



UNIVERSIDADE  
ESTADUAL DE LONDRINA

---

FELIPE GRÜNE EWALD

**MARAGATO E SUA POÉTICA RELACIONAL:  
UM ARTISTA AGINDO DENTRO DO REGIME DA ARTE  
CONTEMPORÂNEA NA PERIFERIA DE PORTO ALEGRE**

FELIPE GRÜNE EWALD

**MARAGATO E SUA POÉTICA RELACIONAL:  
UM ARTISTA AGINDO DENTRO DO REGIME DA ARTE  
CONTEMPORÂNEA NA PERIFERIA DE PORTO ALEGRE**

Tese apresentada ao Programa de Pós-graduação em Letras da Universidade Estadual de Londrina, como requisito parcial à obtenção do título de Doutor. Área de concentração: Estudos Literários.

Orientador: Prof. Dr. Frederico Augusto Garcia Fernandes

Londrina  
2014

**Catálogo elaborado pela Divisão de Processos Técnicos da Biblioteca Central da  
Universidade Estadual de Londrina**

**Dados Internacionais de Catalogação-na-Publicação (CIP)**

E94m Ewald, Felipe Grüne.  
Maragato e sua poética relacional : um artista no regime da arte contemporânea na periferia de Porto Alegre / Felipe Grüne Ewald. – Londrina, 2014.  
120 f. : il. + anexos no final da obra.

Orientador: Frederico Augusto Garcia Fernandes.  
Tese (Doutorado em Letras) – Universidade Estadual de Londrina, Centro de Letras e Ciências Humanas, Programa de Pós-Graduação em Letras, 2014.  
Inclui bibliografia.

1. Maragato, 1961 – Teses. 2. Poética – Teses. 3. Arte e poesia – Teses. 4. Arte contemporânea – Teses. 5. Poesia brasileira – História e crítica – Teses. I. Fernandes, Frederico Augusto Garcia. II. Universidade Estadual de Londrina. Centro de Letras e Ciências Humanas. Programa de Pós-Graduação em Letras. III. Título.

CDU 82-1:7

FELIPE GRÜNE EWALD

**MARAGATO E SUA POÉTICA RELACIONAL:  
UM ARTISTA AGINDO DENTRO DO REGIME DA ARTE  
CONTEMPORÂNEA NA PERIFERIA DE PORTO ALEGRE**

Tese apresentada ao Programa de Pós-graduação em Letras da Universidade Estadual de Londrina, como requisito parcial à obtenção do título de Doutor. Área de concentração: Estudos Literários.

**BANCA EXAMINADORA**

---

Prof. Dr. Frederico Augusto Garcia Fernandes  
UEL – Londrina - PR

---

Profa. Martha Dantas  
UEL – Londrina - PR

---

Prof. André Luiz Joaquinho  
UEL – Londrina - PR

---

Profa. Ana Lúcia Liberato Tettamanzy  
UFRGS – Porto Alegre - RS

---

Profa. Vera Lúcia Medeiros  
UNIPAMPA – Bage - RS

Londrina, 20 de fevereiro de 2014.

## **AGRADECIMENTOS**

A todos os envolvidos e afetados, direta ou indiretamente, por toda paciência, apoio e tolerância. Um especial para o Fred. E outro muito especial para a Dê.

Aos moradores da Restinga com quem tenho a honra e a sorte de interagir.

À Capes pelo financiamento

*O universo é verdadeiro para todos nós e diferente para cada um de nós. [...] mas não é um só universo, são milhões de universos que despertam todas as manhãs, quase tão numerosos quantas são as pupilas e inteligências humanas.*

Marcel Proust

*Temos que criar um outro conceito de criação.*

Eduardo Viveiros de Castro

EWALD, Felipe Grüne. **Maragato e sua poética relacional**: um artista agindo dentro do regime da arte contemporânea na periferia de Porto Alegre. 2014. 120f. Tese (Doutorado em Estudos Literários) – Universidade Estadual de Londrina, Londrina, 2014.

## RESUMO

Analisando na tese produções de moradores de um bairro periférico de Porto Alegre, que dão indícios de uma elaboração a respeito da poesia por meio de suas práticas cotidianas. Com isso, desenvolvo uma discussão acerca do campo artístico, com o foco sobre as provocações do Maragato. As questões abordadas são: como se dá a legitimação com o processo de objetivação, como isso se identifica com a arte contemporânea e como sua prática poética podia ser sintetizada. Elaboro a interconexão entre campo artístico e campo literário específico na forma de uma Poética da Relação: conjunto de regulações ancorado na intersubjetividade utilizado pelo Maragato. A prática poética vem atravessada de uma ação relacional, que funciona como um objetificador que explicita o funcionamento do campo literário.

**Palavras-chave:** Arte contemporânea. Relação. Polissistema. Campo literário. Poética.

EWALD, Felipe Grüne. **Maragato and his relational poetics**: an artist engaged in the Contemporary Art regimen in the outskirts of Porto Alegre. 2014. 120p. Dissertation (Doctorate Degree in Literary Studies) – State University of Londrina, Londrina, 2014.

### **ABSTRACT**

The thesis analyses productions of residents of a suburb of Porto Alegre, which give evidence of an elaboration about poetry through their daily practices. With that, I develop an argument about the artistic field, focusing on the provocations of Maragato. The issues addressed are: how does the quest for legitimacy shows itself on the process of objectification, how does it connect with contemporary art and how his poetic practice could be synthesized. I elaborate the interconnection between artistic field and specific literary field as a Poetics of Relation: set of regulations anchored in intersubjectivity used by Maragato. The poetic practice is crossed by a relational action, which acts as a objectifier that displays the functioning of the literary field.

**Keywords:** Contemporary Art. Relation. Polisystem. Literary Field. Poetics.

## LISTA DE FIGURAS

|  |    |
|--|----|
| <b>Figura 1</b> – Esquemas do campo artístico (In: CAUQUELIN, 2005, p.84). ..... | 24 |
| <b>Figura 2</b> – Varanda/ateliê da casa do Beleza, 2008. ....                   | 37 |
| <b>Figura 3</b> – Beleza, s.t., 2009. ....                                       | 64 |

## SUMÁRIO

|   |    |
|---|----|
| <b>INTRODUÇÃO</b> .....   | 10 |
| <b>PRESSUPOSTOS – VOZ E ARTE</b> .....                                  | 13 |
| <b>A oralidade e a arte nas vanguardas</b> .....                        | 17 |
| <b>A arte após os anos 1960</b> .....                                   | 17 |
| <b>Arte moderna e arte contemporânea</b> .....                          | 19 |
| <b>Arte Moderna – regime de consumo</b> .....                           | 21 |
| <b>Arte Contemporânea – regime da comunicação</b> .....                 | 22 |
| <b>Polissistema</b> .....   | 25 |
| <b>Apêndice – Os Estudos Literários e modos de existência</b> .....     | 28 |
| <br>  |    |
| <b>CÍRCULO PERIFÉRICO</b> .....   | 34 |
| <b>Contexto da Pesquisa</b> .....                                       | 34 |
| <b>A voz do Maragato</b> .....  | 40 |
| <b>Do campo ao problema</b> .....                                       | 43 |
| <b>Ferramentas metodológicas e princípios norteadores</b> .....         | 44 |
| <b>Objetivação</b> .....  | 45 |
| <b>Objetivação: um adendo</b> .....                                     | 47 |
| <b>Movência</b> .....   | 48 |
| <b>Procedimentos</b> .....  | 49 |
| <br>  |    |
| <b>CÍRCULO INTERNO</b> .....  | 51 |
| <b>Sobre atravessamentos</b> .....                                      | 51 |
| <b>Em busca de legitimidade</b> .....                                   | 53 |
| <b>Ainda atravessamentos: a criação do Maragato</b> .....               | 53 |
| <b>Mais um passo para dentro da discussão</b> .....                     | 64 |
| <b>Objetivação e espaços de disputa</b> .....                           | 66 |
| <br>  |    |
| <b>CÍRCULO CENTRAL</b> .....  | 73 |
| <b>Jandira e Alex – práticas dentro do regime da arte moderna</b> ..... | 73 |
| <b>Jandira</b> .....  | 73 |
| <b>Alex</b> .....   | 83 |

|   |     |
|---|-----|
| <b>Maragato e o regime da comunicação</b> .....   | 88  |
| <b>A faceta do poeta: o lançamento do livro</b> .....   | 88  |
| <b>A imagem, o espaço virtual e o regime da comunicação</b> .....   | 96  |
| <b>Uma Poética da Relação</b> .....   | 102 |
| <br>  |     |
| <b>CONSIDERAÇÕES FINAIS</b> .....   | 105 |
| <br>  |     |
| <b>REFERÊNCIAS</b> .....  | 108 |
| <br>  |     |
| <b>ANEXOS</b> .....   | 111 |
| <b>ANEXO A - Marco Maragato, Simplesmente Você (a capa e o verso com o autógrafo<br/>e os poemas adaptados)</b> ..... | 112 |
| <b>ANEXO B - Pesquisa sobre Déficit de Atenção</b> .....  | 116 |
| <b>ANEXO C - Proposta Prosafiada para o III Seminário Brasileiro de Poéticas Oraís</b> .....                          | 119 |

## INTRODUÇÃO

As páginas que se seguem são resultado de um processo muito longo e desgastante, ainda que restrito, no sentido de que, de tudo o que li, estudei e pesquisei, uma quantidade muito pequena cabe numa tese. Talvez tenha tido dificuldades de compreender isso, um pouco porque é, de certa forma, uma conduta contrária ao meu modo de ser, que tendo a ampliar interesses, ao invés de restringi-los. Mesmo que tenha sido um processo doloroso, o doutorado teve um impacto bastante positivo, pleno de desafios e novos saberes, vindos de todos os lados. Também as atividades paralelas foram enriquecedoras: penso por exemplo no trabalho de edição de revistas acadêmicas, organização de eventos da área de estudos e busca de fomentos em agências de financiamento. Digo isso para indicar que, ainda que tudo isso seja relevante, ainda é a tese que tem um peso maior e deve ser o desafio crucial que devo enfrentar.

