenetrações, buscam criar intimidades mais concretas e assumidas, nomeiam-se artistas urbanos e se deixam envolver pela sua diversidade multimídia. A cidade apresenta-se, para eles, como uma floresta de símbolos a ser descoberta. Escrever um poema e fazer poesia significam, então, criar passeios, visualizar onde estão instalados seus diques, colorir arranha-céus, como programar uma grande viagem por terra sem a previsão de retorno. Portanto, trata-se de uma estrada que não tem paisagens transparentes, nem tampouco uma rodoviária definida. Diante disso, já não se trata mais de remendar as fraturas dos espaços da cidade, para recriá-lo. Mas de localizar esse Coletivo dentro da própria cidade, de dar vida a uma história que ficou há pouco subjacente.

É bem verdade que acima se trata de uma visão dos artistas perante a cidade do Recife durante a azáfama e do barulho do dia de trabalho, porém não há como não reconhecer esse sentimento, e enquanto pesquisador o experimentei muitas vezes: os grandes prédios no bairro de Boa Viagem; os pontos de encontro na Rua Mamede Simões, próxima ao Ginásio Pernambucano, por exemplo; as bibliotecas e os teatros, as torres e cúpulas dos Palácios da Justiça e do Campo das Princesas; e — muitas vezes, ainda mais emocionante — as casas, as ruelas, a tensão e o entusiasmo de estar no meio de tanta gente, com tantas metas e objetivos diferentes. Já me vi em muitas cidades e experimentei essa sensação — nas diferenças físicas e espaciais entre Lima, São Paulo, Rio de Janeiro e Salvador —, esta qualidade identificável e comovente entre cidades: o centro, a atividade, a noite. Como todo mundo, também já senti o caos dos metrô e os engarrafamentos extensos de trânsito; a monotonia de casas idênticas enfileiradas no Sertão do Pajeú; a pressão agressiva de multidões de desconhecidos no Carnaval. No entanto, isso configura-se como experiência, como uma experiência também sociológica para apurar as visões cáusticas dos(as) poetas e não tão turística da cidade, quando passa a incluir igualmente o movimento dinâmico, nesses centros e interiores de realizações concretizadas, realizações, muitas vezes, deslumbrantes. Portanto, garantir o modo como aqui se fazem as coisas, que é, afinal, aquilo que um sociólogo quer saber.

Sobre o aumento expressivo da circulação dos trabalhos e popularidade recente do

Coletivo, perguntei a Amanda Timóteo se havia algum evento específico responsável por certa explosão de reconhecimento dos últimos anos. Se no início de 2015, quando comecei a perceber o *boom* poético de saraus espalhados pela Grande Recife e encontrei o Controverso Urbano como guia que aglutinava vários artistas, ele contava com pouco menos de 400 seguidores em sua página do Facebook⁷¹, em outubro de 2017, agora existem mais de 2 mil. Ainda que não soubessem apontar um fator decisivo ou responsável pelo aumento dos simpatizantes, afirmaram que a ação de fazer saraus no Parque Treze de Maio⁷², centro do Recife, assim como nas praças da cidade, certamente contribuíram por um aumento significativo de seguidores.

Numa passagem rápida por sua página do Facebook, percebi que, além desses dois casos acima citados, pequenas intervenções isoladas obtiveram expressivas repercussões, como os eventos *Controverso Urbano – Itinerante – Praça da Várzea*⁷³ e *Slam da Maré + Controverso Urbano, por uma cidade mais humana*⁷⁴. Os dois alcançaram juntos aproximadamente 300 “confirmação de presença” e 538 “interessados”, respectivamente. Não só eventos como *Sarau Tropicália*⁷⁵ com 265 confirmações de presença e 578 interessados, mas também outras ações, como a já mencionada no capítulo anterior — *Sarau OcuPARQUE*⁷⁶, realizado em parceria com o movimento Ocupe Estelita e o Coletivo Flores no Asfalto, em 2015, com mais de 197 confirmações de presença e 216 interessados —, foram responsáveis juntos pela propagação dos trabalhos e pelo avolumamento dos fãs e curiosos. Independentemente do modo particular poético-performático e/ou político-crítico das ações, são a produção criativa e a capacidade de traduzir um amálgama de sentimentos e impressões acerca de algum assunto, tema, fato ou imaginário que farão a diferença no sucesso também virtual da recepção. Não resta dúvida de que uma boa imagem final contribui significativamente para que o trabalho seja bem acolhido, replicado e consumido, mas ainda é essa combinação de forma, conteúdo, síntese, adequação

⁷¹ Disponível em: <<https://www.facebook.com/ControversoUrbano/>> Acesso em: 16 jun. 2020.

⁷² As ruas da Saudade, João Lira, Princesa Isabel e do Hospício margeiam o Parque Treze de Maio, que ocupa várias quadras e é a maior concentração de área verde da cidade, com pista de Cooper, pequeno zoológico, parque infantil e vários monumentos. Em seu entorno, estão alguns prédios centenários, como o da Faculdade de Direito do Recife (a primeira do País) e a Casa José Mariano, sede da Câmara Municipal do Recife. Teve sua construção iniciada em 1892, na gestão do governador Alexandre José Barbosa Lima. Em 1939, foi transformado em parque pelo então prefeito Antônio Novaes Filho.

⁷³ Disponível em: <<https://www.facebook.com/events/1664820230505755/>> Acesso em: 16 jun. 2020.

⁷⁴ Disponível em: <<https://www.facebook.com/events/421580091576701/>> Acesso em: 16 jun. 2020.

⁷⁵ Disponível em: <<https://www.facebook.com/events/484672188391041/>> Acesso em: 16 jun. 2020.

⁷⁶ Disponível em: <<https://www.facebook.com/events/544446555706877/>> Acesso em: 16 jun. 2020.

ao local, criatividade e ousadia que indicam definir a repercussão da proposta ou o seu nível de apreciação e circulação.

Figura 9 – Imagens de eventos com número elevado de pessoas que circularam na internet.



Fonte: Página do Facebook e site do Coletivo.⁷⁷

Em 06 de maio de 2016, soube que o Coletivo Controverso Urbano participaria do segundo *Circuito Funarte de Saraus e Batalhas*, realizado pela Fundação Nacional de Artes (Funarte), no Recife, na Torre Malakoff – Praça do Arsenal⁷⁸. No programa, poetas e músicos de produção independente, de diferentes cidades pernambucanas, realizaram apresentações gratuitas ou com ingressos a preços populares. A programação reuniu artistas não apenas de música e literatura, mas também de artes visuais, audiovisuais e artesanato; e arte-educadores.

Era noite de apresentações. O lugar estava cheio de pessoas por conta desse circuito que se realizaria na Funarte – Torre Malakoff. DJs e bandas se revezavam no palco temporário.

⁷⁷ Disponível em: <<https://controversourbano.wixsite.com/controversurbano>> Acesso em: 22 jun. 2020. Disponível em: <<https://www.facebook.com/ContraversoUrbano/>> Acesso em: 22 jun. 2020.

⁷⁸ Disponível em: <<https://www.funarte.gov.br/musica/segundo-circuito-funarte-de-saraus-e-batalhas-leva-poesia-e-musica-a-quatro-estados/>> Acesso em: 22 jun. 2020.

Considerando que a atenção estava voltada para os músicos e que os suportes que estavam disponíveis para os(as) poetas eram os mesmos dos outros artistas, eis que surge a ideia, entre os(as) integrantes do Coletivo, de realizar o sarau de poesia no próprio palco. Eram muitos para realizar a ação. O Controverso Urbano nesta noite, mesmo com a presença de outras pessoas, contava com namorados(as), amigos(as) e afins, formando um pequeno bando de oito pessoas. O clima era amistoso e festivo. Enquanto uns declamavam no palco, com o microfone na mão, outros fotografavam ou filmavam em meio à pândega do circuito.

Figura 10 – Imagens do segundo “*Circuito Funarte de Saraus e Batalhas*”. Fotos: Alex Vinícius.



Fonte: Página do Coletivo no Instagram e de Amanda Timóteo.⁷⁹

Em maio de 2016, no contexto político brasileiro que envolveu o afastamento da presidenta Dilma Rousseff, que, por sua vez, aguardava julgamento sob argumento de ter cometido crimes de responsabilidade fiscal, a participação do Controverso Urbano no segundo *Circuito Funarte de Saraus e Batalhas* teve novamente um cunho político.

O número de pessoas envolvidas na intervenção e o fato das declamações não terem atingido diretamente os produtores do evento, mas, sim, o então presidente interino Michel Temer, fizeram com que essa ação se tornasse ainda mais serena e com menos riscos ou chances de um revés mesmo se tratando de sedes do governo e, teoricamente, de locais mais protegidos como equipamentos culturais. Ficou, mais uma vez explícito, na postura crítica e criativa dessas ações engajadas do Coletivo, que a indignação e a inconformidade com a conjuntura histórica

⁷⁹ Disponível em: <<https://www.instagram.com/p/BH3jZm5gDpg/>> Acesso em: 22 jun. 2020.

e política desfavorável do país mesclavam-se a uma atmosfera de diversão, gozo e vontade de participar e interferir nesse momento particular da vida pública. Uma vontade ou necessidade de reagir com poesias e sem violência.

Chegando à conclusão (provisória, evidente, pois o tema é complexo e não se esgota em um par de parágrafos) sobre as impressões de campo que se referem ao terceiro momento da poesia marginal em Pernambuco, no qual se insere o Controverso Urbano como protagonista, quero ressaltar que não faz parte dos objetivos desta dissertação um sociologismo crítico, tendência em explicar tudo por meio dos fatores sociais e, nem tampouco forçar um discurso que legitime a relevância dos(as) poetas do grupo estudado para a literatura brasileira. Significa simplesmente que a sociologia é como todas as outras ciências, envolvidas no trabalho normal de multiplicar mediações e estabilizar ou disciplinar algumas delas (LATOUR, 2012). É evidente que, se os críticos e pesquisadores(as) especializados(as) em literatura não analisarem a produção dos(as) poetas marginais/periféricos(as) segundo os parâmetros da própria disciplina, ela ficará relegada apenas à sua importância política e cultural — mesmo que isso, por si só, estimule questionamentos fundamentais, como: o papel social das obras literárias, o Coletivo enquanto catalisador de artistas, emoções, conhecimento, valores, mensagens éticas, a universalização da escrita e da leitura, a necessidade da ampliação do número de leitores e a incorporação de novas vozes no discurso literário. Segundo retrata Florencia Garramuño (2014), sobre *A literatura fora de si*:

A articulação dos textos com e-mails, blogs, fotografias, discursos antropológicos, entre muitas outras variantes; ou, no caso da poesia, a colocação em tensão do limite do verso, que pode incorporar amiúde todas essas outras variantes referidas, cifra nessa heterogeneidade uma vontade de imbricar as práticas literárias na convivência com a experiência contemporânea. Para essa literatura, uma leitura estritamente “disciplinada” ou disciplinar pouco parece poder captar. Nesse campo expansivo também está a ideia de uma literatura que se figura como parte do mundo e imiscuída nele, e não como esfera independente e autônoma. É sobretudo esta questão, embora difícil de conceitualizar, o sinal mais evidente de um campo expansivo, porque demonstra uma literatura que parece propor para si funções extrínsecas ao próprio campo disciplinar (GARRAMUÑO, 2014, p. 36).

Cabe-nos, a seguir, recompor as experiências sociais e as trajetórias literárias dos(as) integrantes do Coletivo Controverso Urbano para refinar de forma analítica alguns apontamentos feitos até aqui (a apropriação dos usos do espaço público, as experiências sociais e literárias compartilhadas, as características dos produtos literários, os aspectos relativos à produção e circulação das obras, a atuação cultural movimentando a cena da cidade, etc.) a fim de reperspectivar determinadas teorias correntes sobre sociologia da arte.

4 O SARAU DE POESIA ITINERANTE E SUAS INTERVENÇÕES

Essa tonelada de “novos” estão me soterrando, / Alguém que tenta puxar minha mão / Logo retira por medo do sujo, / Pois o novo é limpo / E não há lugar para todo esse embaraço de homem. / Acho também que o novo é mais revolucionário / E tudo que conserva estraga, azeda, / Por isso estou aqui em baixo / Soterrado pelo recente dismantelo, / Com gosto azedo na boca / Daqueles de quem calou. (RUSSO, 2018, p. 31)

Neste capítulo final, utilizamos o termo *sarau* como metonímia para nos referir à prática das intervenções poéticas a partir de uma possível analogia entre algumas das suas propriedades elementares. A palavra *sarau* é tergiversada e concentra um pouco da hibridez que compõe o conjunto dos momentos que integram a situação da intervenção como um todo. Pode significar um conjunto de pessoas que se reúnem para praticar atividades recreativas ou uma manipulação planejada, como dançar, recitar poesias, conversar, realizar reunião literária, pândega, cenáculo. O sarau de poesia contém a presença de participantes, a interatividade, algumas regras, as peças, os objetivos e os clamores do público. A voluntariedade da participação é pré-requisito indispensável. Há estímulos, às vezes ludicidade ou há risco de efeitos negativos. A palavra latina *seranus* remete diretamente ao sarau e à produção de prazer. No sarau de poesia, não existe adversário como nas outras modalidades de fazer poesia — por exemplo, no *slam* ou na batalha de rima —, embora ele possa estar oculto, explícito ou inexistente; porém, é notável e intrínseca ao sarau poético a oposição de forças ou a existência de um conflito, por conseguinte, nos discursos que produzem ideias de cidade, críticas, análises, figurações, hipóteses, instruções, proibições, ordens, ficções de todo tipo.

É possível traçar entre eles, arte e sarau, um paralelo tendo em vista o conjunto dos elementos básicos que caracterizam a atividade de recitar. A palavra *recital* é uma derivação da língua inglesa que possui o mesmo significado na língua portuguesa: “concerto de um só artista ou de um pequeno grupo de solista”; ou a *récita*, que significa “apresentação de espetáculo teatral”. O verbo *recitar* tem uma relação *sui generis* com o que irá ser tratado daqui por diante: “ler em voz alta e clara. Dizer com clareza e ênfase expressiva; declamar” (HOLANDA, 2008, p. 687). Se, no final do primeiro capítulo, as referências do Coletivo indicaram-nos um pouco sobre as táticas e o modo coletivo de atuação que os posicionam em certa medida na História da Arte⁸⁰ e organizam os aspectos formais e operacionais das intervenções poéticas, iremos abordar agora não só os limites e estímulos que prescrevem as disposições para agir neste

⁸⁰ “A história da arte respeita uma dupla história. É a história dos homens encarada através das suas criações e é também a história dessas mesmas criações” (EVENSON *apud* DELFANTE, 2000, p. 371).

imenso tabuleiro representado pela cidade, mas principalmente o que está em sua atuação cultural. O que está sendo relacionado vai nortear o desenvolvimento dos próximos subcapítulos e informar-nos sobre os fins, as justificativas e demais ligações entre os distintos elos que compõem os sentidos da ação. Os relatos das entrevistas concedidas pelas(os) agentes irão balizar as próximas questões a fim de apreendermos também os motivos que fundamentam a causa dos saraus ou das intervenções do Coletivo Controverso Urbano que se justapõe à cidade.

Assim, como todo mundo da arte possui regras, normas, estilos e modos de produção, essas regras, sem as quais não existe o sarau, não são rígidas ou explícitas como na arte convencional. Estão diluídas ao longo da dissertação, bem como estão na prática das(os) agentes. Mas poderíamos resumi-las da seguinte maneira: a(o) poeta (artista ou não) pode se valer de qualquer técnica ou adereços para que, a partir da potência do coletivo e de habilidades pessoais como destreza, inventividade e ousadia, dê um lance criando uma frase poética ou situação que figuram como instantes de desvio, fissura ou descontinuidade. O sentido preferencialmente deve permanecer em aberto para que se reverbere indefinidamente pelo público. Comumente, o sarau do Coletivo está associado também à apropriação e à ressignificação do espaço público urbano, geralmente aliadas à produção de territórios mínimos ou breves instantes de identificação, vínculo, aproximação, particularização, imantação, pausa, reflexão, crítica, diálogo, questionamento, contestação, estranhamento, extravasamento, exaltação, experiência, vivência, entre outros.

Segundo o artigo *Quais espaços públicos para práticas de arte crítica?*, de Mouffe (2005), em que ela examina as consequências do modelo agonístico da política democrática para entender o espaço público, há dois pontos divergentes de espaço público ou múltiplas unidades de análise para além do saber científico, pois ainda existem as unidades regionais, cada qual com uma maneira particular de entendimento. A consequência disso, por exemplo, é que esse modelo desafia a concepção geral que, de formas distintas, “entende a maioria das visões concebidas de espaço público como um terreno em que o consenso pode emergir” (MOUFFE, 2005, p. 188). Para a autora, de acordo com o modelo agonístico, ao contrário, o espaço público é uma trincheira em que diversos projetos hegemônicos são confrontados, sem qualquer possibilidade de reconciliação. Numa sociedade em que existem tantos espaços públicos em disputa, ou seja, uma troca de argumentos compelida por regras lógicas, é preciso deixar evidente que não estamos lidando com um único espaço. A autora insiste na relevância de um segundo ponto: “ao mesmo tempo que não existe um princípio subjacente de unidade e

nenhum centro predeterminado para essa diversidade de espaços, há sempre diversas formas existentes de articulação entre eles e nós que não são confrontadas pelo tipo de dispersão” (MOUFFE, 2005, p. 188). Ao abordar as fissuras dos espaços públicos e suas diferentes formas de articulação, o modo como descreve a luta hegemônica pela apropriação dos diversos espaços poderia ser aplicado na análise das intervenções poéticas do sarau. Portanto, Mouffe (2005), em seguida, faz uma reflexão sobre espaço público e outro significado de público, como “audiência”:

A própria identidade de um determinado espaço público é uma função de seu público, e, reciprocamente, a identidade do público diz respeito à forma como o espaço público é construído. Como estou evidenciando aqui o aspecto político dessa relação, a questão que gostaria de abordar se refere às implicações na construção discursiva do papel político que práticas progressistas de arte crítica poderiam desempenhar. Quero ressaltar, logo de início, que quando penso sobre a relação entre arte e política não a percebo como dois campos constituídos separadamente — arte de um lado e política de outro —, entre os quais uma relação deveria ser estabelecida. Existe uma dimensão estética na política e uma dimensão política na estética. [...] De acordo com a abordagem agonística, arte crítica promove dissidência: torna visível o que o consenso dominante tende a obscurecer e obliterar. Não acho, entretanto, que arte crítica consiste apenas em manifestações de recusa, que devem ser a expressão de uma absoluta negação, um testemunho do “intratável” e “irrepresentável” (MOUFFE, 2005, p. 190).

