



UNIVERSIDADE
FEDERAL
DE PERNAMBUCO

CENTRO DE FILOSOFIA E CIÊNCIAS HUMANAS
DEPARTAMENTO DE SOCIOLOGIA
CURSO DE CIÊNCIAS SOCIAIS

GABRIEL GÓES DO AMARAL

A LITERATURA FRONTEIRIÇA DE MIRÓ DA MURIBECA:

Poesia Marginal, da periferia para o centro

Recife
2018

GABRIEL GÓES DO AMARAL

A LITERATURA FRONTEIRIÇA DE MIRÓ DA MURIBECA:

Poesia Marginal, da periferia para o centro

Trabalho de Conclusão de Curso de Graduação
apresentado ao Curso de Licenciatura em
Ciências Sociais da UFPE como requisito parcial
para obtenção do Grau de Licenciado em
Ciências Sociais.

Orientador: Prof. Dr. Paulo Marcondes Ferreira Soares

Coorientador: Prof. Dr. André Telles do Rosário

Recife
2018

Ficha de identificação da obra elaborada pelo autor,
através do programa de geração automática do SIB/UFPE

Amaral, Gabriel Góes do .

A literatura fronteiriça de Miró da Muribeca: poesia marginal, da periferia para o centro / Gabriel Góes do Amaral. - Recife, 2018.

67p : il.

Orientador(a): Paulo Marcondes Ferreira Soares

Coorientador(a): André Telles do Rosário

Trabalho de Conclusão de Curso (Graduação) - Universidade Federal de Pernambuco, Centro de Filosofia e Ciências Humanas, Ciências Sociais - Licenciatura, 2018.

Inclui referências, anexos.

1. Sociologia da literatura. 2. Literatura e sociedade. 3. Sociologia urbana.
4. Sociologia da cultura. 5. Poesia contemporânea. I. Soares, Paulo Marcondes
Ferreira . (Orientação). II. Rosário, André Telles do . (Coorientação). III. Título.

300 CDD (22.ed.)

GABRIEL GÓES DO AMARAL

A LITERATURA FRONTEIRIÇA DE MIRÓ DA MURIBECA:

Poesia Marginal, da periferia para o centro

Trabalho de Conclusão de Curso de Graduação
apresentado ao Curso de Licenciatura em
Ciências Sociais da UFPE como requisito parcial
para obtenção do Grau de Licenciado em
Ciências Sociais.

Aprovado em: 05/02/2018

BANCA EXAMINADORA

Prof. Dr. Paulo Marcondes Ferreira Soares (Orientador)

Universidade Federal de Pernambuco (UFPE)

Prof. Me. Filipe Barreiros Barbosa Alves Pinto (Examinador Interno)

Universidade Federal de Pernambuco (PPGS-UFPE)

Prof. Dr. José Afonso Chaves (Examinador Externo)

Universidade Católica de Pernambuco (UNICAP)

Aos multiartistas Solano Trindade e Poeta França
de Olinda (In memoriam). Salve suas
ancestralidades!

AGRADECIMENTOS

Aqui se encerra um ciclo de (des)caminhos acadêmicos valiosos do qual me apetece bastante estender elogios e apreços direcionados para as pessoas. Ao mesmo tempo, é impossível agradecer a todos de forma precisa e detalhada, pois isso levaria uma eternidade. Assim, alinhei alguns nomes, o que não significa que me dispense de atribuir-lhes as minhas sinceras gratidões.

À minha “pãe”, Ana Lúcia, mais uma mulher que é mãe e pai nesse Brasil. Ela que nos educou com esse olhar humanístico/social com relação às pessoas e às coisas. Ao meu irmão Hesíodo, que me ensinou a enxergar fotogenicamente. Ao meu sobrinho, Otto, criança que me faz crer na vida. Aos meus avós, Hesíodo Freire e Lenira Pinto, que não estão mais nesse plano mundano, mas estão presentes na reminiscência do meu ser.

Aos amigos que a universidade me presenteou. A Emanuel, por sua resiliência. À Rayana, que reluz. Ao casal Cássio e à Maria, pelos diálogos emanando sempre arrebatadas vibrações poéticas incríveis, acreditando desde o início neste projeto.

À companheira Maya Aryia, pelo amor incessante, pela ternura, por me acompanhar em todos os momentos do processo e desenvolvimento das ideias “miróbolantes”, e por acreditar no meu sonho.

A Isaac Melo, que me apresentou eximamente a poesia de Miró da Muribeca.

Ao meu orientador, Paulo Marcondes Soares, que me apresentou uma Sociologia sagaz, sensível e palatável.

Ao meu coorientador, André Telles do Rosário, que mesmo distante, fez-se muito presente.

À Bárbara Cristina, que do outro lado do mundo, fez de tudo para me enviar o documentário audiovisual: “Onde estará a Norma: um poeta, uma cidade”.

A Camilo Soares, que me ajudou a localizar os “goles decadentes” do qual bebi.

A Wellington de Melo e José Jaime, que me emprestaram o Dvd Laboratório Literatura e Crítica #1 Temporada.

À Teresa Coelho, pela parcimônia ao revisar o componente monográfico.

Ao Poeta, Cronista, Escritor, Encenador, Miró da Muribeca, que sem ele esta produção escrita não existiria de fato.

Aos movimentos de recitais poéticos espalhados pelo Brasil afora e adentro, especialmente o Sarau do Bosque, Escarcéu e o Controverso Urbano que me abraçaram.

Axé!!!

“Uma fronteira não é o ponto onde algo termina, mas, como os gregos reconheceram, a fronteira é o ponto a partir do qual algo começa a se fazer presente”. (Heidegger)

RESUMO:

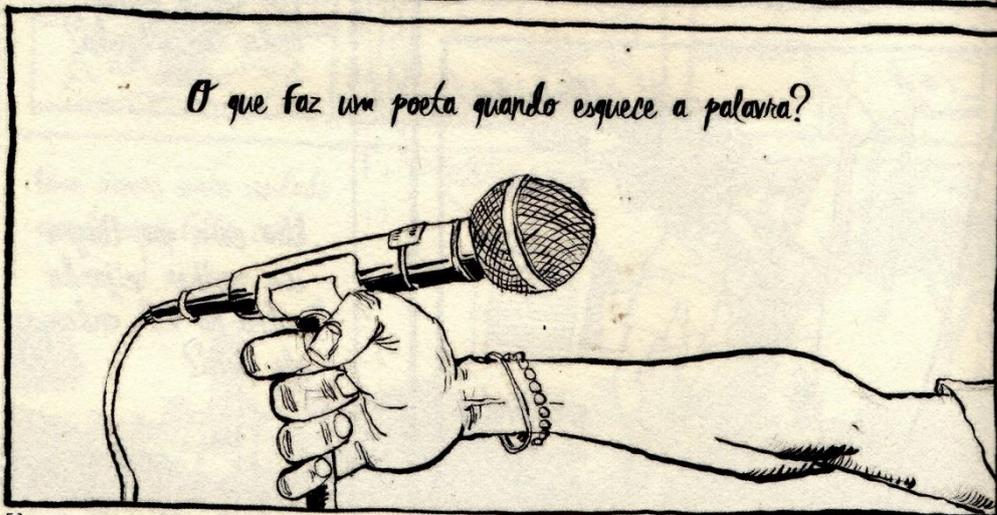
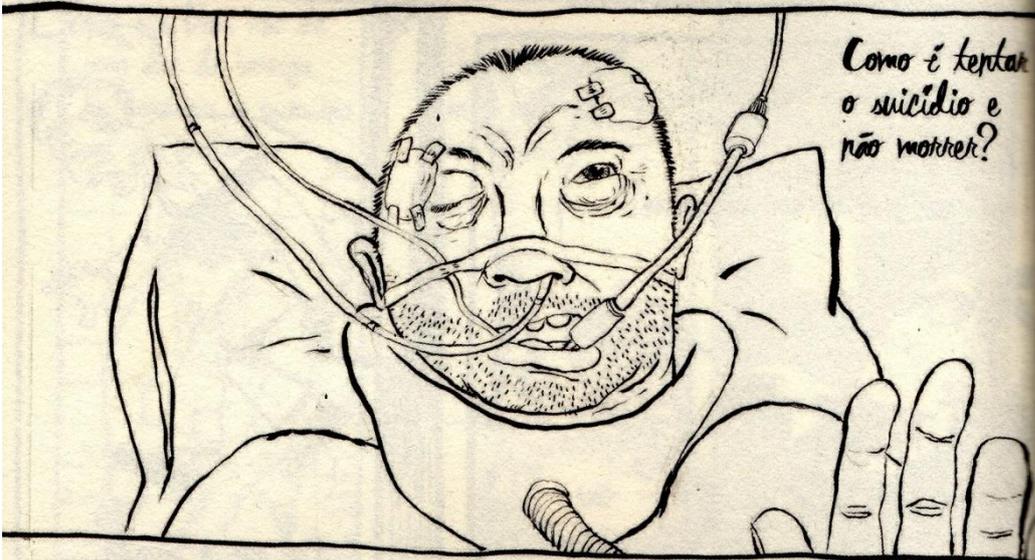
O trabalho consiste no estudo de caso do poeta e cronista urbano Miró da Muribeca, inserido na Poesia Marginal da década de 1990. Portanto, toma-se como *corpus* as obras *aDeus* (2015), *Miró até agora* (2013) e *O Penúltimo Olhar Sobre as Coisas* (2016), a fim de identificar no referido poeta tanto uma posição efetivamente literária fronteiriça, que o singularize no conjunto homogeneizado dos poetas marginais, descomprometidos com qualquer diretriz estética, quanto com a sua mudança social e inserção no que tange as convenções de outros espaços literários. Acredita-se que o cumprimento deste projeto está no fato de que a poesia de Miró propõe, pela instância da reprodução telegráfica, um engajamento social de formas e preceitos de denunciar o cotidiano da maneira mais nua e crua que a realidade mostra. Cabe elucidar que a proposta de circunstancialidade realiza-se nos pequenos fatos ocorridos, de falas corriqueiras, de diálogos, enfim, visando à transgressão em suas temáticas. Tal subversão, conteudística e informal, atua quando o autor põe um linguajar especialmente existencialista, irônico e erótico, este em alguns casos. Em relação ao rótulo de poeta marginal, Miró alega a preferência por ser intitulado como cronista urbano, sendo assim, o estigma, o estereótipo imposto ao poeta foi estudado com o respaldo da Sociologia do desvio. O trabalho demonstra, por meio de análises de poemas contidos nas obras, o acompanhamento desse ser poético em movimento, “Mirobolante”.

Palavras-chave: Poesia Marginal. Miró da Muribeca. Sociologia. Cronista Urbano.

ABSTRACT:

The work consists in the case study of the urban poet and chronicler Miró of Muribeca in “Marginal” Poetry of the decade of 1990. Therefore, take as *corpus* works, aDeus (2015), Miró até agora (2013) e O Penúltimo Olhar Sobre as Coisas (2016), in order to identify in that poet both a position effectively the frontier literary singularize generated object in homogenized set marginal poets, uncompromised with any aesthetic guideline, as with your social change and inclusion regarding the conventions of other literary spaces. It is believed that the fulfillment of this Project lies in age fact that Miro’s poetry proposes, for instance, a telegraph reproduction social engagement forms and precepts of denouncing the daily life in a more believable of what reality is not always revealed. It is the responsibility of situation proposition that clarification is small situation, everyday speech, dialogues, anyways, for the transgression in their themes. Such Subversion contents and informal operates when the author puts in these structures a language especially existentialist, ironic and erotic in some cases. In relation to the marginal poet label Miró prefers a while here be titled as urban chronicler, accordingly the stigma the stereotype imposed. He was studied with the backing of the sociology of deviance. The work demonstrates, through analyses of poems contained in the works, as well as the monitoring of that poetic in motion, “Mirobolante”.

Keywords: Poetry Outside. Miró of Muribeca. Sociology. Urban Chronicler.



SUMÁRIO

1	INTRODUÇÃO	12
2	O CARÁTER OUTSIDER DA POESIA MARGINAL – APANHADO HISTÓRICO	18
2.1	Poesia Marginal em Pernambuco	26
2.2	As dimensões da poesia marginal	29
2.3	Poéticas de Miró da Muribeca no circuito alternativo	31
3	MIRÓ DA MURIBECA: POETA MARGINAL OU CRONISTA URBANO? O RÓTULO COMO DISCUSSÃO SOCIOLÓGICA	36
3.1	As Personagens Desviantes de Miró	41
4	ENTRE A POÉTICA MARGINAL E A CRÔNICA DO URBANO – UM RITO DE PASSAGEM	49
4.1	Leitura do livro “Poemas pra sentir tesão ou não?”	50
4.2	Leitura do livro “aDeus”	54
5	CONSIDERAÇÕES FINAIS	59
	REFERÊNCIAS	62
	ANEXOS	65

1. INTRODUÇÃO

*Vai aqui um simples passeio / Um biciletar / Um piscar de olhos / Um entra e sai de becos e bares / Desse mundo bêbado / Um copo ali de lirismo / Outro aqui de veneno / Mortos e vivos / Nesse passeio de mãos dadas / Deus de bicicleta / E vocês no bagageiro / Podem ir / Bom passeio
(Miró da Muribeca)*

João Flávio Cordeiro da Silva nasceu em Recife, no dia 06 de agosto de 1960, no bairro de nome sugestivo: Encruzilhada, onde tudo é vereda na qual as portas abrem caminhos para outras fronteiras, lugar de atravessamento. No entanto, não foi como João que se consagrou poeta, e sim como Miró da Muribeca, pseudônimo que não vem do artista plástico catalão Joan Miró, mas de um jogador do time Santa Cruz Futebol Clube chamado Miró. “João Flávio era um exímio atacante (seu sonho era ser atleta profissional, na verdade, e não poeta), e certa vez, numa partida, imitou uma jogada de Miró – ganhou o apelido.” (ROSÁRIO, 2015, p. 95). Ademais, morou por muitos anos na Muribeca, um distrito da periferia de Jaboatão dos Guararapes, cidade localizada na zona sul da Região Metropolitana do Recife.¹ A partir desse progresso, nasceu o Miró da Muribeca, alcunha que se propagou nas ruas e cotidiano poético dos recifenses.

Essa personagem social sem precedente, que é o poeta ou o cronista urbano, é um profissional em tempo integral. Em uma perspectiva cronológica e estética, o Professor de Teoria Literária André Telles do Rosário, divide a poética de Miró da Muribeca em duas fases distintas: a primeira, seria a chamada de fase independente em relação à produção editorial industrial, e estaria na sua maneira alternativa de criação, impressão e distribuição.

A segunda fase seria o ponto que diz respeito à sua “performatividade”, a qual se inicia na década de 1990, quando o autor, já dentro do “circuito ampliado alternativo de poesia”², acrescenta, em seus processos artesanais, elementos tais como a composição gráfica no planejamento visual, e passa a compor na comercialização desses produtos, baseada no contato pessoal. Ou seja, a presença do artista no momento do poema materializado, ou melhor, a performance híbrida do poeta e sua “poesia no corpo”. No entanto, neste estudo, atentaremos para essa mudança sociocultural, na qual se amplia em direção ao título

¹ Saiba mais no: www.muribecaelogoali.com

² Termo do Professor Paulo Marcondes proferido em orientação.

aparentemente longo do componente monográfico “A Literatura Fronteiriça de Miró da Muribeca. Poesia Marginal: da periferia para o centro” – corpus de nosso trabalho.

Miró da Muribeca estreia na poesia em 1985, ao assinar o poema marco intitulado “Quatro horas e um minuto”, do livro “Quem Descobriu o Azul Anil?”:

Quatro horas / Quatro ônibus / levando vinte e quatro pessoas / tristonhas e solitárias / Quatro horas e um minuto / acendi um cigarro / e a cidade pegou fogo / Cinco horas / Cinco soldados / espancando cinco pivetes / filhos sem pai e / órfãos de pão / Seis horas / o Recife reza / e eu voando / pra ver Maria. (MURIBECA, 2013, p. 211)

O lançamento desse poema, juntamente com o livro, aconteceu no Recife. No ano seguinte, Miró lançou novamente o mesmo livro em Petrolina-PE, depois que recebeu um convite de seu primo.³

Contudo, o ingresso de Miró da Muribeca no cenário poético contemporâneo, efetiva-se somente em 1985, com a publicação do livro citado acima. A obra se coaduna com o espírito idílico sagaz que embalava a década de 1980, apresentando procedimentos semelhantes em relação a um discurso menos ensaístico e mais denunciativo. Podemos mencionar que nas folhas de “Quem Descobriu o Azul Anil?”, há uma dissonância em relação à obra “Penúltimo Olhar Sobre as Coisas”, livro publicado recentemente, que, em geral, caracteriza uma linguagem telegráfica, pois ao invés de propagar e discutir temas ligados à realidade político–econômica brasileira, o “Azul Anil” voltava-se mais para criação literária, visto que Miró estava embebido também com as leituras dos poetas líricos. Não significa, portanto, que esses temas políticos deixem de existir, pelo contrário, são retomados e transliterados pela linguagem. Segundo Becker (2010),

A comparação consiste em descobrir algo em comum entre duas coisas e depois reparar no que elas diferem. Ambas as operações são analiticamente importantes. A semelhança, no caso do processo de edição, recai sobre a ideia de escolha, em constatar que as obras de arte não passaram simplesmente a existir, mas que foram construídas, cada elemento à seu tempo, e através da elaboração e da disposição desses elementos. Mas a descoberta de semelhanças desencadeou imediatamente a busca de um estrato subjacente de diferenças. (p. 17)

Acreditamos, pois, que a proposta de Miró é eternizar os seus “poemas crônicos”, caracterizados pela miscelânea urbana dos acontecimentos na cidade, usando uma visão

³ Ver SOARES, 2013, p. 28-30

panorâmica caleidoscópica da imaginação sociológica propriamente dele. Portanto, vale salientar que essa imaginação é fruto de uma coletividade perene:

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. (...) A imaginação é hoje um palco para a ação e não apenas para a evasão. (APPADURAI, 1996, p. 19-20)

Com base nos postulados de Appadurai (1996), a atitude fundamental da imaginação é o pensar junto, ser cômico do individual, mas ter a consciência social latente, pois o imaginário envolve tudo e todos; o mundo interno e externo é complementado. Isto é, como lembra bem Oliver Sachs (2002), no filme "Janela da Alma", ao refletir sobre o espaço de criação: “o ato de ver, de olhar, não é só olhar fora para o que é visível, mas olhar também para o invisível, de certa forma, é isso que quer dizer a imaginação.”⁴ E Miró engendra seus poemas com maestria e grande capacidade inventiva.