Dito isso, cabe aqui na introdução fazer algumas apresentações prévias e anunciar brevemente o caminho que será percorrido durante a leitura.

Devo começar dizendo que me propus a investigar o fenômeno literário nas beiradas do campo literário instituído, procurando analisar depoimentos e produções de moradores de um bairro periférico de Porto Alegre. Ou seja, aqui tratarei da dinâmica do campo e não de um autor consagrado (ou maldito).

Parece-me que esses moradores dão indícios de uma elaboração a respeito da poesia por meio de suas práticas cotidianas. A partir de suas indicações, desenvolvo uma discussão acerca do campo artístico. Coloco o foco especialmente sobre as provocações do Maragato. E aqui faço uma parada para apresentá-lo sucintamente, apenas para dar alguma pista de quem se trata. Nascido em 1961, o Maragato é da cidade de Montenegro (RS) e estudou até o fim do ensino médio. Ele se diz poeta, artista plástico e webdesigner. É um sujeito de característica nômade, pois nem sempre tem residência fixa. Não tem uma carreira em um emprego fixo – ao menos não uma carreira dentro do mercado de trabalho. Geralmente está entre ocupações formais e informais, como radialista, produtor de vídeos, vendedor de algodão doce, reciclador de lixo, educador popular e oficinairo de informática. O lugar dele na tese se define pela dificuldade de definir o que ele está fazendo, o que é isso mesmo que ele apresenta quando diz que é poeta, com que modo de produção artística ele pode ser cotejado. Além dele, há outros três moradores da Restinga, o bairro de Porto Alegre, que também são artistas, mas com suas próprias peculiaridades, que se (re)aproximaram em função da presença de um grupo de pesquisa da UFRGS, no qual eu estava envolvido, que ia até lá

escutar suas histórias e conhecer suas práticas. Mais informações virão no momento apropriado.

Passo então à apresentação da tese, que tem quatro partes distintas, que optei por não chamar de capítulos, entendendo-os como círculos de aproximação que podem ser atravessados de formas diferentes. Ainda assim, a leitura não deixa de ser linear.

Os Pressupostos compõem, a partir dos conhecimentos prévios trazidos do campo das poéticas orais, um quadro teórico que contribui para a compreensão dos fatos trazidos do campo. Compõe este quadro a análise feita por Anne Cauquelin (2005) sobre o regime de funcionamento da arte contemporânea tomado em contraste com a sua contraparte na arte moderna. Assim, o aparato é elaborado junto à esfera da arte, onde pude encontrar bons argumentos para compreender as práticas do Maragato. Também faz parte do quadro, preservando a conexão com o campo estrito da literatura, a discussão do polissistema de Itamar Even-Zohar (1990), que permite visualizar o atravessamento dos diferentes sistemas sobre o sistema literário, conectando-se com a discussão de Cauquelin. Ambos são minimamente tributários dos estudos sobre as regras da arte de Pierre Bourdieu (1996, 2011), que também colabora na compreensão do sistema literário, além de abarcar a ferramenta metodológica da “objetivação”. Apoiando a compreensão das práticas de caráter processual do Maragato, inclui-se Bourriaud (2009, 2011). Há ainda um apêndice, com discussão genérica sobre a limitação dos estudos literários frente aos modos de existência da literatura, que não podem ser dados imutáveis que se bastem.

O Círculo periférico faz uma apresentação prévia da discussão, apresentando a experiência de campo. Ali esclareço o princípio da objetivação e os passos a serem tomados, e o problema a ser resolvido: como se dá a legitimação com o processo de objetivação, como isso se identifica com o regime de funcionamento da arte contemporânea e como sua prática poética podia ser sintetizada.

No Círculo interno estão alusões iniciais a respeito do Maragato e dos outros moradores no sentido de apresentar mais detidamente suas práticas e comportamentos, dando mais detalhes sobre o processo de objetivação.

No Círculo central, há o contraste entre práticas próximas à arte moderna e aquelas identificadas com o regime da arte contemporânea. Primeiro uma análise da produção da Jandira e do Alex, que tiveram um livro publicado, de forma característica da arte moderna. Depois, abordo as práticas do Maragato, confrontando-as com as características do esquema de funcionamento da arte contemporânea, acompanhada dos postulados de Bourdieu sobre a objetivação e de Even-Zohar sobre a teoria do polissistema. Esse círculo termina pela

interconexão do regime da arte contemporânea com o campo literário sob a forma do qualificativo Poética da Relação.

Por fim, gostaria de esclarecer que não insisto na formalização do nome e da pessoa física do Maragato (nem dos outros moradores), mantendo-o num breu que deseja ressaltar mais as práticas que ele apresenta do que o ser histórico que é muito mais complexo do que qualquer relato que eu possa fazer.

Todos os vídeos que são citados pela transcrição das falas foram gravados pelo grupo formado por membros da universidade e da comunidade. Recebemos a permissão formalizada em um termo de consentimento livre e esclarecido para utilizar este material.

Nas notas de rodapé, há algumas indicações de links para serem acessados na internet. Sugiro a visualização dos vídeos para colaborar no entendimento, ainda que isso não seja imprescindível.

## **PRESSUPOSTOS – VOZ E ARTE**

No percurso em que esta tese está envolvida, há alguns trajetos precursores de grande relevância realizados no âmbito dos estudos de poéticas orais. A pesquisa em oralidade no Brasil, apesar da grande diversidade de perspectivas, encontra um veio comum no seio do Grupo de Trabalho de Literatura Oral e Popular da Associação Nacional de Pós-Graduação e Pesquisa em Letras e Linguística (ANPOLL), do qual me aproximei em 2007.

Essa referência inicial nas poéticas da oralidade foi determinante para o desenvolvimento de todos os trabalhos que até aqui realizei, tendo provocado, por exemplo, a pesquisa de campo que confere o conteúdo sobre o qual realizo meus raciocínios. Ela torna possível a própria consideração do objeto e a problematização que daí decorre, pois oferece a possibilidade de um olhar de estranhamento, favorecendo a objetivação do campo artístico.

Os estudos nessa área transitam do folclore aos Estudos Culturais, retomando a partir daí com uma visada crítica os Estudos Literários, num movimento muitas vezes conflitivo em um cenário de exaustão da diferença, em que se promoveu uma amplidão de temas e objetos para o estudo, o que acabou se tornando também a prática do processo de globalização. Restou, ainda assim, a possibilidade de se alcançar alternativas epistemológicas na reflexão teórica (MOREIRAS, 2001). Essa tensão segue sendo atual, permanecendo o confronto pelo estabelecimento de fronteiras limítrofes para o enquadramento do campo artístico. Diferentes modelos são aplicados, sendo um dos focos de disputa a permanência do critério estético como decisivo para a classificação de algum objeto como arte. Mais adiante, quando se tratar de arte contemporânea, a distinção entre arte e estética será melhor explorada. Por enquanto, e permanecendo nos ideais da modernidade, pode-se fazer menção aos argumentos de Leyla Perrone-Moisés (1998), a qual identifica um auge literário no ideal moderno de uma literatura fundamentada em valores, que vincula conhecimento com ética e estética. Para ela, há um esgotamento e declínio da literatura, sem perspectiva de renovação.

Numa perspectiva menos rígida, Antonio Candido (2006) pensa, de maneira mais genérica, no ato criador como uma operação adequada sobre a realidade, que tem a função de integrar e transformar, ligando a elaboração estética às necessidades imediatas de sobrevivência dos grupos sociais. Com isso, possibilita uma maior abrangência aos fatos de criação que podem ser abarcados pelos Estudos Literários: “as manifestações artísticas são inerentes à própria vida social, [...] elas são uma das formas de atuação sobre o mundo e de equilíbrio coletivo e individual. São, portanto, socialmente necessárias, traduzindo impulsos e necessidades de expressão, de comunicação e de integração” (Ibid., p. 80).

A poesia oral, de qualquer forma, foi (minimamente) reconhecida como parte atuante do campo literário. Mas chegou, primeiramente, sob o viés do folclore, que, segundo Vich e Zavala (2004), se serviu da tradição oral para impulsionar o projeto de cultura e identidade nacional, sendo carregada de preconceito e essencialização em relação ao discurso oral, importando o conteúdo e não o emprego que dele faz o narrador. O folclore se apoia em uma observação social, do campo histórico e da gênese, deixando em segundo plano a produção de sentidos poéticos.

No Brasil, Câmara Cascudo concebe a literatura oral como um objeto ligado ao que é antigo, anônimo, persistente. Já Sílvio Romero privilegia o estudo da origem e variantes das manifestações “populares” (FERNANDES, 2007). O sujeito fica assim no anonimato.

Com o viés da performance, a existência de um sujeito é ressaltada. O narrador é tomado como sujeito que cria no ato de atualização. Assim, amplia-se imensamente o espaço para se explorar práticas artísticas não convencionais, assim como para se ampliar a compreensão do funcionamento do campo. Isso se dá principalmente através de uma abordagem sincrônica, sendo concedida relevância à atualização no *aqui-agora* da performance. Há uma dissociação da ligação entre a ideia de poesia e a de escrita, sendo a poesia produzida na voz nômade, aproximando criação e recepção, o que aponta para uma coletividade. São reconhecidas diferentes possibilidades de produção e circulação do texto poético. Os sentidos são negociados em uma relação, o que é mais visível na situação oral (FERNANDES, 2007, 2012; ZUMTHOR, 1997, 2005, 2007).

Dentro desse contexto, durante o mestrado, dediquei-me a explorar as formas de atualização e os princípios de organização encontrados nas narrativas do Beleza, morador do Bairro Restinga (Porto Alegre-RS), com quem convivi durante dois anos, e que se destaca por sua atuação em diferentes instâncias institucionais do bairro. Para realizar o estudo, confrontei diferentes realizações narrativas de uma mesma temática, identificando as marcas de organização da narrativa que restavam no discurso. Para isso, utilizei um arcabouço teórico que reuniu a noção de metanarrativa de Richard Bauman (1986), proveniente do campo dos Estudos de Performance (BIAL, 2004), e a concepção de metalinguagem de Benveniste (1991, 1995) e sua noção dinâmica da língua, que abrange concomitantemente estrutura e atualização.