Se na arte crítica e poética do Controverso Urbano a vitória é a finalização da ação por meio do sarau no espaço público, a derrota poderia ser atribuída à sua não conclusão por quaisquer motivos. No que poderíamos chamar de empate, a intervenção sobrevive poucas horas, como no exemplo localizado em Jaboatão dos Guararapes, na Vila da Cohab, Rua B, n.20, que lá permaneceu pouco mais de quatro horas. Depois de quase oito meses sem o Controverso Urbano realizar algum sarau, André Medulla, integrante do Coletivo, reagiu afirmando que iria se reorganizar: “A gente veio se organizando pra fazer esse sarau já há um tempo, porque a gente tava repensando nossos corres e se reorganizando enquanto Coletivo também e, é isto. Já colocamos a faixa lá na frente. É nós”. Chama atenção no comentário do poeta o contraste entre certo desejo de permanência e a recorrente concepção efêmera da arte poética aliada aos outros afazeres da vida.

Nessa perspectiva, o Controverso Urbano estava no lugar certo, na hora certa, intervindo em lugares onde a arte não chega de forma próxima às pessoas oriundas da periferia. Já a arte convencional, em seu fazer artístico padronizado por normas, não se aproxima muito desse público e é concebida para durar centenas de anos a partir de sua institucionalização, como os museus vêm chancelando em exposições, por exemplo, de uma estátua de bronze, um óleo sobre tela. Diametralmente oposto, para um mundo da arte de rua, com a sua curta exposição e

que precisava ser documentada, só era necessário alguém com uma câmera na mão e com vontade de se reunir para realizar o sarau. Ninguém necessita de museus para expor as suas obras. Foi nesse contexto de tensionamentos, entre os modos distintos de pensar e praticar arte na cidade, que o Coletivo produziu, trazendo para a boca de cena aqueles personagens que Michel de Certeau (1994) definiu como os *caminhantes inumeráveis*: mulheres, crianças e homens comuns desprovidos de qualquer heroísmo oficial e retumbantes vitórias; andarilhos das periferias, excluídos de políticas públicas, inventores de mundos nas artimanhas do cotidiano das cidades. A estratégia das(os) integrantes parece ter uma motivação, como um contra-ataque às políticas do uso do espaço urbano também. Em uma fala de Amanda Timóteo, em entrevista concedida em 2019, podemos identificar esse aspecto quando perguntada sobre qual discussão estava acontecendo a respeito do espaço público na época em que o Coletivo foi criado:

O Controverso Urbano tinha muito isso que era a gente resgatar a cultura da literatura que tipo, a cidade é rodeada de estátuas de poetas só que ao mesmo tempo tem espaços abandonados, entendesse? Espaços onde a gente pode criar alguma coisa pra literatura. Vários poetas que participaram da cena de Pernambuco que a gente não sabe. Não tem noção quem são, porque não tem nenhuma pesquisa assim, sabe? E aí a gente ficava com essa necessidade de resgatar o nome dessas pessoas até pras pessoas lembrarem, tá ligado? De quem foi que fez o movimento nos anos 1970/1980 mermo, que tava movimentando a cena de literatura marginal, inclusive. Tinha os poetas que todo mundo lembrava, porque tá nos livros e tal, mas assim, tinha poetas que ninguém lembrava tipo, Miró da Muribeca e entre outros, e principalmente as mulheres também com o apagamento da história das mulheres na literatura. Aí nascia muito dá necessidade da gente divulgar o passado e o presente também.

Figura 11 – “Depois de um tempo de correria temos repensado nossas ações formativas e temos contado com coletivos nascidos nas periferias. Unidos ao @espaçojardimresistencia chegamos com uma programação instigada que será realizada num ponto cultural que estará sendo inaugurado no dia do evento em prol do fortalecimento do corre da nossa querida preta e MC @x.x.x.ago.x.x.x , que estará cedendo esse espaço a fim de movimentar a cena social/artística na favela de Jardim Piedade, com direito a Batalha de Passinho, nosso amado sarau em mais uma edição itinerante, feirinha colaborativa e também a 3º edição do @slam_da_praca chegando com os dois pés na porta”. Foto: Gabriel Góes.



Fonte: Página do Coletivo no Instagram.⁸¹

Em um sarau de poesia, sentimentos de euforia e tensão misturam-se, além do que Rancière (2009) chama de “práticas estéticas”, como forma de visibilidade das práticas de arte, do lugar que ocupam, do que fazem no que diz respeito ao comum. Certamente, a noção de sarau e os valores que os acompanham se transformam ao longo dos períodos históricos. Se, até o momento pré-revolução industrial, ele ainda podia ser percebido como vetor de equilíbrio, beleza ou harmonia para o compartilhamento de uma manifestação artística, no século XXI vem renascendo em diferentes espaços e com propostas muito diversas, aproximando pessoas e criando momentos de conexão por meio da arte ao utilizar vários meios ou suportes diferentes em que se entrecruzam música, filme, literatura, cinema, fotografia e poesia.

Sem adentrarmos nos pormenores deste universo, conceberemos o sarau, portanto, nem pela via comercial do desempenho artístico, nem pelo “faz de conta” fantasioso e brincante das crianças, mas pela sua capacidade em articular prazer e tensão, destreza e acaso, confronto e sociabilidade. Conceberemos o sarau, sobretudo, pela satisfação de excitação e emoção que o acompanha. Próximo do conceito *a partilha do sensível* em Rancière (2009), as intervenções poéticas no sarau de alguma forma também satisfazem uma necessidade de partilhar um comum e como uns e outros se comprometem a organizar sua vida nessa partilha, ainda que não figurem necessariamente como suas motivações primeiras.

Semelhantemente à concepção da partilha em comum exposta pelo autor, parece haver no exercício das intervenções uma agradável tensão, uma excitação prazerosa, que culmina em uma espécie de catarse no instante após sua realização e consequente relaxamento das tensões nas práticas artísticas. “Tipo, muita gente foi tocada pelo Controverso e é até hoje assim, né? Incrível, pô!”, manifestou Cherri durante a entrevista. Assim como no sarau, há que se ter tempo disponível. Porém, esse tempo livre nas intervenções do sarau não é aquele liberto das ocupações do trabalho profissional, pois está vinculado justamente ao trabalho artístico de algumas pessoas que ali estão, ou seja, é também o próprio trabalho das(os) agentes. Rancière (2009, p. 17) igualmente pontua que “as práticas artísticas são ‘maneiras de fazer’ que intervêm na distribuição geral das maneiras de fazer e nas suas relações com maneiras de ser e formas de visibilidade”. As abordagens observadas nas intervenções dos artistas são uma autonomia de que podem gozar dos modos contemporâneos de fazer arte. Haveria, sim, para o autor, uma

⁸¹ Disponível em: <<https://www.instagram.com/p/BytZayBHRvg/>> Acesso em: 15 jul. 2020.

representação específica de fazer que é procurada, uma forma de excitação motivada pelas ocupações sociais que tornam as artes visíveis. Essa partilha corresponde também à inclusão no comum de novos sujeitos e de objetos inéditos de maneira a permitir dar visibilidade àqueles que não se faziam visíveis, a se fazer perceber como seres falantes. Essa inserção não é feita nem de uma vez por todas, nem de modo definitivo, mas processual. Por essa perspectiva, o texto de Rancière, mencionado algumas linhas atrás, pode jogar luz sobre certos aspectos da prática do Coletivo. É a quebra das rotinas regulares da vida social, não excitantes, que une a prática das intervenções poéticas ao sarau.

Embora existam inúmeras regularidades reconhecíveis que até certo ponto uniformizam a produção das intervenções poéticas, parece-nos arriscada uma padronização na medida em que certos critérios e regras não estão explícitos ou organizados como estão em outros mundos da arte. Se ainda podemos considerar que os hábitos de consumo as aproximam, resta o ato criador como sinais que as distinguem. Se consumir diz respeito a gastar, ingerir, acabar, não há dúvida de que as intervenções poéticas são consumidas, sobretudo, pelo público — como verificado nos números de compartilhamento em redes sociais em destaque na segunda parte do capítulo anterior. Se elas(es) fotografam e filmam as intervenções a fim de registrá-las, ao mesmo tempo disponibilizam-nas ao consumo e também chamam atenção para mais pessoas ocuparem o espaço público onde acontece o sarau. Em última análise, registrar uma arte que institui um espaço público é, por conseguinte, registrar um espaço de ação comum entre as pessoas — como afirmou Chantal Mouffe (2013), artista e público trabalham juntos na criação da identidade do espaço. O artista, ao vender emoção, registra e seleciona um enquadramento; o público, quando elege, comparece, curte e compartilha determinado registro.

Serão consideradas(os) participantes todas(os) aquelas(es) envolvidas(os) na realização da intervenção. O público certamente está envolvido no sarau, mas as questões relativas à recepção não serão contempladas com profundidade por não fazerem parte dos objetivos principais desta dissertação. Assim como descreve Howard Becker (2010), é possível compreendermos a arte considerando-a como o resultado da ação coordenada por todos, cuja cooperação se faz necessária para que o trabalho se concretize da forma que lhe é característico. Embora se considere artista somente aquela pessoa cuja responsabilidade pelo trabalho foi atribuída ou quem o assina, Becker postula que é mais justo e produtivo, do ponto de vista sociológico, conceber a criação a partir do conjunto dos participantes de todo o processo.

Assim, grupos socioculturais como o Controverso Urbano (2014) surgem à margem do

sistema da arte, a partir de convenções não oficiais. Por isso, esse grupo tem várias consequências para a carreira desviante. Mais que indivíduos desviantes, as(os) integrantes do Coletivo utilizam estratégias racionais ou que, pelo menos, podem ser organizadas racionalmente para se posicionarem dentro de um mundo da arte, pois estar à margem da gestão convencional não significa estar fora do debate (GIANNOTTI, 2010), haja vista que o grupo não se enquadra como um todo no espaço convencional do mundo da arte enquanto outros grupos transitam por ele livremente. O espaço da arte na sua forma histórica por ter uma característica onde se fecha em si mesmo e por ser majoritariamente elitizado, mesmo que há poucas décadas venha se abrindo ao fazer artístico alternativo, não tem o mesmo poder sobre o significado de traduzir o que é produzir saraus de poesia itinerante em ruas e praças (TAVARES, 2010).

Como podemos visualizar em Becker, a teoria institucional da arte define ser arte o que entra no circuito artístico, constituído e definido pelos profissionais especialistas na área. Arte seria o que está nas livrarias e nos espetáculos; e poetas, aqueles que participam de grandes feiras literárias nacionais e internacionais. Howard S. Becker, que vem realizando um trabalho há muitos anos na área do desvio, mas que encontrou uma versão ainda mais abrangente na sociologia da arte, busca discutir sobre problemas semelhantes ao tratar de um fazer artístico marcado pelo rótulo e pelo estigma. As convenções, por exemplo, podem determinar escolhas técnicas, estéticas, estilísticas. Tais convenções influenciam o comportamento entre público e artista e mesmo as redes de cooperação entre aqueles que produzem poesia e se articulam com outros segmentos da sociedade. No entanto, as convenções não são irrefutáveis e estão sendo analisadas a partir do *quando*, *onde* e *como* se estabelecem e se modificam. Para a realização da obra de arte, Becker ainda observa que cada pessoa, comumente, realiza uma tarefa muito específica, baseada no acordo mútuo entre a maioria dos integrantes de algum grupo ligado ao mundo da arte. Esses acordos poderiam ser mais fáceis de mudar, no entanto não são. Como assevera o autor: “as pessoas envolvidas encaram a divisão do trabalho como um fato adquirido, um fenômeno quase sagrado que advém como que ‘naturalmente’ do material utilizado e do meio de expressão” (BECKER, 2010, p. 37).

Além de um fenômeno social revelador de uma conjuntura histórica, Becker (2010) concebe a arte como expressão e resultado de tipos de interação social e de uma ação coletiva realizada em algum determinado mundo da arte. A coordenação das atividades desse grupo de pessoas ocorre a partir de um conjunto de produtos materiais e concepções convencionais incorporadas numa prática comum. Conforme o autor, a interação das partes envolvidas produz

um sentido comum do valor do que é por elas produzido coletivamente. A apreciação mútua dos *mundos da arte* e o apoio que as convenções conferem umas às outras assinalam “grupos de indivíduos que cooperam tendo em vista a produção de coisas que, pelo menos para eles, são aceites como arte”. (BECKER, 2010, p. 54). Nessa passagem, o autor refere-se à cadeia produtiva nos *mundos da arte* ao asseverar que não há fronteiras precisas que permitam afirmar que uma determinada pessoa pertence a um mundo específico e a outra não. Em nosso caso, a rede de cooperação e produção limita-se aos artistas, amigos, transeuntes, curiosos envolvidos na ação a partir dos saraus de poesia que ocorrem no espaço público. O funcionário da locadora de som que forneceu o aparelho, por exemplo, não está integrado ao processo, pois não tem consciência sobre a finalidade última da sua tarefa. Portanto, interessa-nos a(o) namorada(o), a(o) amiga(o) ou o público como um todo que ajudaram na cota para pagar o aluguel do som. Estes, sim, estavam convictos sobre o uso e destino final dos objetos, além de se comprometerem por afinidade de interesses.

Nos *mundos da arte*, a cooperação entre as pessoas dá origem a padrões de “atividade coletiva”. O mesmo acontece com a poesia, que parece uma atividade ainda mais solitária que a pintura, mas o poeta necessita de material de expediente, como lápis, papel, computador para a produção final das obras, o livro para o consumo do espectador. Assim, para chegar à sua forma material, o livro de poesia passa pelo processo anterior do trabalho realizado por todas as pessoas que cooperam entre si. Por meio deste, as microinterações que são estabelecidas num determinado mundo da arte ficam inscritas nas obras, sobretudo por ser produto das relações sociais e como essas mesmas relações estabelecem divisões, convenções, regras, que, por sua vez, podem delimitar fronteiras às pessoas que desejam colaborar no mundo da arte.

Mas essa aparência autônoma da poesia “independente” é ilusória. “Os poetas dependem tanto dos impressores e dos editores quanto os pintores dos galeristas, e o seu trabalho só adquire significado completo face a uma tradição com a qual se possa confrontar” (BECKER, 2010, p. 37). Mesmo um grupo independente como o Controverso Urbano, tendo um dos integrantes criado sua própria editora com selo e registro, inspirou-se em editoras e jornais independentes que o público numa outra época reconhecia e apreciava. Em uma fala de André Medulla, em entrevista concedida em 2019, podemos identificar esse aspecto quando questionado sobre se tem algum livro em desenvolvimento ou finalizado:

Eu tenho um livro de poesia que é do ano passado, 2018. Que é o “Amarelo queimado”, tá ligado? Eu lancei no final do ano. Fiz o pré-lançamento em Arcoverde, depois um lançamento por aqui pela Região Metropolitana que não chegou a ser

concretizado assim, de lançar pela região, mas eu fiquei divulgando na internet. Vendi em Vila Nazaré e também na rua. Mesmo assim, quando eu ia pra algum evento, eu sempre levava umas edições do livro pra falar de uma parte do meu trabalho e tal. Aí eu de certa forma, eu lancei ele em alguns eventos. Depois eu fiz um lançamento lá em Salvador que eu vendi. E agora recentemente, em Brasília, eu lancei o meu novo livro que foi na verdade meu pré-lançamento, que só foi com três exemplares, mas tô me planejando pra fazer o lançamento aqui. Hoje eu tô com uma editora que tá no meu nome, que tô tentando seguir através do trabalho artesanal, é a *Gira*. Eu tô tentando com isso, com muita coisa que eu aprendi com o Controverso e também levar isso pra publicar pessoas que eu conheço, que eu acredito.

André Medulla como artesão de livro, com o selo das editoras independentes Controverso Urbano e Gira Editora, já lançou diversos livros de poesia em sarau, conforme seu próprio livro *Amarelo queimado* (2018) e de outras autoras, como Lilian Araújo (SP) – *contos curtos de terror para mulheres* (2018); Deise Oliveira (BA) – *eu sou melancolia, sensualidade e timidez* (2019); e o Zine de Priscila Ferraz (PE) – *saliva* (2019). Todos esses livros, amiúde feitos sob encomenda, foram produzidos e confeccionados de forma artesanal e atualmente vendidos a baixo custo, no valor entre 10 e 20 reais.