Com relação ao modo de edição do primeiro livreto, Miró da Muribeca dialoga com a epifania poética da década de 1980 – Movimento de Escritores Independentes de Pernambuco (MEI), ao optar pela produção e distribuição à margem do sistema editorial. A geração Independente, como ficou conhecida, trazia o mimeógrafo, o folhetim, a xerox e outros rudimentares instrumentos enquanto técnica de reprodução célere, barata e meio suja — era exatamente a tradução gráfica dessa produção poética.

Miró da Muribeca chega a aduzir sobre a produção do período ao assegurar algumas diretrizes que deram solidez ao rótulo “marginal”. No documentário audiovisual “Ninguém me ama, ninguém me quer, ninguém me chama de Baudelaire” (2002), Miró afirma que o “Poeta marginal é um cara que vende seus livros à margem das editoras e das livrarias. É um cara que consegue resistir com seu ‘fanzine’, com seu trabalho, de forma que ele não deixe em livraria, porque livrarias não vende (sic)”.⁵

Sem grandes pormenores, podemos reconhecer que a produção poética marginal estampa nas ruas da cidade novos padrões estilísticos ao abandonar temas relevantes em prol da denúncia, ao flagrar os acontecimentos do cotidiano.

⁴ Disponível em: < <https://www.youtube.com/watch?v=4F87sHz6y4s&t=671s> > Acesso em: 11 nov 2016.

⁵ Disponível em: < <https://www.youtube.com/watch?v=cz-2K7xHZCg&t=1631s&spfreload=10> > Acesso em: 18 maio 2017.

Assim, esse descompromisso e desligamento os colocavam à margem do cânone poético dominante, pois estariam ligados a um posicionamento contracultural que rondava os poetas marginais/independentes. Estes, ao adotarem gestos lisérgicos e andróginos, marcam um ponto de embate aos compromissos programáticos de outras correntes literárias. Nessa perspectiva, conspurcar o poema era entrar em transe consigo mesmo e com outros; por causa disso, a poesia apresenta-se como catarse.

Essa contestação sociocultural da qual Miró posteriormente também chega a participar, viria a afirmar valores alternativos não só no comportamento desviante dos ‘marginais’, como também na opção dos mesmos pela produção, publicação e distribuição artesanal, fora dos parâmetros comerciais, consoante dito acima.

Nesse contexto, Miró da Muribeca recorre ao processo anticonvencional de produção e distribuição para divulgar seus livretos; ressaltando que, em Miró, esses procedimentos alternativos são potencializados pela venda no contato direto com o público. Em 2006, vendeu todos os mil livretos publicados de “Onde Estará Norma?”, (a R\$10,00 cada), em questão de meses. Assim como também foi lançado, em 2013, seu primeiro livro com ISBN, a obra quase completa do artista, “Miró até agora”.⁶ Em 2016, a obra⁷ foi relançada pela Companhia Editora de Pernambuco (CEPE), que segundo o autor, vendeu 400 exemplares (a R\$20,00 cada) em menos de três meses, tornando-se um verdadeiro “camelô da poesia”.

O caráter outsider da poesia marginal acabou por se tornar um emblema da geração desbunde, uma vez que a poesia dos “marginais” encurta caminhos – é de tiro certo, diretamente do poeta para o leitor – por meio de uma poesia de circunstância, poema dentro da crônica (ou vice versa), poesia do dia a dia, que denuncia o cotidiano.

Retomar algumas características da Poesia Marginal/Independente, é um dos caminhos necessários para a compreensão dos traços marginais que tangenciam a poética de Miró. Por essa razão, no capítulo I apresentaremos, de forma geral, o contexto e aspectos estéticos/estilísticos da Poesia Marginal, procurando repensá-la dentro da sociologia da literatura, incorporando as teorias sociológica e literária ao contexto social, político, poético e econômico em que o autor da obra está inserido. Evidentemente, priorizando uma lógica sociológica. Para isso, a discussão acerca da tecnologização das coisas tem encurtado as barreiras para o entendimento teórico e vem trazendo para o cenário hodierno, teorias e linhas

⁶ Ver ROSÁRIO, 2014, p. 95.

⁷ Ver Anexo A.

mestras da poesia brasileira que foram criadas há muito tempo, como o Modernismo, o Concretismo e a Tropicália. Portanto, trata-se de analisar os rearranjos e as possíveis rupturas realizadas pela geração marginal, e, principalmente, por Miró da Muribeca em relação às influências poéticas dessas vanguardas.

Para tanto, teremos como suporte teórico Heloísa Buarque de Hollanda e Carlos Alberto Messeder Pereira, os primeiros a estudarem e levarem a Poesia Marginal para o campo acadêmico, além dos direcionamentos valiosos de André Telles do Rosário, que nos permitem repensar esse cenário poético pelo viés da “corpoeticidade”, implicando em uma consubstanciação da linguagem.

O capítulo II tratará do rótulo de Poeta Marginal, assim como de cronista urbano enquanto discussão sociológica, ou seja, tipos de comportamentos que participam do cenário poético contemporâneo. Dentro dessa linhagem poética marginal, apresentaremos o processo de mudança sociocultural do poeta/cronista urbano em contato com as convenções e outros espaços literários. Para fundamentar esse assunto, foram imprescindíveis os estudos de sociologia do desvio da obra "*Outsiders*", do sociólogo da arte, H. Becker, em paralelo com a concepção de “Mundos da Arte” do mesmo teórico.

Também fazem parte desse capítulo as personagens desviantes que Miró narra em alguns poemas, bem como, especificamente, à estética da literatura oral muito recorrida por Miró. Nesse sentido, são utilizadas algumas citações de W. Benjamin e G. Simmel, as quais fazem menção à ligação entre a perspectiva de “*flâneur*” e a sociologia urbana com a oralidade “Miróbolante” ao avaliar de forma mais detalhada como o poeta estabelece a sua proposta estética.

No capítulo III, analisaremos a dicção poética de Miró da Muribeca a partir de duas obras, “Poemas para sentir tesão ou não?” (2002) e “aDeus” (2015), isto é, obras que se destacam pelo recorte temporal pouco mais de uma década. Se considerarmos o “Poemas para sentir tesão ou não?” como um todo, observaremos um emaranhado de aspectos e suas categorias sob o formato de prosa poética, pois encontramos uma escrita teleológica, denunciativa, pornográfica e sagaz que se faz presente subdividida em temas – questionamentos morais, sociais, políticos e estéticos. Enfim, pratica com exaustão o experimentalismo de várias formas e técnicas de vanguarda, com a pretensão de se vincular a uma estética literária marginal. Diante desse hibridismo de gêneros, escolheremos apenas um objeto de análise, o gênero lírico, incluindo, evidentemente, os poemas. Já o “aDeus”, a

diferença está no tratamento dado a esses aspectos que, em Miró, geralmente assumem uma função metalinguística, ou seja, o sujeito lírico propõe discutir os acontecimentos de sua própria vida enquanto artista e suas crises existenciais como ser humano, o qual convive com a aporia de lidar com os próprios anseios.

Para integrar o conjunto de fontes teóricas, contamos com os textos de Antonio Candido, Lyotard, Walter Benjamin, Pierre Bourdieu, Marcelo Ridente, Glauco Mattoso, Arnaldo Saraiva, os quais tiveram a questão da arte na contemporaneidade como foco principal de parte de seus trabalhos. Também nos é relevante os apontamentos teóricos de Howard Becker, Evering Goffman e Norbert Elias acerca das noções de desvio no que tange ao comportamento do autor, bem como o paralelo que abrange a transposição da linguagem padrão para a linguagem literária marginal.

Em suma, este trabalho representa o esforço para ampliar as múltiplas dimensões desse poeta crônico admirável que, ao transformar sofrimento em alegria, verseja setas rumo a poetizar o óbvio invisível.

2 O CARÁTER OUTSIDER DA POESIA MARGINAL – APANHADO HISTÓRICO

(...) nunca está claro o que é ou não ‘arte’, e os mesmos tipos de argumento e processo podem ser observados. No caso da arte, claro, ninguém se incomoda se o que faz é chamado de arte, de modo que temos o mesmo processo visto no espelho. O rótulo não prejudica a pessoa ou a obra a que é aplicado, como acontece em geral com rótulos de desvio. Em vez disso, acrescenta valor. (Howard Becker, 2008, p. 14).

Para falar do universo poético de Miró da Muribeca, é necessário refletir e historiar sobre a “Poesia Marginal/Independente”, pois é nessa cena⁸ poética que desponta o referido poeta. Como a maioria dos poetas urbanos, Miró participou ativamente das discussões do seu tempo, mas é com a confecção do livro “Quem Descobriu o Azul Anil?”, considerado a obra iconoclasta do período com nuance lírica, que Miró inicia no cenário poético recifense. “Quem Descobriu o Azul Anil?” surgiu em plena década de 1980, mais especificamente em 1985, época em que o Estado vivia o prelúdio da redemocratização.

Embora a poética de Miró receba influências diretas da poesia marginal dos anos 1970 e da poesia independente dos anos 1980, foi só em 1990 que recebeu o rótulo de “poeta marginal”, devido ao modo de edição e distribuição fora dos circuitos editoriais oficiais. Não se pode perder de vista o fato de que sua escrita materializa-se na cena poética contemporânea, época em que a fluidez de gêneros e estilos dava o tom.

Assim, a escrita de Miró acaba por absorver essa fluidez ao propor uma expressão lírica, algumas vezes bastante modernista, a exemplo de Manoel Bandeira, Carlos Drummond de Andrade, Murilo Mendes e Fernando Pessoa; outras, muito próximas da verve obscena de Chacal, Charles Peixoto dentre muitos outros que integraram a Geração Desbunde⁹. Por vezes, encontramos uma dicção próxima da verve teleológica de Ignácio de Loyola; sem falar no experimentalismo constante das poesias visuais, sobremaneira dos aspectos gráficos do fanzine e envelopoema, os quais se pode chamar de “outdoor ambulante”. Portanto, estamos

⁸ “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, Luciana Ferreira Moura.

⁹ “Desbunde significa basicamente a liberação do recalque comportamental. Esse ‘desvio’ comportamental descondicional dos padrões burgueses de conduta, espalhou-se na década de 1970 como forma de se manifestar contra qualquer sistema de poder: capitalista, ocidental, cristão, familiar, etc.” (BARBOSA, 2007, p. 13).

diante de um fenômeno poético que se constrói pelo retorno aos valores do passado literário, sendo aguçados pelos eventos da contemporaneidade.

Essa discussão sobre valores do passado na contemporaneidade é retratada no livro “A sociologia da mudança social”, escrito pelo sociólogo e professor Piotr Sztompka (2005), este afirma:

A substância, o conteúdo de tudo que herdamos do passado, tudo que nos é transmitido no processo histórico incremental e cumulativo, constitui a herança de uma sociedade. No nível *macro*, o que uma sociedade herda das fases anteriores de um processo histórico constitui a ‘herança histórica’; no nível *meso*, o que uma comunidade ou grupo herda das fases anteriores da sua vida constitui a ‘herança grupal’; no nível *micro*, o que um indivíduo herda das fases anteriores de sua biografia constitui ‘herança pessoal’. (...) Nesse sentido, tudo o que acontece em uma sociedade do presente deve ser visto como produto complexo e acumulado de tudo o que vem ocorrendo desde a origem da humanidade, resultado da totalidade da história humana. Em outro nível, o que uma determinada comunidade local apresenta agora é uma cristalização de todos os eventos ocorridos desde a sua origem. Quem eu sou agora é o resultado de todas as minhas experiências passadas, de minha biografia completa. (p. 115-116)

A afirmação do sociólogo sobre tempo e mudança social nos coloca diante de um questionamento que tem se firmado na análise da poesia contemporânea, que é a imbricação da diversidade de gêneros e estilos, o que interfere consequentemente na definição poética "marginal". Como bem nos alerta Heloisa Buarque de Hollanda (2004) sobre a crise de valores:

(...) estas vertentes não se deixam apreender como momentos de ruptura ou mesmo como movimentos claramente definidos, mas sim como polos de um diálogo mais amplo, que se radicaliza progressivamente numa crítica a noção de técnica, de progresso e na própria maneira de pensar o futuro. É interessante observar a vitalidade desse debate, exatamente quando há um certo consenso quanto à evidencia do chamado “vazio cultural” da década de 70. (p. 14)

Dessa forma, esses eventos genericamente descritos acima indiciam o terreno movediço no qual se configura a produção poética marginal, cujo repto é transliterar, para o discurso, o presente miscigenado com passado prospectado, para um futuro sem direção.

Para uma maior compreensão acerca desse campo minado, em que se difundiu a chamada Poesia Marginal, faz-se necessário contextualizar sucintamente a década de 1970, “os marginais”, no eixo Rio-São Paulo e a década de 1980, “os independentes”, em

Pernambuco, com o objetivo de discutir aspectos de cunho social, político e poético desses movimentos, os quais nos orientaram ao modo como Miró da Muribeca transita entre o circuito marginal/independente. Vejamos, pois:

Regras sociais são criações de grupos sociais específicos. As sociedades modernas não constituem organizações simples em que todos concordam quanto ao que são as regras e como elas devem ser aplicadas em situações específicas. São, ao contrário, altamente diferenciadas ao longo de linhas de classe social, linhas étnicas, linhas ocupacionais e linhas culturais. Esses grupos não precisam partilhar as mesmas regras e, de fato, frequentemente não o fazem. Os problemas que eles enfrentam ao lidar com seu ambiente, a história e as tradições que carregam consigo, todos conduzem à evolução de diferentes conjuntos de regras. À medida que as regras de vários grupos se entrecrocavam e contradizem, haverá desacordo quanto ao tipo de comportamento apropriado em qualquer situação dada. (BECKER, 2008, p. 27)

Embora o autor esteja discutindo a figura do desviante, “outsider”¹⁰, ao mesmo tempo é possível alargar seu axioma para outros contextos. Neste sentido, é exequível compreender o ponto de Becker como relacionado, em sentido mais geral, à constituição de grupos. Entre outras palavras, Geração Mimeógrafo, Poesia Marginal ou Geração Desbunde, e o Movimento dos Escritores Independentes de Pernambuco (MEI) que, naquele momento crítico da ditadura, da censura à palavra, a poesia se fazia com coisas inauditas, convergiam à libertação de todos os pensamentos. Aqueles grupos estavam munidos de arte e seus “fanzines”¹¹ gritavam a sua existência nas paredes de concreto da cidade, na publicação do boca a boca como forma de comunicação oral e informal, de forma alternativa e independente, sem estar à mercê do mercado editorial das grandes indústrias livrescas. Estes “grupos desviantes tendem, mais que indivíduos desviantes, a racionalizar sua posição. Num extremo, eles desenvolvem uma justificativa histórica, legal e psicológica muito complicada para a atividade desviante.” (BECKER, 2008, p. 48)

¹⁰“Quando uma regra é imposta, a pessoa que presumivelmente a infringiu pode ser vista como um tipo especial, alguém de quem não se espera viver de acordo com as regras estipuladas pelo grupo. Essa pessoa é encarada como um outsider.” (BECKER, H. 2009, p. 15)

¹¹“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, almanaques, 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.” (BARBOSA apud CAMPOS, 2007, p. 52)

Essa dissipação dos valores comportamentais, também chamado de “desbunde”, faz da marginalidade mola propulsora para agredir o sistema imposto. Consoante afirma Holanda (2004):

A marginalidade é tomada não como saída alternativa, mas no sentido de ameaça ao sistema; ela é valorizada exatamente como opção de violência, em suas possibilidades de agressão e transgressão. A contestação é assumida conscientemente. O uso de tóxicos, a bissexualidade, o comportamento descolonizado são vividos e sentidos como gestos perigosos, ilegais e, portanto, assumidos como contestação de caráter político. (p. 77)

No fragmento acima, Heloísa Buarque de Holanda, primeira teórica a tratar dessa geração, reafirma, em um primeiro momento, que a marginalidade possui uma criticidade no olhar para a “década perdida”. Nas palavras de Marcelo Dolabela, poeta e pesquisador dessa época: “é o último momento das chamadas vanguardas tardias no Brasil, que esse momento começa com a poesia concreta nos anos 1950. Têm outros movimentos de poesia nos anos 1960 e culmina com a poesia marginal.”¹²

É nesse terreno outsider¹³ que emerge com efervescência corrosiva uma sequência de livretos, zines, livros mimeografados e comercializados pelos próprios poetas nas portas dos cinemas, teatros, livrarias e bares da contracultura. Fazendo uma movimentação geral pela cidade, que era o da mudança de comportamento, sendo na poesia uma mudança da linguagem poética. Esta que intensificou mais diretamente na transformação ativa da "geração mimeógrafo".