Ao mesmo tempo, num quadro mais amplo, estava envolvido com o projeto de pesquisa *A vida reinventada*, coordenado pela Professora Ana Lúcia Liberato Tettamanzy na UFRGS, no qual se pensava a formação e o manejo de um acervo de narrativas orais,

lidando principalmente com as gravações que vinham sendo feitas no bairro Restinga como parte do contato com os moradores.

Vínhamos experimentando caminhos do que, à época, chamávamos de uma “poética da intervenção”, entendendo a interação em campo com moradores como promotora das narrativas. Estávamos cientes de que a interação comunitária não ocorria independentemente de nós, mas eram, pelo contrário, impulsionadas por nossa intervenção no ambiente (EWALD & TETTAMANZY, 2009). Dessa forma, decidimos compartilhar com os moradores as decisões sobre as atividades a serem realizadas na comunidade. Foi assim que editamos vídeos em conjunto, levando em conta as decisões e opiniões coletivas tomadas em reuniões nas quais cada um apresentava a decupagem que tinha feito para o vídeo que lhe tinha sido designado. Em algumas oportunidades levamos um computador e fizemos parte da edição (onde iniciava e terminava cada trecho, o que deveria ser encaixado na sequência, qual áudio utilizar, qual efeito de transição etc.) lá mesmo, na presença do grupo de moradores. Formávamos assim, novas narrativas sobre aquelas que já tinham sido produzidas pelo discurso deles, pela nossa escuta. Constituíam-se, dessa forma, um processo sistemático e consciente de produção conjunta de narrativas (TETTAMANZY & EWALD, 2011), numa busca de uma relação simétrica, em que os diferentes atores introduzem suas concepções e colaboram para uma autoria compartilhada<sup>1</sup>.

Em uma das primeiras reuniões em que se discutiu a edição, fomos surpreendidos pelo discurso sofisticado, com tom assertivo, de um dos moradores, que apresentou uma complexa teorização que já havia desenvolvido anteriormente sobre a estrutura da edição e as decisões que envolvia. Essa situação e seu protagonista, o Maragato, serão mais detidamente abordados na análise das produções deste.

Aqui, no entanto, cabe dizer que esses moldes de relação simétrica continuam se renovando, por exemplo, no III Seminário Brasileiro de Poéticas Orais (promovido no âmbito do GT de Literatura Oral e Popular da ANPOLL), realizado em Porto Alegre, em setembro de 2013, sob a coordenação da Professora Ana Tettamanzy, no qual também estive envolvido. O Maragato esteve presente, realizando a cobertura jornalística, postando fotos e vídeos na Internet. Com a temática de Voz e Interculturalidade, o evento propôs o diálogo com atores diversificados da sociedade, inclusive moradores da Restinga, tratando das relações entre as vozes e os espaços sociais e culturais que podem ocupar. A perspectiva intercultural apontou também as possibilidades de trânsitos disciplinares e de

---

<sup>1</sup> O relato bem completo da trajetória do grupo da Letras pela Restinga pode ser encontrado na tese de Alessandra Flach (2013).

diálogos e tensões representativos da complexidade e também da desigualdade na produção, distribuição e aquisição de saberes e discursos. Isso se viu principalmente na proposta da sessão Pros(a)fiada, em que foram reunidos em uma mesma mesa representantes da academia e da comunidade local, com o fim de discutirem a respeito de arte, autoria e autoridade (Cf. a proposta da sessão no Anexo 3).

Após o mestrado, iniciei diretamente o doutorado na UEL, sob orientação do Professor Frederico Augusto Garcia Fernandes, a quem conhecia em função do contato possibilitado pelo GT de Literatura Oral e Popular da ANPOLL. Esses contatos que se articulam em redes eram justamente o que estava na ordem do dia do grupo de pesquisa na UEL. Tratava-se de se pensar uma cartografia das Poéticas Orais no Brasil, projeto articulado dentro do GT. Em conexão com este, também estive envolvido com a Revista Boitatá, na qual ocorreram diferentes chamadas de artigos, representando uma diversidade da pesquisa realizada no país na área de oralidade. Isso que a revista refletia, passou a ser estudado de maneira mais sistemática no projeto de pesquisa Rede Cartografia de Poéticas Orais da Região Sul<sup>2</sup>, estabelecendo uma infraestrutura para realizar um levantamento e cruzamento das pesquisas feitas nessa área de estudos na região apontada. Assim se poderia construir uma rede (articulada através do *Portal de Poéticas Orais*<sup>3</sup>) que favorecesse o contato entre pesquisadores, além do compartilhamento de textos, imagens e experiências. Estes são analisados de forma a indicar as formas de abordagem e correntes críticas que os norteiam.

A rede aproxima pesquisadores oriundos de diferentes áreas de estudo, como literatura, artes, história, antropologia, linguística, pedagogia, entre outros. Para além das origens distintas, é possível notar também uma grande variedade de abordagens críticas aos objetos estudados. Assim, uma cartografia tem a possibilidade de identificar os traçados e entrelaçamentos realizados pelos diferentes atores do campo de estudos em poéticas orais, fazendo uma descrição dos diferentes olhares e pensamentos que se estabelecem no estado presente da pesquisa. Para cotejar os diferentes trabalhos e reuni-los em torno de seus principais traços identitários, foram indicadas categorias amplas<sup>4</sup>: questões de oralidade e educação; literatura e oralidade; mídia e performance; abordagens linguísticas; e abordagens

---

<sup>2</sup> O projeto gerou diferentes produtos, como o *Seminário Brasileiro de Poéticas Orais*, do qual participei na organização de duas edições, o evento *Oito Noites*, uma série de palestras e oficinas que apontavam diferentes perspectivas do estudo em poéticas orais, no qual participei na organização e ministrei uma oficina, e o livro *Cartografias da Voz* (EWALD et al., 2011), do qual fui um dos organizadores.

<sup>3</sup> Cf. <http://www.portaldepoeticasorais.com.br>

<sup>4</sup> Essas categorias foram delimitadas no estudo de pós-doutorado do Prof. Frederico Fernandes *Cartography of Oral Poetry*, realizado na Brock University (Ontário, Canadá) em 2010-11. Para realizá-lo, foram analisados trabalhos apresentados em edições da *Storytelling Conference*.

antropológicas.

Essas categorias apontam as diferentes possibilidades de conexões e múltiplas entradas dos trabalhos na rede, considerando suas justaposições e maleabilidades, já que, como aponta Fernandes (2012, p.10), “a abordagem cartográfica é uma análise descritiva e interventiva que considera os efeitos de subjetividade dos agentes envolvidos”.

A presente tese acaba por refletir a amplitude de perspectivas e objetos e seus múltiplos registros. Seguindo-se uma abordagem descritiva e interventiva na constituição dos traçados possíveis, aqui há um movimento em direção ao campo abrangente da produção artística, a partir dos estudos literários, como se poderá verificar no desenrolar do texto.

O doutorado marca também a passagem do estudo das narrativas do Beleza<sup>5</sup> para o enfrentamento da produção do Maragato (que será apresentado mais adiante), de caráter mais pungente e seco na dimensão textual, mas prolífico na materialidade e na diversidade de suportes, atitudes e situações criadas<sup>6</sup>. Foi se tornando relevante a forma desenvolvida como ele se apropria dos formatos de circulação institucionalizados no campo artístico como forma de alcançar legitimidade. Assim, torna explícito um uso que, em geral, tomamos como transparente, uma materialidade que não teria efeitos sobre a mensagem. Mas, acima de tudo, busca formas de se posicionar no campo artístico – e desse modo o elucida –, tensionando as expressões consagradas. A partir daí, dá-se o trajeto que me conduz ao aporte teórico que ampara o estudo e a compreensão do campo artístico e as produções que aí circulam.

### **A oralidade e a arte nas vanguardas**

Estando posta a amplitude de espectro das perspectivas e dos objetos identificada pela Cartografia de Poéticas Oraís<sup>7</sup>, nessa tese fica marcado o grau de abertura e a multiplicidade de entradas em relação às opções tomadas quanto ao sujeito e suas produções aqui estudados e quanto às opções de amparo teórico selecionadas. Para isso, será focado o campo da produção artística, envolvendo as práticas que afloram a partir das vanguardas do início do século XX, procedendo-se assim a uma abordagem sincrônica, presentificando essa linhagem em confronto com o que estudo da produção observada por mim neste início de século XXI.

<sup>5</sup> Sobre o Beleza e suas narrativas, consultar minha dissertação (EWALD, 2009) e Flach (2013).

<sup>6</sup> Para uma discussão aprofundada sobre as materialidades da literatura e os percursos do Maragato pela Internet, conferir a tese de Mauren Przybylski (2014).

<sup>7</sup> Cf. <http://www.portaldepoeticasorais.com.br> para ter uma mostra dos resultados já obtidos.

Um dos pontos de ligação entre a oralidade e a arte são as reflexões de Ernesto de Sousa (2011), artista e crítico português que esteve em contato com os movimentos de vanguarda na Europa e os promoveu em seu país, entre as décadas de 1950 e 1980.

Ele enxerga nos “*mass media*”<sup>8</sup> um veículo para novas situações de oralidade e novos conteúdos para as relações humanas, o que conduziria a motivações de liberdade, dissolvendo as fronteiras entre as formas de arte, “entre as artes literárias e as artes plásticas” (p. 41). Ernesto de Souza (2011) chega a essa suposição refletindo sobre a trajetória dos movimentos de vanguarda e sua “total necessidade de rompimento de todas as limitações” (p. 28), numa libertação dos limites e regras e numa renúncia ao isolamento estético, conduzindo a uma (re)descoberta da arte, caracterizada como a forma de todo ato humano, sendo indistintas a arte e a vida. Haveria, assim, uma grande liberdade de criação.