Figura 12 - “São quatro anos de luta por uma causa que não é fácil, para um movimento sobreviver na rua ele precisa mais do que a divulgação nas redes sociais, precisa fortalecer a sua quebrada, ocupar outros espaços e se descentralizar. Representar aqueles que acreditam nessa geração. Nada como a poesia para nos dar fôlego nessa vida severina, de onde podemos instigar ações através do verso, do diálogo, quebrando padrões coloniais, padrões de estética de qualquer norma culta, se aproximando de quem realmente necessita de cultura, lazer, educação, que são todos estes sujeitos das periferias onde tanto de nós habitamos, e que estão de fato perto de nossa vivência. Seguimos resistindo. Esse final de semana o Controverso Urbano juntamente ao Slam das Minas e outros poetas de nosso estado, bem como de outros picos do Brasil estarão mandando seu texto no Festival Arte da Palavra (FARPA), promovido pelo SESC, que vai tá acontecendo em Arcoverde, terra boa danada!”



Fonte: Página do Coletivo no Instagram.⁸²

⁸² Disponível em: <<https://www.instagram.com/p/BytZayBHRvg/>> Acesso em: 27 jul. 2020.

Figura 13 – “Feliz de ter conhecido uma escritora que admiro, Cida Pedrosa @cida_pedrosa_poesia , super humilde e cheia de energia. Fortaleceu meu corre, no pré-lançamento do meu livreto! Em breve o ‘Amarelo Queimado’ estará disponível para quem quiser adquirir :))) Aí na foto tb está presente o zine Poemargem da kirida @naiapreta, super indicoo!!! Asé ò #poesiacomrapadura”



Fonte: Página de André Medulla no Instagram.⁸³

A maneira como se estabelece a atividade coletiva pode gerar margens e fronteiras que esse mundo da arte delimita e a pouca capacidade de acolhimento das obras realizadas por outros grupos de poesia, ou seja, “de situações que vai da dependência total face ao mundo da arte e aos seus mecanismos, até a marginalidade dos sujeitos cujas obras não correspondem aos trâmites habituais” (BECKER, 2010, p. 197). É, portanto, uma das características dos modos como se estabelecem as práticas artísticas no mundo da arte, que não necessariamente aparecem na obra. Contudo, no mesmo mundo da arte existem profissionais que consideram inaceitável o prolongamento de mecanismos de violência como o aprofundamento das exclusões social e econômica. Assim, mesmo com os limites que as relações de poder no mundo da arte impõem aos poetas, alguns deles não renunciam aos seus grupos, mas, se renunciam, continuam com seus processos de individualização artística dando prosseguimento aos seus trabalhos com ou sem o apoio do Estado ou propriamente do mundo da arte no qual estão envolvidos.

Já em relação à cidade, para as(os) poetas do Controverso Urbano, ela não é concebida como um mal per se, e sim como um espaço por vezes subutilizado e desperdiçado, na medida em que suas políticas públicas não contemplam as pessoas e a escala humana com as devidas atenção e proporção. O espaço público, para o Coletivo, está envolto pelos fluxos de comunicação comercial e por um tipo de automatismo ou passividade da maioria das(os) habitantes que percorrem seus trajetos casa/trabalho/casa imersos numa dinâmica e organização urbana compreendida como monótona, inexpressiva, tediosa ou sem vida. Considerando que um dos propósitos dos saraus de poesia, segundo as(os) próprias(os) artistas, é tornar o sarau

⁸³ Disponível em: <<https://www.instagram.com/p/Bqp4rbLDCjX/>> Acesso em: 27 jul. 2020.

“como um movimento de ocupação aos lugares públicos”, o que transparece no discurso das(os) agentes não só a crença na existência de uma arte passível de ser realizada por qualquer pessoa, assim como uma lógica cognitiva (ou imaginário de boa parte da população) que se refere à percepção e memória do espaço público como algo que não é seu, ou melhor, que é de todas(os) e de ninguém ao mesmo tempo, cujos cuidado e responsabilidade costumam ser frequentemente transferidos ao aparato estatal e à sua administração direta e indireta. A seguir, delinearemos também de que maneira o conceito de espaço público e sua reivindicação se entrelaçam aos sentidos das intervenções poéticas atribuídos pelas(os) agentes.

4.1 “A cidade que atravessamos é a mesma que nos atravessa”⁸⁴: usos e apropriações do espaço público

Não sei onde começo nem acabo. / Não sei se me despeço ou me desfaço. / Não sei se teu abraço é nó ou laço. Não sei se fico ou passo. (NAIA, 2017, p. 45)

O Controverso é um projeto de muita vida, muito jovial, mas também de muita maturidade e que conseguiu fazer o que a gente queria. A gente conseguiu assim com o Controverso inicialmente que era tirar na época os lugares que a gente ia pra ouvir poesia, tirar eles dessa, tirar o sarau desse modelo engessado que a gente costumava frequentar e tornar ele também um movimento de ocupação aos lugares públicos da cidade, tornar ele um movimento de valorização aos artistas de rua, tornar ele um movimento de discussão, de debate mesmo, sobre várias questões como: o antiproibicionismo, a maternidade, o racismo, lgbtfobia, enfim. E hoje eu acho que o Controverso faz isso ainda. A galera perdeu um pouco de perna assim também, muita coisa aconteceu, mas eu acho ele uma potência muito grande assim dentro desse cenário contemporâneo da poesia daqui de Recife. Acho que, inclusive, tem pouco reconhecimento o Controverso Urbano nesse movimento, né!? E é pouco valorizado ainda por muitos artistas assim, muita gente não chegou a conhecer. Mas eu enxergo hoje um projeto muito maduro, muito importante e de muito valor pra cena da poesia marginal recifense. O Controverso vai ser sempre uma referência, vai ser sempre um lugar físico ou de lembrança, de que pra mim é um lugar que dava valor realmente ao que a galera faz de arte na rua; o Controverso é esse espaço.⁸⁵

Mais uma vez, parece vir à tona uma aguda reflexividade, no sentido de um questionamento constante das formas sociais e revisão de valores que, em muitos casos, estimulam uma crítica ativa em relação ao mundo da arte de rua. De novo, um diagnóstico enfermo e insalubre acerca da vida nas grandes cidades, ao menos no que diz respeito à previsibilidade das rotinas, na medida em que Patrícia Naia acredita que as pessoas precisam valorizar a arte de rua. Esse quadro estaria vinculado a um modelo de um fazer cultural cujas decisões estariam concentradas nas mãos de poucos.

⁸⁴ Título da oficina ministrada pelos artistas Tacio Russo e Filipe Gondim e realizada durante o *Festival Mural* na área externa do Museu Murillo La Greca, no mês de agosto de 2019.

⁸⁵ Entrevista concedida por NAIA, Patrícia. [09. 2019.]. Entrevistador: Gabriel Góes. Recife, 2019.

O que envolve as apropriações do espaço público pelas intervenções, portanto, não diz respeito no primeiro momento aos saraus de poesia diretamente, mas a este movimento mais amplo que se refere ao exercício de participar, intervir, ocupar, discutir e exercer o direito à cidade⁸⁶, ambicionando uma administração mais democrática sobre a organização do processo urbano protagonizado no Recife pelo Movimento Ocupe Estelita. “Porque a gente ficava muito naquele clima daquela época das manifestações que ocorreram em 2013/2014, tá ligado? E aí a ideia de ocupação do espaço público que a gente teve uma vivência lá no Ocupe Estelita”, conta Medulla. Ou seja, a dimensão biográfica é indelével da percepção da cidade que o Controverso Urbano encontra ao ser gerado e gerido, e a cidade do Recife, a partir de 2013, produz um lugar na poesia das(os) integrantes do Coletivo. A cidade, nos dizeres do sociólogo Robert Park, é:

a tentativa mais bem-sucedida do homem de reconstruir o mundo em que vive o mais próximo do seu desejo. Mas, se a cidade é o mundo que o homem criou, doravante ela é o mundo onde ele está condenado a viver. Assim, indiretamente, e sem qualquer percepção clara da natureza da sua tarefa, ao construir a cidade o homem reconstruiu a si mesmo (PARK *apud* HARVEY, 2012, p. 73).

Portanto, a liberdade de construir e reconstruir a cidade e a nós mesmos é, como o Ocupe Estelita procura argumentar no Recife, um dos mais preciosos e negligenciados direitos humanos.

A metrópole e sua dinâmica convertem-se no alvo para onde convergem as críticas, o debate e as soluções por meio da ocupação criativa e da resignificação poética dos espaços. É contra o que se entende por uma inércia de parte da população que insistiria em delegar ao poder público a exclusividade dos cuidados e as responsabilidades em relação ao destino e uso dos espaços públicos que as ações do Controverso Urbano também conclamam. Talvez mais do que uma impassibilidade da população, que poderia sugerir um esmagamento ou desconsiderar as diferenças de oportunidade e anseios, a compreensão das(os) agentes que toca o direito à cidade se estabelece fundamentalmente pela vontade de superar os isolamentos e remodelar a cidade de forma diferente daquela que é entendida como imposta por uma investida estatal preocupada com o empresariado e apoiado pelo capital corporativo. O que Raquel Rolnik (1995) se pergunta, da mesma perspectiva analítica do Controverso Urbano influenciado pelo Ocupe Estelita, é: o ritmo e a celeridade da urbanização do último século contribuíram para o melhoramento das relações humanas?

⁸⁶ Refiro-me ao conceito de *o direito à cidade*, postulado por Lefebvre (2001), o qual analisa o papel arrevesado sobre o espaço urbano e insere naquele conceito conteúdos de natureza política.

O que acabamos de descrever é o padrão burguês de habitação; sabemos que, na verdade, tornou-se norma para o conjunto da sociedade, mas sabemos também que no território popular a superposição de funções e o uso coletivo do espaço é estratégia de sobrevivência. Portanto o que vai caracterizar esta cidade dividida é, por um lado, a privatização da vida burguesa e, por outro, o contraste existente entre este território do poder e do dinheiro e o território popular. A questão da segregação ganha sob este ponto de vista um conteúdo político, de conflito: a luta pelo espaço urbano. Para os membros da classe dominante, a proximidade do território popular representa um risco permanente de contaminação, de desordem. Por isso deve ser, no mínimo, evitado. Por outro lado, o próprio processo de segregação acaba por criar a possibilidade de organização de um território popular, base da luta por trabalhadores pela apropriação do espaço da cidade (ROLNIK, 1995, p. 56).

O desejo de “ocupar os lugares públicos da cidade” permeou a fala das(os) cinco integrantes do Coletivo. “Tinha essa característica do Controverso que era fazer em um ambiente central, no meio da rua mesmo, lugar aberto. Não tem nada que proíba isso aqui que a gente tá ocupando e tinha essa ideia de ocupar o espaço público”, assim sentenciou Cherri Barthe sobre as ações do grupo. O pertencimento nem sempre está ligado a uma tradição ou um enraizamento, mas à identificação como autora-produtora e membro responsável de uma coletividade em permanente construção. Participar é tornar público, tomar parte e fazer parte, como está nas inscrições do Coletivo.

Eu acho que o Controverso conseguiu tirar a galera de casa pra rua, pra ouvir poesia, pra passar uma tarde inteira no parque ouvindo poesia, e éramos pessoas muito jovens, nós éramos pessoas que não tínhamos nomes na cena da literatura pernambucana e nós éramos um coletivo autogestionado, que se autofinanciava, a gente não tinha apoio e a gente se sustentou por três anos assim. Então, a importância do Controverso é isso: de dizer pras pessoas que é possível, que dá pra fazer, que a gente consegue fazer, e que com ele a gente conseguiu mostrar pra Recife muitas pessoas. A gente conseguiu mostrar pra cidade várias pessoas que tavam aí sem recitar suas poesias, sem onde publicar seu livro, lançar seu livro e que iam pra lá, faziam parceria com a gente, lançavam seu livro com a gente e a gente começou assim, né!? A mexer essa água assim.⁸⁷

Essa relação entre público e privado foi teorizada por Roberto DaMatta (1997) para o qual o Mundo da Casa (Espaço Privado) e o Mundo da Rua (Espaço Público) são marcados, na nossa sociedade, por uma relação de oposição, de tensão, e que ao mesmo tempo se interagem e se complementam. Segundo o antropólogo, o espaço da casa pode ser definido como o local da moradia, da calma e da tranquilidade. Contudo, é relevante salientar que a *casa* também é um espaço marcado pelo controle, pela contumaz norma e hierarquia. Em contrapartida, o mundo da rua é o espaço reservado ao movimento, ao perigo, à tentação, ao logro. Na rua, as pessoas são indiferenciadas e desconhecidas, portanto não têm nome nem face. Referimo-nos a elas em termos genéricos (como “povo” e “massa”). É o lugar da luta do trabalho, da batalha, onde a vivência árdua pode ser mais bem percebida ou sentida. Em suma, a rua é o lugar da

⁸⁷ Entrevista concedida por NAIA, Patrícia. [09. 2019.]. Entrevistador: Gabriel Góes. Recife, 2019.

diversão e da liberdade, mas também é o lugar do perigo e da malandragem. A ideia de liberdade do espaço público mantém-se no Coletivo Controverso Urbano a partir de diferentes pessoas e lugares. Em *A casa e a rua – Espaço, cidadania, mulher e morte no Brasil*, DaMatta (1997), em seu muito citado livro, afirma sobre esses espaços:

Quando digo então que “casa” e “rua” são categorias sociológicas para os brasileiros, estou afirmando que, entre nós, estas palavras não designam simplesmente espaços geográficos ou coisas físicas comensuráveis, mas acima de tudo entidades morais, esferas de ação social, províncias éticas dotadas de positividade, domínios culturais institucionalizados e, por causa disso, capazes de despertar emoções, reações, leis, orações, músicas e imagens esteticamente emolduradas e inspiradas (1997, p. 14).

Nesse sentido, podemos notar a predileção do Coletivo pelo espaço público, já que este lhe concede uma experiência com a realidade do mundo exterior. Por conseguinte, é nesse espaço múltiplo e multitudinário que o Coletivo irá recolher as impressões, os elementos banais e, nesse caso, os desejos, para desentranhá-los em sua poesia enquanto grupo que promove arte urbana ao estimular pessoas a tirarem da gaveta seus poemas e, por conseguinte, suas expressões artísticas.

O Controverso Urbano acontece primariamente na rua, e, como foi dito no início deste capítulo, o sarau de poesia em ruas e praças intervém na paisagem e nomeia um lugar junto com seu público. Trata-se de intervenção urbana, de intervenção em lugar específico. Isso vale para aquelas intervenções que pensam a relação da poesia — entendido primeiramente como a linguagem inscrita pelo corpo que se apropria do lugar — com o entorno, existindo em outros lugares do Brasil; ainda que o mesmo sarau promovido pelo Controverso seja inscrito em outros lugares, outras situações serão reconfiguradas. Conforme afirma Becker (2010), as práticas e as produções

modificam-se permanentemente, porque ninguém consegue fazer exatamente a mesma coisa duas vezes, porque os materiais e o ambiente nunca são exatamente iguais e porque as pessoas com as quais se coopera executam as coisas de modo sempre diferente (BECKER, 2010, p. 250).

O compartilhamento do sarau nas redes sociais dá-se muito pela criação de eventos e inscrições de *tags* (# e @) em páginas ou grupos nos quais o Coletivo possa ser visto, na maioria das vezes, tendo uma relação de promoção com o entorno — as ruas e praças tornam-se suporte. Sua criatividade e a necessidade da realização para a manutenção da sua potência poética acabam por aproximar essa prática das intervenções urbanas inseridas no circuito, as quais, embora nem sempre ajam em eventos particulares, não têm como norma os usos e as apropriações do espaço público a todo custo, mas chamam para si o direito de usar o espaço

público, refletindo sobre a relação do cidadão com a poeticidade (poesia e cidade). Em entrevista concedida à *Revista Continente*, que tratou da reportagem *Poesia, Corpo e Protesto*, o professor Paulo Marcondes Soares (2018) pondera:

Essas formas de manifestações artísticas gozam dessa riqueza, dessa *movidade*, quebram convenções dadas como integradas ao meio, trazem um novo sopro. Isso é verdade na medida em que o artista pensa não apenas a sua condição, mas dá um salto além, buscando novas formas de dizer e construir o artístico e sua poeticidade de uma maneira que ele traduza novos aspectos do ponto de vista da própria arte. (2018, p. 37)

Se as afirmações anteriores fazem algum sentido, o sarau proporciona uma problematização sociológica enquanto ação expressiva, pois possui uma consciência autorreflexiva e crítica sobre sua prática, que se manifesta como forma e ação coletiva, aproximando-se, portanto, dos *mundos da arte* e da *atividade colectiva* postulados por Howard Becker (2010).

Na rua, o sarau pode ser entendido hoje como arte contemporânea em toda a sua potência poética e está ligado ao movimento *underground street art*. As experiências de inserção do sarau em circuitos oficiais, na sua descontextualização, tornam-no frágil e esvaziado de significado. A situação nomeada pela poesia performática, a qual chamamos de sarau ou recital, precisa da rua; simplesmente do espaço urbano, aquele que constrói com mais força o nosso imaginário e configura a nossa experiência de mundo. O sarau do Controverso Urbano precisa acontecer como intervenção no circuito ideológico do imaginário urbano para não perder sua potência. Seu contexto é a rua, onde nomeia uma situação ao encontro com os sujeitos no espaço público. Como vimos, essa mesma situação não consegue ser reproduzida com as mesmas características dentro das convenções dos mundos da arte.