Nesse momento de efervescência poética, é a chance da produção dos poetas marginais amortizar a hierarquia do espaço solene de que era consagrado na poesia, e tirá-la do lugar cristalizado. Foi quando a maioria dos poetas passou a adotar mecanismos alternativos de produção, edição e distribuição, aceitando, para essa produção literária, o rótulo de “marginal”. A palavra "marginal", cunhada pela Sociologia historicamente orientada, conforme Glauco Mattoso (1982) expõe,

Veio emprestada das ciências sociais, onde era apenas um termo técnico para especificar o indivíduo que vive entre duas culturas em conflito, ou que,

¹²Transcrição de uma parte da opinião do poeta e pesquisador. Ver programa Diverso – Poesia marginal-Parte1. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=DIV6xPwPhlw&feature=youtu.be>> Acesso em: 14 junho 2016.

¹³“(…) pessoas que são consideradas desviantes por outras, situando-se por isso fora do círculo dos membros ‘normais’ do grupo. Mas o termo contém um segundo significado, cuja análise leva a um outro importante conjunto de problemas sociais: ‘outsiders’, do ponto de vista da pessoa rotulada de desviante, podem ser aquelas que fazem as regras de cuja violação ela foi considerada culpada.” (BECKER, 2009, p. 27)

tendo se libertado de uma cultura, não se integrou de todo em outra, ficando à margem das duas. Cultura, no caso, não significa grau de conhecimento, e sim padrão de comportamento social. Foi esse sentido, de elemento não integrado, que passou da sociologia para o linguajar comum: um delinquente, um indigente, e mesmo qualquer representante de uma minoria discriminada foram classificados de marginais. Tudo que não se enquadrasse num padrão estabelecido ficou sendo marginal. (p. 7-8)

Contudo, mais relevante do que esse inventário ideográfico, é a problematização em torno do sentido “marginal”, haja vista que esta palavra não necessariamente remete a “delinquentes”, como bem pontuou Mattoso. Para ampliar o campo de visão da discussão, pessoas que vivem de trabalhos informais, como: flanelinhas, limpadores de vidro, estes que ganham seu sustento nos semáforos das avenidas das grandes cidades, sendo, de fato, aqueles que estão à margem¹⁴ da sociedade, aquém da cultura dominante que estabelece a moral, os costumes, os gostos de classe e a estilização da vida; pois todo o “resto” e a “sobra”, são ditos como marginais. De outro lado, a definição da palavra “marginal” cabe a uma opção estética bastante próxima das experiências e vivências existenciais, portanto, a relevância do “ethos”¹⁵ da poesia marginal vem desde os modernistas, como logo adiantou Manuel Bandeira (1973) em seu poema “Evocação do Recife”¹⁶. Essa inflexão oferece uma nuance análoga, uma vez que Bandeira já demonstrava particularidades da “marginalidade” bem interessantes, ou seja, ousou em olhar para rua, olhar para o beco e olhar para os indivíduos, para lamúria do pobre, para alegria. Talvez o poeta tenha sido um dos mais relevantes modernistas, no Brasil, a perceber o impacto que a poesia poderia causar quando situada à linguagem do povo. Sendo assim, há uma característica fundamental, uma quebra de paradigma já na poesia modernista do poeta “mEnorme” como Drummond lhe intitulava.

Em “Retrato de época: poesia marginal. Anos 70”, o antropólogo social, Carlos Alberto Messeder Pereira, retroalimenta a aplicação da palavra “marginal” devido às condições alternativas e independentes das produções e distribuições das obras, fatores marcantes para a caracterização dessa poesia.

Efetivamente, num sentido material e institucional, está produção poética é marginal; isto é, tanto sua produção quanto sua distribuição se dão fora do universo das editoras e distribuidoras que, geralmente levam até os leitores o

¹⁴“Significa, nesse contexto, alguém que está do lado de fora, para além das margens de determinada fronteira ou limite social. Considerado *outsider* porque seu uso já se tornou consagrado nas ciências sociais.” (Ibid. p. 15)

¹⁵ Esse ethos a que trato tem mais a ver com sagacidade na vida do que a uma ética.

¹⁶ “A vida não me chegava pelos jornais nem pelos livros / Vinha da boca do povo na / língua errada do povo / Língua certa do povo / Porque ele é que fala gostoso o português do Brasil / Ao passo que nós / O que fazemos / É macaquear / A sintaxe lusíada.” (p. 114-115-116.)

resultado do trabalho dos produtores literários, desempenhado, assim, o papel de intermediários na relação entre autor e público. Os livros são muitas vezes rodados em mimeógrafos [...] – às vezes em off set ou processos semelhantes [...] A venda se dá geralmente de mão em mão, sendo realizada muitas vezes pelo próprio autor ou por amigos deste e percorrendo um circuito mais ou menos fixo de bares e/ou restaurantes [...] portas de cinema e teatro e até mesmo universidades [...] (PEREIRA, 1981, p. 41)

Dessa forma, a marginalidade constitui-se institucionalmente em uma sociedade capitalista-urbano-industrial, para o modo de fabricação anticomercial e antissistema da poesia, o que caracteriza também como um dos fatores do rótulo marginal. Dessa forma, tampouco se pode negar que essa opção reverbera-se da postura contracultural dos poetas urbanos. “Nessa atmosfera ideológica, o antitradicionalismo tende a se elevar, sustentado pela ‘geração do aqui-e-agora’.” (SZTOMPKA, 2005, p. 127).

De um ponto de vista panóptico, esse tipo de produção poética era efetivamente marginal às editoras mais tradicionais. Ao invés de tentarem adentrar no mundo do mercado editorial, os poetas em questão criavam o seu próprio espaço de produção e, desta forma, criavam também um espaço editorial novo, inclusive em termos de público. O mimeógrafo e a distribuição manual, como outros instrumentos rudimentares de divulgação, passam a assumir papel preponderante.

Todavia, a negação às editoras tradicionais evidencia uma dificuldade lógica inerente, não só para esse segmento literário, mas para a sociedade, pois se negam ao circuito oficial de edição, criando um produto social alternativo. Isto implica afirmar que os produtores marginais estavam almejando uma maneira de sedimentar o discurso dentro da periferia do sistema literário, ou seja, reproduzem a lógica de literatura consagrada por simulacro, a partir da estruturação e formação de grupos institucionalizados formalmente. Dessa forma, produzem, fabricam o próprio selo, etc., para, possivelmente, conquistar e criar o próprio público e as suas vias de penetração no meio social.

Nesse sentido, a articulação ampliada que nega a lógica de mercado, mas que, ao mesmo tempo, cria um mercado paralelo, sugere uma pergunta a título provisório, naturalmente: qual é o lugar ou o não lugar, ou o “entre-lugar” da Poesia Marginal no sistema literário? Segundo Antonio Candido (1976), a relação inextricável, do ponto de vista sociológico, entre a obra, o autor e o público “pressupõe o jogo permanente de relações entre os três, que formam uma tríade indissolúvel. O público dá sentido e realidade à obra, e sem

ele o autor não se realiza, pois ele é de certo modo o espelho que reflete a sua imagem enquanto criador.” (p. 38-9). Ou seja, para ativar o sistema literário, é necessário a interação desses três dispositivos que culminam no ato completo da linguagem.

Nos “Mundos da Arte”, nomeadamente na poesia contemporânea, é necessário entender que essa geração não tem um público tão amplo, buscado nas universidades, teatros, cinemas, bares, entre outros pontos de cultura. Dessa maneira, os lucros do trabalho artístico poético são tão diminutos que a maioria dos praticantes recorre ao sistema de autofinanciamento, ao que Howard Becker (2010) chama de “sistemas de modesta envergadura”, que são aqueles que distribuem, por regra, as obras únicas por serem eles mesmos os produtores, distribuidores e receptores das suas produções literárias, fazendo até escambo do seu produto final com outras moedas de troca. Ou como mais tarde Jodorowsky (cineasta chileno) intitulou de “dinheiro poético”.

Para alcançar o respeitável público-leitor, enfurnado na sociedade de consumo, a forma mais profícua encontrada pelos poetas marginais é fatalmente a intervenção da oralidade poética nos centros urbanos, por meio do qual o som da poesia, em voz alta, torna-se sensualmente experienciada através do corpo e do toque. A partir disso, a expressão performática da poesia transcende na paisagem sonora:

(...) um ambiente sonoro multifacetado que envolve os diferentes sujeitos-receptores. A paisagem sonora é, assim, fundamentalmente antropocêntrica já que, ao contrário do que sucede com o campo sonoro, não é um agente emissor indiferenciado – humano ou material – mas o sujeito humano concreto que, na sua qualidade de receptor, constitui o seu centro. Dito de outra maneira enquanto os campos sonoros fazem destacar a acção da produção/emissão de sonoridades, as paisagens sonoras referem-se ao acto da sua apropriação/recepção e parecem, assim, capazes de reterritorializar e tornar específica a acústica indiferenciada do campo sonoro (FORTUNA, 1999, p. 107).

A “performatividade” – a espetacularização da poesia – que se manifesta em uma epifania poética marginal, com o aparecimento de uma diversidade de produções independentes, em maior quantidade: “fanzine”, “jornalivros”, brochuras e revistas em *off set*, envelopoemas, almanaques, tabloides, pôsteres, trabalhos em papelão e pano, em serigrafia e assim por diante.¹⁷ Ressaltam-se também os grupos poéticos com propostas diversificadas, centralizando um ponto em comum: levar a poesia, de qualquer modo, aos quatro e mais cantos do mundo. São eles: Coleção Frenesi (primeiro grupo a surgir perante o público de

¹⁷ Ver MATTOSO, 1982, p. 69.

forma mais organizada e intelectualizada), Autores Independentes (grupo com mais aproximação pelo rótulo de poesia marginal), Nuvem Cigana (Grupo de maior visibilidade de um ponto de vista institucional pela diversidade de atividades reunindo vários setores artísticos), Coleção Vida de Artista (neste grupo houve uma consequente discussão do fenômeno da poesia marginal, reintegrando poetas de outras coleções), Folha de Rosto (O grupo 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).¹⁸

Desse modo, ligada à literatura performática, a poesia faz-se a partir do dito, da oralidade. A poesia percorre por ruas e praças, becos e avenidas, universidades e teatros, e é assim que ela se realiza. Fora dos gabinetes, sem pompa, a poesia dos “marginais” encurta caminhos – diretamente do poeta para o leitor – por meio de uma poesia de circunstância, poema dentro da crônica (ou vice versa), poesia do dia a dia, que denuncia o cotidiano.

Já Miró da Muribeca, mantém-se por dentro desse espetáculo performático com o grande público, uma vez que se assemelha por homologia aos poetas marginais, não tendo essa predileção rigorosa de público se valendo de uma divulgação equânime: o boca a boca. Segundo depoimento do próprio poeta: “Eu faço poesia para o sapateiro, para o porteiro, para o jornalista, para que todo mundo entenda. Não tenho isso.”¹⁹ A arte literária do poeta é política, também, porque além da intenção de formar um público novo, forma cidadãos críticos (pelo menos é assim que se almeja), e consegue aproximar um transeunte que nunca teve contato com a poesia a levar o livro de poemas para casa.

Diametralmente antagônico aos poetas da geração marginal, Miró da Muribeca representa o “marginal” como símbolo de contestação na sua condição de “preto, pobre, poeta e periférico”.²⁰ Rótulos estes que sedimentam ostensivamente uma postura à margem e que se manifestam em quase todas as sociedades. Nesse sentido, Miró nos mostra o que de fato o marginaliza, pois não está apenas no âmbito da atitude, do gesto desbundado, mas, trivialmente, no posicionamento sócio-político-poético, como ele mesmo afirma: “alegrismo filosófico”, conforme aponta o “Manifesto Alegrista” (2016):

estou aqui pra balançar o alegrismo filosófico,

¹⁸ Ver PEREIRA, 1981. Segundo teórico a tratar sobre os grupos socioculturais da geração da poesia marginal no Rio de Janeiro.

¹⁹ Ver Tvgameira.com

²⁰ Termo cunhado por Wilson Freire e pelo próprio Miró.

um lençol de arco-íris e letras
para agasalhar os perdidos de frios e livros

nas ruas do mundo
imundo vasto mundo
não precisaria nem me chamar Raimundo
nem usar lentes para enxergar tuas carências

quanto custa dar um simples bom dia
ao entrar no elevador?

o alegrismo requer um riso incansável
um bom dia todo dia
tanto bate até que um dia

eles levem a sério (p. 34)

Segundo o poeta, o “alegrismo filosófico” é a poesia que faz rir ou pensar. No sentido específico, é um movimento que se formou em São Paulo por Miró, no entanto, quando alguém o perguntou se era anarquista por estar vestindo uma camisa estampada com sua poesia, que dizia: “Deus é grande e o Diabo tem um metro e oitenta.” Ao que respondeu: “- Não sou anarquista. Eu sou alegrista, porque gosto do riso.” Assim, preza a alegria, a comicidade sendo somada com a seriedade filosófica do ato de pensar também, exemplo: “Merece um tiro quem inventou a bala”. Ou seja, a sua denúncia é a sua própria alegria.

2.1 Poesia Marginal em Pernambuco

Vanguarda é um conceito ilusório, já que a história literária segue um movimento pendular e as tendências se alternam e retornam ciclicamente. Basta pôr um “neo” na frente de qualquer termo e ele passa a ser a última palavra em termos de proposta estética: neobarroco, neo-realismo, neo-isto ou neo-aquilo. O único sentido prático de se usar a palavra “vanguarda” é quando alguém ANTECIPA a próxima tendência, mas nenhuma escola literária pode ter a pretensão de ser um divisor de águas entre tudo o que passou e tudo o que virá, pois o que passou sempre retorna. (MATTOSO apud BARBOSA, 2007, p. 55)

Torna-se fundamental migrarmos para além desse movimento externo da literatura eurocêntrica e focarmos no Brasil. Por volta de 1922, com os modernistas na semana de arte moderna, segue como corolário desembocando em outros movimentos e outras escolas

literárias a partir de 1928. Evidentemente, como já é sabido, todo movimento posterior advém de uma ação presente ocorrida outrora, como nas estridentes vozes dos pré-modernistas Augusto dos Anjos, Lima Barreto, Euclides da Cunha, Graça Aranha, dentre outros.

Após os primeiros sustos incipientes, vieram os regionalistas de 1930, com a prosa consolidada, salientaram-se na denúncia social de Rachel de Queiroz e nas *Memórias do cárcere* contadas existencialmente por Graciliano Ramos. Como toda tradição é eterno retorno, “as tradições podem se revitalizar e reaparecer após longos períodos de abandono” (SZTOMPKA, 2005, p. 118). Surgem os anos que sucederam o marco de 1945, período restaurador do poema em seus valores clássicos, no qual teremos nomes importantes, como o do poeta João Cabral de Melo Neto.

Dos papéis que colavam na parede do universo literário, concretizou-se, em 1956, o objeto direto do concretismo. A santíssima trindade da poesia concreta: “Havia / os irmãos Concretos H. e A. consanguíneos / e por afinidade D. P, / um trio bem informado”²¹. Propagavam a volta dos versos livres, tão libertos que a leitura ocorria da melhor forma que o leitor desejasse, tanto na horizontal, vertical quanto na diagonal, permitindo a participação do próprio leitor no poema. Da dureza concreta, intercorreram a poesia práxis e o poema processo, o que ocasionou a tomada de posições e mudanças na conjuntura da poesia de vanguarda.²²

Nos finais da década de 1960 para 1970, nesse limiar, a poesia foi experimentada, ou seja, os poetas dispunham de liberdade suficiente para manipular o poema da forma que preferissem. Apesar da repressão ditatorial da época, o “desbunde” foi total. Nesse momento de transgressão, a subversão entra em cena e acarreta na transliteração da palavra, sujeitando a transmutação do comportamento. Para o poeta desse período, corromper o poema era entrar em transe consigo mesmo e com outros; a poesia apresentava-se como catarse, assumindo compromisso com quem quer que fosse o seu interlocutor.

²¹ Poema “Estilos de Época” do autor Cacaso, o qual falava dos concretistas Haroldo, Augusto e Décio Pignatari. (ver PEREIRA, 1981, p. 176.)

²² “A palavra vanguarda pertence inicialmente a esfera linguística militar; a forma portuguesa deriva da velha (séc. XII) forma francesa <avant-garde>, ou, como quer Antenor Nascentes, a vanguarda (forma esta que nos soa occitânica), que significaria <parte de um exército que marcha na frente do grosso das tropas> (Petit Robert) , ou <elemento que precede uma força terrestre ou naval para assegurar a sua segurança> (Petit Larousse. É só pelos meados do séc. XIX (Enzensberger), ou < nos dias da primeira guerra europeia > (Guillermo de Torre) que em França a palavra começar a ser usada metaforicamente na esfera linguística da literatura, ou da arte.” (ver SARAIVA, 1975, p. 34-46)

Em Pernambuco, os anos 1970 refletiram timidamente no movimento de escritores independentes, a exemplo dos poetas Juhareiz Correya, Pedro Américo e Marconi Notaro contra a robusta geração de 65.²³ Mas só foi em 1980 que se fertilizou, no solo semiárido, a semente do Movimento de Escritores Independentes de Pernambuco (MEI).

Em 1980, o referido Movimento nasceu depois da 1ª Reunião de Escritores Novos, em Salvador (BA), ocorrida paralelamente ao Encontro Nacional de Estudantes de Letras (ENEL), que objetivamente organizaram a pauta da 2ª Reunião dos Novos, tendo acontecido em abril do ano seguinte, 1981, em Vitória (ES). A pauta era discutir a questão do rótulo a ser usado, os quais poderiam ser: “Novos”, “Independentes”, “Alternativos”, “Marginais”, “Subterrâneos”, “Periféricos” ou “Undergrounds”. Retirando da discussão “Novos”, o restante dos termos eram de rótulos desviantes, fronteirizos, que estavam na limítrofe do recorte social, divididos entre duas culturas: a dominante e aquela em que o próprio grupo estava situado no que concerne à classe dentro do espaço literário. Em suma, desde o final da década de 1960, o Brasil era uma grande caldeira experimental na qual os poetas, os escritores tinham como arma o verso, a linguagem. O relevante era ocupar um vácuo repentino, estabelecido, principalmente em 1964, com o golpe de Estado. Sendo assim, o Movimento fora plantado naquele ano e lugar, ganhando o rótulo e a força de “Independentes”.²⁴

Alguns meses depois, surgiu, no Recife, o Movimento de Escritores Independentes de Pernambuco (MEI). O marco incipiente deste movimento foi oficializado no I Encontro Regional de Escritores Independentes de Pernambuco, realizado em 1981, na Casa das Crianças de Olinda.²⁵ Em certa medida, “os independentes” foram sucedâneos no Nordeste e da geração do Sudeste do Brasil.