O que o faz conduzir a oralidade à posição de relevo é sua compreensão de que a atividade artística, especialmente sua contemporânea, se caracteriza por ser mecanismo de expressão no rompimento do silêncio original redescoberto. Este é compreendido como “o silêncio que há entre mim e outrem” (p. 34), o que o leva a se identificar com uma perspectiva que aproxima arte e intersubjetividade, rejeitando o isolamento da obra e tomando-a como mediação, em que espectador e produtor são criadores. Isso se dá no contexto dos *mass media*, com sua potencial vocação para a liberdade de comunicação e de conexões.

Outro polo de ligação entre oralidade, arte e poesia se encontra na proposição de polipoesia, de Enzo Minarelli (2010), que também explora a mediação intersubjetiva. Ele considera que:

Uma boa performance é fruto de um equilíbrio simbiótico entre o público e o performer, é uma resposta a um diálogo consentido, uma inter-relação dialogada. Lá onde a voz do poeta escorre sem percalços como um fluxo de ar sobre a face do espectador, o corpo do performer e do público entram em hiperatividade, de modo a alcançarem de comum acordo o clímax de uma recíproca percepção acústica e visual (p. 15)

A polipoesia é uma tentativa de reunir em um conceito a pluralidade de formas da produção e manifestação artística, presentes nas vanguardas e na arte contemporânea, dando conta da multiplicidade de meios possíveis de expressão, abrangendo o

---

<sup>8</sup> É importante registrar que Paul Zumthor (2005) também aponta, com algum aprofundamento, esse potencial dos meios de comunicação de massa para induzirem uma revitalização da poesia oral, com destaque para as canções no rádio.

corpo, a voz, o som, a imagem e toda a situação de performance que reúne o público.

Para desenvolver essa ideia, Minarelli (2010) aborda intensamente a descoberta e exploração da voz pelas vanguardas do início do século XX, cujas práticas sonoras experimentais recusam a mimesis, buscando uma dissolução da língua, sua dessemantização em direção a um rumorismo fonético, ocorrendo uma obstrução na passagem do significante para o significado. Essa busca por recriar a criação provoca uma desacomodação do aparato interpretativo habitual e deixa um vazio de perspectivas críticas, que ainda está sendo preenchido.

Ele define um desses experimentos, a poesia sonora, como "uma metamorfose do texto linear em objeto semiótico (p. 42)", o que conduz para a noção de prática artística generalizada, sem fronteiras claras de gênero, algo próprio dessas práticas vanguardistas. O (poli)poeta se situaria então no território aberto das artes, sem restrições.

O movimento Dadá coloca isso em relevo em sua defesa da abertura para a vida cotidiana, a vida autêntica. O Letrismo, assim como os dadaístas e outros movimentos de vanguarda, busca uma sabotagem de todo o sistema da arte, provoca uma dissolução dos conteúdos das palavras em prol de uma intensificação da voz livre. Assim também age Henri Chopin, ícone da poesia sonora, que tem por base o som da voz, livre do fonema ou do significado arbitrário de qualquer palavra.

Na esteira desses movimentos de ruptura extrema, virão outros que mantêm o interesse na linguagem, ainda que não necessariamente com o foco na sua dissolução, mas utilizando o jogo de significações para refletir a arte como um todo, colocá-la em outro registro, rejeitar as obras reificadas, valorizando, entre outros, o processo coletivo e o presente.

## **A arte após os anos 1960**

Nas décadas de 1960 e 1970, o movimento Fluxus, pelo qual Ernesto de Sousa (2011) demonstra forte interesse, defende a aproximação entre arte e vida e prega que a "poesia (a arte) deve ser feita por todos (p. 194)". Este mote vem na esteira da constatação da reificação e alheamento da arte no capitalismo avançado, em que tudo está sujeito a uma grande especialização, o que acabaria gerando uma incapacidade de exercer as atividades sujeitas à especialização. "Quanto mais se institucionalizam como bens, menos se praticam, menos se manifestam em ações (SOUZA, 2011, p. 192)". Assim, Ernesto de Souza destaca algumas manifestações de Robert Filliou, que poderiam receber o nome de happenings, poesia

visual ou arte da ação, em que a operatividade central era o estabelecimento do diálogo em territórios de criação coletiva e permanente, formando um ambiente de festa e convívio.

Essa noção de festa apresenta-se sob o nome de “estética relacional” segundo a formulação de Nicolas Bourriaud (2009), crítico de arte e curador francês em reflexão sobre a produção artística dos anos 1990. A estética relacional considera a obra de arte como um interstício social, levando a uma forma de arte que “toma como horizonte teórico a esfera das interações humanas e o contexto social mais do que a afirmação de um espaço simbólico autônomo e privado (p. 19)”. Nesse espaço fazem-se possíveis outras formas de troca além das disponibilizadas pelo sistema capitalista global. Leva-se em conta o princípio básico de que a esfera das relações humanas está no horizonte teórico e, principalmente, prático da obra de arte. Tal esfera é o lugar das obras, que são regidas pela interação aberta ao diálogo.

O que elas produzem são espaços-tempos relacionais, experiências inter-humanas que tentam se libertar das restrições ideológicas da comunicação de massa; de certa maneira, são lugares onde se elaboram socialidades alternativas, modelos críticos, momentos de convívio construído [em busca de uma] utopia no cotidiano subjetivo, no tempo real das experimentações concretas e deliberadamente fragmentárias. (BOURRIAUD, 2009, p. 62)

Essa noção de interstício social é comum a diferentes correntes de pensamento e difundida em diferentes meios. Ela se condensa, por exemplo, nas propostas da Internacional Situacionista<sup>9</sup>, nos anos 1960, que pensa a produção artística como uma disposição de comportamentos em interações sociais (BOURRIAUD, 2011). Também se apresenta sob a forma de Zonas Autônomas Temporárias (TAZ), propostas pelo teórico anarquista Hakim Bey<sup>10</sup>, que seriam espaços alternativos às trocas mediadas do sistema capitalista, buscando a concretude da convivência como experiência imediata, evitando a mediação. Segundo Hakim Bey (1991):

In the TAZ art as a commodity will simply become impossible; it will instead be a condition of life. Mediation is harder to overcome, but the removal of all barriers between artists and "users" of art will tend toward a condition in which (as A.K. Coomaraswamy described it) ‘the artist is not a special sort of person, but every person is a special sort of artist’. (s.p.)

Todas essas perspectivas conduzem a noções como: liberdade na criação

<sup>9</sup> Cf. <http://www.cddc.vt.edu/sionline/index.html> para um repositório de textos dos situacionistas.

<sup>10</sup> Codinome de Peter Lamborn Wilson.

artística, entrelaçamento entre arte e vida cotidiana, práticas intersubjetivas e compreensão da obra como processo, o que gera um impasse nas formas de julgamento e apreciação a partir das fronteiras representadas pelas vanguardas. Torna-se necessário operar uma distinção entre os preceitos da arte moderna e da arte contemporânea, para que se possa ter clareza das alterações estruturais que se operaram sobre as teorias dos séculos XVIII ao XX, que ainda servem de barema para o julgamento e, dessa forma, constituem uma cortina que impede a compreensão da produção atual. Esta, ainda que seja decorrência da arte do passado (todavia tomada amplamente como a arte verdadeira), já não opera com os mesmos pressupostos diante das alterações que o próprio sistema da arte moderna suscitou.

### **Arte moderna e arte contemporânea**

Tendo em vista que esses qualificativos são comumente utilizados em uma diversidade de sentidos que às vezes se confundem, é preciso ter claro que aqui se trata da tentativa de estabelecimento de dois regimes de funcionamento da arte, que não constituem uma sucessão temporal evolutiva, mas que seguem convivendo (e se contrapondo) lado a lado.

Para estabelecer essa distinção, farei uso de conceitos expostos por Anne Cauquelin (2005), artista e crítica de arte francesa, que desenvolve a compreensão do regime de funcionamento da arte contemporânea, diferenciando-a da arte moderna.

### **Arte Moderna – regime de consumo**

A arte moderna tem uma forte vinculação com a era industrial e a sociedade de consumo. Isso leva Cauquelin (2005) a identificar um *regime de consumo* que subjaz à lógica de funcionamento da arte moderna, regida por um fluxo de mercado, num esquema de produção, distribuição e consumo, em que a demanda é constantemente ativada, oferecendo prestígio aos consumidores de arte.

A elevação da arte moderna é situada por volta dos anos 1860, em que se dá o movimento de autonomização da arte em relação à academia – processo abordado com profundidade por Bourdieu (1996, 2011) –, formando-se uma profusão de escolas liberadas dos modelos acadêmicos, ainda que os valores artísticos permaneçam. Como no liberalismo econômico, na esfera da arte há um declínio da hegemonia de uma instituição centralizada, trocando de mãos o poder de reconhecimento e consagração dos artistas.

Para Cauquelin (2005), essa distribuição do poder gera uma disputa crescente, que conduz às atitudes vanguardistas, em que cada pequeno grupo conchama para si a autoridade sobre como deve ser a arte, constituindo-se na extrapolação da modernidade, ainda dentro da arte moderna. A escalada vertiginosa das novidades das manifestações de vanguarda e a pulverização de críticos, *marchands* e galerias acabam afastando a vanguarda do sistema de consumo habitual e, assim, desinteressando o público. Este acaba mantendo os critérios de julgamento de acordo com os valores da arte moderna, que segue sendo consumível, especialmente numa lógica de busca de prestígio por parte de quem a consome.

### **Arte contemporânea – regime da comunicação**

Para Anne Cauquelin (2005), as práticas artísticas foram fortemente impactadas pelo desenvolvimento das ferramentas de comunicação, mas, estranhamente, a crítica não incorporou essa mudança no seu fazer, mantendo os mesmos padrões anteriores, mesmo diante da inundação das tecnologias da comunicação que geraram uma ideologia dominante. Isso provoca um descompasso que influi na dificuldade de compreender a arte realizada a partir dos anos 1960.

Com essa movimentação, alguns fenômenos são marcantes nas formas de funcionamento da sociedade. Um deles é a concepção de rede como um sistema de ligações multipolares que não passam por um centro limitador, o que permite o acesso amplo a todos os pontos dessa rede e uma forte interatividade. Isso conduz a um efeito de bloqueio, em que “cada entrada é por si mesmo seu começo e seu fim (p. 60)”, não havendo ponto de origem ou final, numa circularidade e totalidade que corre o risco constante de saturação.