As ruas e praças em que houve intervenções do Coletivo transformaram a(o) poeta em um(a) *performer*, que entrega sua vontade às instruções de percurso inscritas na obra ou nos zines e livretos que os acompanham. Mas, como essa obra é fruto de uma intervenção *in loco*, porquanto é justamente *site specific*, corre o risco de fundir-se ao lugar e avultar sua especificidade de obra para ser absorvida por seu público. Segundo relata Russo em entrevista concedida em 2017:

O Sarau do Controverso Urbano que em tese é um espaço que acontece por si só, sabe!? A gente tenta organizar esse espaço, a gente tenta e faz até um sistema maior, mas o que acontece lá é um fenômeno. A gente chama pessoas, a gente chama pessoas pra expor, a gente chama o grupo pra falar sobre alguma coisa; Ocupe Estelita já foi falar sobre o direito à cidade, a galera do Flores do Asfalto já foi falar sobre feminismo e cultura Hip Hop. Chama os Coletivos pra ter um momento de fala, de aprendizado,

normalmente pedagógico e faz a exposição. É muito essa coisa. Isso é o que eu gosto de Coletivo também, o lance de trazer artistas fora do circuito, uma galera que desenha, uma galera que publica uns zines, que não tem espaço pra fazer isso na Torre Malakoff, no MAMAM. “Leva pro parque, véi. Lá vai ter cem pessoas, duzentas pessoas pra ver você. Leve sua arte pra vender, vai ter pessoas pra lhe apreciar, sabe!?”.

Em última análise, toda intervenção do Coletivo no espaço público pode ser lida como intervenção artística. A intervenção de arte de rua é ilimitada em seu alcance e em sua própria “desautonomização” do Coletivo, que contribui para desenvolver marcas de artista, cuja marca acrescentada à realidade existente pode chegar a ser interpretada como intervenção *in loco*. A intervenção do Coletivo irrompe na vida com sua ideologia de “artista” e sua crítica à “arte” institucional para poder tornar visível o que comumente se ignora. Seu objetivo geralmente é crítico (da sociedade, da cultura, da literatura, da política), e tende a aprofundar a crítica, porque é arte pública e precisa de uma compreensão que lhe outorgue o sentido público ao qual aspira, contando com o que as pessoas digam sobre suas intervenções.

Encher uma parte do Parque Treze de Maio, do Recife, de bandeiras multicolores para ressaltar por meio dessas cores que ali se encontra uma situação diferente; colocar uma faixa grande no meio de uma praça para que as pessoas se detenham e se esforcem para olhar aquele pedaço de espaço que habitualmente é inerte; envolver telas ou arames em coqueiros para que o público veja que nesse espaço há uma exposição fotográfica. Isto é, uma paisagem alterada dentro de outra paisagem com estacas, bandeiras, montões de gente ao som de música e, evidente, declamação de poesia. A intervenção *in loco*, as artes no ambiente social “livres da institucionalização”, como relatou Russo acima, testemunham que o Controverso Urbano possui a capacidade de albergar outros domínios artísticos, e às vezes não é fácil, quase impossível, diferenciar onde começa o espaço da obra e onde se situam as limítrofes de seu contingente, como visto no relato de Russo. Esses usos e as apropriações do espaço público são um acréscimo ao lugar sobre o qual se realizam: uma declaração tanto estética quanto ideológica. Na maioria dos casos, sempre é um pedido de atenção que procura contradizer as percepções distraídas dos transeuntes, por fim, de todas(os). Ou seja, as pessoas veem a paisagem através do sarau ao mesmo tempo em que ele marca um certo limite da paisagem construída no parque, a paisagem deixa um contraste para as pessoas perceberem outras coisas que acontecem dentro do Parque Treze de Maio

O substrato das intervenções é irromper onde menos se espera, embora nem sempre cumpra essa regra, espalhar-se intervindo em espaços urbanos inclinados a se deixar seduzir pelo próprio ato de intervir neles (como próximo à estátua do caranguejo gigante, na Rua da

Aurora, ou ao monumento *Tortura Nunca Mais*, em frente ao Tribunal de Contas na Praça Padre Henrique) ou iluminar-se à frente da Ocupação Marielle Franco, com data e horários marcados para convocar um público da periferia para ir ao centro. Por outro lado, essas intervenções sempre são anunciadas nas redes sociais, como acontecem de praxe; é difícil discernir uma intervenção de uma não intervenção que parece uma intervenção.

Figura 14 – “Recital à Beira Mangue”. Registros fotográficos: @dae.foto



Fonte: Página de Coletivo Controverso Urbano no Facebook.⁸⁸

O sarau de poesia itinerante desbordou a arte de rua, mesmo nas capitais dos estados brasileiros em crise, ou mais ainda nas capitais em crise, sobre o espaço público. A presença do Controverso Urbano realizando sarau próximo de uma escultura de um artista urbano é, em si, um sintoma do tipo de intervenção da arte na cidade, ou mais, é uma dupla intervenção. A operação artística do Coletivo sobre o espaço público responde ao procedimento de tornar criticamente visíveis os artistas de rua, a vida na cidade, a perda dos direitos de cidadania, o declínio do espaço público. Porém, a cidade tem um potencial dilacerador dessas intervenções na medida em que lhes opõe cenas que parecem advir de um procedimento de artistas oriundos da periferia do Recife quando também se originam nos acasos da vida cotidiana. A cidade material oferece resistências corporificadas a movimentos sociais urbanos procurando superar o isolamento e remodelar a cidade segundo uma imagem diferente da que apresenta o poder local em conchavo com os empreendedores e os veículos de comunicação.

Se atentarmos aos exemplos das intervenções poéticas, é possível identificarmos que alguns dos principais sentidos atribuídos pelas(os) integrantes do Coletivo são atravessados por

⁸⁸

Disponível em: https://www.facebook.com/pg/ControversoUrbano/photos/?tab=album&album_id=2123477737889515
Acesso em: 04 ago. 2020.

esse duradouro processo de longo prazo de negociações, reflexos e reações frente a um aparato de investimentos de controle social externo (por meio de leis, normas, regras) e mecanismos internos, que atuaram e ainda atuam sobre o controle dos espaços sociais, dos afetos e das condutas.

A prática das intervenções não sintetiza uma contravenção e um meio de extravasar emoções e descontentamentos, muitas vezes, reprimidos? Do que estamos tratando senão de possíveis mudanças socioculturais de comportamento, conduta e sensibilidades? O que justifica a acanhada participação na vida pública da cidade por grande parte dos cidadãos senão hábitos que operam pressionados por uma camada de medos, somados a leis, normas, regras, outra de monopólio do uso da violência e um autocontrole com finalidade última de prevenir subversões e manter a ordem?

Se existe uma função ou um sentido que as intervenções poéticas não desempenham é aquela(e) dirigida(o) exclusivamente pela precisão de qualquer uma das funções e dos sentidos que possam ser atribuídos a ela(e). O sentido em aberto ou a intersemiose, como já afirmamos, é um dos seus grandes trunfos para se lograr uma pluralidade de diálogos e para que a imputação ou especulação de diferentes motivações e sentidos ocorra por parte do público. Segundo Arjun Appadurai (1996), sobre o *Aqui e agora em Dimensões culturais da globalização*:

A imaginação, pelo contrário, tem em si um sentido projetivo, o sentido de ser o prelúdio a um qualquer modo de expressão, seja estético ou outro. A fantasia pode dispersar (porque a sua lógica é muitas vezes autotélica), mas a imaginação, especialmente quando coletiva, pode tornar-se carburante da ação. É a imaginação, nas suas formas coletivas, que cria ideias de comunidade de bairro e de nação, de economias morais e governos injustos, de salários mais altos e perspectivas de trabalho estrangeiro. A imaginação é hoje um palco para a ação e não apenas para a evasão. (APPADURAI, 1996, p. 19-20)

Temos a impressão de que a imaginação é uma das matérias-primas das intervenções poéticas, senão a principal. A disputa pelo direito de participar e reinventar a cidade por meio da arte de rua parece abarcar outras controvérsias que se fracionam a partir dela:

Porque é muito controverso viver nessa cidade, né!? Controverso fazer poesia hoje em dia. Tudo é muito controverso. É muito difícil eu ouvir agora uma poesia que não fale mais de Recife, sabe!? “Esse espaço de olhos bonitos brilhando pra mim e o sorvete que derreteu...” essa coisa muito lírica, não tá tendo espaço, véi. Tá sendo muito nojento o que tá sendo produzido. Nojento no sentido do porão, porque é isso, sabe!? Você anda por Recife e é isso que você sente.⁸⁹

Sempre com uma dose de ironia, as produções poéticas costumam portar uma crítica

⁸⁹ Entrevista concedida por RUSSO, Tacio. [08. 2017.]. Entrevistador: Gabriel Góes. Recife, 2017.

e/ou reflexão sobre as convenções dos mundos da arte, padrões ou comportamentos naturalizados no contexto também da espacialidade pública urbana. É igualmente contra uma tendência em controlar e direcionar o fluxo da vida cotidiana que esses gestos procuram instaurar uma fissura, um desvio ou uma descontinuidade. Intervir poeticamente poderia, para os artistas, politizar a produção cultural do espaço na medida em que se pretende incitar o direito à criação e fruição dele a partir de uma participação direta das pessoas sobre o que são as prioridades e os interesses coletivos. Para o Controverso Urbano, o fator de reunir pessoas que a intervenção poética potencialmente contém, além da autonomia da mensagem, possui uma capacidade em romper momentaneamente com o que se entende por um nivelamento achatado dos comportamentos, das emoções e percepções que as trajetórias rotineiras “casa-trabalho-casa” costumam alimentar, conforme Amanda Timóteo relata em entrevista:

Então, quando rolou essa ideia do centro da cidade, na época a gente tinha a ideia de que o centro era massa, porque pessoas diferentes podiam ir. Porque tipo, eu sou daqui de Jabotão, Naia é de Dois Irmãos agora, né!? Aí Medulla do Cabo e Russo da Zona Norte – Linha do Tiro e páh. E cada um era de um lugar específico, sabe?! E a gente escolheu o centro da cidade, por causa disso, porque a gente achava na época que tinha a ideia dessa acessibilidade no centro da cidade e também não só por isso, mas porque, como eu disse a tu a cidade era ocupada por várias coisas de poesia, mas na verdade não tinha nada de poesia, tá ligado!? Tipo: várias estátuas, o negócio de Clarice Lispector e blá blá blá... Mas, a cidade é onde todo mundo transita, a galera sai da periferia e vai trabalhar, elas passam pela cidade querendo ou não. O centro da cidade é o centro da cidade. Mas tipo, também tem as ocupações perto, eu lembro que tinha até uma ocupação lá perto do Treze de Maio. Na época que a gente fazia tinha uma ocupação, inclusive, transitava até umas crianças dessa ocupação. E a gente escolheu o centro da cidade por isso, porque é o lugar onde as pessoas transitam pra ir trabalhar, pra estudar e precisam ir na cidade pra tudo. E a gente pensava nisso, porque as pessoas iam passar e elas iam lembrar de coisas que elas precisam lembrar. Porque a gente falava sobre tudo, sobre várias coisas políticas, de machismo, racismo, da favela, de tudo e aí a gente achava importante isso assim as pessoas passarem e ouvirem isso no centro, mas as coisas foram mudando também, a gente teve a ideia de fazer um rolê itinerante, em outros lugares, aí teve rolê em Passarinho, aí teve na Várzea também.

Embora algumas rotinas sejam indispensáveis ao aperfeiçoamento de determinadas atividades e não necessariamente ruins ou empobrecedoras, a sequência de programas e o hábito de realizar algo sempre do mesmo modo e mecanicamente pode certamente desencadear um sentimento enfadonho e de esmorecimento, por isso a mudança para a itinerância do sarau de poesia. Portanto, a ocupação poética age procurando instaurar pausas, revelar sutilezas ou traduzir questões latentes de uma localidade específica — mesmo que esta se caracterize como um lugar transitório.

Quando dizemos que a cidade representa um importante eixo unificador das inquietações e dos motivos contra os quais as práticas das intervenções poéticas se dirigem,

estamos nos referindo aos valores que informam as visões que, por sua vez, orientam as atitudes das(os) integrantes do Coletivo Controverso Urbano. Valores que repousam em uma nova justificativa vinculada à recuperação do senso de participação na vida pública da cidade, na desestabilização de um imaginário cristalizado sobre os usos desse espaço e sobre a lógica que define seu ordenamento e autoriza quem deve e o que pode ser alterado.

Em meio a esse cenário, acredito que o direito à cidade emerge como uma pauta capaz de unificar diversos movimentos sociais que lutam pelo direito a saúde, moradia, educação e democracia, por exemplo. Poderíamos acrescentar nessa equação, com pouca margem de erro, o direito à arte e uma cidade com mais qualidade e poesia no sentido mais amplo que o termo possa envolver, e não apenas estátuas que representem escritoras(es) da literatura pernambucana para turista ver. Uma cidade que possa ser fruída e transformada pelas pessoas.

Não se pretende estabelecer uma hierarquia de prioridade ou valores entre os atravessamentos que as intervenções proporcionam. A intervenção pelo direito à arte e à cidade como arte-política é relevante e mescla-se aos demais sentidos, perpassando a fala das(os) cinco integrantes do Coletivo a partir da ideia de “construção”, “participação” e “apropriação” do espaço público. Ao contrário, os sentidos que elegemos a partir dos depoimentos das(os) agentes — a cidade, a poesia e a experiência — são interdependentes e mutuamente atravessados um pelo outro, isto é, a intervenção tanto pelo direito à arte quanto pelo direito à cidade é realizada por meio das palavras e da corporicidade (corpo a corpo com a cidade) que se lança nesse espaço. Não há vivência e experiência descolada do espaço físico da cidade, assim como não há ação política apartada da palavra e da sua escrita. Antes de concluir este capítulo, então, quero olhar brevemente tais indagações: por que a poesia na rua “tem mais importância”? Qual o estatuto do artista de rua, na visão do Coletivo? Por fim, quais as experiências com arte como atividade coletiva?

4.2 Experiência com a arte como atividade coletiva: “olhares afetivos sobre o cenário urbano”⁹⁰

Para além de uma usual inquietude associada à figura das(os) artistas, ou melhor, ao ato criador, é para uma tensão velada com relação ao estatuto do artista que iniciaremos essa última discussão, uma vez que essa percepção interfere na justificativa que reivindica uma

⁹⁰ Título da oficina ministrada pelos artistas Tacio Russo e Filipe Gondim e realizada durante o *Festival Mural* na área externa do Museu Murillo La Greca, no mês de agosto de 2019.

disponibilidade quase generalizada de se intervir na cidade, ou seja, de que todas(os) são potenciais criadoras(es). Ao mesmo tempo que as(os) agentes do Coletivo reconhecem as vantagens de suas posições diferenciadas enquanto artistas e desvantagens enquanto classe social a que pertencem, acreditam na possibilidade das intervenções incitarem ou convidarem o público para igualmente intervir, isto é, se o que o Coletivo produz é arte, elas(es) veem os cidadãos como poetas ou artistas em potencial?

Poderíamos afirmar, sob esse argumento, que as características do fazer e circular das intervenções poéticas, até certo ponto inovadoras ou disruptivas, convivem com um postulado moderno da criatividade e uma convicção frágil de artista, pois é condensada na crença de que todos somos artistas.

Acreditamos que a afirmação de Cherri Barthe, de que as intervenções poéticas sob o formato sarau convidam as pessoas a se expressarem na rua, não implica necessariamente que essas pessoas são ou se tornam artistas, mas, sim, criadoras(es) ou coautoras(es) ou talvez pessoas que queiram apenas se expressar e nem sabiam de seu potencial. Percebe-se também que a crença numa generalização criativa colocada pelo Controverso Urbano não exclui o valor da originalidade, no entanto, em certa medida, minimiza o que os teóricos Nathalie Heinich (2005) e Artur Danto chamam de imperativo da singularidade ou a figura de exceção do artista. Se partirmos do pressuposto de que a arte se faz de rupturas e inovações, quando a criação artística faz parte das convenções dos mundos da arte, que se traduz em indústrias criativas, e o fora da norma — ser inovador e criativo — torna-se a norma, ao modo exposto por Becker (2010), é provável que as formas de transgressão artísticas ou se enfraqueçam ou precisam ser revolucionadas.

Quando essas inovações revolucionárias acontecem, envolvendo transformações na linguagem convencional da arte, as pessoas que agem em conjunto já não são as mesmas e já não fazem as mesmas coisas. Os membros dos mundos da arte compreendem que essas mudanças modificam as redes de cooperação e que o futuro as irá consolidar. Sob este aspecto, as revoluções diferem absolutamente dos graduais desvios de interesse, atenção e convenções. Assiste-se então a uma dupla ofensiva contra o normal funcionamento do respectivo mundo da arte. Na sua vertente ideológica, ela toma a forma de manifestos, de textos críticos, do questionamento das estéticas e das filosofias e de uma reescrita da história da disciplina que derruba os antigos modelos e ídolos, para saudar a obra nova como a expressão dos valores estéticos universais. Na sua vertente organizacional, a ofensiva visa a conquista das fontes de financiamento, dos públicos e dos sistemas de distribuição (BECKER, 2010, p. 252).

Entretanto, a identidade do artista urbano, especificamente da(o) poeta marginal, sobre o qual problematizamos no início da dissertação, ainda que bastante multiforme, não recorre à

categoria do gênio ou do estilo individual, vide a formatação dos saraus do Coletivo com fanzines, livretos, arte diversificada que, mesmo estabelecendo uma identidade visual pormenor para o grupo, parecem ter sido realizados por qualquer pessoa. Essa afirmação não se aplica à elaboração do conteúdo das poesias e não pretende menosprezá-las. Estamos somente sublinhando o que se considera uma relativa simplificação formal, isto é, no que toca à opção por fontes tipográficas em obras, bandeiras coloridas espalhadas, faixa aberta do Controverso Urbano, como ocorre na maioria dos casos. Já afirmamos inicialmente que essa simplificação e seu enigma são possivelmente o que mais particulariza e estimula sua reverberação como atração em ruas e praças, incluindo um tipo diferente de experiência com a arte urbana como atividade coletiva.