Esse encontro regional ajudou a apresentar o manifesto do MEI, reagrupar grupos isolados para uma articulação maior, movimentar a cidade do Recife, propor debates, recitais etc. Segundo sua carta-magna, o Movimento de Escritores Independentes lutava pela:

- a) Independência ante a sociedade opressiva que aí está e os seus valores estabelecidos.
- b) Independência ante o governo, órgãos estatais e empresas editoriais, não aceitando interferências a respeito do conteúdo e da forma de suas criações teóricas ou literárias.

²³ESPINHARA, Francisco. Movimento de Escritores Independentes de Pernambuco- 1980/1988. Recife: Universitária da UFPE, 2000. p. 62.

²⁴ Ibid., p. 13-4.

²⁵ Ibid., p. 21.

- c) Independência ante pressões vindas do meio intelectual e político no sentido de impor, padronizar ou restringir temas e formas (livre ex-pressão dos momentos do escritor, que só a sua sensibilidade cabe determinar).
- d) Independência de cada escritor nos seus posicionamentos filosóficos, teóricos, político-ideológicos, nas suas opções por correntes e movimentos literários, em tudo que diz respeito à edição, divulgação e distribuição dos seus livros.
- e) Independência ante todos os modelos culturais alienígenas à cultura brasileira.²⁶

Isto é, a posição sócio-político-poética do MEI afinara-se com a da Poesia Marginal dos anos 1970. Há muita semelhança entre os dois momentos dessa produção poética, uma vez que havia um teor de marginalidade explícita, contestatória etc., como também os circuitos de produção, divulgação e edição dos livros eram bastante similares. De uma maneira ou de outra, os pontos em comuns se entrelaçam e se ajustam em sua forma, sentido e função, evidentemente, que cada um em seu tempo, localização geográfica e cultural distintas.

No mais, o Movimento pretendeu-se libertário, posicionando-se politicamente à esquerda, tecendo no meio “ambiente social” tendências heterogêneas amalgamadas: desde aqueles de franjas extremas ao indeciso ideologicamente; do convicto doutrinário ao pacifista incongruente. De todo modo, assim como os grupos da Poesia Marginal abraçaram integrantes de outras coleções, “os independentes” também reuniram, no Movimento, grupos já entronizados, como: Momento Poético, Bandavuô, Poemar, Nós Atados. Havendo de fato uma ressignificação composta em um único seguimento.²⁷ Como assegura Francisco Espinhara (2000), sobre o perfil dos “independentes”:

(...) o MEI se caracterizou como uma trincheira de luta contra a postura mais conservadora e reacionária que permeava o poder político e cultural da época. A postura crítica sempre esteve presente em seu caráter polêmico e contestador, dentro dessa nova tendência de escritores, sejam eles, independentes, alternativos ou marginais. (p. 141-2)

2.2 As dimensões da poesia marginal

*Toda rua tem seu curso
Tem seu leito de água clara
Por onde passa a memória
Lembrando histórias de um tempo
Que não acaba
(Torquato Neto)*

²⁶ Ibid., p. 17-9.

²⁷ Ibid., p. 53.

Em relação às outras esferas que compunham o quadro da “arte suja” na época, a poesia marginal assume uma postura de inter-relações com outros seguimentos, formando redes de compartilhamento por meio de um conceito que sistematizava a arte em toda parte.

Os jornais independentes foram um dos meios de comunicação a se relacionarem com a poesia marginal. Por outro viés, os jornais tradicionais assistidos pelo controle estatal sobre a informação veiculada, ou melhor, os jornais que estavam a serviço do poder vigente da época ditatorial, ao tentarem bloquear a divulgação na íntegra do cotidiano, foram alvos da literatura marginal. Esta que se revelou de cunho contestatório, constituía-se a partir da premissa da “imprensa nanica”, “alternativa”, “*underground*”, “não-alinhada”, “jovem”, na qual circulava a informação real, sem manipulação dos fatos. Além dos assuntos abordados serem posicionados contra o regime militar, “os nanicos” faziam a divulgação dos poemas malditos e a cobertura dos eventos. Os jornais alternativos do Sudeste eram: Pasquim (do começo da fase udigrúdi), A flor do Mal, Bondinho e Navilouca (todos apresentavam discurso libertário contestando não só as imposições do sistema, mas também se estendiam para as esferas comportamentais). Em Pernambuco, a imprensa independente era formada por: AgoraNós, Pro-Texto e o Lítero-Pessimista. Dessa forma, surgem para preencher o vazio da década perdida, abandonada pela grande imprensa, a qual só tinha interesse em publicar sobre a elite intelectual do Estado, negligenciando o seu compromisso social maior.

Nas artes cênicas existe, na tradição brasileira contemporânea, uma tendência à poesia de rua, que se realizou outrora no palco, integrando a música e a dança, nos espetáculos, primeiro com o Movimento de Cultura Popular (MCP), em Pernambuco; depois, no eixo Rio/São Paulo com o Teatro Arena e o Teatro Oficina, mais voltados para a experimentação dramaturgica; e, um pouco mais tarde, com o Teatro do Oprimido, criado por Augusto Boal, o qual levou os espetáculos para a rua. No mais, pontuando o teatro e uso da poesia, nesses casos, essas influências foram de grande valia para a expansão da Poesia Marginal em sua plenitude, enriquecendo nas performances e intervenções poéticas na urbe.

Na música surtiu esse mesmo efeito com o tropicalismo, como afirma Daniela Maria Barbosa (2007):

Antes da Marginália, 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. (p. 39)

Na mesma época, apareceu também o movimento negro e o movimento feminista causando um fervoroso estopim; na medicina, os métodos contraceptivos avançados instauraram na mulher o poder do controle sexual, mas também surgiram uma série de problemas de saúde; a pichação, como arte proibida, gritava nas ruas juntamente com o *grafitti* em sua concepção mais “aceitável” visualmente. Como pode se depreender, a dimensão da poesia marginal é extensa e se estende para outros âmbitos sociais da arte, respeitando, evidentemente, os pormenores de cada momento, pois a prática desses movimentos tem suas características próprias e distintas.

Contudo, não nos interessa uma leitura mais aprofundada dessas dimensões. Nosso intuito é apenas registrar alguns índices dos movimentos que ocorreram no momento em que a Poesia Marginal estava em seu auge hercúleo, que voltamos a reiterar: desbunde, comportamento desviante, combate ao sistema imposto, ampliação dos horizontes com narcótico e entorpecente, (des)construção sexual, posicionamento político forte perante aos acontecimentos desse período que ganharam vez e voz na esfera poética marginal.

2.3 Poéticas de Miró da Muribeca no circuito alternativo

“É difícil agradar gregos e pernambucanos.”

(Miró da Muribeca)

Se analisarmos a produção poética de Miró, que se efetiva em 1985, com o lançamento da obra “Quem descobriu o azul anil?”²⁸, notaremos alguns laços que o vinculam aos Marginais/Independentes, ainda que esse livreto soe um pouco lírico. No entanto, dentre eles, marcam-se: o posicionamento anticomercial na distribuição da obra, o comportamento outsider, a abordagem de temas marginalizados (violência, amor, injustiça, sonho) e a

²⁸ “Em diversas ocasiões, Miró refere-se ao seu primeiro livro como lançado em 1985, inclusive no seu prefácio de sua segunda ‘antologia’, *Ilusão de Ética*, de 1995 e relançado em 1998. Mas na cópia que consegui de seu livro de estreia há uma dedicatória de 1984, e quando perguntado sobre o assunto, Miró não tinha certeza de que ano teria sido, com precisão.” (ROSÁRIO, 2014, p. 95)

predileção pela denúncia enquanto componente do processo estilístico-expressivo da linguagem sócio-político-poética do autor. Jomard Muniz de Brito defende que

Miró é um signo intencional, voluntário e involuntário, mas ele é sobretudo um signo subversor. Não é subversivo, é “subversor”. Porque ele pega a alegoria que não é exatamente a mesma do mano Caetano (Alegria, alegria), mas é uma alegoria como uma alegoria da nossa tragédia brasileira ou da tragicomédia brasileira.²⁹

O fantasma da poesia assombra o poeta desde muito antes de sua consagração, resplandecendo seu entusiasmo inicial pela palavra, pelo gosto de desenhar com o corpo a dança dos versos livres. O texto abaixo apresenta informações sobre o início de sua carreira, sintetizando – em versos – o currículo do autor até o lançamento de seu primeiro livro (inclusive fazendo referência ao poema marco intitulado “Quatro horas e um minuto”, transcrito na introdução do componente monográfico). Vejamos:

Desde 79
A Poesia Viaja
Nas Minhas Veias
e Por Todas as Vias,
Tento dizer quem sou.
E quem sou eu?
Poemas Publicados:
No “Novo Horizonte”,
Jornal Interno da Sudene
Paralelo 8, Diário de Pernambuco.
Jornal do Commercio,
No Caderno Cultural.
Curso de Poesia Contemporânea,
Na Unicap, com “César Guiste”.
2º Lugar no Concurso
de Poesia no Festival de Inverno
da Unicap deste ano,
com o Poema “Quatro Horas
e um Minuto”.
e Agora Lançado:
Quem descobriu o Azul Anil?
Quem?³⁰

Embora Miró não tenha se filiado ao Movimento de Escritores Independentes de Pernambuco, como a nenhum outro grupo político-cultural, pelo motivo de buscar a sua individualidade poética, sempre esteve por perto daqueles poetas que compunham o MEI, conforme Cida Pedrosa, Erickson Luna, Francisco Espinhara, França, Lara, entre tantos

²⁹ FREIRE, Wilson. *Miró: Preto, Pobre, Poeta e Periférico*. Documentário – 2008. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=pncOPNB2qjc>> Acesso em: 18 abril 2016.

³⁰ Ver ROSÁRIO, 2014, p. 102

outros que participaram do movimento que instaurou a cultura urbana de recitais em Pernambuco.³¹ Como assevera Glauco Mattoso sobre os prós e contras em relação ao dilema de pertencer ou não a um grupo:

Os engajados têm, em grupo, mais visibilidade e, por serem catalogáveis e classificáveis, amealham fortuna crítica em vida. Em compensação, carecem de algum malabarismo para aparentar originalidade e resistir às comparações com os correligionários e coetâneos. Os não alinhados, por sua vez, pendulam entre extremos: gênios perante seu círculo e anônimos em meio ao público e à crítica, têm por consolo a aclamação da posteridade. O dilema é, na verdade, um paradoxo, já que o poeta não escolhe livremente e, quando quer ser único, confunde-se entre imitadores; quando quer se enturmar, sente-se rejeitado. (MATTOSO apud BARBOSA, 2007, p. 105)

Sendo assim, Miró não está fora do circuito alternativo, mas em uma posição fronteira frente à ordem estabelecida, de certa forma, específica. Especificidade esta que se expressaria na postura individual frente à mesma ordem estabelecida; uma postura que não privilegiaria um embate entre, por exemplo, os valores de um grupo considerado à margem e aqueles dominantes, mas ao contrário, atuaria à base da coexistência. Ou seja, estaria na postura transitória, tendo acesso a outros circuitos e migrando de um lugar para o outro.

Outra perspectiva, em relação à poesia marginal/independente, está no modo de distribuição da obra. Enquanto a maioria dos poetas oferecia seu trabalho de mão em mão, em locais e eventos públicos, praças e espetáculos, Miró foi moldando-se com o passar do tempo e, a partir do ano 2000 em diante, começara a ganhar reconhecimento nos espaços com o público. O poeta optava pela via dos “circuitos de produção e consumo interligados, mas não uniformizados em termos estéticos” (MENDONÇA, 2008, p. 85), ou seja, através da metáfora da cena, de eventos patrocinados em parceria com setores públicos e privados, foi estabelecendo suas atividades, estratégia esta que lhe ajudou a manter a autonomia do trabalho, sem a necessidade de estar em constante procura do público para vender a sua arte, como costumava fazer no início de sua carreira vivendo como poeta integral, nas décadas de 1980 e 1990.

Ainda que a articulação de Miró da Muribeca receba influências imediatas da poesia dos anos 1970 e 1980, o referido poeta expõe “oralitivamente” (literatura oral) uma verve plausível dentro do “circuito ampliado alternativo de poesia”³². O discurso poético, por mais que procuremos argumentar organizadamente a respeito de um poema, tem suas marcas

³¹ Idem, ibidem, p. 89-90.

³² Termo do Professor Paulo Marcondes proferido em orientação.

específicas e, dentre elas, as marcas da oralidade. As linguagens falada e escrita ora se misturam, ora se opõem, e quando o fazem, são constituídas de forma distinta e autônoma. Parece-nos então que Miró, ao contar com a transferência do discurso oral (do interlocutor) para o escrito, corre um risco necessário. Entende-se o risco de contar com a transferência do que se observa através da leitura para a produção escrita, porém é importante para a produção do poeta, pois a interface passa a ser o próprio discurso poético, o qual se encontra na escuta daquilo que o interlocutor vislumbra. Em outras palavras, seria a ação de escutar o olhar do outro. A poesia de Miró define-se e se reconstrói a partir do momento em que narra as conversas dos transeuntes em seus poemas crônicos, ao passo que também se pauta na “corpoeticidade”, neologismo criado por André Telles do Rosário (2014):

Trata-se da inter-relação de três termos-chave na expressão de Miró: *Corpo, Poética e Cidade*. Três substantivos, três dialéticas: *poesia e corpo, corpo e cidade e cidade e poesia*. No primeiro, *A poesia no corpo*, traços de performatividade na obra de Miró, a forma com que o corpo modula as manifestações do poema. No segundo, *O corpo na cidade*, um olhar sobre a subjetividade deste indivíduo urbano, quais as fronteiras para a movência e para o usufruto da urbe: a cor, a classe e a intimidade deste habitante que é o ponto de vista das imagens de suas invenções. E no terceiro, *A cidade na poesia*, como as representações geográficas tradicionais (principalmente da cidade, mas também da região e da nação) são desconstruídas e reinventadas em poemas seus. (p. 146)

Tal evidência nos faz avaliar que o rótulo "marginal", por si só, não é suficiente para caracterizar a produção poética de Miró da Muribeca, uma vez que o poeta apresenta uma proposta poética simétrica, pautada no existencialismo, na temática indivíduo/sociedade, processos sociais e comunicação. Em outros termos, sua poesia, que partiu do lirismo citadino, da natureza, forçosamente encontrou no urbano esta natureza, mas o urbano relacionado ao solo, à cidade, À periferia, aos indivíduos da sociedade que não têm voz (principalmente) e nem vez, seja pelos laços do amor, seja pelos laços da denúncia. Indubitavelmente, Miró da Muribeca exprime sentimentos, estes nascidos a partir do seu local de fala, de uma situação sociológica, e não a expressão de uma poesia nova, mas sim da introdução de um novo viés na matéria poética recifense, sob constante dinâmica social, o que foi um sinal presciente dos profundos problemas sociais, psicológicos e políticos que o artista retratou. Como já fora argumentado por Giddens (1989), ao mesmo tempo em que se reproduz, muitas vezes, está se recriando também. Ou como cantou, certa vez, Chico Science: “A música é uma coisa que você recicla/ Você pega o velho e faz o novo/ Pega o novo e faz o

velho/ É um pouco como a teoria do caos.”³³ E isso não é diferente na poesia, na literatura, na arte em sua plenitude.

Essa fluidez poética “miróbolante”³⁴ caminha por várias e distintas direções, pelos ciclos das poesias marginal e independente, traz à tona uma das marcas da contemporaneidade, na qual sua arte é também rítmica pela “corpoeticidade”, ou seja, está em uníssono com o som e o sentido do organismo humano, segue os movimentos respiratórios e os jogos do músculo dançante.

De outro modo, Miró da Muribeca buscou ressignificar as formas poéticas consagradas para que sua poesia pudesse ser liberta dos moldes antigos. A partir dessa tentativa, finca uma revolução poética exuberante operada em sua própria originalidade: versos livres rítmicos, prosa poética ou poema crônico, e hai-kai.

Para melhor elucidar essa discussão, passemos do campo histórico literário para a teoria sociológica, por meio da sociologia do comportamento, consoante Becker atribui de sociologia do desvio, uma vez que Miró da Muribeca não mais se identifica com o rótulo de poeta marginal, se auto intitulado cronista urbano. Antes, porém, precisamos desenvolver, de forma mais minuciosa, as caracterizações já encontradas.

³³ TELES apud Jornal de Brasília, entrevista a Paulo Paniago, 1994.

³⁴ Como o poeta independente Erickson Luna lhe chamava.

3 MIRÓ DA MURIBECA: POETA MARGINAL OU CRONISTA URBANO? O RÓTULO COMO DISCUSSÃO SOCIOLÓGICA

*“Até quando será preciso identificar através de rótulos?”³⁵
(Jomard Muniz de Brito)*

Ao analisar a produção poética da década de 1980, não podemos deixar de considerar a situação restritiva vivida pelos “artistas e intelectuais no Brasil pós-1960”, embora houvesse um momento de abertura na ditadura, o regime militar ainda era instituído como discurso que legitimava o período.³⁶

Dessa maneira, a poesia marginal iniciou, de fato, entre 1972-1973³⁷, época da “ditadura escancarada”³⁸. No entanto, esse contexto muda com a abertura política do presidente Geisel, o qual mostrava uma postura de governo ambígua — ora incentivava, ora punia uma dada produção. Diante do monopólio da força estatal, a qual exercia significativa força, proibia-se a circulação de impressos e a articulação entre a arte do artista. Estando diante de uma época de grande censura, os poetas adquiriram um caráter mais alternativo visando substituir a dominação de um sistema de comunicação mais integrado e empresarial por um sistema mais orgânico, como o mimeógrafo e outros rudimentares instrumentos. Este era um processo de transição que começava a se desenvolver, para efeito de um recorte temporal recente na cidade, a partir dos trabalhos dos grandes editores artesanais de Recife e Olinda, como Zizo e França. Para tanto, a possibilidade de se haver saraus alternativos como meio de propagação foi apenas em 1980, mais efetivamente.