Diante dessa interconectividade da rede, detém mais poder quem detém mais informação e tem mais capacidade de difundi-la e renová-lo permanentemente no máximo de ramificações possível. Essa difusão também é necessária para aplacar o risco de saturação, gerando situações em que ocorre a antecipação da publicização da obra antes mesmo de ela existir. “O signo precede, pois, aquilo de que é signo (CAUQUELIN, 2005, p. 68).” Ou seja, é preciso estar presente no máximo de instâncias possível da rede, não importando o lugar periférico ou central que se ocupa no mundo real. E, mesmo assim, no final das contas, por mais esforços que se faça, só existe mesmo a rede, que se sobrepõe a tudo, que é onipresente, excluindo a autoria individual. Se a obra ainda é pretexto para a existência da rede, é esta que dá existência visível para a obra e o artista.

Essa lógica de circularidade provoca uma situação em que o que se vê não

são mais as obras individuais, mas uma “imagem da rede propriamente dita”, o conjunto da arte contemporânea (o continente) que “se apresenta em seu processo de produção (p. 74)”. A consequência disso é que, diferente das vanguardas na arte moderna, que buscavam a renovação de autonomia, na arte contemporânea é preciso aprofundar-se na absorção e aceitação sempre mais intensa da rede. Para poder estar presente nela, é preciso ser reconhecido por ela, tomando-a como parte de si mesmo, engajando-se em seu mote de inovação e repetição constantes. Passa-se da autonomia para a comunicação.

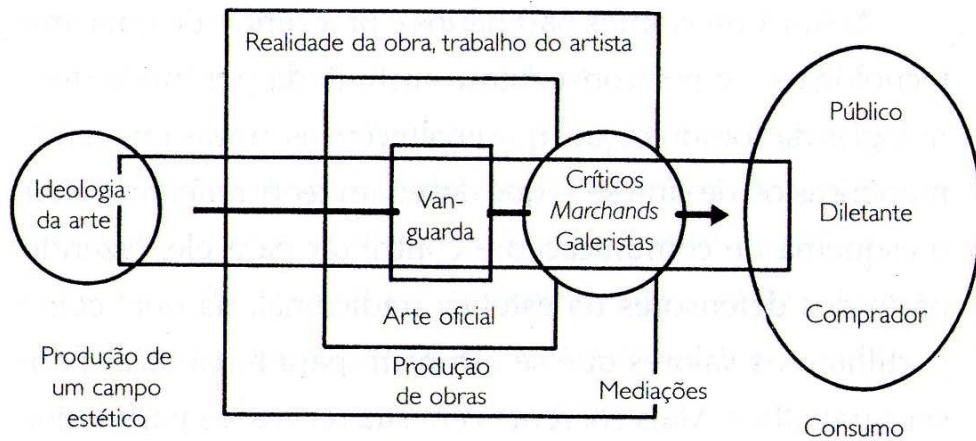
A onipresença e a circularidade infinita da rede são tamanhas que a informação posta em circulação destina-se à própria rede, que dá conta de consumi-la e replicá-la. “Para o sistema da arte contemporânea, o fabricante produtor da colocação em rede de uma informação [...] destina-a a si mesmo (p. 78)”. Trata-se da expressão do próprio continente, o mundo da arte contemporânea, e não de conteúdos específicos de obras individuais. “É a ‘exposição’ que carrega a significação: ‘isto é arte’, e não as obras (p. 79).” Qualquer público que ainda exista consome no fim das contas a rede por inteiro, e não uma obra singular. “A realidade da arte contemporânea se constrói fora das qualidades próprias da obra, na imagem que ela suscita dentro dos circuitos de comunicação (p. 81).” A realidade última é a própria circulação que suscita toda a rede, ainda que insista-se numa ideia de arte autônoma, com valor absoluto e critérios estéticos.

Configura-se, assim, uma sobreposição de ao menos duas atitudes diante da obra: a definição “estética”, que “insiste em valores ditos ‘reais’, substanciais ou ainda essenciais, da arte”; e, em oposição, a definição “artística”, referente ao domínio da arte contemporânea, que se centra na “denominação: será considerada artística qualquer obra que seja exibida no campo definido como domínio da ‘arte’ (p. 82)”. De fato, ao comentar as atitudes de Marcel Duchamp – o qual toma como uma figura que anuncia previamente a existência de uma nova realidade da arte –, Cauquelin (2005) enfatiza a distinção entre a esfera da estética, que diria respeito ao conteúdo e a algum valor intrínseco da obra, e a esfera da arte, justamente o que as propostas do artista explicitavam, ou seja, todo o continente, condição suficiente para a afirmação da arte, que dispensa conteúdos.

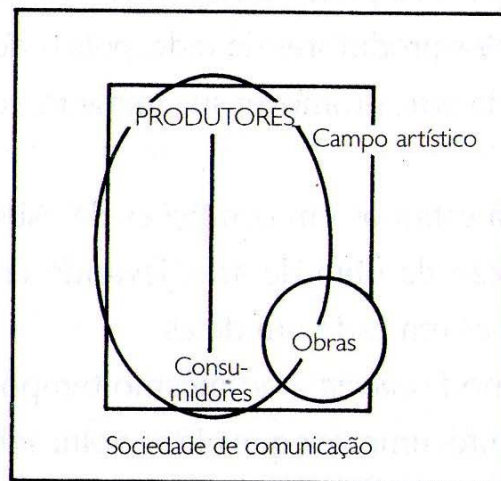
Chega-se, dessa forma, ao esquema conciso do sistema da arte sob as concepções da arte contemporânea, reproduzido adiante (Imagem 1 – esquema 2). Antes, pode-se observar o esquema 1 referente ao funcionamento do regime de consumo da arte moderna, em que há um campo específico, com maior número de intermediários, garantindo a autonomia da arte e dos artistas – supostamente independentes do funcionamento de um mercado –, além de uma linearidade maior nas mediações sendo realizadas. Já o esquema 2 é

uma representação do funcionamento do regime da comunicação, referente à arte contemporânea, na qual há uma forte circularidade, em que se veem englobados todos os envolvidos no campo da arte, que pouco se especifica em relação à sociedade.

**Figura 1** – Esquemas do campo artístico (In: CAUQUELIN, 2005, p.84).



**Esquema 1.** A arte é um campo específico, com atores individuais. Uma linha atravessa o esquema, da produção ao consumo, percorrendo o caminho dos atores-mediadores.



**Esquema 2.** O esquema é circular. Entre os produtores estão todos os agentes da comunicação de signos.

De inspiração no estudo das regras da arte de Bourdieu (1996), de alguma forma reproduzido na representação do esquema 1, a imagem demonstra a relevância das

postulações feitas pelo sociólogo francês sobre as condições de autonomia e de conquista de capital cultural por parte das vanguardas, que se veem mediadas por críticos, *marchands* e galeristas para alcançar um capital simbólico específico, voltado para a arte pela arte, em detrimento da grande produção de sucesso econômico e sem prestígio específico. Esse campo constituía um segmento específico e isolado do campo do poder, de alcance limitado no campo social.

No quadro do esquema 2, vê-se como se dissolve com o regime da comunicação essa possibilidade de nichos específicos, autônomos e restritos. A circularidade e onipresença da rede impõe um funcionamento que obriga à adesão, em que se existe ou não, sem uma possibilidade de gradação do prestígio ou do capital simbólico específico. A totalidade da rede determina a existência e engloba campo artístico e campo social; é o modo global de existência.

### **Polissistema**

Essa interdependência entre campos aglomerados aproxima esta concepção da arte contemporânea da compreensão proposta por Itamar Even-Zohar (1990), crítico e teórico literário israelense, a respeito da noção de polissistema aplicada ao estudo da literatura. Ele propõe sua teoria a partir da releitura crítica dos formalismos russo e tcheco, postulando o sistema como uma estrutura heterogênea e aberta. Trata-se portanto de um polissistema, um sistema de múltiplos sistemas que se cruzam de maneira interdependente. Não há, assim, centros e periferias fixos, nem valores concebidos *a priori*, já que existem diferentes arranjos mobilizados a cada mirada sobre o sistema. Este depende, portanto, de um equilíbrio regulatório sempre movente, promovido pelas entradas de obras em diferentes substratos e manifestações, forçando uma mudança ou acatando uma permanência na estrutura.

Assim, essa é uma conceituação que parece possibilitar uma aproximação entre duas concepções já apontadas aqui. De um lado, a compreensão da dinâmica do campo artístico, segundo Pierre Bourdieu (1996, 2011), como conjunto de atividades que funciona como um todo dentro de um todo, mas que pode participar de outra forma em uma totalidade específica, sendo regido de acordo com as regras específicas desta. E, de outro lado, a postulação sobre o regime de comunicação da arte contemporânea segundo Anne Cauquelin (2005). Isso se torna visível, por exemplo, na proposição de Even-Zohar (1990) de que a literatura não se resume a um conjunto de textos ou repertório, estando envolvida toda uma

gama de atividades de produção que, como na arte contemporânea, fica subsumida na idealização mantida da arte como atividade autônoma. O esforço de individualização (a produção de textos, de obras) é uma atualização de modelos, remete a eles, assim como no regime da arte contemporânea a obra mostra a imagem de todo o continente. Toda atividade de inovação visa, em último caso, à perpetuação da hegemonia almejada/alcançada; ou seja, as regras dominantes permanecem e as novas obras estão a serviço delas. Ao ponto de, como nas vanguardas – mas já ao menos desde o Romantismo –, a mudança se tornar um princípio canônico.