Ao contrário do talento inato associado aos gênios, a habilidade ou destreza não são dadas e podem ser adquiridas. Para Norbert Elias (1995, p. 58), “tais expressões são ditas sem pensar. Se dizemos que uma característica da pessoa é inata, queremos com isso dizer que é geneticamente determinada, herdada biologicamente da mesma maneira que a cor dos cabelos ou dos olhos”. Isto é, para o sociólogo, não existe um dom natural, herdado, sem nenhuma conexão com a sociedade e o restante da personalidade. Assim, Elias (1995) afirma que o potencial artístico para ser desenvolvido necessita da relação da vida de uma pessoa com outros. É na relação com outras pessoas artistas que a arte no ser humano vai se desenvolvendo. Ambos parecem hoje coexistir mutuamente com uma relevante discrepância: enquanto o talento tinha uma predisposição biológica e específica para a atividade artística, segundo Elias (1995), a criatividade, como o Coletivo a compreende, segue um princípio geral; e, desde que você a descubra e a desenvolva, poderá aplicá-la sobre qualquer atividade. O apelo universal da criatividade apregoado pelos artistas do Controverso Urbano parece em alguns momentos desconsiderar que poucos poderão realizá-la, na medida em que ela prescinde, entre outros atributos e recursos, de um tempo livre, ou seja, tempo de criação cada vez mais raro. Ainda segundo Norbert Elias (1995), sobre o desenvolvimento da consciência artística:

A inspiração vem. Algumas vezes se desenrola por si mesma, como os sonhos de uma pessoa que dorme, deixando sua marca mais ou menos completa no gravador que chamamos de “memória”, de modo que o artista pode inspecionar suas próprias ideias como um espectador que observa o trabalho de outro. Pode examiná-las como se à distância, elaborá-las e corrigi-las ou, se sua consciência artística hesita, piorá-las. Diferentes das ideias dos sonhos, as ideias do artista sempre estão ligadas ao material e à sociedade. São uma forma específica de comunicação, que pretende arrancar aplausos, acolhida positiva ou negativa, despertar alegria ou raiva, palmas ou vaias, amor ou ódio. Tal sintonização permanente com o material e com a sociedade, conexão que pode não ser aparente à primeira vista, está longe de ser acidental. Cada um dos materiais característicos de um campo artístico particular tem suas próprias regularidades inexauríveis e uma correspondente resistência ao desejo do criador.

Para que uma obra de arte venha a existir, o fluxo-fantasia pessoal deve ser transformado de maneira a poder ser representado em um de tais materiais. O produtor de arte – não importa quão espontânea seja a fusão entre material e fantasia – constantemente tem que resolver as tensões que surgem entre ambos. Só então a fantasia pode tomar forma, tornar-se parte integral de uma obra e portanto tornar-se comunicável, capaz de produzir uma resposta em outros, mesmo que não necessariamente entre os contemporâneos do artista (ELIAS, 1995, p. 64-65).

É evidente que, desde os anos 1970/1980, havia diversas ocupações de arte poética para restaurar conexões com um fazer cultural na urbe, como já foi abordado anteriormente, mas o principal e, para nós, o mais importante ato criador que o Coletivo faz diz respeito a tornar explícita uma chamada ordem desigual natural. Em outras palavras, o Coletivo fornecia tempo livre, isto é, tempo não produtivo, para aqueles que por seu nascimento e seu lugar na sociedade (sua “posição”) tinham direito legítimo de reivindicá-lo, como relatou Naia em entrevista. Ou dito ainda de outra forma, o que o Coletivo fez foi estabelecer para pessoas oriundas da periferia um tempo e espaço que estavam, em certo sentido, separados do tempo e espaço tanto da casa quanto da rua. E era preciso explorar essas produções que estavam guardadas em casa para serem criadas e expressas na rua, já que não tinha outro suporte para a exposição dessas criações.

Um sarau de poesia itinerante que viole a regra clássica de estética, critérios de beleza e eficácia artística não é apenas diferente. Aqueles para quem essa regra representa um critério imutável do valor da qualidade literária considerarão o sarau indigno e execrável. De acordo com as próprias palavras textuais de Becker (2010, p. 253), “um ataque às convenções implica um ataque à estética que lhe está subjacente”. Como as convenções estéticas parecem sempre naturais, justas e morais, um contra-ataque a uma convenção ou à sua estética implica um contra-ataque à moralidade para que a regra classista da arte seja *desnaturalizada* e/ou *desmagializada*.

Há, neste parágrafo acima acompanhado com a afirmação de Howard Becker — e é seu aspecto mais interessante —, uma percepção profunda do que muitas(os) sociólogas(os) puderam perceber: a desigualdade (não apenas de situação material e social, mas de perspectiva artística) de onde surgem inicialmente as posições respectivas das(os) integrantes do Coletivo perante as “convenções” dos mundos da arte — termo, aliás, bastante revelador. Sua relação é, por definição, ambivalente, pois, na inerente situação artística e tratando do mesmo assunto, eles não falam da mesma coisa (o artista fala, por exemplo, com um interesse real e que ele pode crer compartilhado, da história de seu bairro, de sua cidade ou de seu Coletivo, enquanto as convenções dos mundos da arte apenas procuram ali a confirmação de uma outra estética ou

de algum indício que lhe caiba para cooptar aos moldes das regras daquele mundo, no qual o Coletivo, por conseguinte, não se encaixa por questões já explanadas).

Com base nos relatos do Coletivo Controverso Urbano, poderíamos afirmar, com um pequeno acréscimo, que as pessoas, quando começam a fazer coisas, geralmente não sabem o que estão fazendo. As(os) integrantes do Coletivo sempre foram muito honestas(os) em admitir que, no início da prática do Coletivo, não detinham uma compreensão perceptível ou precisa sobre a dinâmica geral que rege a arte realizada nos espaços públicos, entretanto tinham uma noção ampla sobre as principais questões e os objetivos do grupo. A reflexão sobre o fazer desenvolveu-se no decorrer da trajetória do grupo. “Hoje a literatura que eu produzo é da rua pra rua. Não faço nada pra chegar em nenhum outro lugar. Eu sei onde me localizo, eu gosto da rua, viajo na rua, no movimento da rua, apesar de todo o medo, eu gosto de tá na rua e o que eu faço é pra lá, sabe?”, como afirmou Patrícia Naia, assim como a fala de Tacio Russo: “depois que eu recito uma poesia, fico todo me tremendo, preciso dar umas cinco respirações fundas, tá ligado? E não é nervosismo nem ansiedade é porque... aquilo foi o *big bang* dentro de mim. Às vezes, toca, às vezes não toca, mas me toca”. Tais discursos revelam uma dimensão pouco calculada e mais experimental e experiencial do fazer poesia. As suspeitas de que a disputa pela apropriação do espaço público aliada a uma produção cultural eram somente a ponta de um *iceberg* foi se confirmando. Como numa camada fina de gelo submersa de grandes proporções, andávamos sobre ela e sentíamos sua potencialidade e seus efeitos, mas não tínhamos noção da dimensão.

Maffesoli (1996, p. 84) atribui à afetividade ou sensibilidade coletiva o ponto crucial de toda a vida social e espécie de mola propulsora para os acontecimentos. Ele nomeia essa força de “sentimento de vida”, “sensação do viver”. Para o autor, esse “se sentir vivendo” e o prazer dos sentidos que dele decorre são constitutivos do impulso vital responsável por fundar a sociabilidade. A gestão dos sentidos, portanto, não isolaria, mas socializaria. Confirma nossas averiguações em campo, na medida em que todas as ações do Coletivo Controverso Urbano se desenvolveram por meio de processos e/ou desfechos também de caráter festivo e de confraternização, bem como agregaram um número expressivo de pessoas, variando entre 50 e 200 participantes. Para o referido teórico, a noção de experiência estaria imbricada não só com o acontecimento e o novo em nós, mas também com o prazer dos sentidos e do estar-juntos. Maffesoli (1996) auxilia-nos de modo analítico na captação do caráter divertido e de socialização observado nas experiências em campo. Um sarau de poesia também pode ser um subterfúgio para estar-juntos, agregar e integrar, naquilo que o autor entende por sociabilidade.

Estar-juntos vai muito além de aumentar a eficácia do sarau de poesia.

Quando Amanda Timóteo afirma que os saraus aconteciam no centro da cidade, porque ficava viável para todo mundo que mora nos subúrbios, e as pessoas passam mecanizadas pelo espaço público em suas rotinas quase autômatas ou quando Cherri Barthe chama a atenção dos transeuntes: “Olhe gente! Nós existimos, estamos aqui ocupando esse espaço, porque continuamos existindo, a gente tem pra falar isso”, para se referir aos estados psíquicos ou emocionais dos transeuntes, respaldam, por assim dizer, alguma relação pertinente com o pensamento simmeliano, mais especificamente no que toca a descrição do sujeito *blasè*. Segundo Simmel (1973), o *blasè*, semelhante à concepção geral dos transeuntes à deriva, descrito pelas(os) agentes do Coletivo, não reage, é passivo e, muitas vezes, incapaz de vontade. As grandes cidades continuam sendo “a sede da economia monetária” (SIMMEL, 1973, p. 15). Continuam engendrando e amplificando os efeitos do papel universalizador do dinheiro como equivalente geral — e de seus derivados. Não vou seguir adiante na argumentação de Simmel sobre essa conexão. Meu ponto aqui é simplesmente que esse sujeito produzido cultural/economicamente é postulado não só por uma atitude particular numa matriz social, econômica e cultural, mas também por uma subjetividade complexa de sentimentos, que são centrais para todo o argumento. Como Simmel, as(os) integrantes do Coletivo creem numa possível tendência uniformizadora ou “dar voz às ruas, às pessoas que tavam lá encarando a realidade”, ainda nos termos pessoais de Cherri Barthe, ou seja, negras(os), prostitutas, carroceiros, crianças, miseráveis, deslocados de todos os tipos, à margem da cidade que parece ignorar sua existência — toda essa galeria de personagens como “criaturas da deriva social”. Ali estão essas criaturas, é certo; só que, com elas, as(os) integrantes do Coletivo reforçam sua própria biologia, seja no riso, na excitação, seja na soma. Assim, dessas vidas precárias o Coletivo extrai uma espécie de frenesi típico do ato poético, capaz de superar qualquer ilusionismo naturalista, numa ampliação da experiência poética incomum no cenário urbano atual. Da mesma forma, o estado *blasè*, a solidão e a reserva continuam visivelmente presentes e estatisticamente em ascensão nas grandes cidades.

O que as ações do Coletivo Controverso Urbano confirmaram até agora acerca da nossa hipótese sobre o terceiro momento da poesia marginal no Recife não foi só a prática de apenas uns “olhares afetivos sobre o cenário urbano” pela restituição de uma política-cultural e poética do espaço público, naquilo que Tavares (2010) chama de reapropriação territorial e reconquista da cidade, mas também pela disputa de narrativas e do imaginário sobre o espaço público em contraposição à sedução rentável publicitária, a parcialidade das mídias tradicionais, das

editoras de livros e a imposição de normas de conduta consideradas ultrapassadas. Enquanto o caráter mais politizado ou mais cultural das intervenções costuma oscilar conforme diferentes conjunturas e especificidades locais, seu papel poético-performático e experiencial como solução frente ao empobrecimento das relações e dos espaços urbanos tidos como homogêneos e desencarnados revela-se no mais severo sentido, dadas a sua constância e capacidade de abrir caminho para outros grupos socioculturais. A percepção dos saraus de poesia como intervenções ou soluções para combater os estados depreciativos associados a um estilo de vida urbano excludente, excessivamente veloz ou destituído de vigor, mostra-se incontornável, pois funciona como pré-condições para as outras ações. Você pode provocar ou ser acometido por um acontecimento sem reivindicar o direito à arte, o direito à cidade ou produzir discursos desviantes, mas não pode, ao contrário, realizá-los sem desencadear uma experiência com a arte como atividade coletiva.

Conforme argumenta Tavares (2010), acreditamos que a experiência urbana fica inscrita no corpo de quem a experimenta e disputa espaço, da mesma forma que a carência dela também pode ser incorporada e exteriorizada por meio de hábitos ou estados mentais como os anteriormente mencionados.

Segundo John Dewey, as obras de arte são constituídas a partir e com a experiência; a partir das experiências de um indivíduo ou grupo para as de outros indivíduos e grupos. O que faz com que a arte inclua em si a comunicação, mas não só isso, pois não se trata de comunicar uma experiência; trata-se de constituir experiências, assim, no plural. (TAVARES, 2010, p. 27)

A presença do corpo aqui é imprescindível, mas um corpo inteiro, com os sentidos disponíveis e não distantes ou esgotados como poderia ocorrer com os jogos eletrônicos em 3D ou a um trabalhador, por exemplo, que chega em casa após sua jornada de trabalho exaustiva, seguida de horas de deslocamento no trânsito dentro de um ônibus. No sarau de poesia a que todas(os) as(os) integrantes se referem, por mais que tenha data marcada em eventos organizados primeiramente no Facebook, como termômetro para saber a repercussão, *a priori* diz respeito ao fator surpresa do encontro inesperado entre público e intervenção poética. A surpresa também pode ocorrer no momento da intervenção, pois, como se afirmou anteriormente, o espaço público sempre abre uma margem para o imprevisível, para ser, sobretudo, reconfigurado. A experiência parece se realizar tanto para quem pratica quanto para quem a recebe, numa via de mão dupla, como troca. Certamente podemos nos surpreender num *show*, ao assistir a uma grande ou pequena peça teatral, mas sempre haverá pelo menos uma diferença que os separa da experiência nos termos desse tópico: o planejamento ou a

programação. Ao se organizar para ir a um parque temático, cinema ou exposição de arte, de alguma forma você espera ser surpreendido.

Já o termo *vivência* também foi utilizado de forma recorrente nos discursos das(os) agentes do Coletivo, uma vez que as(os) artistas imputavam sentidos à ação e identificavam os gestos e objetos a ela relacionados. A expressão *vivência* pode estar associada: 1) ao fato de ter vida, ao processo de viver; 2) à manifestação ou sensação de vida; 3) ao conhecimento adquirido a partir da experiência vivida. Não só lida ou só contada, é experimentada. É quase um sinônimo de vida ou de uma experiência que deixa marcas em uma pessoa de maneira duradoura. Expressavam, os poemas, em vivências urbanas, sempre com uma gota amarga no fundo. Amanda Timóteo utiliza o termo quando tenta definir as intervenções e suas motivações: “Eu acho que o Controverso Urbano, eu defino ele como algo que abriu caminho, pra gente conseguir identificar isso como algo que a gente pudesse explicar assim, muitas questões envolvendo o que a gente passa na nossa vida, na nossa vivência assim, sabe!?”. Também em outro trecho, André Medulla confirma: “o Controverso Urbano é um rolê mais de discutir cidade e literatura. De trazer roda de conversa sobre a vivência de cada um ali. Tentar ouvir mesmo esse território que é a galera da periferia que tem o que falar e a gente não pode silenciar eles”. Ao longo de quatro anos acompanhando o Coletivo, podemos afirmar que essa vivência ou sensação de vida, concomitantemente em que é dirigida para o público, é experimentada antes pela(o) artista na realização da intervenção do sarau. Ao mesmo tempo que a(o) agente disponibiliza um artefato (seja uma poesia, um lambe ou livreto) para que outrem possa ser arrebatado por ele, o(a) propositor(a) primeiramente se abre para o acaso ou o caso, para o risco e o estar presente que a ação exige. A(O) artista pretende gerar um desvio ou uma situação de experiência/vivência, mas é antes, na maioria dos casos, acometida(o) por elas.

No modo de fazer do Coletivo, podemos identificar quase um padrão programático que inclui: técnicas e tecnologias de baixo custo ou simplificadas, mas que se sobrepõem em uma virtuosidade estilística; espécie de código aberto e forma colaborativa de participação que facilita e estimula a reprodução e circulação dos saraus; e uso recorrente do sarcasmo e do mimetismo para se inserirem na paisagem urbana e assegurarem não só uma ludicidade crítica, mas espécie de catarse do fator surpresa, uma vez que facilmente podem passar despercebidos ou serem confundidos com outras formas de se reunir no espaço urbano. Nenhuma das ações que acompanhamos ou mesmo dos registros aqui resgatados foram realizadas individualmente. Em todos os casos relatados em entrevistas ao longo da dissertação, as ações aparecem ao modo como Bourriaud (2009) descreve a arte relacional, isto é, conforme um campo fértil de

experimentações sociais e espaços parcialmente poupados à uniformização dos comportamentos ou abertos para manifestação e autenticação da diferença. Consoante à concepção de Becker (2010), é um fenômeno social, resultado e expressão de tipos de interação social e de ação coletiva. Ao seu modo, aponta para um extravasar de emoções e sentimentos canalizados pela insatisfação, pelo descontentamento, ou, em outro polo, pela alegria e pelo prazer. Esses sentimentos podem ser conduzidos e desbordados por meio também de um hedonismo festivo ligado ao estar-juntos, à experiência e à participação na vida pública, espécie de “nossa vivência”. Esboçam desejos ou utopias de proximidade e pertencimento, sejam elas entre vida, obra, arte, artista e público que confluem com a cidade em meio a essas expressões artísticas. Poderíamos acrescentar também o acontecimento entre o eu-mim e o eu-outro.