Na década seguinte, anos 1990, como afirma André Telles Rosário (2015):

consolida-se, em Pernambuco, a geração de poetas que viria a ser conhecida como a da Poesia Marginal, ou Alternativa. Na verdade, desde a década de 70, o termo ‘marginal’ causa polêmica, e ainda hoje não é aceito por vários criadores que são geralmente incluídos na cena contemporânea daqui e de outros lugares do país. Há aqueles que, com Ferréz, dão ao termo o significado de ‘literatura periférica’, ou seja, poesia e prosa feita por moradores das periferias das grandes cidades do país, das classes mais pobres. (p. 88-9)

³⁵ Ver Jornal do Commercio – Recife, 6 de junho de 1973.

³⁶ Ver RIDENTI, 2005, p. 100-101.

³⁷ Adotamos a periodização “oficial” do movimento, segundo declaração de Heloísa Buarque de Hollanda.

³⁸ Termo cunhado por Élio Gaspári.

Portanto, ainda segundo Rosário, aquele período inicial caracteriza-se por trocas de experiência e descoberta mais assíduas no que tange a poesia marginal em Pernambuco. Neste sentido, é possível afirmar que o ambiente social de trabalho ampliou-se, ou seja, um novo tempo (re)começava e a literatura marginal passou a sair do “buraco” para o mundo, da periferia para o centro.

O ambiente de trabalho ou de produção é reconfigurado, de maneira computadorizada naquele momento, passando do mimeógrafo para o digital, com a ascensão da *internet* e o avanço da tecnologia. Poetas como Miró passam a depender mais da forma técnica, pois ele mesmo escreve, faz a arte, a organização dos versos e estrofes, e a revisão final dos seus livretos, no entanto, quem faz a edição, a partir do poema pronto, respeitando a oralidade do autor, é um grupo de amigos. Ou seja, essa aparência de “independente” é ilusória, pois o poeta depende tanto dos impressores e dos editores como dos materiais *sine qua non*: lápis, caneta, papel etc. Dito de outro modo, “nesse ambiente, ‘a literatura e a crítica se tornam carreiras e não vocações’, com autores independentes dando lugar a profissionalização da vida cultural.” (RIDENTI, 2005, p. 105). Nesse sentido, ainda segundo Marcelo Ridenti (2005): “O profissional competente e competitivo no mercado, concentrado na carreira e no próprio bem-estar, veio substituir o antigo modelo de artista/intelectual indignado, dilacerado pelas contradições da sociedade capitalista periférica e subdesenvolvida.” (p. 106). Isto é, signos subversores, que foram à procura de símbolos de contestação, estão hoje assimilados pelo sistema literário ao passo que os artistas perceberam que podem auferir vendendo cultura, ou seja, “bens simbólicos”.

A partir disso, interessa-nos focalizar o papel da literatura marginal, sobretudo porque a poesia ou a prosa-poética de Miró da Muribeca, nosso objeto de estudo, está inserida, em parte, na linhagem artística enquanto produto estético e estilístico em relação aos padrões do mundo da arte. Em linhas gerais, podemos apontar dois momentos de Miró. O primeiro momento, é a fase que o mesmo utilizou o rótulo de poeta marginal a seu favor durante um período de aproximadamente quinze anos como um dos representantes de sua geração, em Pernambuco.³⁹ Esta geração, basicamente, restringe-se aos ideais de valorização do trabalho independente reverberado na produção, publicação e distribuição, disseminados nos meios estudantis, nos bares, nas ruas, nas portas de cinemas e teatros das décadas de 1980 e 1990. O segundo momento, o de nosso interesse, é quando Miró rejeita o rótulo de poeta marginal e se

³⁹ Não sabemos ao certo, mas foi entre a publicação dos livretos “Ilusão de ética (1995)” e “Onde Estará Norma? (2006)”.

auto intitula como cronista urbano. Essa definição está mais voltada, segundo o próprio autor (2013), “à crítica aos costumes e à banalidade urbana, logo se considera cronista da cidade por falar muito da urbe, da solidão que resiste e existe na metrópole”⁴⁰. Constitui-se, portanto, a partir do individualismo desiludido e de coloração pessimista nas pessoas, e através do caos do Recife, escreve os poemas com temas ligados a protesto e desamor ao flagrar o contraste com as lentes tão outras pelas quais vê os seres humanos. Em outros termos, o poeta marginal ou cronista urbano se confundem, pois contestam as regras na esfera do desvio e na infração de normas geralmente estabelecidas. Conforme Becker (2008) assevera:

Desse ponto de vista, o desvio não é uma qualidade do ato que a pessoa comete, mas uma consequência da aplicação por outros de regras e sanções a um "infrator". O desviante é alguém a quem esse rótulo foi aplicado com sucesso; o comportamento desviante é aquele que as pessoas rotulam como tal. (p. 22)

Embora Becker (2008) esteja argumentando acerca da figura do outsider para pensar uma situação veemente marginal, ao mesmo tempo, é possível alargar seu axioma para um sentido mais amplo, uma vez que o teórico defende que o outsider desviante é concomitante um desviante específico. Segundo essa definição, podemos afirmar que o termo desviante se reserva para aqueles rotulados como poetas marginais por algum segmento da sociedade, porque a dicção lasciva constitui uma das principais matérias poéticas em Miró da Muribeca, conforme demonstraremos em seguida. Destarte, no que se relaciona ao caráter marginal, está à síntese de todo o projeto estético “miróbolante”, circunscrito na cena poética contemporânea. Significa argumentar que o “alegrismo filosófico” é a metáfora para a dissolução dos princípios inventivos das vanguardas, conforme já apontamos no capítulo anterior.

Ainda segundo Becker (2008), é importante compreender os tipos de desvios para compreender como o comportamento desviante origina-se diante dos “modelos simultâneo e sequencial de desvio” (p.33-4), os quais levam em conta as vicissitudes ao longo do tempo, de acordo com o desenvolvimento do comportamento individual. Uma concepção que traz mais utilidade, dentre esses modelos acima supracitados, é o comportamento de “carreira”:

Originalmente desenvolvido em estudos de ocupações, o conceito se refere à sequência de movimentos de uma posição para outra num sistema ocupacional, realizados por qualquer indivíduo que trabalhe dentro desse sistema. Além disso, inclui a noção de “contingência de carreira”, aqueles

⁴⁰ Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=GDHVCiSppsA>> Acesso em: 12 abr 2016.

fatores dos quais depende a mobilidade de uma posição para outra. Contingências de carreira incluem tanto fatos objetivos de estrutura social quanto mudanças nas perspectivas, motivações e desejos do indivíduo. (BECKER, 2008, p. 35)

Sendo assim, Miró, com o passar do tempo, apropria-se do comportamento que simplesmente obedece à regra, fazendo com que os outros o percebam como sujeito que segue as normas para poder se inserir nas vias do sistema literário. Mas, ao mesmo tempo, no outro extremo, a arte poética desviante do poeta desobedece à regra dentro das convenções, e, assim, é percebido como marginal⁴¹. Vale salientar nesta pesquisa o conceito peremptório de Michel Foucault sobre “transgressão”, que consiste em apresentar de forma metafórica e poética a diferença da transgressão com a pura negação. Vejamos, pois:

A transgressão, então, não se relaciona com o limite como o preto com o branco, o proibido com o permitido, o exterior com o interior, o espaço aberto com o espaço fechado de um prédio. Antes, essa relação [da transgressão com o limite] toma a forma de uma espiral que não se extingue com uma infração qualquer. Algo talvez como o raio na noite que, do fundo do tempo, confere uma existência densa e negra a essa noite, ilumina-a desde dentro, do topo ao fundo, e, no entanto deve à escuridão a vivaz clareza de sua manifestação, sua singularidade pungente e majestosa, perdendo-se em seguida nesse espaço que marca com sua soberania e calando-se, tendo dado um nome à obscuridade. (MEDEIROS apud FOUCAULT, 2004, p. 30)

Em outras palavras, o artista torna-se um desviante sobre certos aspectos, ao passo que formalmente é um profissional integrado por outras perspectivas. No limite, como pode se depreender pelas lentes pertinentes de Foucault, Miró da Muribeca faz de sua obra até em determinado ponto de forma tradicional em relação à linguagem e desviante em outras. Ou seja, sedimenta o discurso transgressor fora do sistema literário, como sempre o fez, e transgredir dentro desse mesmo sistema, deixando-o em posição ora marginal, ora cronista urbano. Dessa forma, possibilita atuar mais à base de um "correr paralelo", situando-se de forma transitória entre os dois eixos de produção poética.

Nessa perspectiva, uma espécie de resposta assertiva para essa indagação “fronteiriça” pode ser encontrada no processo de compromisso pelo qual o cronista viu-se, há algum tempo, progressivamente envolvido em instituições e comportamento convencionais. Por outro lado, o que acontece é que o mesmo, em consequências de ações que praticou no passado ou da operação de várias rotinas institucionais, descobre que deve aderir a certas

⁴¹ No caso específico, não como um poeta dos marginais, mas no sentido de um poeta marginalizado. Como bem retrata Arnaldo Saraiva em seu livro “Literatura Marginal Izada”(1975), afirma que a literatura é marginal por justamente ser "marginalizada".

linhas de comportamento, caso contrário, sofrerá algumas sanções econômicas, por exemplo, que poderão afetar suas atividades como artista integral. Outra maneira de visualizar o posicionamento de Miró, reflete-se acerca de que abandonar a poesia comprometeria seu futuro profissional no sistema literário ou a recaída de doenças, como o alcoolismo, julgasse que o que está em jogo é muito mais do que uma questão hedonista. E mais ainda, no sentimento de pensar a concepção de “mundos da arte”, que coloca o poeta diante da seguinte opção: obra ou vida.

Este estudo de caso sugere, ao examinar a sua passagem em certa medida para o centro da arte literária, que seja possível observar a capacidade de Miró tanto de sublimar seu impulso desviante, como de ser capaz de controlá-lo. Isso requer pensar nas múltiplas consequências que poderia vir a ocorrer, se não canalizasse seu comportamento para evitar tais (des)aventuras.

Sendo assim, são percebidas mudanças no campo artístico literário, tanto brasileiro quanto local. Utilizando a ideia de "campo" para Bourdieu⁴² – como espaço de concorrência entre agentes em busca de legitimidade, prestígio e poder, isto é, capital social – assim, observamos Miró ganhando capital no campo literário brasileiro e pernambucano – da mesma forma que as expressões "marginais", "alternativas", "periféricas" na literatura nacional no mesmo período. Nesse sentido relacional, a literatura fronteira de Miró da Muribeca transita no campo literário erudito, pois como um grande expoente da literatura periférica brasileira, foi convidado a apresentar seus poemas crônicos na Bienal Internacional do Livro do Rio de Janeiro e, nesse mesmo ano, em 2015, foi um dos escritores homenageado na Bienal Internacional do Livro de Pernambuco. O que mostra uma mudança significativa do poeta e cronista perante o campo literário artístico assim como em seus aspectos fronteiriços da literatura marginal, levando os saberes poéticos de uma cultura suburbana em patamares homólogos com os dos núcleos dos saberes centrais.

No que tange a representação do rótulo "marginal" como símbolo de contestação na sua condição de “preto, pobre, poeta e periférico”,⁴³ as motivações desviantes têm um caráter social mesmo quando a diligência é realizada de forma integrada e em grupo. O status citado acima, em sua grande maioria, não agrega valor em quase nenhuma das sociedades complexas, mas põe em evidência tanto a organização de sua identidade em torno de um

⁴²Tratei do tema no capítulo anterior, embora não tivesse recorrido então ao conceito de campo.

⁴³ Termo cunhado por Wilson Freire e pelo próprio Miró.

padrão de comportamento desviante, como enaltece o “preto” relacionado à sua raça-cor de pertencimento, pois Miró não se descobriu “preto” com o passar do tempo, uma vez que é a própria encarnação do preto em movimento já entronizada em sua arte, conforme Lima Barreto e Solano Trindade foram outrora. E, nesse sentido, através da arte, esses autores instauram, em suas obras e vidas, uma reflexão das consequências histórica e psicológica de desigualdade social e racial no Brasil. O “pobre” como um ser que se encontra na situação de miserabilidade, sem capital econômico, logo, sem capital político também, uma vez que o econômico reverte-se no político, dentro de seu limite. O “poeta” é aquela personagem que aborda temas transversais, mas em uma configuração social, não é reconhecido como tal por sobrepujar a maior parte das outras considerações. Por último, o “periférico” é aquele que está quase sempre aquém dos centros citadinos, afastado das discussões e dos saberes políticos-culturais de uma dada sociedade. Para ilustrar, segue um trecho do poema: “cada vida tem sua pessoa”: “Negros não devem ser escravos. / Nem tão muito os brancos. / Nem tão pouco os índios. / Ninguém nem. / E aí?”⁴⁴

Portanto, Miró, ao ser rotulado publicamente de desviante, estereótipo selado por outros, contraria a regra por inverter essa lógica, defende que foi através da poesia, da arte que pôde salvar-se dos desastres ocorridos em sua vida⁴⁵. Assim, é com o trabalho artístico que lhe oferece condições favoráveis para conhecer diversos brasis e outros espaços literários, fornecendo essa proximidade com o outro como forma de enriquecimento de sua própria personalidade enquanto expoente de uma poesia carregada de “intersemiose”⁴⁶.

3.1 As Personagens Desviantes de Miró

Sim
Às vezes o poema vem de
Uma vez sim.
Não,
Às vezes ele fica ali ao lado
com sua aura
Fazendo cócegas na ponta da caneta.
*(Miró da Muribeca)*⁴⁷

⁴⁴ Miró até agora, 2013, p. 191.

⁴⁵ Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=tT53CzpIvyw>> Acesso em: 07 mar 2016.

⁴⁶ Podemos afirmar, a princípio, o polêmico poeta curitibano Paulo Leminski (1944-1989) que “aqui muitos/vários códigos interpenetram-se produzindo híbridos que são os mutantes da qualidade nova”; e que por meio da intersemiose, dialogam-se “outras linguagens, outros códigos, outros recursos, outros meios”. (1997, p. 18)

⁴⁷ Miró até agora, 2013, p. 149.

Ao elaborar vários poemas sobre as pessoas que vivem e transitam na rua, geralmente em condições precárias, Miró, como afirmou certa vez, tem a “sorte do fato” de as coisas acontecerem na sua frente e assim poder narrar através de sua capacidade inventiva, sob o formato de prosa-poética, uma vez que recorre a tal artifício para trabalhar uma variedade de temas e conteúdos que estão à margem da sociedade. Para elucidar melhor o processo das personagens desviantes de seus poemas, transfigurados em um discurso literário, tomaremos como um dos exemplos a suposta moradora de rua, “Elza”:

Elza caga na rua / no Largo de Santa Cecília / não limpa a bunda / nem por isso morreu ainda / a guarda metropolitana não ousa prendê-la / não há nada no código penal / que diga que cagar em via pública é crime / se tivesse, Elza cagaria do mesmo jeito / dizem que Elza não tem juízo / os sem juízo são imunes / perante Deus e a polícia / e nem sequer sabem / da existência de papel higiênico.⁴⁸

Escrito em um momento no qual desencadeava a vida de boemia nos bares de São Paulo, Miró reconstitui fidedignamente a cena cotidiana de uma mendiga defecando publicamente e, abismado com tal exposição, perguntara ao garçom se aquela mulher estava “cagando” mesmo. O funcionário respondera que sim. Miró, com o tempo, passou a frequentar o estabelecimento com certa assiduidade e percebeu que a moça excretava, de fato, todos os dias naquele mesmo local e no mesmo horário.⁴⁹

É interessante observar no poema crônico a situação de miserabilidade do ser humano, que tem como motivo o elemento escatológico enquanto condição universal, ou seja, inerente a todos, inclusive à personagem Elza, e enfatiza uma sobreposição das descrições fisiológicas relacionadas à excreção em face da aparência física: “Era uma negona grande, alta, robusta. Tinha um blackpower”, conta Miró. Logo, a “Elza” expulsa a fedentina do dia anterior, assim como “não limpa a bunda”, “nem por isso morreu ainda” e “a guarda metropolitana não ousa prendê-la”, porque se ousasse continuaria a depositar as fezes da mesma maneira.

Miró, além de fotografar a cena, também emprega um linguajar pejorativo, como “cagar” (defecar) e ao dar nome fictício personificado à moradora de rua “Elza”, realiza um jogo de rir e pensar, brincando com as necessidades fisiológicas humanas ao passo que reflete sobre a condição de classe, situação comportamental e pormenores legais. Tais adjetivos ligados a essa narrativa exprimem a sensibilidade do poeta perante o que vê enquanto passeia

⁴⁸ Idem, ibdem, p. 36.