Sob a mirada polissistêmica, os produtores culturais e seus produtos atravessam diferentes sistemas, numa complexidade que deve ser tomada em conjunto, sem isolar um ou outro. Se se toma essa perspectiva ampla, não se pode ter como pré-determinado o que está produzindo o produtor. Pelos critérios de um dado arranjo relacional de sistemas, pode tornar-se relevante a produção interpessoal de gestos, “imagens, humores e possibilidades de ação (EVEN-ZOHAR, 1990, p. 35, tradução minha)”. Para a arte contemporânea serão os comportamentos (BOURRIAUD, 2011) e as apresentações (no lugar de “representações”) do mundo da arte (CAUQUELIN, 2005), por exemplo. Seguindo nesse paralelo, para a teoria do polissistema não há uma distinção entre produtor e consumidor, e sim diferentes instâncias de participação nas atividades artísticas. Para Even-Zohar, não consumimos produtos integrais isolados, mas toda uma função social ligada a prestígio exercida pela arte – o continente inteiro diria Cauquelin –, geralmente sob a forma de fragmentos de textos integrados ao discurso cotidiano.

Even-Zohar (1990) não está interessado em observar o que determinada perspectiva (determinado conjunto de normas) na sociedade considera se tratar de “literatura”. Busca estabelecer a dinâmica dos diferentes arranjos temporários de leis que governam a diversidade e a complexidade de relações dentro de e entre sistemas. Trata-se, então, de uma estrutura aberta e heterogênea, múltiplos sistemas que, dependendo do arranjo, se interseccionam e se sobrepõem ou se repelem, mantendo sempre uma interdependência de redes de conexões. Assim, a pesquisa das normas culturais de um campo de atividades envolve a integração de todo um conjunto de outras atividades e objetos, em geral, apagados ou rejeitados. Por exemplo, “a produção literária de massa (thrillers, romances sentimentais etc.) não seria dispensada como ‘não literária’ de forma a se evadir do reconhecimento de que é mutualmente dependente da literatura ‘em si’” (Ibid., p. 13, tradução minha). Há uma mobilidade de posições, sem fixidez de estratos centrais e periféricos, que são intercambiáveis e estão em uma dinâmica de tensões e relações sistêmicas constantes, que podem promover

mudanças e atualizações, de acordo com as normas momentaneamente legitimadas. A existência de algo temporariamente tomado como uma “subcultura” age como um estímulo à existência de um equilíbrio regulatório necessário para acompanhar a movência constante da sociedade.

De acordo com essa perspectiva,

a ‘literatura’ não pode ser concebida como um conjunto de textos, um agregado de textos (o que parece ser uma abordagem mais avançada) ou um repertório. Os textos e o repertório são apenas manifestações parciais da literatura, manifestações cujo comportamento não pode ser explicado por sua própria estrutura. É no nível do (poli)sistema literário que seu comportamento pode ser explicável (EVEN-ZOHAR, 1990, p. 18, tradução minha)

Como exemplo, o autor aponta que, em certos períodos históricos, os textos em si foram pouco relevantes, diante da importância de outras atividades do sistema literário, como a instância global da performance de um texto perpetuado pela tradição<sup>11</sup>. Também está em questão o trânsito de fragmentos de textos “literários” por instâncias diversas do cotidiano, além da rede de relações que forma o sistema literário, onde contribuem diferentes sistemas, aportando repertórios e modelos distintos. Assim, aproxima-se da proposta de Bourdieu, o que o próprio Even-Zohar (1990) afirma, ao comentar a semelhança da perspectiva desse com a que Eichenbaum (formalista russo) tinha do sistema literário: uma amplitude de fatores e atividades que formam um todo em termos de relações sistêmicas, participando em campos diferentes e sendo regidos em cada um destes por regras específicas.

O polissistema, como já foi dito do regime da arte contemporânea e mesmo da perspectiva cartográfica, possui diferentes possibilidades de entrada, o que significa que, dependendo das disposições de determinado arranjo das relações estruturais que determinam as legitimações e as restrições, agentes em qualquer nível ou posição podem ter suas possibilidades de engajamento na dinâmica da arte, ocupando a cada momento diferentes pontos do sistema, o qual é necessariamente dinâmico. Segundo Even-Zohar (1990), os papéis a serem ocupados na produção e no consumo das atividades literárias, além de serem intercambiáveis, não se resumem a escritor e leitor. Esta sendo a razão da sua opção por adotar nomenclaturas mais genéricas, como produtor e consumidor, ambos participantes no sistema. Ele lembra que o consumo de “literatura” se dá amplamente, de forma indireta, por

---

<sup>11</sup> Este, aliás, é um dos pontos decisivos da obra do medievalista Paul Zumthor (1997, 2000, 2005), que conclui que os textos preservados estavam a serviço da amplitude da situação de performance dos *retóricuers*. Sua circulação (e sua existência global) estava marcada por este evento, e não pela leitura individual.

meio de fragmentos literários, “digeridos e transmitidos por diferentes agentes culturais de forma integrada ao discurso cotidiano” (p. 36, tradução minha). Além disso, a produção e o consumo estão ligados mais à função sociocultural que gera prestígio do que ao “produto” em si.

Os procedimentos de produção e consumo sofrem a influência do que Even-Zohar chama de repertório, um conjunto variável de regras, materiais e suportes que governam a produção e circulação dos produtos culturais. Logo, é possível pensar as manifestações da “literatura” mais livremente, em diferentes âmbitos, havendo um conhecimento compartilhado que marca os comportamentos frente à produção e ao consumo dos diferentes produtos no sistema. Assim, a noção de repertório fica mais evidente quando lançamos um olhar de objetivação<sup>12</sup> sobre o sistema, dando visibilidade para os mecanismos, comportamentos e dinâmicas que marcam o imaginário sobre e fazem a existência do sistema, para além dos produtos reificados. Isso é parte do que ocorre no regime de comunicação da arte contemporânea, no qual é evidenciado todo o sistema em cada manifestação da rede, procedimento que poderá ser observado nas produções a serem abordadas por esta tese.

### **Apêndice – Os Estudos Literários e modos de existência**

Antes de passar a estas produções, insistirei de forma mais alongada nas questões levantadas até aqui, especialmente a partir da perspectiva do polissistema, que bloqueia a visão engessada da literatura como simples conjunto de textos. Trago mais detidamente a discussão acerca do que se pode referir como modos de existência, materialização, ocorrência ou cristalização das manifestações literárias, acrescentando pontos de contato aportados de outros autores, além dos que já mencionei. Isso está presente aqui, pois foi indispensável no processo de desenvolvimento do trabalho ligado ao doutorado, que desemboca nesta tese. Essas reflexões foram decisivas para que eu pudesse encontrar um olhar de grande amplitude para as produções que abordarei mais adiante.

O panorama de pressupostos sobre voz e arte apresentado até esse ponto conduz a uma consideração a respeito dos modos de existência da literatura, e, por consequência, do que se pode estar tratando quando alguém se refere ao vocábulo literatura, para além da certeza de essência que costuma consolidar um conceito fechado e imutável.

O sequestro da condição histórica e o discurso crítico que toma as obras

---

<sup>12</sup> Apontarei mais adiante, na seção de “Ferramentas metodológicas”, o que entendo por este olhar de objetivação e como é operado nesta tese.

como “objetos de crença” (BOURDIEU, 1996, p. 339) ensejam o estabelecimento de um crivo institucional de controle da produção, circulação e recepção do material poético. Envolvemo-nos com uma leitura pura de “objetos intemporais” selecionados, “de uma deleitação puramente estética”, que “merecem ser lidos” em si mesmos e por si mesmos, numa reprodução contínua incitada pelo sistema escolar e acadêmico, “produzindo consumidores avisados, isto é, convertidos, e comentadores sacralizantes” (Ibid., loc. cit.).

À impressão de um dado fixo, pleno de imanência e neutralidade que a obra carrega, podemos contrapor o conjunto de gestualidades e simbolismos que a constitui, especialmente as pressões vindas dos dados mercadológicos e de toda a estrutura editorial, as revisões, as escolhas de capa e as estratégias de venda, por exemplo. Já foram mencionados os comportamentos como decisivos também (EVEN-ZOHAR, 1990 e BOURRIAUD, 2009). Bourdieu lembra que “o discurso sobre a obra não é um simples adjuvante, destinado a favorecer-lhe a apreensão e apreciação, mas um momento da produção da obra, de seu sentido e de seu valor” (p. 197). Ou seja, sua produção é francamente simbólica e se estende para além da elaboração inicial do autor, sendo institucionalmente mediada.

Aqui se encaixa uma apreciação a respeito da recepção: os atos de leitura de uma obra ativam uma performance (ZUMTHOR, 2000), carregada das circunstâncias de relação com ela – a compra, o manuseio, a ativação de intertextualidades, as sensações, as identificações subjetivas, os diferentes *habitus* –, o que vem a redimensionar aquilo que supostamente se tinha por fixo; “pelo fato de que os constroem diversamente, [os sujeitos] não escutam as mesmas músicas e não veem os mesmos quadros” (BOURDIEU, 1996, p. 333).

A partir de proposições como o estudo da oralidade e das observações feitas em campo na Restinga, postulo que se pode travar conhecimento com a produção poética de muitas outras maneiras além desta da obra eternizada. A própria forma da produção poética é posta em discussão, não materializando-se necessariamente nos mesmos materiais, constituindo-se em materialidades diversas.

De forma a demonstrar a mudança espaço-temporal do que se pode compreender por literatura, podemos realizar um breve exercício de genealogia, acompanhando as informações disponibilizadas por Aguiar e Silva (1984), a fim de traçar algumas mudanças sofridas pelo termo desde um registro encontrado em 1510. Pode-se resumir as diferentes acepções que recebe da seguinte forma: 1. conjunto da produção de uma época ou região (nacional); 2. conjunto de obras; 3. bibliografia sobre determinado assunto; 4. retórica, expressão artificial, falsa. A fixação do significado até hoje cultivado ocorre a partir

da metade do século XVIII, em função da especialização da ciência e a valorização da técnica. A própria especialização do estudo da arte, tanto com Baumgarten (1735) usando o termo 'estética', como com Kant (1790), tratando da peculiaridade e autonomia dos valores estéticos. A partir daí, a prosa passa a ser crescentemente valorizada, junto à ampliação do público leitor. O termo poesia, anteriormente predominante como nomenclatura geral, passa a um domínio, ao mesmo tempo, particular e amplo da produção, referindo-se tanto ao verso, como ao belo artístico ou natural, que se localizam fora da literatura. Ou seja, simultaneamente muito restrita e extensa, saindo inclusive do domínio da linguagem verbal. Poesia deixa então de ser a designação genérica, consolidando-se o termo 'literatura'. Com a ressalva de que, mesmo genérica, a nova terminologia é também bastante específica, deixando de fora muitos aspectos e objetos, justamente o que era tido por popular e acabou se vendo sufocado com a ascensão social burguesa; além do que não fazia parte do sistema dominante de erudição, formalização das ciências e exploração capitalista.