Por fim, o novo aqui é a forma de fazer, a postura. Iminência, segundo Bhabha (2012), é a aspiração de trazer a novidade para o mundo, ao mesmo tempo que, reafirmando, “não é novo no sentido que nunca foi visto ou pensado antes, mas no sentido que nunca antes foi pensado dessa forma”⁹¹. Nesses termos, a ética e a estética das intervenções do Coletivo Controverso Urbano na cidade (e o modo de operar de uma parte da nova geração de poetas) não inventam uma técnica, lugar ou modalidade artística inédita, mas uma nova maneira de atuação cultural para fazer circular a arte.

⁹¹ PÉREZ-ORAMAS, Luis. Bienal de São Paulo, entrevista: Homi Bhabha, 2012 / 17min. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=ym2dPYqlvmA>>. Acesso em: 23 jul. 2020.

5 CONSIDERAÇÕES FINAIS

E acabo de fechar uma dissertação com aquela sensação esquisita (sociológica?, literária?) que concluir um componente dissertativo traz — como se a ferida se imbuísse de certo fechamento, os olhos pedissem paz à luz e os barulhismos ficassem terrivelmente delicados de se dizer e de se ouvir.

Porventura, esta dissertação seja o que eu não soube pedir ao orientador, mais alguns dias de preparo para escutar o silêncio. Ou então ficar tranquilo, vestindo — por dentro — mais roupas ocidentais, caminhar pela areia do interacionismo simbólico, cujo terreno pertence ao arauto sociológico, estar simplesmente irrequieto ao modo prurido dos puristas e, de verdade ou não, deixar-me ser trespassado pelas orientações racionais, saltitado por impulso, aterrissado por libélulas, sonhado por criança, revisitado pelo sertão.

Do pajeú, do moxotó. Os sertões que ainda não visitei. E as veredas das chapadas.

A dissertação ora aqui presente é o fechamento formal — já se lê — de “terceiro momento da poesia marginal”, e talvez por isso este componente dissertativo (para sair da ABNT) seja um caos de conceitos em vez do silêncio gritante que eu pediria aos outros e que aqui, por afetos e inquietações revisitadas, aparece como uma cartografia do social, bússola e/ou mapa.

Para saber sair deste certo Nordeste.

Como se tempo fosse quando e é, talvez, como se mestrado fosse um ponto precípua eternamente possível para todo mundo.

Todavia — não tem progresso sem acesso — esperanço e busco através da produção de qualidade e invento pelos poros uma espécie de não silêncio que combata o sistema opressor.

Com relação ao sujeitobjeto de pesquisa, em um plano mais geral da vida produtiva do Coletivo, o primeiro passo foi a luta por criação de condições nos espaços públicos para publicações de livros, sarau de poesia, ocupação, debater os temas sintomáticos da cidade entre os segmentos artísticos urbanos à margem dos circuitos oficiais. O Controverso Urbano serviu como um veículo para o escoamento da produção de arte mais aquém das convenções dos *mundos da arte*. Foi um respiradouro, manifestação agonística e terapica para aquelas pessoas que não sabiam (sabiam!), porque determinados *mundos da arte* diziam que elas(es) não eram poetar, grafiteiras(os), tatuadoras(es), artistas visuais. Restaurou e resgatou, através da

linguagem telegráfica, um público que gostava do movimento que englobasse outras vertentes artísticas, mas que não sabia até então. O Coletivo fez do gosto provando a todas e todos que, na falta, ele cria situações e lugares para as proposições desse gosto, que precisava ser experimentado para se tornar sabor; por um grau de permissibilidade, de descontração, de gosto pela transgressão do gosto (HENNION, 2011). É um Coletivo muito ligado aos estados transformados de consciência, pelos ímpetus juvenis, e a consequente multiplicidade de sentidos e não-sentidos.

As ações dos grupos socioculturais de poesia itinerante não só despertaram o impulso inicial desta pesquisa, mas também, aos poucos, após ter cursado as disciplinas de métodos e técnicas de pesquisa social, o Coletivo Controverso Urbano assumiu o protagonismo como objeto de estudo que primeiramente tinha pretensões tão audaciosas quanto inatingíveis. As análises que envolviam a dimensão de reconhecimento foram adiadas e os desafios da dissertação abreviados a fim de viabilizá-la e responder a uma única pergunta que trazia a marca, não da excepcionalidade da questão de pesquisa nunca antes formulada, mas da variegada frequência com que vinha à tona — para mim e para o público no âmbito mais geral da coletividade. Por exemplo, por que ocupar o espaço público para realizar sarau de poesia? Essa é uma das primeiras indagações. A recorrente questão sobre as motivações parecia sinalizar ou uma espécie de incompletude de respostas e interpretações ou uma dificuldade de apreensão delas. A busca incessante pela compreensão dos motivos pelos quais sustentam as causas dessa postura particular artístico-coletiva nos lançou à observação de esquemas de ação, das regularidades e da reconstrução dos encadeamentos do processo que envolve o ato da intervenção poética *per se*. Próximos de uma antecipação intelectual de resultados e articulados pelos objetivos geral e específicos visados, fomos impelidos, neste percurso do Coletivo no Grande Recife, à captura e interpretação dos sentidos atribuídos pelas(os) agentes. Se um espaço geral (teórico e técnico) transforma-se em um lugar (empírico, espaço vivido e particular) a partir da produção de significados, usos e pela maneira como o narramos, são os próprios sentidos que se tornam objetos de pesquisa neste mundo da arte de rua.

Nossa pergunta resumia-se na seguinte máxima: o que guia a escolha pelo espaço público da metrópole como o local por excelência para a sua atuação cultural? Em outras palavras, o que move e engendra esse perfil de artistas a se comunicarem textual e performaticamente sob a sorte da instabilidade das ações neste ambiente específico, considerando a multiplicidade de mídias disponíveis com tamanho alcance, comodidade e que, em certa medida, também cumprem a função de meios diretos para a livre expressão ou

extravasamento de opiniões e descontentamentos em geral? Tal pergunta somava-se à insatisfação com as análises que tendiam unilateralmente para a questão do engajamento, que, por sua vez, não dava mais conta de um fenômeno multifacetado, plural (*autopoiesis*), do ponto de vista da sua capacidade em se recriar e se multiplicar a partir de uma linguagem própria. Não estamos afirmando que a categoria engajamento desaparece, mas que permanece circunscrita por um quadro mais amplo que não se sustenta se apartado da sua multimodalidade que incluem as dimensões do consumo, do reconhecimento e de aspectos sociológicos.

O primeiro momento da pesquisa concentrou-se em retrazar um breve panorama histórico-cultural a partir da poesia pós-1970, principais referências do Coletivo, a fim de delinear as bases do seu modo de operar e também a fim de problematizar os termos *poesia marginal, independente, periférica*, que foram se moldando com o passar das décadas e nos permitiu especificar a descontinuidade dos termos e investigar a forma e conteúdo culturais em mudança. Esse quadro referencial não só os posicionam com mais evidência na História da Arte como facilitou a visualização de algumas características formais, ou melhor, as intervenções poéticas sob o formato sarau. Esses diferentes artistas e vertentes do mundo das artes visuais e da literatura, que poderíamos chamar também de influências do Coletivo, partilham uma visão de arte enquanto ferramenta política, de discordância e emancipação. O que une o modo de agir da *poesia marginal/independente*, da deriva, do *site-specific* e dos *atentados poéticos*, por exemplo, são as suas abordagens críticas com relação aos padrões comportamentais e artísticos operacionais vigentes em seus respectivos contextos sócio-históricos e culturais. Se a arte se faz preferencialmente por meio de rupturas, o que essas linguagens ou posturas artísticas compartilham entre si, incluindo o Coletivo Controverso Urbano, é uma vontade — ora implícita, ora explícita — de se opor ao modo convencional de fazer arte.

A questão sobre as motivações e os sentidos da ação tornava-se ainda mais cáustica, uma vez que as posições sociais desprivilegiadas das(os) integrantes do Coletivo aproximavam-se das vozes inaudíveis dos representantes do *hip-hop*, que, em sua maioria, pertencem a áreas urbanas desfavorecidas, assim como divergem do modo de operar dos poetas “consagrados”, na medida em que não existe um apelo imediato predominantemente figurativo, tipográfico e, sobretudo, posto pela presença explícita da assinatura (autoria) como está evidente em sua “desautonomização” como coletivo de arte.

Dentre as regras, normas ou códigos implícitos que, em última análise, funcionam como parâmetros que definem um bem a ser defendido, destacamos um primeiro eixo principal

sustentado pela ideia de que a responsabilidade da organização e fixação das prioridades e os usos dos espaços urbanos da cidade está sob o comando exclusivo do poder público e suas administrações diretas e indiretas. Espécie de apriorismo que, à maneira de sistemas classificatórios naturalizados, são capazes de se antecipar e modelar o modo como nos relacionamos com esses ambientes sociais como se estes fossem de todas(os) e de ninguém concomitantemente; ou, ainda, como se esses espaços urbanos não pudessem ser ocupados ou ressignificados sem a orientação dos entes administrativos oficiais. Segundo a percepção das(os) artistas, o usufruto dos espaços públicos e seus interstícios tendem a permanecer estagnados, uniformes e desestimulantes. Da forma como estaria regulada e organizada, nessa definição da situação do ponto de vista das(os) agentes, a cidade não pode ser qualitativamente vivenciada, pois não priorizaria a contemplação, a poesia, o diálogo, as pausas, os encontros e as diferenças. Sob essas novas justificativas e vocabulário específico, o Controverso Urbano sustenta sua crítica e performance no mundo, ao mesmo tempo que reconhece as intervenções poéticas como legítimos antídotos contra o que se considera uma falta ou carência dos valores e ideais acima listados. Como relatou André Medulla, em entrevista: “sempre usando a literatura como uma ferramenta política, como um mecanismo de fazer certa forma uma quebra com o sistema habitual; ser a contramão da cidade, porque na correria ninguém para pra ouvir uma poesia”.

No momento em que descobrimos que o Coletivo Controverso Urbano igualmente construía com outros segmentos artísticos um fundo colaborativo para financiar eventos na urbe, independente de incentivo governamental, percebemos que o ato de intervenção poética ou sarau de poesia abarcava intenções e sensibilidades muito além de espalhar poesia para os quatro e mais cantos do mundo a fim de surpreender e quebrar a rotina da(o) transeunte: tratava-se de discutir e reivindicar uma participação ativa e criativa generalizada sobre os rumos e as projeções da cidade, semelhante a um ideal administrativo democrático, como Harvey (2012) em seu artigo define *o direito à cidade*. Para as(os) integrantes do Controverso Urbano, é possível moldar a cidade e reinventar os usos do espaço urbano em experiências artísticas em comum a partir dos modos de fazer e de um novo imaginário que, para nós pesquisadoras(es), revela de modo bastante elucidativo seus posicionamentos. Esta nova avaliação ou perspectiva poderia ser sumarizada na seguinte proposição: se o espaço público teoricamente é de todos, não significa que ele não é de ninguém, mas que ele é meu e seu, isto é, nosso. A partir dessa paisagem, alguns códigos e características associadas à noção de comunidade — mercado, Estado, tráfego, velocidade, austeridade, competição — passam a ser minados e a coexistirem

com outros vinculados às extensões da noção de casa ou de rua, ou seja, de um espaço de intimidade, familiaridade, particularidade, pessoalidade, afeição, descanso e refúgio. Para as(os) artistas, sem voz ou participação direta na construção coletiva de um projeto de arte e cidade não há identificação e pertencimento. Sem pertencimento, o habitante da cidade dificilmente zelará ou se preocupará com o aprimoramento de um espaço que, por fim, não refletirá seus anseios ou os interesses da sua gente.

Os três momentos da *poesia marginal* dissertados e sublinhados a partir dos depoimentos das(os) agentes e sintetizados, cuja tríade André Telles do Rosário (2007) postulou e fundiu — *corpo, poesia e cidade* —, são interseccionados um pelo outro. A disputa pelo direito à cidade é realizada principalmente por meio das palavras e da *corpoeticidade* que se lança nesse espaço e o experimenta. Não há vivência apartada do espaço físico da cidade, assim como não há ação artística e política separada da oralidade, da escrita e da construção coletiva de narrativas disruptivas ou divergentes, por isso a poesia que se sagra é também protesto.

A discussão em torno do que se definiu como direito à arte dentro do espaço público, ainda que fundamental e incontornável, de alguma forma era mais evidente e até certo ponto esperada. Já o que se chamou de experiência, além de compor o segundo arcabouço justificativo, revelou-se o ponto crucial da pesquisa por ser possivelmente o mais sutil entre as ações e um dos poucos abordados em pesquisas no tema. Talvez aqui resida nossa modesta contribuição para o debate. Verificamos, a partir da observação em campo e das entrevistas, que a categoria de vínculo e pertencimento acompanhava de modo indivisível a noção de experiência na medida em que se lançar às mudanças sociais e imprevisibilidade das ruas, entre amigas(os), desconhecidas(os), transeuntes à deriva, era também um meio de gerar ligação, de estreitar o espaço das relações (entre arte, artista, obra, vida, público e cidade) naquilo que Bourriaud (2009) traduziu, perspicazmente, ao asseverar que a urbanização crescente da experiência artística e as obras contemporâneas têm esboçado várias proximidades. As ações em campo se revelaram, em alguns casos, em pretextos para o “estar-juntos”, “faça você mesmo” e de “fazer certa forma uma quebra com o sistema habitual”. A satisfação da excitação (catarse) que acompanham o gesto faz parte de uma “performance” ou conjunto maior que busca o estar presente e cuidar daquilo que nos atravessa e que nos “toca” (experiência). Essa possibilidade de dilatação ou duração do tempo vivido de forma prazerosa, participativa e compartilhada, desembocaria, segundo as(os) agentes, no efeito “da nossa vivência”: um sentimento de vida e intensificação da mesma.

É bem provável que essas exigências de sentidos somadas, além do valor que a rua desempenha no que tange ao seu papel de potencializar as palavras do Coletivo e facilitar o reconhecimento — autêntica vitrine —, ajudem a compreender a escolha pelo espaço público como local privilegiado das ações. Como afirmou Tardif (2002), sem a sua margem de *imprevisibilidade* e risco intrínseca, a experiência e seus possíveis efeitos acima relacionados não poderiam ser alcançados. Poderíamos considerar que o elemento surpresa é o ingrediente indispensável e parcialmente responsável não só por instaurar uma fissura ou descontinuidade sobre uma possível inércia que permearia o cotidiano comportamental e espacial da grande cidade, mas também por possibilitar a experiência daquela(e) que realiza a intervenção *in loco*.

Sem dúvida alguma, foram as contradições que emergiram no decorrer da pesquisa, ou seja, a partir do momento que eu fui cursando as disciplinas do mestrado, que acabaram por enriquecê-la mais ainda ao tornar instigantes as intervenções poéticas enquanto objeto de estudo e fenômeno ético-estético urbano. Essas contradições desvelaram desvios dentro dos desvios sustentados pelas(os) agentes, escapando e atritando os seus próprios relatos. Se há uma norma ou eixo de conduta que marca a ética das intervenções poéticas, ela é assinalada não somente pelas controvérsias do Controverso Urbano versificadas em poesia, mas também por outras formas contrárias ou ambivalentes que muitas vezes podem passar despercebidas, ao mesmo tempo que não figuram necessariamente como um problema ou defeito. Tal lógica contraditória parece não querer ultrapassar as contradições em uma síntese perfeita, mas, ao contrário, mantê-las, na medida em que o dissenso, a desordem e o processo agonístico transformam o saber em disputa no espaço estriado através de argumentos, segundo Mouffe (2005).

Uma das primeiras problematizações, já mencionada, é aquela que define a rua (espaço público) como o local de todo mundo e/ou para quem não tem outros meios de expressão, como no caso das(os) agentes e outras(os) artistas que não dispõem de recursos para tal fim, corroborando uma outra concepção de rua que, de fato, é mais de uns do que de outras(os). A rua revelou-se paulatinamente não só um espaço para quem não tem vez nem voz dentro das convenções dos mundos da arte ou outros meios, mas também, como afirmamos, um dispositivo de reconhecimento, de produtora de “audiência” e capital social aos artistas. Muito embora sua democraticidade apregoada pelas(os) agentes mostrou-se bastante frágil na medida em que, mais de uma vez, esses mesmos agentes confirmaram que determinados privilégios, como a classe social e o gênero, podem facilitar as intervenções resguardando-os de infortúnios. Mesmo o valor democrático, por vezes atribuído à prática dos saraus de poesia, é também bastante relativo ou comprometido, pois acaba desconsiderando a verve (saber fazer) que as(os)

artistas detêm e, sobretudo, um tempo livre que poucos cidadãos dispõem. Todavia, é visível que a arte atua como uma ponte para conectar pessoas de diferentes classes sociais, diferentes crenças religiosas e diferentes raças.

Igualmente, observamos o fato de que a participação do público atribuído pelas(os) agentes não exclui a marca implícita da autoria, considerando que um conjunto de signos como os temas abordados, a relação com outros segmentos artísticos, assim como certas características do gesto do Coletivo Controverso Urbano podem ser facilmente reconhecidos. Principalmente na circulação virtual dos registros fotográficos dos saraus, a publicação, agora assinada, aciona um discurso e um sistema classificatório que não só direciona a recepção (como esta deve ser lida) como projeta um *status* (artístico) à palavra e ao capital social aos seus criadores. Assim como muitos inventos tecnológicos ampliaram e afetaram as formas de produção e recepção artísticas ao longo da História da Arte, a internet hoje redefine incontáveis referenciais e valores tais como o de originalidade, criatividade e o acesso aos eventos. Não só o argumento da efemeridade da arte urbana é posto em cheque, mas os próprios limites do mundo da arte de rua. A maneira como as intervenções poéticas circulam pelas redes que conectam ou unem os computadores do mundo inteiro assinala o processo pelo qual esses desvios fendem os próprios discursos (*outsiders*) das(os) artistas. Processo este explorado em partes por esta pesquisa e que mereceria ser desdobrado em outra oportunidade, ampliando para outros grupos socioculturais.