⁴⁹ Miró costuma explicar esse poema. Aliás, essa é uma dinâmica da oralidade, explicando o poema antes, ele vai chamando a atenção das pessoas para o que vai recitar ao passo que situa melhor – é um poema com história.

pela cidade, retrazendo o “crônico” também não como só relacionado à crônica do cotidiano, mas ao aspecto doentio da urbe em seu poema, reverberado na pessoa do artista. Dessa forma, podemos relacionar com a figura do “*flâneur*”, termo tão caro a W. Benjamim, sendo aquele que observa a cidade em sua forma decadente que, ao vaguear pelo labirinto urbano, prostrase na multidão à procura de emoções baratas⁵⁰. A rua, para o *flâneur*, é o ponto de encontro com o interior da sua solidão que ora paira na órbita do ser abandonado, ora pervaga em uma avenida tumultuada. Este é, por assim dizer, tanto seu local de fala quanto seu local de escuta — são vozes que observam os fragmentos da cidade e se perdem no abismo do caos citadino. Poema sem título como exemplo:

Eu juro que vi.
Era quase de tardezinha.
Esquina da Rua da Aurora,
de quina com o São Luís.
Não foi filme não.
Eu juro que eu vi.
Aconteceu a dez passos de mim.
Ali, na lata!
Cacos de vidro pra tudo que é lado,
difícil dizer quantos eram.
Não foi delírio febril.
Eu juro que eu vi.
Pensei ser um sonho,
porra nenhuma.
Real como um tijolo.
Corra meu filho.
Nem perguntei,
corri.
Até hoje não sei
o que de fato aconteceu.⁵¹

Segundo Barbosa (2007), “A palavra epigrama, de origem grega, designava quaisquer poemas escritos num objeto, geralmente em potes, túmulos, presentes, portas, paredes. Portanto, seriam ancestrais dos escritos de banheiro e dos grafites” (p. 33), elementos que Miró recorre para formulação de seus poemas curtos de cunho reflexivo, e também para gerar a dúvida no leitor, ou até mesmo uma construção imprevisível do poema, como, por exemplo, “merece um tiro quem inventou a bala”⁵² ou “Jesus não vem... PREPARA-TE!”.

No exemplo abaixo, segue a transcrição de um epigrama de Miró, chamado “finalmente, onde é que vamos parar?”. Nele podemos observar que o assunto está centrado

⁵⁰ BENJAMIM. 1989, p. 38-51.

⁵¹ Miró até agora, 2013, p. 182.

⁵² Miró até agora, 2013, p. 169.

na abordagem policial e no cidadão como refém do “Estado”, que, por conseguinte, esse tipo de ação ainda se perpetua hodiernamente:

O policial perguntou
 - tá indo pra onde, boy?
 - estou voltando, senhor!
 foi preso por desacato⁵³

Este epigrama segue a estrutura convencional, visto que se tratar de um poema curto, geralmente de quatro versos. Contudo, vale salientar que não é regra geral, pois Miró tem epigramas de mais de dez versos. No primeiro e segundo versos acima, a ênfase recai na figura da autoridade, em que a atenção do leitor é dirigida a uma pessoa, nesse caso, o “boy”. No terceiro e quarto versos, temos uma mudança rápida de pensamento por meio de um comentário sensato e ao mesmo tempo sarcástico, que leva ao riso e à tensão de um conflito entre autoridade e um transeunte. Faz-se necessário pensar que o abuso de poder fez com que o indivíduo fosse preso por não estar respondendo à autoridade competente como “deveria”, como se o cidadão tivesse a obrigação de dar satisfações a alguém do tipo que comete tribunal de rua.

O tom erótico também é empregado enquanto postura poética e forma desmistificadora, não se relacionando apenas à liberação do corpo, outrora abordada pelos debundados marginais, mas principalmente enquanto oposição às formas sublimes, geralmente priorizadas pelas formas poéticas tradicionais. A exploração da temática sexual é um dos adventos da política de linguagem da poesia marginal, basicamente construída sobre gírias e expressões pornográficas, Miró integra essa tematização do sexo como tratamento natural e valorização estética do cotidiano, conforme veremos a seguir:

Fechado para balanço
 Ele não teve tempo nem de respirar:
 quando se deu conta da situação,
 a mulher já estava sentada no seu colo.
 Uns peitos rosados cheios de sardas,
 sempre foi tarado por mulheres
 com sardas.
 Mas logo a mulher do dono da loja,
 quando sua função era apenas
 limpar vidros, carregar manequins nus
 nas costas até a vitrine,
 de vez em quando comprar cigarros.....

⁵³Idem, lbdem, p. 27.

E Dona Leonora ali acesa no seu colo,
 pedindo que ficasse calado e
 colocasse o pau pra fora,
 se não seria despedido.
 Como emprego não tá fácil,
 Foi chupado a tarde inteira
 por Dona Leonora,
 que doida como era por rola,
 nem se quer abriu a loja,
 foi embora no seu Vectra metálico,
 e o esperma escorrendo pelo decote
 do seu vestido preto,
 e ele foi tomar uma caninha
 com caldinho
 pra clarear melhor as ideias.⁵⁴

Nesse poema, segundo Miró, a cena é visualizada por ele quando transpassava pela Av. Conde da Boa Vista, no Recife, e olhou o trabalhador na vitrine da loja deslocando os manequins de um lado para o outro com sua força, subordinado por uma mulher. Logo em seguida (ainda o poeta na figura do observador), percebeu que “a mulher do dono da loja” estava tratando seu trabalho braçal como mercadoria, mas uma mercadoria outra (objetificação), a do desejo por aquele ser humano em atividade laboral. Assim, Miró visualizou furtivamente, como estava distante, não conseguia ouvir, porém quase como espião de contexto e situação alheia, conseguiu imaginar, e foram essas as inferências demonstradas no poema que o poeta pensou no que iria porventura ocasionar. Simmel assentou pontualmente esta questão: “Quem vê sem ouvir fica muito mais inquieto do que quem ouve sem ver. Eis algo característico da sociologia da cidade grande. As relações recíprocas dos seres humanos nas cidades se distinguem por uma notória preponderância da atividade visual sobre a auditiva.” (BENJAMIM apud SIMMEL, 1989, p. 36).

Destarte, aduzindo uma leitura do poema, o uso de vocábulos pornográficos que configuram a genitália masculina “pau”, “rola” (pênis), “esperma”, e aspecto feminino como “peitos rosados”, traçam o perfil marcante da poética marginal e erótica: a dessacralização da linguagem sublime, sem elevação e apego ao corpo enquanto elemento de expressão subjetiva. Em uma sucinta explanação do poema, notamos que a personagem fictícia encena uma “atração e traição” no momento da relação entre a “empregadora” com seu empregado como dito acima, sendo creditado de antemão as volúpias da mulher para fins da

⁵⁴ Idem, *Ibidem*, p. 134.

concupiscência da carne e ao órgão masculino em destaque e sobrepujança, em relação ao feminino.

Essa ambientação erótica oculta uma possível leitura ligada ao autor do poema. O verso “Uns peitos rosados cheios de sardas”, termo enfático nos próximos versos “sempre foi tarado por mulheres com sardas”, demonstra metaforicamente uma participação do eu-lírico⁵⁵ como instrumento de desejo libertino de querer estar ali, naquele acontecimento, no lugar do “carregador de manequins”, o que se ratifica pela forma nominal e pelo ato de pedir que “colocasse o pau pra fora”, que agrega, dentre os significados: tirar a roupa, despir-se. Por outro lado, o “pau” também é um termo vulgar para nomear o pênis, criando no imaginário uma atmosfera erótica aliada à poesia intersemiótica. Frequentemente, personagem e autor se interpenetram ao longo da prosa-poética, num jogo em que fica evidente a mistura de realidade e ficção que tanto marca as diversas situações apresentadas como transforma o obsceno em algo palatável.

“E ele foi tomar uma caninha com caldinho pra clarear melhor as ideias”, fica evidente que o eu lírico entrou em cena. Posteriormente, Miró relata minuciosamente, em suas apresentações, que, de fato, vira o situação construída no poema acontecer. Em seguida, resolve transcrevê-la para o papel, no bar onde ele foi “clarear melhor as ideias”.⁵⁶ No entanto, tudo não escapa do imaginário do poeta, pois a essência lírica consiste no que se chama de “recordação” (*re-cordis*, voltar a passar pelo coração), de fragmentos de um tempo.

Contudo, não nos interessa uma leitura mais aprofundada do poema, pois existem tantos outros como “H2Love”: “Não tinha mais como esconder / era o cara da água passar / E ela ficar toda molhada”⁵⁷. No entanto, o relevante é registrar alguns índices de marginalidade vocabular que voltamos a reiterar: tragicomédia, a mistura do belo com o insignificante, coloquialidade, erotismo, poesia confessional, denúncia social, crítica contumaz, aspectos de invisibilidade, anotações irreverentes do cotidiano que ganharam vez e voz na poética marginal e, especialmente, no segundo momento da poesia marginal, em Pernambuco, com Miró da Muribeca. Figura conhecida pelos centros urbanos dos principais estados do nordeste

⁵⁵“O poeta lírico diz quase sempre ‘eu’. Mas o emprega diferentemente de um autor de autobiografia. Só se pode escrever sobre (sic) a própria vida quando a época abordada ficou para atrás e o eu pode ser visto ou descrito de um ponto de observação mais alto. O autor lírico não ‘descreve’ porque não se compreende. As palavras descrever e compreender pressupõem um defrontar-se objetivo [...] Isso nos conduz ao tempo gramatical do lírico.” (STAIGER, 1997, p. 53-4)

⁵⁶ Assim como o poema “Elza”, Miró situa seu público narrando a história de como nasceu esse poema. Ao mesmo tempo, deixa evidente que não viu tudo aquilo, mas que imaginou toda a cena montada ficticiamente por ele.

⁵⁷ Miró até agora, 2013, p. 137.

e do sudeste, em sua vertente mais agressiva: a denúncia. A questão da denúncia é uma das tônicas abordadas por Miró da Muribeca em todos os seus livretos. Vejamos um dos poemas:

E ainda nos chamam de vagabundos

Quatro séculos de seca
 Quatro séculos de orações
 pra São José
 Quatro séculos de promessas
 e de cestas básicas
 e uma tonelada de nada!
 O país todo comovido
 A televisão derrama lágrimas.
 E a água?
 E a sede de outras coisas?
 Quatro séculos de solidão
 e os pés rachados de tanto
 tentara vida na cidade de São Paulo
 deixa claro,
 que o problema do nordeste
 não é a falta de água
 É a falta
 de vergonha na cara.”⁵⁸

A partir da leitura desse poema, a abordagem do mesmo traz à tona várias temáticas do cotidiano, tais como “a sede”, “a fome”, “a falta de vontade dos políticos”, e “a dominação religiosa”. H. Becker (2010) afirma que “A poesia baseia-se em grande medida nos efeitos de associação e de evocação utilizados tanto no discurso corrente, como no literário.” (p. 61). Contextualizando um pouco, Miró vivia em São Paulo na década de 1990, momento em que o poema crônico supracitado acima foi posteriormente escrito em Fortaleza. Retrato da época vivida por ele tanto quanto de um recorte histórico conhecido por todos: um Brasil católico, marcado por secas no Nordeste, cuja problemática não é considerada como um desafio ecológico, que ocasiona crises hídricas etc. Dentre tantos outros conjuntos de problemas políticos e sociais que marcaram o período, existem ainda outros fortes elementos que podem ajudar na reconstrução dos fenômenos sociais da época em que foi composto o poema, tais como a dramatização da vida pela falta d’água e a fome noticiada nos telejornais, o que provocara comoção na sociedade que assistia corriqueiramente a estas notícias: êxodo rural da população nordestina, retirantes das secas tentando a vida na cidade grande. Enfim, a análise do poema produzido no passado ateu-se à incessante busca da compreensão da sociedade da

⁵⁸ MIRÓ (Pseudo). SILVA, João Flávio Cordeiro. 2013, p. 145.

época, a fim de compreendê-la também em si mesma e com o objetivo de realizar comparações com a sociedade atual.⁵⁹

⁵⁹A Professora Guiomar Namó de Mello traz o significado de contextualizar em um de seus artigos: “Etimologicamente, contextualizar significa enraizar uma referência em um texto, de onde fora extraída, e longe do qual perde parte substancial de seu significado. Contextualizar, portanto, é uma estratégia fundamental para a construção de significações. Se pensarmos a informação ou o conhecimento como uma referência ou parte de um texto maior, podemos entender o sentido da contextualização: (re)enraizar o conhecimento ao ‘texto’ original do qual foi extraído ou a qualquer outro contexto que lhe empreste significado.” Ver <http://www.namodemello.com.br/pdf/escritos/outros/contextinterdisc.pdf>

4 ENTRE A POÉTICA MARGINAL E A CRÔNICA DO URBANO – UM RITO DE PASSAGEM

Miró é um poeta crônico tanto por causa da crônica como também no sentido crônico da palavra ser uma doença⁶⁰

(Poeta França de Olinda)

A poética fescenina “mirobolante” se insere nas marcas da poesia marginal dos anos 1970 e da poesia independente dos anos 1980, as quais carregam elementos desencadeantes de uma verve especialmente existencialista em relação à vida mundana. Tal existencialismo poetizado nos textos leva à exacerbação de temas transversais que perpassam pelo seio da vida social, capazes de explorar o lado caótico da cidade no indivíduo, mantendo um clima explosivo e de fissão.

Dessa maneira, o discurso existencialista, e muitas vezes antidoutrinário, apoia-se no uso de palavras e imagens denunciativas relacionadas ao descaso com a população, principalmente àquela vivida em zona periférica. Na introdução da obra antológica “Miró até agora”, Jomard Muniz de Brito (2013) assevera:

Não me permito ler Miró se não admirando e ultrapassando, pela contundência de sua performática declamação / declaração de princípios e precipícios. Provocações de ira e gozo, malícia e trabalho, sufoco e mais gozar. Como se o baque virado do maracatu invadissem o samba de breque mais desvairado. Suas bricolagens filosofantes entre o riso, a dor, e a mordacidade com e sem “Ilusão de Ética”. (p. 12)

A denúncia é, então, um discurso transgressor das formas tradicionais, porquanto subverte a lógica da linguagem legitimada tanto na esfera microssocial (conjunto de relações interpessoais entre os agentes sociais) quanto na esfera macrossocial (conjunto de relações entre Estado, instituições religiosas, política, jurídica de uma determinada classe social, dominante em uma sociedade). Assim analisaremos dois livretos de Miró da Muribeca, o de poesia marginal “Poemas para sentir tesão ou não?” (2013)⁶¹ e o outro de crônica poética, “aDeus” (2015). Esses dois livretos acionam diversas e diferenciadas tendências ao retratar o cotidiano a partir dos fatos corriqueiros, ou seja, constroem uma poética caleidoscópica cujos

⁶⁰ Ver *Miró: Preto, Pobre, Poeta e Periférico*. Documentário – 2008.

⁶¹ Época em que aceitava o rótulo de Poeta Marginal

temas assumem uma nova aparência ao passo que é relevante evidenciar as fases diferentes percorridas pelo autor das obras.

Sendo assim, o caleidoscópio, para Sir David Brewster (inventor do equipamento) uniu as palavras gregas *kalos* (= belo), *eidōs* (= imagem) e *scopéo* (= vejo), significa etimologicamente “veja belas imagens”.⁶² As belas imagens do caleidoscópio relacionadas à poesia de Miró, são construídas com registros fotográficos de sua própria retina, obturando o foco em pedacinhos momentâneos vivificados pelas pessoas e fragmentadas pelo átimo de sua lucidez. O artista tem a capacidade inventiva de relativizar o “belo” ao relacioná-lo com o insignificante e, ao mesmo tempo, tem consciência de que a complexidade mora nas coisas simples. Conforme Becker (2010) assegura sobre a arte e o artista:

Todos aqueles que participam na criação de obras de arte e, de um modo geral, a sociedade no seu conjunto, estão convencidos de que a arte exige talentos, dons ou aptidões que poucas pessoas possuem. Algumas são mais dotadas do que outras e são raras as que merecem o título honorífico de <<artista>> (*marcas do autor*). É a ideia que Tom Stoppard nos consegue transmitir em termos concisos através de uma das suas personagens em *Travesties*: <<Um artista é alguém suficientemente dotado para fazer mais ou menos bem aquilo que os outros, que não possuem tais dotes, não conseguem de modo algum realizar ou que fazem mal>> (*marcas do autor*) (Stoppard, 1975, p38). Reconhecemos os que possuem esses dons através das suas obras porque, e sempre segundo essa crença comum, a obra de arte expressa e encarna os raros talentos do seu autor. Através do exame da obra apercebemo-nos de que ela só pode ter sido executada por um indivíduo especial. (p. 38)

4.1 Leitura do livro “Poemas pra sentir tesão ou não?”

A pornografia e a tragicomédia na obra de Miró, em geral, são utilizadas como metalinguagem e não só retraçam a questão erótica da liberação do corpo ou, ainda, assuntos que trazem sensações de repúdio e injustiça, mas também recuperam, de forma memorialista, reminiscências de experiências passadas. O primeiro poema do livro "Poemas pra sentir tesão ou não?" (2013) , por exemplo, descreve o universo recôndito de uma garota de 18 anos no auge das complexidades da adolescência, ao passo que descobre as incertezas da vida e se contraria, destacando a relevância temática do livreto:

Ela tem 18 anos,
Tá quase acreditando
Que Deus não existe

⁶² Ver ALVES, 2008, p. 12-13.