Portanto, deste breve percurso das transformações sofridas pelo conceito, fica evidenciado que ele não é de maneira alguma fixo e imutável, passando da nomenclatura “poesia” para “literatura” e, com isso, realizando-se uma seleção, especializando-se com a atenção para determinadas características enquanto outras se viam excluídas no âmbito do acirramento da dinâmica de lutas. Apesar de todos os deslocamentos realizados do século XVIII para cá, como os Estudos Culturais e a Desconstrução – e talvez em parte por causa deles –, é demasiado costumeiro encontrar pesquisadores na área dos Estudos Literários que tomam a noção de literatura como algo dado e intocável, sem questionar-se sobre isso.

Um caminho possível a ser percorrido passa justamente por uma elucidação a respeito do espaço das lutas por legitimação, o que pressupõe a suspensão de certas prerrogativas:

A participação nos interesses constitutivos da vinculação ao campo (que os pressupõe e os produz por seu próprio funcionamento) implica a aceitação de um conjunto de pressupostos e de postulados que, sendo a condição indiscutida das discussões, são, por definição, mantidos a salvo da discussão (BOURDIEU, 1996, p. 193)

Minha intenção aqui é encarar diretamente este questionamento e refletir sobre as consequências de realizá-lo, amparado nas conclusões retiradas de uma experiência de campo que me apresentou uma visada sobre a literatura a partir de um ponto de referência externo ao campo consagrado e autorizado. Um ponto de ativação desse movimento é levantado por Paul Zumthor (2007, p.12) quando comenta que

a noção de “literatura” é historicamente demarcada, de pertinência limitada no espaço e no tempo: ela se refere à civilização europeia, entre os séculos XVII ou XVIII e hoje. Eu a distingo claramente da ideia de poesia, que é para mim a de uma arte da linguagem humana, independente de seus modos de concretização e fundamentada nas estruturas antropológicas mais profundas.

Além da mutabilidade espaço-temporal do conceito, está em questão a procedência ou não de sua definição referencial. Aguiar e Silva (1984) discute uma argumentação de Earl Miner, que postula que a literatura apenas possui um estatuto cognitivo, e nunca objetivo: ela só existe através da relação travada com o receptor, com o seu ato cognitivo de vivência do uso linguístico; não tem um estatuto ontológico peculiar, sendo dependente da atitude de quem a inquire. Da mesma forma – e é assim que também desejo me posicionar –, Zumthor (2007, p.96) observa que "não há objeto em si[...]. Só há uma relação entre o sujeito pesquisador e aquilo a propósito de que ele se interroga". A isso especificamente retornarei em momento oportuno, quando tratarei da Relação.

Já Aguiar e Silva (1984) evita a recusa total de uma definição referencial, pensando a literatura como sistema aberto e conjunto aberto de textos, com a delimitação mínima da manutenção da comunicação através da intersubjetividade na linguagem; para o autor, ela possui realidade material, a qual não seria, no entanto, condição suficiente para sua plena existência.

Com diferentes graus de materialidade, essas definições se aproximam da representação que entendo ter encontrado nas proposições dos moradores da Restinga, na qual é essencial a existência de uma interação, que está no centro do engendramento daquilo que constituiria o fenômeno poético. Como lembra Even-Zohar (1990), a explicação não está dentro da própria estrutura, mas nas relações complexas em que se articula o polissistema, especialmente em contextos, como observei em campo, nos quais a comunicação é o fator marcante nas atividades artísticas, ressaltando sempre uma intersubjetividade.

Prosseguindo na discussão e considerando algumas objeções, chego à proposição de Gérard Genette (2001), que, por sua vez, pensa a obra sob os modos de imanência e transcendência, o que o mantém no âmbito da referencialidade e do enfoque quase exclusivo a um polo de produção, cindido e separado da recepção, numa tendência de assepsia da obra. A abertura que dá para se pensar numa possibilidade de relação se encontra no seguinte trecho:

as obras não possuem como único modo de existência e de manifestação o fato de não se “constituírem” de um [só] objeto [– e isso seria a imanência]. Elas possuem, no mínimo, mais um outro modo, que é o transcender essa “consistência”, seja porque 'se encarnam' em vários objetos, seja porque sua representação pode-se estender para muito além desse(s) objeto(s), e, de certa forma, sobreviver ao seu desaparecimento. (Ibid., p. XVII)

No entanto, de alguma forma, Genette sempre mantém a obra separada, isolada de uma relação. Por exemplo, ao tratar da pluralidade *operal*, um modo de transcendência em que se tem várias obras funcionais para um único objeto sintático de imanência. "Aqui é a obra, como objeto de recepção e relação estética, que se reveste, segundo as circunstâncias e os contextos, de maneiras e significados diferentes (Ibid., p. 239)". Para Genette, se a imanência é da ordem do ser, a transcendência "é mais da ordem do 'fazer' ou do 'agir', pois ela mantém uma relação variável entre o objeto de imanência e o efeito que ele exerce (ou não) sobre seus receptores (Ibid., p. 270)". Enfim, ele parece nunca tratar de uma interação simétrica quando trata da relação, limitando-se a uma noção de passividade receptiva.

Ainda assim, ele faz uma observação que abre para alguns questionamentos. Genette (2001) aponta que não é possível "ler uma obra" – digamos, o *Dom Casmurro* de Machado de Assis – sem saber que se trata *desta obra*. Neste caso, leria-se o texto, não a obra. Esta colocação tem, no mínimo, duas consequências a serem discutidas. A primeira diz respeito à carga que um texto carrega consigo, ou seja, todos os discursos de aprovação e autorização por parte da crítica fazem parte daquela "obra".

O artista que faz a obra é ele próprio feito, no seio do campo de produção, por todo o conjunto daqueles que contribuem para o 'descobrir' e consagrar[; o] comerciante de arte [...], colocando-o no mercado dos bens simbólicos, [...] contribui para fazer o valor do autor que defende apenas pelo fato de o levar à existência conhecida e reconhecida. (BOURDIEU, 1996, p. 193)

Sob este regime de existência – que não parece ser explorado por Genette – aquele volume que tem a inscrição *Dom Casmurro* – e que, poderíamos imaginar, por um erro da gráfica, tem as folhas todas em branco – já está de antemão reconhecido como obra literária, não requer uma leitura, já vem preenchido de uma positividade. Como alude Bourdieu (1996, passim), faz parte de um sistema “que tende a reproduzir continuamente o valor”, “estabelecendo um modo de leitura legítimo”. Isto nos leva à segunda questão: a definição de objeto literário vem de um discurso, uma entidade, alheio à obra e ao leitor; ou seja, está intimamente conectado à concepção inabalável da obra como objeto de crença,

como já aludido anteriormente. Da experiência de campo, pude visualizar e extrair as diferentes formas como os sujeitos tornam isso evidente, demonstrando o conhecimento que possuem a respeito disso. Anterior à definição de cânone, o que me esforço para apresentar aqui são as possibilidades de uma autonomia crítica de estabelecer os objetos literários, mantendo a consciência a respeito dos mecanismos institucionalizados. Essa postura parece encontrar respaldo no regime da arte contemporânea, como vislumbrado por Cauquelin (2005), no qual a circularidade e o potencial de inserções na rede por meio de ligações multipolares que não passam por um centro limitador, dá condições de um acesso amplo a todos os pontos dessa rede e uma forte interatividade. Cada materialização artística é a exposição de todo o sistema da arte.

## CÍRCULO PERIFÉRICO

Estabelecido esse quadro amplo, tratarei de localizar e apresentar a situação sobre a qual buscarei operacionalizar sua aplicação. Como se trata de uma pesquisa que leva em conta a convivência e a conversa com sujeitos agindo no mundo, a apresentação será feita a partir de escolhas, tentando ao máximo ilustrar e aclarar do que se trata. Também farei indicações de escolhas metodológicas e princípios norteadores.

### Contexto da Pesquisa

Em 2006, na esteira do percurso prévio e instigado pela leitura de *Performance, Recepção, Leitura*, de Paul Zumthor, o grupo de pesquisa coordenado pela Professora Ana Tettamanzy no Instituto de Letras da UFRGS decidiu lançar-se em busca de um contato direto com narrativas “populares”. A partir de um contato de uma das integrantes do grupo, fomos recebidos na casa do Beleza, no bairro da Restinga, extremo sul de Porto Alegre, localizado a cerca de 30 km do centro.

A Restinga é um dos bairros mais populosos da periferia da cidade, com uma população que vai de cerca de 60 mil habitantes, segundo a estatística oficial da prefeitura, a mais de cem mil, segundo alguns moradores. Sua formação teve origem na década de 60, com o programa “Remover para Promover”, que retirou habitantes das áreas centrais da cidade para a realização de grandes reformas e abertura de avenidas. A área onde foram instalados não possuía uma infraestrutura mínima de serviços básicos. A luta para obter acesso aos direitos básicos de moradia, transporte, saúde e educação passou a ser uma das marcas identitárias do bairro, que hoje é bastante heterogêneo e menos coeso e organizado, sendo formado por grupos provenientes das mais diferentes localidades, de dentro e de fora de Porto Alegre, que chegaram, e continuam chegando, em condições diversas. Atualmente está ocorrendo um novo ciclo de adensamento, com a construção de inúmeros conjuntos habitacionais (sem a contrapartida do aumento de oferta de serviços públicos básicos) impulsionados pelos programa *Minha casa, minha vida*, do governo federal.