As redes sociais e de comunicação, teia de alcance mundial que une documentos, por *links* de hipertexto, possibilitando uma pesquisa por informação que se efetiva pelo acesso de um documento, através de outro(s), estão redimensionando o conceito de espaço público. Cada vez mais, o espaço particular invade o território público e este se expande em direção a espaços antes totalmente privados. A internet (*World Wide Web*) não é só responsável pelo reconhecimento em grande medida minimizado pela “desautonomização” do Coletivo, mas por reinserir de modo contundente tais práticas na mesma lógica de consumo que as(os) agentes, por meio das suas performances poéticas grafadas e gravadas, procuram transgredir e, em alguns casos, combater. Ao publicar um conteúdo numa plataforma virtual, a(o) usuária(o) (artista e público) acaba fornecendo seu trabalho gratuitamente e, em alguma medida, distraidamente. Assim, aparece mais um problema para ser pesquisado, o(a) autor(a) da obra destaca-se mais do que sua própria arte. Enquanto a questão sobre a possibilidade desse desenvolvimento comunicacional multiforme agregar ou afastar não pode ser respondida com segurança, podemos afirmar provisoriamente que as ações poéticas a partir do Coletivo

Controverso Urbano aproximam à medida que privilegiam experiências corporificadas e compartilhadas.

Enfim, não somente a *glocalização* das ações é a todo momento friccionada pelo desejo de “particularizar” vinculado a um localismo comunitário que segue a lógica do doméstico, mas a micropolítica do “faça você mesmo” e a ética circunstancial da “geração do aqui-e-agora” também são pautadas por uma perspectiva *glocal* de futuro que poderíamos chamar de multidimensional. Foi no decorrer da pesquisa de mestrado que nos demos conta de que os breves hiatos reflexivos das intervenções funcionavam também como pausas e pequenos fragmentos de um vir a ser. A prática das intervenções são animadas por uma *iluminação profana* que, em última instância, aspira tornar o mundo da arte mais acolhedor e acessível. A cidade é mais que o suporte ou o cenário urbano que acolhe os saraus de poesia, é a extensão do livro, da tela, do atelier da(o) artista e o microcosmo desse mundo ideal (assim como a rua está para a cidade, a cidade está para o público).

REFERÊNCIAS

Bibliografia consultada

ALMEIDA, Samara Maria de. AMARAL, Gabriel Góes do. Et all. **Câmera na mão e literatura na cabeça:** Contribuições Sociológicas para uma Perspectiva do Gênero nos *Mundos da Arte*. Trabalho apresentado ao XXXII Congresso Internacional ALAS Perú 2019: Hacia um nuevo horizonte de sentido histórico de una civilización de vida. Grupo de trabajo: Sociología De La Cultura, Arte e Interculturalidad. Línea temática: Artes y culturas locales, regionales o nacionales.

AMARAL, Gabriel Góes do. **A literatura fronteiriça de Miró da Muribeca** – Poesia marginal: da periferia para o centro. Monografia - Trabalho de Conclusão de Curso. Departamento de Sociologia da UFPE, 2017b, p. 1-67.

AMARAL, Gabriel Góes do. LIMA, Janiara Almeida Pinheiro. **Sociologia e Poesia Marginal:** desenvolvendo a imaginação sociológica no ensino de sociologia para o ensino médio. In: Revista Idealogando – ISSN 2526-3552, v. 1, n. 1, p.4-18, fev. 2017a. Disponível em: <<https://periodicos.ufpe.br/revistas/idealogando/article/view/9579>> Acesso em: 27 Abr. 2020.

APPADURAI, Arjun. **Dimensões culturais da globalização**. Lisboa: Teorema, p. 11-40, 1996.

BARBOSA, Daniela Maria. **Jornal do Brasil: a irreverência poética de Glauco Mattoso**. 2007. 113 f. Dissertação (Mestrado em Literatura) – Universidade de Brasília, Brasília, 2007. Disponível em: <<https://repositorio.unb.br/handle/10482/2923>> Acesso em: 27 Abr. 2020.

BECKER, Howard S. **A escola de Chicago**. *Revista Mana* 2 (2): 1996, p. 177-188. Disponível em: <https://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0104-93131996000200008> Acesso em: 17 jul. 2020.

BECKER, Howard S. **Segredos e Truques da Pesquisa**. Rio de Janeiro: Zahar Ed, 2007.

BECKER, Howard S. **Outsiders:** estudos de sociologia do desvio. Rio de Janeiro: Zahar Ed, 2008.

BECKER, Howard S. **Falando da Sociedade:** Ensaio sobre as diferentes maneiras de representar o social; tradução Maria Luiza X. de A. Borges; Karina Kuschnir. Rio de Janeiro: Zahar, 2009.

BECKER, Howard S. **Mundos da Arte**. Lisboa: Livros Horizonte, 2010.

BECKER, Howard S. **Truques da Escrita** – Para começar e terminar teses, livros e artigos. Rio de Janeiro: Zahar Ed, 2015.

BECKER, Howard S. **E Mozart? E o assassinato?** Tradução de Guilherme Santana e Simone Rocha. *Revista Brasileira de Ciências Sociais* – vol. 29. N. 86, 2014. Disponível em: <<https://www.scielo.br/pdf/rbcsoc/v29n86/01.pdf>> Acesso em: 17 jul. 2020.

BENJAMIN, Walter. **Magia e técnica, arte e política**. Tradução de Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1987.

BENJAMIN, Walter. *Obras escolhidas III – Charles Baudelaire Um Lírico no Auge do Capitalismo*. São Paulo: Brasiliense 2 Ed, 1991.

BENJAMIN, Walter. “**O Autor como Produtor**”. Conferência pronunciada no Instituto para o Estudo do Facismo, em 27 de abril de 1934”.

BEY, Hakim (Pseudo). WILSON, Peter Lamborn. **Zona Autônoma Temporária**. Paris: L’ecolat. Digitalização Coletivo Sabotagem: Contra-Cultura, 1990.

BONDIA, Jorge Larossa. **Notas sobre a experiência e o saber experiência**. Revista Brasileira de Educação, n. 19, p. 20-28, jan./fev./mar./abr. 2002. Disponível em: <<https://www.scielo.br/pdf/rbedu/n19/n19a02.pdf>> Acesso em: 30 Abr. 2020.

BOURDIEU, Pierre. **As regras da arte**. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.

BOURRIAUD, Nicolas. **Estética Relacional**. São Paulo: Martins, 2009.

BRAGA, Paula. “**A rede como suporte da obra de arte**”. In: GERALDO, Sheila Cabo. *Trânsito entre arte e política*. Rio de Janeiro: Quartet/FAPERJ, 2012, p. 68-76.

BRETON, André. **Manifesto do Surrealismo**. 1924.

BUSCATTO, Marie. **A arte segundo o ponto de vista do gênero**: Ou revelar a normatividade dos mundos da arte. In: *Arte e vida social: Pesquisas recentes no Brasil e na França* [en ligne]. Marseille: OpenEdition Press, 2016 (généré le 04 septembre 2019).

CAMUS, Albert. **Esperança do Mundo**. Trad. Rafael Araújo e Samara Geske, São Paulo: Editora Hedra, 2009.

CERTAU, Michel. **Andando na Cidade**. Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, nº23, 1994, p. 21-31. Disponível em: <<http://docvirt.com/Hotpage/Hotpage.aspx?bib=RevIPHAN&pagfis=8358&url=http://docvirt.com/docreader.net#>> Acesso em: 07 jul. 2020.

CHAGAS, Pedro Dolabela (2005). “**Arte e Política**: o quadro normativo e a sua reversão”. *Kriterion*. Belo Horizonte, 112: 367-381. Disponível em: <<https://www.scielo.br/pdf/kr/v46n112/v46n112a19.pdf>> Acesso em: 16 mai. 2020.

COLLINS, Patricia Hill. **Pensamento feminista negro**: conhecimento, consciência e a política do empoderamento. Tradução Jamille Pinheiro Dias. – 1. Ed. – São Paulo: Boi Tempo, 2019.

DAMATTA, Roberto. **A casa & a rua**. 5 ed. Rio de Janeiro: Rocco, 1997.

DARNTON, Robert. **A questão dos livros: passado, presente e futuro**. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

DASSIN, Joan. **Política e Poesia em Mário de Andrade**. Tradução de Antonio Dimas. São Paulo: Duas Cidades, 1978.

DELFANTE, Charles. **A grande história da cidade**. Lisboa: Instituto Piaget, 2000.

ELIAS, Norbert. **Mozart, sociologia de um gênio**. Tradução: Sergio Goes de Paula. Rio de Janeiro: Zahar, 1995.

ELIAS, Norbert. SCOTSON, John L. **Os Estabelecidos e os Outsiders**. Rio de Janeiro: Zahar,

2000, p. 19-60.

ESPINHARA, Francisco. **Movimento de Escritores Independentes de Pernambuco-1980/1988**. Recife: Universitária da UFPE, 2000.

FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda. **Miniaurélio: o minidicionário da língua portuguesa**. 7 ed. Curitiba: Ed. Positivo, 2008.

FERREIRA, Lene. MUNIZ, Erika. **Poesia – Corpo – Protesto**. In: Revista Continente, ano XVIII. #209. Mai/2018. p. 26-39.

FOUCAULT, Michel. **Microfísica do Poder**. Org., introd. e revisão técnica de Roberto Machado.- 8 ed. – Rio de Janeiro/São Paulo: Paz e Terra, 2018.

FOSTER, Hal (1996). “**Signos Subversivos**” e “**Por um Conceito do Político na Arte Contemporânea**”. *Recodificação: Arte, Espetáculo, Política Cultural*. São Paulo, Casa Editorial Paulista.

FRANCIOSI, Fernando. **O Jogo das Intervenções Poéticas: Usos e Significações em Disputa nas Ações do Coletivo Transverso em Brasília**. 156f. Dissertação (Mestrado em Sociologia – Universidade de Brasília, 2017. Disponível em: <<https://repositorio.unb.br/handle/10482/24309>> Acesso em: 07 Fev. 2020.

FREYRE, Gilberto. **Guia Prático, Histórico e Sentimental da Cidade do Recife**. 5 ed. – São Paulo: Global, 2007.

GAMA, Danielle Marcia Hachmann de Lacerda da. **A voz e a vez de dizer: Batalhas de poesia em comunidades de periferias em Salvador/BA**. Dissertação (Mestrado em Ciências Sociais) – Universidade Federal do Recôncavo da Bahia, Cachoeira, 2019.

GARFINKEL, Harold. **Estudos de etnometodologia**. Rio de Janeiro: Vozes, 2018.

GIANNOTTI, Marco (2010). “**À margem da rua: o novo espaço público**”. *ARS/publicação do Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais*. Vol. 8, n. 16, São Paulo: Departamento de Artes Plásticas ECA/USP. Disponível em <<http://www2.eca.usp.br/cap/ars16/v8n16a01.pdf>>. Acesso em 27 jul. 2020.

GIL, Antonio Carlos. **Métodos e Técnicas de Pesquisa Social**. 6. ed. São Paulo: Editora Atlas, 2008.

HAN, Byung-Chul. **Sociedade do Cansaço**. Tradução de Enio Paulo Giachini. Petrópolis, RJ: Vozes, 2015.

HAPKE, Ingrid. MEDEIROS, Mário. Et all. **Polifonias Marginais**. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2015.

HARVEY, David. **O direito à cidade**. Tradução de Jair Pinheiro. In: Revista Lutas Sociais, São Paulo, n.29, jul/dez. 2012. Disponível em: <https://edisciplinas.usp.br/pluginfile.php/272071/mod_resource/content/1/david-harvey%20direito%20a%20cidade%20.pdf> Acesso em: 17 ago. 2020.

HEINICH, Nathalie. **As reconfigurações do estatuto de artista na época moderna e contemporânea**. Tradução de Sonia Taborda. In: Revista Porto Arte: Porto Alegre, V. 13, N. 22, Maio/2005, p. 137-147. Disponível em:

<https://www.researchgate.net/publication/335352366_As_reconfiguracoes_do_estatuto_de_artista_na_epoca_moderna_e_contemporanea/fulltext/5d5fe47e299b1f70b065948/As-reconfiguracoes-do-estatuto-de-artista-na-epoca-moderna-e-contemporanea.pdf> Acesso em: 14 set. 2020.

HENNION, Antoine. **Pragmática do Gosto**. Desigualdade & Diversidade – Revista de Ciências Sociais da PUC-Rio, n 8, jan/jul, 2011, p. 253-277. Disponível em: <http://desigualdadediversidade.soc.puc-rio.br/media/artigo10_8.pdf> Acesso em: 16 set. 2020.

HEXÁGONO, revista literária. Pernambuco – Recife: Sommium Editora, edição #01, **Clarice Lispector**, n. 01, jan. 2020. Disponível em: <<https://arevistahexagono.wixsite.com/hexagono/post/segunda-s%C3%A9rie-revista-1>> Acesso em: 28 mai. 2020.

HOLANDA, Lourival. **Sob o Signo do Silêncio**: Vidas Secas e O Estrangeiro. São Paulo: Editora USP, 1992.

HOLLANDA, Heloísa Buarque. Impressões de Viagem. 5ª Ed. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2004.

HOLLANDA, Heloísa Buarque de. PEREIRA, Carlos Alberto Messeder. **Poesia jovem – anos 70**. São Paulo: Abril Educação, 1982.

LAFETA, João Luiz. **Estética e ideologia**: o Modernismo em 30. In: A dimensão da noite e outros ensaios. Org. Antonio Arnoni Prado. São Paulo: Duas Cidades Ed. 34, 2004, p. 55-71.

LATOURE, Bruno. **Reagregando o Social**: uma introdução à teoria do Ator-Rede. Salvador: Edufba; Bauru, São Paulo: Edusc, 2012.

LEFEBVRE, Henri. **O direito à cidade**. 5. ed. São Paulo: Centauro, 2001.

LEMINSKI, Paulo. **Ensaio e Anseios Crípticos**. Pólo Editorial do Paraná, 1997.

MAFFESOLI, Michel. **No fundo das aparências**. Rio de Janeiro: Vozes, 1996.

MARTINS, José de Souza. **A sociabilidade do homem simples**: cotidiano e história na modernidade anômala. São Paulo: Hucitec, 2000.

MATTOSO, Glauco. O que é poesia marginal. 2ª Ed. São Paulo: Brasiliense, 1982.

MEDEIROS, Fernanda Teixeira de. “**Afinal, o que foram as Artimanhas da década de 70?**: a Nuvem Cigana em nossa história cultural”. *Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea*, nº 23. Brasília, 2004, p. 11-36. Disponível em: <<https://periodicos.unb.br/index.php/estudos/article/view/8988/8007>> Acesso em: 08 abr. 2020.

MENDONÇA, Luciana Ferreira Moura. **Culturas populares e identificações emergentes: reflexões a partir do mangubeat e de expressões musicais brasileiras contemporâneas**. Revista Crítica de Ciências Sociais. n. 82. 2008, p. 85-109. Disponível em: <<https://journals.openedition.org/rccs/622>> Acesso em: 10 fev. 2020.

MOUFFE, Chantal (2013). “**Quais espaços públicos para práticas de arte crítica?**” *Arte & Ensaios*. Revista do PPGAV/EBA/UFRJ, n. 27, dezembro. Disponível em: <<https://revistas.ufrj.br/index.php/ae/article/view/20752>> Acesso em: 28 Abr. 2020.

NASCIMENTO, Érica Peçanha. **Vozes marginais na literatura**. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2009.

NASCIMENTO, Roberta Marques do. **A performance poética do ator-MC**. Dissertação (Mestrado em Comunicação e Semiótica) – Programa de Estudos Pós-Graduados em Comunicação e Semiótica, Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 2012. Disponível em <<https://tede2.pucsp.br/handle/handle/4481>>. Acesso em 21 fev. 2020.

NOGUEIRA, Linda. CAJU, Fred. **A Geometria da Cidade**. ano 01. 2018. p. 01-69.

NOIZE RECORD CLUB REVISTA. Rio Grande do Sul: edição #83, **TEM QUE ACONTECER**, ano 12, n. 19, dez. 2018.

PARK, Robert E. **Human Migration and the Marginal Man**. *American Journal of Sociology*, v. 23 n. 6, May, p. 881-893, 1928. Disponível em: <<https://pdfs.semanticscholar.org/86fc/3506ca5996e974c2ea5e5ab7bd3740b86d4c.pdf>> Acesso em: 17 jul. 2020.

PAZ, Octávio. **O arco e a lira**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1982.

PELLEGRINI, Tânia. “**No fio da navalha: literatura e violência no Brasil de hoje**”. *Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea*, Brasília, 24: 15-34, 2004.

POPPER, Karl. **The Logic of Scientific Discovery**. Nova York, Harper & Row, 1968.

ROCHA, João César de Castro. A guerra de relatos no Brasil contemporâneo. Ou: a ‘dialética da marginalidade’. *Revista Letras*, n 32. 2007, p. 23-70. Disponível em: <<https://periodicos.ufsm.br/letras/article/view/11909/7330>> Acesso em: 27 jul. 2019.

RANCIÈRE, Jacques. **A partilha do sensível: estética e política**; tradução de Mônica Costa Netto. São Paulo: EXO experimental org.; Editora 34, 2009 (2 Edição).

RANCIÈRE, Jacques. **O espectador emancipado**. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2014.