Largou o vício de ir todo domingo
 Na Igreja Batista Tradicional.
 Na capa do caderno a foto do Tom Cruise
 Já não tem tanta importância.
 Brad Pitt que vá tomar no cu
 (até votou no PSTU)
 Ficou tão puta com o sistema
 Que não vê graça nenhuma quando
 os outros dizem “bom dia”
 “Bom dia” porquê?
 Gostaria mesmo, era de soltar
 uma bomba no planalto
 e ficar a tarde todinha ouvindo Djavan.
 Lendo Álvares de Azevedo
 Essas são as únicas coisas que sei
 sobre ela, Sr. Delegado,
 Até porquê, ontem, foi a 1ª noite
 que saímos juntos
 (não sei nem pra que time ela torce)
 no mais,
 ela tem uma bunda linda,
 Digo isso, Sr. Delegado,
 Com a certeza que isso
 Não constará nos autos.
 (p. 129)

Além dos aspectos sugeridos pelo poeta, percebe-se um grande aumento de diálogos e de perguntas que possibilitam à poética “mirobolante” outras significações. O recurso da linguagem traz a conotação de elemento vital para o processo de interação. É resgatado também o sentido coloquial urbano da palavra, principalmente para suscitar questionamentos no leitor, o que nos remete à performance da arte e sua comercialização por meio da poesia manifestada no corpo, em busca de uma boa relação entre entrada e produto (LYOTARD, 1984), afora que se torna uma importante estratégia de interação com o público nas apresentações, a exemplo do poema “NO BAR”:

- E aí mano qué que tu tá achando
 desse governo?
 - Hoje é domingo.
 - Qualé rapaz! Tá bêbado?
 - Bêbado por quê?
 - Eu te pergunto o que tu tá achando
 desse governo e tu me responde
 que hoje é domingo?
 - E o pior meu irmão,
 é que amanhã é segunda.
 - Não quer conversar, diz logo.
 - Té terça. (MIRÓ, 2013, p. 135)

A nossa proposta de análise dos poemas de Miró, contidos no livro “Poemas para sentir tesão ou não?” (2013), época em que o mesmo aceitava o rótulo de poeta marginal como uma forma de prestígio, reside em aspectos teleológicos, denunciativos, pornográficos e sagaz que se fazem presentes em nossa leitura, subdivididos em temas – questionamentos morais e sociais, políticos e estéticos – que se destacam pela frequência, o que acaba transmitindo uma identidade à escrita de Miró da Muribeca. Os aspectos surgem de forma não homogênea, no entanto, em alguns poemas a teleologia torna-se mais evidente. Já em outros, a incidência de um término repentino é pautado na performance poética do autor, e, por fim, um sujeito lírico penetrado por uma verve erótica e irônica. Vejamos:

Ela entrou no elevador e disse:
 - Com esse clima,
 Só bebendo uma bebida quente.
 Quero deixar claro
 jamais ter visto aquela mulher
 em toda a minha vida
 (nem bêbado).
 Mas ela disse:
 - Tem uma festa no 51
 Quer ir?
 Fiquei pasmo,
 Até porque por aqui
 O que se permitem, no máximo,
 é um mínimo “Bom dia”
 Mas ela disse:
 - Quer ir?
 (MIRÓ, 2013, p. 128)

O livro expõe o mais alto grau de intersemiose, conforme afirmou André Telles do Rosário (2014). Repara-se na quantidade significativa das sequências de imagens e “*samplers*” interessantes. Em outro exemplo, o último poema a ser exposto é “De Muribeca ao Centro”, no qual cada imagem acompanha o contraste social degradante de uma cidade não tão turística:

O cheira-cola coçando piolhos
 De frente ao aeroporto
 Fantasias eróticas domingo e segunda-feira
 -21 hs- não percam!!!
 Um pedreiro negro sem camisa e chapéu
 Dizendo ao patrão branco
 O que tá faltando na construção do mundo.
 Dois caras encostados na estátua
 Da calçada do Geraldão
 Na inércia de uma Terça nublada
 O motorista do ônibus dá um banho
 num cara de gravata todo arrumado

é melhor evitar a Mascarenhas de Moraes
 (disse o cara pelo celular)
 uma sirene da polícia bem alto
 avisando ao ladrão que está chegando
 um ser humano se arrastando
 no alumínio do ônibus
 descendo com duas moedas de 10 centavos (MIRÓ, 2013, p. 130)

Nesse poema, o eu lírico delinea a bordo do ônibus subúrbio-cidade o seu enquadramento panorâmico em velocidade, mostrando as figuras pelas quais vê a paisagem urbana em movimento, ao mesmo tempo em que evidencia a tessitura da estratificação social ao elencar as mais diversas personagens identificadas pela diferenciação de suas atividades. De frente ao aeroporto, um ser invisível se droga, o contraponto de tráfego aéreo com a ralé⁶³ não se conflui. Em seguida, a propaganda do antigo cabaré de esquina "Jô Drinks" alerta para a sede dos libidinosos. Um trabalhador negro subordinado ao chefe branco fala quais os materiais que estão faltando para terminar a construção. Pondo em cheque a dialética de quem trabalha de forma braçal é o negro e quem trabalha de forma intelectual é o branco, o que reforça a estatística e o recorte de classe e etnia. Dois 'marginais', encostados na estátua da calçada do Ginásio de Esportes de Recife, observam o movimento. O condutor do ônibus, enclausurado pelo seu ofício, revida sua condição num rapaz todo engravatado. A Mascarenha de Moraes torna-se a avenida que divide a zona sul de Boa Viagem (bairro da elite recifense) com a zona sul suburbana, periférica, sitiada pelos bairros do Ibura, Ipsep etc. Uma forma da própria cidade em sua composição geopolítica cindir o que é estabelecido e o que é *outsider* com seu "muro simbólico"⁶⁴ (avenida) onde as pessoas e as coisas estão bem configuradas. A sirene frenética da viatura alerta ao desviante que está chegando para prendê-lo. E um animal-humano, pedinte e deficiente, arrasta-se que nem cobra pelo chão, com seus míseros centavos, e passa despercebido.

Esse foi o retrato de um transeunte que se apresenta como cronista urbano e nega o rótulo de poeta marginal, ou como bem melhor definiu França, "poeta crônico" que, ao nosso modo, é um ser de fronteira: entre culturas, entre tradições, entre gírias da periferia dos subúrbios. Ao mesmo tempo em que o material de sua escrita é haurido no mergulho da diversidade cultural de seu país, demonstra que sua formação não se encontra naquilo que está

⁶³ Capital cultural típico do que Jessé Souza (2009) classificou como ralé social. Segundo o levantamento feito pelo autor em seu livro "A ralé Brasileira", cerca de 1/3 da população do Brasil vive em situação de grande precariedade e privação, o que inclui também a questão sociocultural dos indivíduos da dita ralé.

⁶⁴ Termo de Teresa Caldeira.

tangível, mas no que está invisível, pois não deixa de dar voz e vez à “porção” citadino nele presente desde a origem familiar. Situado no subúrbio do mundo, na margem⁶⁵, a partir da qual se tem uma visão ofuscada, a qual daria ao “preto, pobre, poeta e periférico”⁶⁶ uma vantagem: a de não estar no centro, possibilitando olhar as coisas de um lugar de fronteira. Da mesma maneira, a poesia de Miró faz o percurso inverso ao que se é de costume visualizar, indo da periferia para o centro da cidade, como um transeunte que pega um ônibus no terminal do bairro e percorre até o centro, transmutando as paisagens caóticas numa união de versos transliterados.

4.2. Leitura do livro “aDeus”

*Todos os meus olhares são de adeus
Como um último olhar de um condenado!*

(Mário Quintana)

“aDeus” foi materializado em parceria com o editor Wellington de Melo. O livro surge diante da ressurreição do poeta para com a palavra. Miró da Muribeca passava por um momento difícil desde que perdera sua mãe, Dona Joaquina, de 87 anos, em 2012. O episódio o impulsionou aos goles decadentes desenfreados, cujo fruto intensificou em um estado de alcoolismo, até sofrer um colapso em meados de 2015, no prédio onde morava sozinho no bairro da Muribeca, seu “gueto”⁶⁷, como ele mesmo afirmava (o edifício já não era habitado por mais ninguém, após ser diagnosticado com problemas estruturais). Socorrido, ficou internado pouco mais de dois meses no Hospital Osvaldo Cruz (Recife), onde recebeu tratamento e orientações médicas para largar a bebida, caso contrário, morreria.

De 2012 até início de 2015, não escrevera nada de antemão, o poeta passou quase três anos sem se arriscar a compor uma prosa poética. Nesse ínterim, vieram as inspirações, questionamentos sobre sua vida e um (im)possível diálogo com Deus. Conforme afirma Miró: “A solidão fez com que eu esquecesse de mim. Escrevi os poemas antes de ir para o hospital,

⁶⁵ “Significa, nesse contexto, alguém que está do lado de fora, para além das margens de determinada fronteira ou limite social. Considerado *outsider* porque seu uso já se tornou consagrado nas ciências sociais.” (BECKER, 2009, p. 15)

⁶⁶ Termo cunhado por Wilson Freire e pelo próprio Miró.

⁶⁷ A concepção de gueto para Miró se dá por laços de familiaridade, pelo senso de comunidade e de contato com o outro à medida que caminha pelas ruas do bairro.

mas eles têm tudo a ver com o que eu estava passando, a loucura do álcool. O título já existia. Só não sabia se era mesmo um adeus à minha poesia ou se um questionamento – há deus?”⁶⁸

A obra constitui 33 poemas inéditos, mais dedicatória para os amigos que o ajudaram no ocorrido, em 41 páginas de tamanho 14 x 21 cm, com capa de papelão e miolo em papel comum. O processo de composição dessa produção poética realizada, mais uma vez, fora dos circuitos editoriais oficiais, sob o formato *cartonero*. A obra foi produzida com capas pintadas à mão, feitas de papelão reutilizado, produção esta que assumia um caráter artesanal e anti-industrial, vendida de mão em mão pelo selo editorial Mariposa Cartonera, o qual confecciona livros de mesmo *design* gráfico a partir de uma proposta editorial independente, fundada com a intenção de difundir a literatura de forma sustentável e alternativa⁶⁹.

Um dos grandes acertos do livreto foi a diagramação de Patrícia Cruz, que fez uma “artesanaria” para com a obra. O projeto gráfico é simples em comparação aos projetos das décadas anteriores em que Miró inovava nas edições. Neste, a começar pela capa, com a assinatura performática sob o formato derivado da junção das palavras Pixação e Grafite – “Grapixe”. Grafite é a pintura de muro de rua com imagens, e pichação é só o nome e o símbolo do pichador apenas em *spray*. Já “Grapixe”, é quando o artista escreve o próprio nome pintado com as letras estilizadas e coloridas. É um meio termo entre grafite e a pichação. Desta vez, o planejamento visual teve uma preocupação mais útil com a composição, intercalando a assinatura com o plano de fundo de cores em espiral, uma vez que na parte inferior da capa consta-se o nome do livro na horizontal. Essa miscelânea de cores e nome estimula a percepção do leitor em tocar com acuidade a obra, visto que foi produzido em uma monocultura de “mãos inteligentes”⁷⁰ e na concepção do termo bricolagem que, para Lévi-Strauss (1976), *bricoleur* “é o que trabalha com as mãos, usando meios indiretos se comparado com os do artista” (p. 38). De acordo com Loddi & Martins (2009),

A palavra bricolagem é originada do termo francês bricolage, que caracteriza especialmente o ato de operar com materiais fragmentários, adotando procedimentos que se desviam e se afastam da norma técnica. Neste sentido, o construtor bricoleur é aquele que trabalha com as próprias mãos,

⁶⁸ Disponível em: <

http://www.diariodepernambuco.com.br/app/noticia/viver/2015/08/06/internas_viver,590892/poeta-miro-da-muribeca-comemora-renascimento-com-novo-livro-adeus.shtml > Acesso em: 19 set 2015.

⁶⁹ Ver Anexo B.

⁷⁰ Termo cunhado por Richard Sennett (2013). Para o teórico, “de todos os membros do corpo humano, é ela dotada da maior variedade de movimentos, que podem ser controlados como bem queremos” (p. 169)

executando um trabalho sem projeto preconcebido, lidando diretamente com o acaso e o imprevisto, coletando e resignificando objetos. (p. 1)

Por fim, valoriza o conteúdo de duas formas: a dialógica com os ícones e a poesia solitária, vã, construída por um poeta que retraça o pessimismo realista como tônica de sua verve poética.

Com efeito, não é de hoje que Miró costuma criticar a existência de Deus no mundo, ou melhor, na vida das pessoas, inclusive, na sua própria. Nos livretos “Onde estará Norma?” (2006) e “Quase crônico” (2010), o personagem todo poderoso (Deus), é colocado como grande criador da evolução humana, ao passo que é posicionado na dialética como o grande causador das injustiças humanas por não intervir em determinadas situações como deidade onipresente.

Já “aDeus”, tornou-se um livreto de larga repercussão justamente por Miró ter se afastado do circuito alternativo de poesia, por isso também foi divulgado nos três principais jornais do estado de Pernambuco, além de ter sido entrevistado pelos jornalistas de cada veículo de comunicação. Seu penúltimo livro vendeu cerca de 3 mil exemplares em menos de um ano – número correspondente à venda de um *best-seller*, em se tratando de poesia contemporânea publicada por uma editora independente. Normalmente, nesses contextos, as pessoas procuram a obra diretamente com o poeta. Interessante ressaltar que as vendas *on-line* representam uma crescente venda no *cyberspace*, mas a venda direta com o autor, nos espaços de convivência e nos recitais, ainda mostra uma significativa procura.

No décimo quarto livreto, Miró (2015) chama a atenção do leitor com a indagação: - adeus, de até logo ou de há Deus? Nota-se, no primeiro poema, um haikai: “no princípio / não havia nada / hoje também” (p. 09). Traduz-se como haikai ou haicai um tipo de poema japonês chamado “haiku”, que designa um poema curto, poema pílula, poema-minuto, poema-piada. São lampejos poéticos, geralmente sem rimas e sem título, que Miró cria como de costume, mesmo sem possuir as dezessete sílabas, obedecendo à ordem 5-7-5.

A própria ambiguidade do título do livreto, composto pelo prefixo *a*, sugere a ambiguidade do título com aDeus / “deus” – deixando a liberdade da arte literária para a reflexão do interlocutor interpretar, propugnando, assim, as palavras sublimes em prol de despertar o leitor. Outra proposta de dessacralização com os parâmetros da poesia canônica

também é ratificada nos poemas escritos em letras minúsculas, o que contraria o princípio da poesia tradicional, que prima pelo uso adequado de maiúsculas.

Há também uma série de mensagens para si mesmo, as quais indicam as incertezas acerca da figura de Deus, como no poema: “não é que eu não / acredite em Deus / estou só desconfiado / com o homem / que Deus criou” (MIRÓ, 2015, p. 10). No período em que Miró ficou internado, os dias de visitas aos domingos eram repletos de sentinelas das igrejas neopentecostais que tentavam, no momento de fragilidade dos indivíduos ali enfermos, convertê-los em sectários fiéis, angariando, por assim dizer, pessoas crentes em um deus que precisa de dízimos para salvar almas.

O poeta, mais uma vez, tenta extrair da poesia respostas para o contexto difícil de sua vida e da reflexão sobre “aDeus”, mas não consegue mais explicar sobre as dores do mundo, tampouco sobre o peso do universo e da sua existência. Portanto, coloca-se em primeira pessoa do singular em um poema telegráfico, o qual encerra este capítulo:

fiquei velho
já não tenho forças nas pernas
mas ainda gosto de Roberto Carlos

não tenho mais ouvidos para as músicas das novinhas
nem para evangélicos
que dizem que no mundo só tem uma verdade

como pode só ter uma verdade
se existe tanta gente na terra?

não tenho Facebook nem celular com 2 chips
se eu sumir
ninguém vai saber onde eu estou

a solidão às vezes é uma boa companhia (MIRÓ, 2015, p. 28)

No poema, e em outros dessa nova fase “mirobolante”, o poeta explicita a gênese de sua opção solitária enquanto elemento indissociável da sua biografia, e o primado da dúvida como questionamento fundador para entender como as coisas ao seu redor vão se moldando nas circunstâncias da vida. Neste último, dominam os motivos etário, filosóficos, religiosos, etc. Observa-se uma experiência madura, não romântica, mas dolorosamente marcante e similar a de “Serafim Ponte Grande” de Oswald de Andrade. Os conflitos de Serafim eram com a sociedade hipócrita da época, já a de Miró é externa, social, com a futilidade das pessoas e a fluidez das relações líquidas. Esse tipo de poema integra-se ao papel poético de

Miró da Muribeca quando a abstinência alcoólica furta-lhe os dias, impedindo-o de trabalhar com a paisagem sonora, com a performance e com as expressões corpóreas, elementos preponderantes na poesia performática. De acordo com André Telles do Rosário (2014),

Sua poesia é quase toda pessoal e autobiográfica, e a voz que diz o poema se ergue sobre sua experiência pessoal e sua vontade de justiça, nem que seja “apenas para ridicularizar ou acordar o opressor. A crítica de Miró é seu sentimento do mundo, reconstruído com sons, imagens, ideias e lapidado para a performance poética, a partir de seu lugar na cidade. (p. 168)

Portanto, o poema confirma a maturidade da idade que se aproxima, inclusive, para todos, pois é um dado natural, logo, é possível que a poesia manifestada no corpo já não exista mais em um futuro próximo. No entanto, o “fiquei velho” é expressão poética, literária que nos transporta para um mundo quimérico, pois “velho” demonstra não só maturidade, mas respeito ao tempo, bem como a tristeza da velhice é a solidão. “Roberto Carlos”, rei do “iêiêiê”, ainda paira na pragmática do gosto musical do poeta em contraponto ao “não tenho mais ouvidos para as músicas das novinhas”, o que seria uma crítica a determinado estilo musical da atualidade. Em seguida, retruca a forma como os evangélicos sobrepujam o modo de vida em sociedade “que dizem que no mundo só tem uma verdade”, ao passo que questiona esse posicionamento, “como pode só ter uma verdade / se existe tanta gente na terra?”, ou seja, traz para o leitor a concepção de que a verdade é difusa e reside no movimento e nas relações com as pessoas, não podendo pertencer a um núcleo, um centro, monopolizado pela virtude de outrem, como enunciou Jacques Lacan: “a verdade é não-toda”. Nos últimos estribilhos, o poeta recai nas novas tecnologias e, por não ter acesso a elas, afirma que “se eu sumir / ninguém vai saber onde eu estou”, por outro lado, aparenta se confortar com a solidão servindo de consolo.

5 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Para falar da poética de Miró da Muribeca, a referência ao estilo da Poesia Marginal e ao contexto da Poesia Independente acaba sendo inevitável, pois, além de ser um grande expoente dessa poesia, chegando inclusive a levá-la para os quatro e mais cantos do Brasil, o autor também produz, em meados da década de 1980, livretos e fanzines. Isso significa exprimir que a escrita literária aglutinada com a performance é, de um lado, historicamente datada na medida em que caricaturou o malabarismo poético entre a poesia manifestada no corpo e a materialização através da escrita telegráfica, servindo-se da injustiça social como pano de fundo para a denúncia.

Por outro lado, o poeta faz de sua obra, até em determinado ponto, de forma tradicional em relação à linguagem e desviante em outros aspectos. Principalmente a oralidade impregnada que trespassa com os temas de sua preferência. Acredito que a obra de Miró resistirá ao tempo, pela singularidade e ludismo de suas “brincadeiras” e pela “poética do descentramento” em relação aos temas marginalizados.

Enquanto as obras surgiam no contexto político da “redemocratização” e do “plano real”, em 1985/1990, respectivamente, seus livretos, em sua maioria, acompanham algumas propostas da Marginalia cujo rótulo “marginal” se deve à condição de produção e venda fora dos circuitos empresariais, perfil que se alastrava entre os poetas pelo fato de ser a única opção viável. Contudo, segundo Carlos Alberto Messeder (1981) “vale salientar que ‘vida’ e ‘cotidiano’ são as categorias fundamentais às quais a arte destes produtores está referida.” (p. 59). Portanto, o significado “marginal” evidencia também não só a escolha de transpassar a experiência inflamada para o texto poético, mas a vivência cáustica de uma condição de classe e comportamento não aceitáveis.

Como poeta marginal, Miró da Muribeca também pôde usufruir do esquema alternativo para editar e distribuir o “Poemas pra sentir tesão ou não?”. No entanto, seus meios de confecção distanciam-se dos empregados pela geração marginal. Estes elegeram como técnica de edição o “mimeógrafo” para reproduzirem seus textos, geralmente, pouco fomentados, com certa rusticidade e sem acuidade. Quanto à distribuição, dava-se geralmente em pontos de cultura, como nos bares, portas de teatro e cinema e nas universidades. Miró ainda utiliza essa forma de circulação, mas o grande diferencial de Miró em relação aos poetas primevos, reside na sutileza e destreza da diagramação de seus escritos em que são

idealizados, na maioria das vezes, com os amigos, ao passo que explora diversas possibilidades tipográficas.

Miró da Muribeca, enquanto marginal, não se privou de alguns traços estilísticos comum ao discurso poético dessa geração. Foi anti-industrial ao optar pelas condições alternativas de produção e distribuição, assim como também foi convencional em alguns espaços literários. Contemplou em seus versos, em tom ácido e despojado, o existencialismo, a pornografia, a vivência da rua, as questões impostas pela sociedade.

Todavia, Miró foi além: não singrou no clima sectário entre independentes e a geração de 65 pernambucana; não tergiversou preceitos poéticos já estabelecidos, logo, não se mostrou descomprometido com propostas estéticas passadas. Em sua oficina “como nasce o poema”, Miró nos conta que sua produção poética, no início, não ganhava o nível de produto, porque testava seus poemas ao declamar para outras pessoas e, se percebesse que estava surtindo efeito, produzia para consumo. Assim, enalteceu a possibilidade de sublevar uma fórmula alternativa de produção e consumo ao combinar recursos criativos de percepção na fabricação do poema com aspectos de variação tipológica e de diagramação.

Diante disso, pude questionar a insuficiência do rótulo “marginal” para designar a escrita e a produção poética de Miró da Muribeca. Identificada tal problematização, buscamos analisar duas obras “Poemas pra sentir tesão ou não?” e “aDeus”, a fim de destrinçar um discurso poético que não se limitasse apenas às fronteiras da coletividade “marginal”, embora com uma nuance semelhante, pois a primeira obra analisada situa-se quando ocorreu a imposição do rótulo; já a segunda, quando houve a reflexão dessa imposição negando o estigma.

Destarte, abro um parêntese para evidenciar um tratamento usado pelo escritor moçambicano Mia Couto (2005), o qual expressa uma condição substantiva para refletirmos essa configuração da margem como elemento fronteiro: “Um homem não é uma margem que apenas existe de um lado ou de outro. Um homem é uma ponte ligando diversas margens.” (p. 91) Portanto, compreendemos da mesma forma a trajetória social percorrida por Miró e sua escrita como ponto de ebulição e ligação da literatura periférica para com as outras formas literárias que se pretendem canônicas.

A pesquisa preocupou-se em demonstrar que a poesia de Miró da Muribeca, embora pouco comentada, necessita de mais um estudo de caso como este, pois é comum trabalhar a poética dos anos 1970 a partir da categoria da coletividade. O intento foi de oferecer uma

leitura individual, conduzindo o leitor à reflexão da poesia de Miró da Muribeca por meio de uma experiência da diferença e, ao mesmo tempo, de instrumento para a divulgação de seu legado. Também buscou contribuir para uma leitura mais justa do poeta crônico, do discurso poético “miróbolante” presente nas páginas do “Poemas pra sentir tesão ou não?” e “aDeus”, garantindo-lhe um estatuto diferenciado em relação ao amplo significado de "marginal", uma vez que o ser em questão, o qual se encontra em constante movimento, ultrapassa qualquer tipificação social que venha a calhar. Portanto, é preciso dar a Miró da Muribeca o direito dialético de ser e não ser poeta marginal, de ser cronista urbano, de ser apenas poeta, ou apenas Miró.

REFERÊNCIAS

- APPADURAI, Arjun. *Dimensões culturais da globalização*. Lisboa: Teorema, 1996. p. 11-40.
- BECKER, Howard S. *Outsiders: estudos de sociologia do desvio*. Rio de Janeiro: Zahar Ed, 2008.
- _____. *Mundos da Arte*. Lisboa: Livros Horizonte, 2010.
- _____. *Segredos e Truques da Pesquisa*. Rio de Janeiro: Zahar Ed, 2007.
- _____. *Truques da Escrita – Para começar e terminar teses, livros e artigos*. Rio de Janeiro: Zahar Ed, 2015.
- BANDEIRA, Manuel. *Antologia poética*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2003.
- BARBOSA, Daniela Maria. *Jornal do Brabil: a irreverência poética de Glauco Mattoso*. 2007. 113 f. Dissertação (Mestrado em Literatura) – Universidade de Brasília, Brasília, 2007.
- BENJAMIN, Walter. O Flâneur. In: *Obras escolhidas III – Charles Baudelaire Um Lírico no Auge do Capitalismo*. São Paulo: Brasiliense Ed, 1989. p. 33- 65.
- BOURDIEU, Pierre. *As regras da arte*. São Paulo: Companhia das Letras, 1996. p. 63-312.
- CANDIDO, A. 1976. “Crítica e sociologia (tentativa de esclarecimento)” e “A literatura e a vida social” In *Literatura e Sociedade: estudos de teoria e história literária*. São Paulo: Companhia Editora Nacional, p. 3-15 e p. 17-39.
- _____. 1989. “Literatura de dois gumes” In *A educação pela noite & outros ensaios*. São Paulo: Ática. (Série Temas, v. 1, Estudos Literários), p. 163-180.
- _____. 1989. “Literatura e subdesenvolvimento” In *A educação pela noite & outros ensaios*. São Paulo: Ática. (Série Temas, v. 1, Estudos Literários), p. 140-162.
- CARDOSO, Bárbara Cristina et all. *Onde estará a Norma: um poeta, uma cidade*. Documentário Audiovisual – 2007.
- CARVALHO, Walter. JARDIM, João. *Janela da Alma*. Documentário – 2002.
- DARNTON, Robert. *A questão dos livros: passado, presente e futuro*. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.
- DUARTE, E. A. 2012. “Entre Orfeu e Exu, a afrodescendência toma a palavra. In. Eduardo de Assis Duarte (Org.). *Literatura e afrodescendência no Brasil: antologia crítica*. Precursores. Vol. 1. p. 13-48.
- EAGLETON, T. 2006. “Introdução: o que é literatura?” In *Teoria da Literatura: uma introdução*. São Paulo: Martins Fontes, p. 1-24.
- ELIAS, Norbert (1994), Mozart. *Sociologia de um gênio*. Rio de Janeiro: Zahar.
- ESPINHARA, Francisco. *Movimento de Escritores Independentes de Pernambuco-1980/1988*. Recife: Universitária da UFPE, 2000.

- FREIRE, Wilson. *Miró: Preto, Pobre, Poeta e Periférico*. Documentário – 2008. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=pncOPNB2qjc>> Acesso em: 18 abril 2016.
- GIDDENS, Anthony (1989) “Introdução” e “Elementos da Teoria da Estruturação” in: *A Constituição da Sociedade*. São Paulo, Martins Fontes.
- HOLLANDA, Heloísa Buarque. *Impressões de Viagem*. 5ª Ed. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2004.
- João Flávio Cordeiro da Silva – *Tô Miró*. Histórias de Miró da Muribeca pelas mãos de Ayodê França, Christiano Mascaro, Flavão, Shiko e Raoni Assis. Olinda: A Casa do Cachorro Preto, 2016.
- LEMINSKI, Paulo. *Ensaio e Anseios Crípticos*. Pólo Editorial do Paraná, 1997.
- MARTINS, Raimundo & LODDI, Laila. *A cultura visual como espaço de encontro entre construtor e pesquisador bricoleur*. In: Revista Digital do Laboratório de Artes Visuais – UFSM, n. 3 (2009).
- MATTOSO, Glauco. *O que é poesia marginal*. 2ª Ed. São Paulo: Brasiliense, 1982.
- MEDEIROS, Fernanda Teixeira de. “Afim, 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.
- MELO, Diego. Saldanha, Pedro. Ninguém me ama, ninguém me quer, ninguém me chama de Baudelaire. Documentário Audiovisual – 2002.
- MENDONÇA, F. 2008. “Literaturas emergentes, identidades e cânone”. In: Margarida Calafate Ribeiro e Maria Paula Meneses (Orgs.) *Moçambique das palavras escritas*. Porto: Afrontamento, p. 19-34.
- 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.
- MILLS, C. Wright. A Promessa. In: *A Imaginação Sociológica*. Rio de Janeiro: Zahar Ed, 2007. p. 9-32.
- MIRÓ (Pseudo). SILVA, João Flávio Cordeiro. *Miró até agora*. Recife : Interpoética. 2013.
- _____ . *aDeus*. Recife : Mariposa Cartonera. 3ª Ed. 2015.
- _____ . *O penúltimo olhar sobre as coisas*. Recife : Mariposa Cartonera. 2016.
- NASCIMENTO, Érica Peçanha. *Vozes marginais na literatura*. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2009. Disponível em: edicoestoro.net.
- PEREIRA, Carlos Alberto Messeder. *Retrato de época: poesia marginal anos 70*. Rio de Janeiro, FUNARTE, 1981.
- RIDENTE, Marcelo. Artistas e Intelectuais no Brasil pós-1960. In: *Tempo Social, revista de sociologia da USP*, v. 17, n. 1. Jun./2005. p. 81-110.
- ROSÁRIO, André Telles do. *Corpoeticidade e a literatura performática do poeta Miró da Muribeca*. Rio de Janeiro: Multifoco, 2014.

SANCHES, Maria Elizabete. À Margem do Cânone: História e Produção do Movimento dos Escritores Independentes de Pernambuco. In: *Revista Igarapé Literatura, Educação e Cultura: Caminhos da Alteridade*. Nº 03, maio de 2014- ISSN 2238-7587. p. 358-371.

SARAIVA, Arnaldo. *Literatura Marginal Izada*. Porto: Edição do Autor, 1975.

SCIENCE, Chico e Nação Zumbi. *Da lama ao caos*. Rio de Janeiro : Sony Music, 1992.

SOARES, Camilo. Miró da Muribeca. In: *Poesia, Mesa de Bar e Goles Decadentes – Descaminhos de três poetas do Recife*. Recife : Nektar, 2013. p. 17- 40.

SOARES, Paulo Marcondes Ferreira. *Exílio e diáspora nas personagens de ficção Paulo Martins (Terra em transe) e Paco (Terra estrangeira)*. Dossiê: Diálogos do Sul. Civitas, Porto Alegre: v. 14, n. 1, p. 93-125, jan.-abr. 2014.

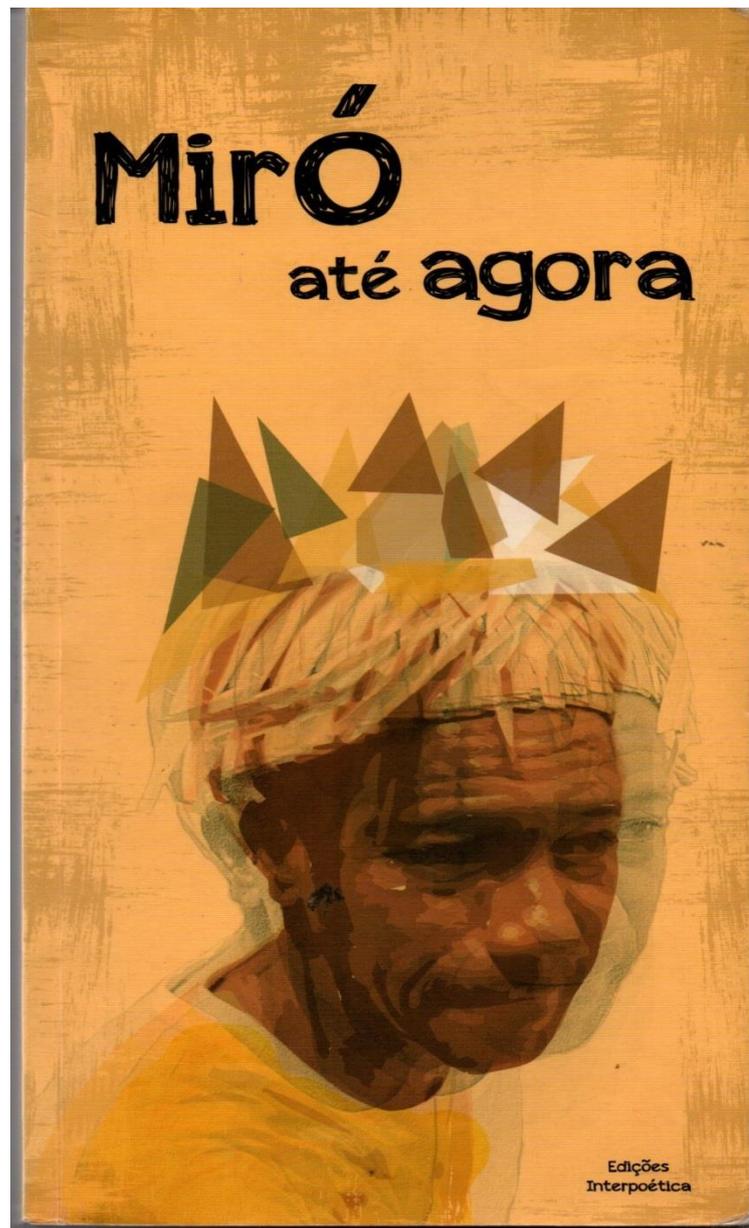
SOUZA, Jessé & GRILLO, André et AL. (colaboradores). *A ralé brasileira – quem é e como vive*. Coleção: Humanitas. Editora: UFMG, 2009.

SZTOMPKA, Piotr. *A Sociologia da Mudança Social*. Rio de Janeiro : 2ª ed. Civilização Brasileira. 2005. p. 13-300.

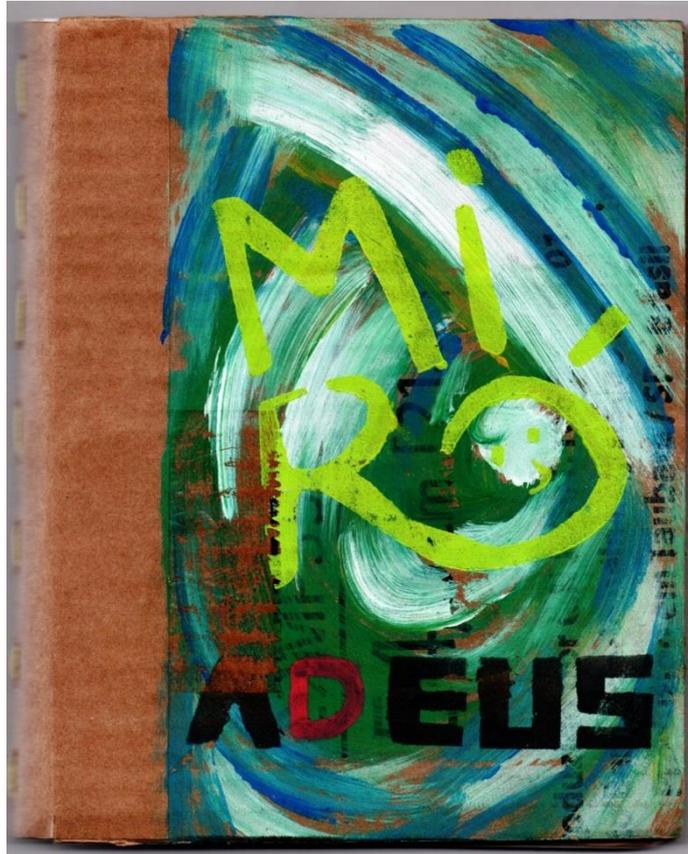
WILLIAMS, R. 1979. “Literatura”. In *Marxismo e literatura*. Rio de Janeiro: Zahar, p. 50-59.

ANEXOS

ANEXO A



ANEXO B



ANEXO C