REGINENSI, Caterine. 2017. **Como praticar etnografia nas margens e fronteiras das cidades?**, Ponto Urbe [Online], 20. Disponível em: <<https://journals.openedition.org/pontourbe/3381>> Acesso em: 22 Jul. 2020.

ROSARIO, André Telles do. **CORPOETICIDADE: POETA MIRÓ E SUA LITERATURA PERFORMÁTICA**. 131f. Dissertação (Mestrado em Letras) – Universidade Federal de Pernambuco, Recife, 2007. Disponível em: <https://attena.ufpe.br/bitstream/123456789/7722/1/arquivo7404_1.pdf> Acesso em: 28 Jan. 2020.

ROLNIK, Raquel. **O que é cidade**. São Paulo: Brasiliense, 4ª edição, 2012.

SAID, Edward. **Trabalho Intelectual e Crítica Social**. São Paulo: Casa Amarela, 1 edição, 2005.

SANCHES, Maria Elizabete. **A Memória dos Esquecidos: História e Produção do MEIPE**. 2015. 131f. Dissertação (Mestrado em Letras) – Universidade Federal de Rondônia, Porto Velho, 2015. Disponível em: <<http://www.ri.unir.br/jspui/handle/123456789/2216>> Acesso em: 28 Abr. 2020.

SANCHEZ, Raul Christiano. **A produção independente na literatura**. Santos (SP): a Tribuna – jornal e editora, 1982.

SANT'ANNA, Affonso Romano de. *Análise estrutural de romances brasileiros*. 2. ed. Petrópolis: Vozes, 1973.

SANT'ANNA, Affonso Romano de. **Modernismo: As poéticas do centramento e do descentramento**. In: O Modernismo. São Paulo: Perspectiva, 1975. p. 55-68.

SARLO, Beatriz. **A cidade vista: mercadorias e cultura urbana**. 1. ed. – São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2014.

SIMAS, Luiz Antonio. **As ruas e as ebulições a partir da obra de João do Rio**. In: Suplemento Pernambuco, n 173 – julho 2020, p. 12-14. Disponível em: <<https://www.suplementopernambuco.com.br/edi%C3%A7%C3%B5es-antiores/edicoes/2437-2020.html>> Acesso em: 28 Jul. 2020.

SIMMEL, Georg. **A metrópole e a vida mental**. In: O Fenômeno Urbano. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1973, p. 11-25.

SOARES, Camilo Lourenço. *Poesia, Mesa de Bar e Goles Decadentes – Descaminhos de três poetas do Recife*. Recife: Nektar, 2013.

SOLNIT, Rebecca. A história do caminhar. Tradução Maria do Carmo Zanini. São Paulo: Martins Fontes, 2016.

SOUZA, Antonio Candido Mello e. **Literatura e Sociedade**. São Paulo: Publifolha, 8 ed., 2000.

SZANIECKI, Barbara. **Experiências estéticas do comum**. In: GERALDO, Sheila Cabo. *Trânsito entre arte e política*. Rio de Janeiro: Quartet/FAPERJ. 2012, p. 38-46.

SZTOMPKA, Piotr. **A Sociologia da Mudança Social**. Rio de Janeiro: 2ª ed. Civilização Brasileira. 2005.

TARDIF, Maurice. **Saberes Docentes e Formação Profissional**. Rio de Janeiro: Vozes. 2002.

TAVARES, Andréa (2010). “**Ficções urbanas: estratégias para a ocupação das cidades**”. *ARS/publicação do Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais*. Vol. 8, n. 16, São Paulo: Departamento de Artes Plásticas ECA/USP. Disponível em <https://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1678-53202010000200002>. Acesso em 03 ago. 2020.

VELHO, Gilberto. **O Desafio da cidade. Novas perspectivas da antropologia brasileira**. Rio de Janeiro, Campus. 1980, p. 13-36.

WILLIAMS, Raymond. **O campo e a cidade: na história e na literatura**. Tradução Paulo Henriques Britto. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.

Músicas

Ar Livre, CD **Café Pronto**. 2015. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=jgDGosNAR78&list=PLP_14XRVjeO1tghff6KZAmftQ9ot2LQbw> Acesso em: 22 jan. 2020.

Vídeos e Filmes

ADES, Eduardo. FERNANDO, Marcus. Documentário áudio visual: **Torquato Neto – Todas as Horas do Fim**. 2018 / 1h 28min.

BANKSY. Documentário áudio visual: **Exit Through The Gift Shop**. 2010 / 1h 26min.

BELOTO, Chia. MENDONÇA, Rui. Documentário áudio visual: **A Senhora dos Ventos**, 2018.

BOITEMPO. SESC. Seminário Internacional **Cidades Rebeldes**. Debate com David Harvey, Guilherme Wisnik e Fernando Haddad. 2015. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=JQOx4QxJjWQ>> Acesso em: 28 abr. 2020.

BIGIO, Mariane. CORREIA, Virginia. **Mei ao Meio**. Documentário sobre o Movimento de Escritores Independentes de Pernambuco – 2015. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=ss74yo4Jqkg>> Acesso em: 18 abril 2017.

FERREZ. MUTARELLI, Lourenço. Programa Café Filosófico – **Ira e Literatura Marginal 2020** / 26min. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=fJnuRZIFBZw&pp=wgIECgIIAQ%3D%3D&feature=push-sd&attr_tag=O06AsFRpdgYYsbX4%3A6> Acesso em: 16 jul. 2020.

FERREIRA, Claudiney. Entrevista: João Cezar de Castro Rocha no Programa **Jogo de Ideias**. 2007, no Itaú Cultural. 27min. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=pl812JHpMFU>> Acesso em: 23 jan. 2020.

FIOL, Marco Del. Documentário áudio visual: **Espaço Além** – Marina Abramović e o Brasil, 2013 / 1h 28min. Disponível em: <https://www.primevideo.com/detail/0072OKXDBC8RQ49ANR6ZENS3T9/ref=dvm_src_r_et_br_xx_s> Acesso em: 03 set. 2020.

FUGANTI, Luiz. Palestra: “**Criação de si como obra de arte**”, na Faculdade de Teatro da Universidade Federal de Uberlândia. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=8jMcywa-HUE>> Acesso em: 05 de mai. 2020.

JAFFE, Noemi. Programa Café Filosófico – **Clarice Lispector e o Efeito do Estranhamento** 2015 / 1h 45min. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=Vy0W7HK9O1U>> Acesso em: 09 jun. 2020.

JARMUSCH, Jim. Longa metragem: **Paterson**, 2017 / 1h58min.

KRAUME, Lars. Série: **Bauhaus: A Nova Era**, 2019. Disponível em: <<https://www.hbogo.com.br/home>> Acesso em: 17 mai. 2020.

LIMA, José Walter. Documentário áudio visual: **Rogério Duarte, O Tropikaoslista**. 2018 / 1h 29min. Disponível em: <https://www.primevideo.com/detail/0PDPAPONJZSOOHSVEOAHNE7XIQ/ref=dvm_src_r_et_br_xx_s> Acesso em: 27 set. 2020.

MANFIO, João Nicodemos Martins. Entrevista: **Bate papo com Howard S. Becker**, 2014 / 1h 12min. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=juGrFtWlIaus>> Acesso em: 17 jul. 2020.

MAGALHÃES, Thiago. Curta metragem: **Arte a Metro**. 2019 / 14 min 36s. Disponível em: <<https://festcurtasfundaj.com.br/filme/arte-a-metro/>> Acesso em: 13 jul. 2020.

MAGNOLI, Demétrio. Programa Café Filosófico – **Manifestações sem direção?**, 2013 / 45min. Disponível em: <<https://vimeo.com/95772564>> Acesso em: 10 fev. 2020.

MELO, Diego. SALDANHA, Pedro. Documentário áudio visual: **Ninguém me ama, ninguém me quer, ninguém me chama de Baudelaire**, 2002 / 15min 50s. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=cz-2K7xHZCg&t=1631s&spfreload=10>> Acesso em: 01 maio 2020.

MOCARZEL, Evaldo. Documentário áudio visual. **À MARGEM DA IMAGEM**. 2003 / 1h 12min.

MORAES, Camila. Documentário áudio visual. **O Caso do Homem Errado**. 2017 | Brasil | 77min. Disponível em: <<https://www.looke.com.br/filmes/o-caso-do-homem-errado>> Acesso em: 02 jun. 2020.

MOURA, Gustavo Rosa de. Documentário áudio visual: **CILDO**, 2009 / 1h 39min. <<https://www.youtube.com/watch?v=dYjrm6sr7Q&t=2075s>> Acesso em: 30 set. 2020.

NADER, Carlos. Documentário áudio visual: Waly Salomão em **pan-cinema permanente**, 2008 / 1h 23min. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=SOdzk7LG7Q8&t=3s>> Acesso em: 30 set. 2020.

PADILHA, José. PRADO, Marcos. Documentário áudio visual: **ESTAMIRA**, 2004 / 2h 01min. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=IcUKQNj3HEg>> Acesso em: 30 set. 2020.

PÉREZ-ORAMAS, Luis. Bienal de São Paulo, entrevista: **Homi Bhabha**, 2012 / 17min. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=y2dPYqIvmA>> Acesso em: 23 jul. 2020.

PESSOA, Breno. PAIVA, Paulo et all. Diário de Pernambuco: **Saraus abrem espaço para jovens poetas**, 2016 / 2min 31s. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=1TlWBddzPpo>> Acesso em: 17 jul. 2020.

PIKMAN, Mariano. AMARAL, Laine. Et all. Documentário áudio visual: **A Voz Tridimensional do Poeta França**. 2012. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=DPDDYkbOafE&t=1118s>> Acesso em: 27 jan. 2020

QUEIROS, Adirley. Longa metragem: **Branco sai, Preto fica**. 2015 / 1h 33min.

SALLES, José Joaquim. SOUZA, Ph. Documentário áudio visual: **Cacaso na corda bamba**. 2016 / 88min. Disponível em:

<https://www.tamandua.tv.br/filme/?name=cacaso_na_corda_bamba> Acesso em: 22 jan. 2020.

SCHWARCZ, Lilia. Entrevista: Temp. 7 | **Ep. 7 Periferias** – Hermano Vianna. 2016 / 14min. Disponível em: <<http://www.futuraplay.org/video/periferias-hermano-vianna/79416/>> Acesso em: 23 jan. 2020.

SIMOES, Letícia. Documentário áudio visual: **Bruta Aventura em Versos**, 2011 / 1h 14min. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=-QLZ0z7JLiA&t=10s>> Acesso em: 30 set. 2020.

ZARVOS, Daniel. Documentário áudio visual: **CEP 20.000** (Centro de Experimentação Poética do Rio de Janeiro), 2007. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=fqxcaYfZa1E>> Acesso em: 30 set. 2020.

Obras literárias

ALVES, Odailta. **Clamor Negro**. Recife: Edição da Autora, 2016.

ALVES, Odailta. **Escrevivências**. Paulista-PE: Castanha Mecânica, 2019.

BANDEIRA, Manuel. **Libertinagem**. 2 ed. São Paulo: Globlal, 2013.

BARRETO, Dione. **Do amor e suas perversidades**. Recife: FUNDARPE, 1989.

BIONE (Pseudo). Júlia. **Furtiva**. Paulista-PE: Castanha Mecânica, 2019.

BRITTO, Jomard Muniz de. **Atentados Poéticos**. – Recife: Bagaço, 2002.

CORREYA, Juarez. (org.) **Poesia Viva do Recife**. Recife: CEPE, 1996.

DUARTE, Rogério. **Tropicaos**. Rio de Janeiro: Azougue Editorial, 2003.

ESPINHARA, Francisco. **A Poesia Possível**; Cida Pedrosa (org.). Recife: Edições Claranan, 2017.

EVARISTO, Conceição. **Olhos d'água**. Rio de Janeiro: Pallas: Fundação Biblioteca Nacional, 2016.

FRANÇA, Tânia Maria Cavalcanti de (org). **poetas@independentes**: www.antologia.com.br. Recife: Ed. do Livro Rápido, 2007.

FRANÇA, Valdemilton Alfredo de. Rafaela Valença Gomes et all (org.). **Poeminflamado**. Recife: Provisual Gráfica e Editora. 2012. Disponível em: <<https://issuu.com/ditoefeito/docs/poemainflamado>> Acesso em: 27 jan. 2020.

FREIRE, Marcelino. **Angu de Sangue**. 2. ed. Cotia, SP: Ateliê Editorial, 2005.

FX, Rafael. RUSSO, Tacio. **INXÍLIO**. Direção Técnica: Túlio Brandão. SESC PE – Festival Cultura em Rede, 2020. Disponível em: <<https://drive.google.com/file/d/1iCzNxnof3nt6wevjfmHw3amB8tUXF7Iv/view?usp=sharing>> Acesso em: 08 set. 2020.

GULLAR, Ferreira. **Poema sujo**. 1 ed. – São Paulo: Companhia das Letras, 2016.

- HOLLANDA, Heloisa Buarque de, org. **26 poetas hoje**. 6 ed. Rio de Janeiro: Aeroplano Editora, 2007.
- JESUS, Carolina Maria de. **Quarto de Despejo – diário de uma favelada**. – 10. ed. – São Paulo: ática, 2014.
- JOY, Thamires. **Fiz da minha senzala poesia e da minha poesia meu jardim**. Recife: Arô Editora, 2018.
- LILLO (Pseudo). ARAUJO, Lilian. **Contos Curtos de Terror para Mulheres**. Recife: Coletivo Controverso Urbano, 2018.
- LOPES, Jorge. **Poemas Reunidos**. Recife: Cepe, 2020.
- LUNA, Erickson. **Do moço e do bêbado**. 2. ed. Olinda: Edições Pinóia, 2014.
- MEDULLA (Pseudo). BARBOSA, Alex André da Silva. **amarelo queimado** – Nada de novo sob o sol. Cabo de Santo Agostinho: Coletivo Controverso Urbano – Inaiê Laboratoria, 2018.
- MENDES, Luiz Alberto. **Memórias de um sobrevivente**. São Paulo: Cia das Letras, 2009.
- NAIA, Patrícia. **O punho fechado no fio da navalha**. Paulista: Castanha Mecânica, 2017.
- NETO, Torquato. Ana Maria S. de Araújo Duarte e Waly Salomão (org.). **Os Últimos Dias de Paupéria**. São Paulo: Editora Max Limonad, 1982.
- OZ, Amós. **O mesmo mar**. São Paulo: Companhia das Letras, 2014
- PASOLINI, Pier Paolo. **Teorema**. 2. Ed. São Paulo: Brasiliense, 1991.
- PUENTE, Bell (Pseudo). PUENTE, Isabella. **lutar é crime**. Recife: Edição da Autora, 2017.
- PUA, Bell (Pseudo). PUENTE, Isabella. **É que dei o perdido na razão**. Paulista: Castanha Mecânica, 2018
- PUA, Bell (Pseudo). PUENTE, Isabella. **Lutar é crime**. Belo Horizonte: Letramento, 2019.
- +Fé, Lipe (Pseudo). SANTANA, Felipe. **Tua alma acorda quando o despertador toca?**. Abreu e Lima: Edição do autor, 2017.
- +Fé, Lipe (Pseudo). SANTANA, Felipe. **Não adianta fugir da vida uma hora a morte te acha!**. Abreu e Lima: Edição do autor, 2019.
- RUSSO (Pseudo). SILVA, Tacio Fernandes Vianna da. **Quando as pétalas caem**. Recife: Edição do Autor, 2018.
- SALOMÃO, Waly. **Me segura qu'eu vou dar um troço**. São Paulo: Companhia das Letras, 2016.
- SOUZA, Noémia de. **Sangue negro**. São Paulo: Kapulana, 2016.
- VITROLIRA, Luna (org.). **Estados em Poesia** (Antologia). On-line: Vida Secreta Publicações, 2016. Disponível em: <<https://pt.calameo.com/read/004977080347da0d0385f>> Acesso em: 21 fev. 2020.

APÊNDICE A – DADOS PESSOAIS

Dados pessoais - socioeconômicos

1. Nome completo:
2. Data e local de nascimento:
3. Qual a sua cor/raça?
4. Em que cidade/bairro você mora atualmente?
5. Qual a sua escolaridade?
6. Você estudou em escola pública ou particular?
7. Qual a sua atual profissão?
8. Quais profissões você já teve?
9. Qual a cor/raça dos seus pais?
10. Onde nasceram os seus pais?
11. Qual a profissão dos seus pais?
12. Você tem algum envolvimento com movimentos sociais ou culturais? Quais?
13. Você tem filhos(as)?
14. Qual a sua orientação sexual?

APÊNDICE B – ROTEIRO DAS ENTREVISTAS

Roteiro das Entrevistas

Trajectoria literária

1. Quando você começou a se interessar por poesia? Quem a(o) influenciou?
 - 1.1. Desde quando você escreve textos poéticos?
 - 1.2. Quais os estilos que mais costuma escrever?
 - 1.3. Quais são as suas influências/referências literárias?
2. Como surgiu o Controverso Urbano?
3. Você já conhecia o Controverso Urbano?
4. Como você define o Controverso Urbano?
5. Qual a importância do coletivo Controverso Urbano?
6. Você se identifica com o termo “poesia marginal”? Por quê?
7. Você conhece/acompanha o trabalho das(os) outras(os) poetisas que participaram de algum evento promovido pelo Controverso Urbano?
8. Você já havia publicado algum texto em outro espaço (como sites, revistas, livros de antologias, etc)?
9. Você tem algum livro em desenvolvimento ou finalizado? De qual gênero literário?
10. Você gostaria de acrescentar algum comentário sobre a sua trajetória artística a partir do Controverso Urbano?