Nosso contato inicial, o Beleza, é um senhor aposentado, nascido na década de 1950 em Santo Antônio da Patrulha (RS), ex-sindicalista, contador de memória prolífica, artista e agitador político e cultural. Ele teve uma trajetória ligada ao bairro, especialmente com suas passagens pelas instâncias públicas, como o Conselho Tutelar, e por isso possui uma rede de contatos extensa, ainda que tenha rompido muitas relações por conta de sua

personalidade crítica. Entre 2006 e 2010, estivemos em um turno por semana – com alguns períodos de interrupção – em sua companhia na Restinga. Com o tempo, foram se aproximando, com maior assiduidade, alguns moradores, entre eles o Alex, a Jandira e o Maragato, que constituíram o núcleo mais atuante junto ao grupo.

Os encontros não eram conduzidos como uma entrevista ou um levantamento sistemático de temas específicos. Transcorriam como uma conversa livre, sendo tópicos preferenciais a história da Restinga, as memórias e atuações de cada um dentro desse espaço, seus gostos pessoais e práticas artísticas. Além das ocasionais perguntas que fazíamos, certamente pautavam o grupo os anseios do Beleza e de cada um dos presentes nos encontros, nossa escuta e interesse nas conversas, além do lugar social e institucional de proveniência, especialmente marcado, no caso do grupo vindo da academia, pelo imaginário relativo ao universo das letras.

Este fator sempre foi bastante apelativo e marcante em nossa convivência. Se, por um lado, o Beleza garantia certa realização dos nossos anseios de escutar um narrador prolífico – que ocupa todo o espaço com sua voz e seu corpo a se agitar, tomando para si a responsabilidade de narrar, encaixando ininterruptamente histórias e casos exemplares –, por outro, éramos surpreendidos com relatos e produções que cada um ia apresentando. Assim, quebravam nossas pressuposições e geravam certa confusão, já que pouco se aproximavam com o que líamos e imaginávamos sobre as narrativas orais “populares”. Era um ambiente acima de tudo urbano, com sua trajetória de escassez, lutas, conquistas, violência e as situações cotidianas comuns a todos, o trabalho (e sua falta), o estudo. E, no entanto, era também distinto do ambiente urbano de que a academia participa. Não era possível transportar de forma automática os sistemas de pensamento em vigor no pensamento crítico universitário e aplicá-lo diretamente naquele lugar, o qual os confrontava constantemente. Vimo-nos em um domínio distinto, que mais tarde conseguimos delinear como uma “zona de contato” (PRATT, 2005).

Isso dispara o desafio que me coloco aqui: confrontado com essas concepções presentes nesse domínio, como me volto para o campo artístico como um todo? Trata-se então de um impulso de objetivação de todo o campo (BOURDIEU, 1996; WAGNER, 2010), compreendido dentro das relações polissistêmicas (EVEN-ZOHAR, 1990). Elaboro os raciocínios instigado pelas provocações provenientes da experiência de convívio na Restinga, e procurando ao mesmo tempo traduzi-las em uma conceituação apropriada, amparado pelo cotejo com os regimes de funcionamento das artes moderna e contemporânea (CAUQUELIN, 2005).

Aos poucos fomos nos integrando a este grupo interessado em refletir sobre o percurso prévio e atual do bairro. Ele sempre foi articulado pelo Beleza, que convidava alguns moradores a sua casa ou nos levava à casa de seus vizinhos ou a espaços coletivos do bairro. O que os amalgamava era seu enraizamento com o local, seu reconhecimento como pertencentes ao quadro social e histórico da Restinga e o consequente comprometimento e engajamento com o desenvolvimento daquele lugar com o qual se identificam.

Mais ainda do que isso, foi sendo evidenciado outro traço de grande intensidade que era comum a todos que vinham se reunindo ali: sua forte conexão com a arte, a qual praticavam de maneiras diversas, apropriando-se de diferentes táticas de atuação no campo artístico. Esse é um dos nós na rede que os mantém próximos, mesmo que atuem em regimes artísticos distintos, com distintas inserções e conexões internas e externas à comunidade, cada um tendo sua trajetória e sua perspectiva sócio-política. O Beleza com maior inserção na comunidade, tendo exercido inúmeros cargos em instâncias públicas locais. A Jandira, com ingresso mais tardio, estabeleceu laços externos em função dos poemas que mandava publicar, mas também teve alguma inserção em função de um bar que o marido, já falecido, manteve na vizinhança. O Alex com uma circulação por entidades religiosas e de assistência, onde trabalha mais com o público infantil, mas também com passagem pela rádio comunitária, que foi outro pólo de união do grupo, já que lá também era atuante o Beleza e o Maragato. Este, mais recentemente, vem trabalhando também com o público infantil, em oficinas de informática e comunicação. Cada um será melhor apresentado a seu tempo, cabendo aqui elucidar que não se trata de indivíduos isolados, mas de pessoas que tinham alguma proximidade anterior e que viram sua conexão se fortalecer e se ampliar a partir de encontros semanais incentivados pelo projeto de pesquisa da universidade, nos quais foi se evidenciando o âmbito comum nas produções artísticas.

De qualquer forma, o próprio ambiente onde nos reuníamos dava indícios do traço comum na conexão com a arte, já que a casa do Beleza conta com inúmeras pinturas e inscrições nos bancos e nas paredes, peças feitas com argila, esculturas e máscaras espalhadas pelos cômodos. Tudo feito por ele ou por membros de um grupo da filial do Ateliê Livre de Porto Alegre, mantida pela prefeitura durante alguns anos na Restinga. Lá, um âmbito de militância e produção artística, também estava o Alex.

**Figura 2** – Varanda/ateliê da casa do Beleza, 2008.



De volta à motivação inicial dos encontros, o objetivo do Beleza era organizar um material que contivesse a identidade da Restinga, que resgatasse a memória da formação do bairro, que pudesse informar especialmente as crianças e jovens de suas origens e seu contexto. Isto com o objetivo de encontrar e desenvolver uma identidade em torno da qual fosse possível a união da comunidade, a qual julgava extremamente desarticulada. Ele viu no grupo da universidade a possibilidade de uma parceria para levar adiante o projeto, que certamente já vinha sendo ensaiado em todas as suas atuações anteriores, entre elas um totem (que teve a construção interrompida) projetado pelo grupo do Ateliê Livre que deveria representar a história de conquistas da comunidade e estampar os diferentes grupos étnico-sociais que compõem o bairro<sup>13</sup>.

Comum aos quatro moradores já citados, a sensação de acolhida que sentiam em relação ao bairro se constituía em forte elo. Para o Beleza era o local onde fora buscar acesso à casa própria e onde fez sua trajetória sindical e de atuação política comunitária e partidária. Fez a opção de permanecer ali, mesmo após alcançar condições para

<sup>13</sup> Um pouco da história deste totem está registrado no vídeo *Plantar para colher* disponível online no endereço virtual <http://www.youtube.com/watch?v=pYu4PHtAU3E>. Este vídeo, como os outros disponíveis no mesmo canal, foi realizado coletivamente pelo grupo que se reunia na Restinga a partir de filmagens realizadas durante os encontros. Ali são ilustrados alguns tópicos e reflexões sobre a arte no bairro.

buscar outro local de moradia.

Para a Jandira, a Restinga se tornou um local de refúgio, para onde foi após a morte de um dos filhos no local onde habitava anteriormente. Ali ela estabeleceu os laços com a comunidade, tendo contato com os vizinhos em função do mencionado bar. Também foi ali que ajudou a criar os netos, tendo conhecido o Beleza em função de uma situação em que precisou de auxílio do conselho tutelar: o Beleza foi o conselheiro que a atendeu.

Já o Alex, mais novo no grupo, faz parte de uma geração que já nasceu na Restinga e foi observando e, aos poucos, se engajando nas lutas travadas em reivindicação por direitos, como a guerrilha dos ônibus, quando os moradores protestaram, impedindo os ônibus de circular para que a prefeitura disponibilizasse mais linhas para o bairro. Seu contato com o Beleza se deu na rádio comunitária (fechada pela ANATEL em 2005), onde passaram a produzir programas em conjunto, e se estendeu para as oficinas da sede do Atelier Livre de Porto Alegre que foi instalada no bairro por um período limitado. Estiveram juntos no grupo *Amigos do Ateliê*, um coletivo, o qual ajudaram a criar, organizado por frequentadores do ateliê.

O Maragato, por sua vez, tem como característica ser mais nômade, tendo vivido em diferentes bairros da cidade ou mesmo em outras cidades. Seu contato com a Restinga é o mais tardio e o menos intenso entre os quatro. Por exemplo, nos quatro anos em que tivemos contato mais frequente com o bairro, sua presença nos encontros foi intermitente. Morou ou trabalhou no bairro em diferentes épocas, o que possibilitou criar vínculos ali, ainda que não esteja enraizado como os outros. Essa, aliás, é uma informação crucial para marcar sua distinção em relação aos outros três no que diz respeito ao seu engajamento no regime da arte contemporânea: seu ‘lugar’ é a conexão na rede, não um local fixo onde se enraíze<sup>14</sup> (isso será melhor discutido na seção que tratará de suas produções). Foi, inclusive, no âmbito da comunicação, nas atividades da rádio comunitária, que ele estabeleceu vínculos com o Beleza. Após o fechamento da rádio em 2005 pela ANATEL, continuaram organizando atividades nesse âmbito através de oficinas de rádio, TV e internet em escolas da Restinga.

Este não é, portanto, um grupo altamente coeso que aja sempre junto e focado em objetivos totalmente afinados. Ele possui alguma identificação e consegue organizar uma associação esporádica, promovendo ações conjuntas. Mas não é possível afirmar que seja uma associação unânime e intensa ou permanente. Com uma heterogeneidade

---

<sup>14</sup> No vídeo *Memória a quatro vozes*, também editado coletivamente a partir de gravações feitas nos encontros, disponível em <http://www.youtube.com/watch?v=69Gr7Mak81g>, Maragato recebe a alcunha de “nômade cibernético”, devido a sua inquietude de deslocamentos e a seu envolvimento com oficinas de internet em escolas da Restinga.

de linhas de ação, não se configura em um grupo homogêneo. Isso é mais acentuado especialmente na Jandira, que estabelece ligações externas através da publicação de poemas e jornais literários e da troca de cartas com poetas em diferentes pontos do país, e no Maragato, que circula em outros meios e tem outras inserções, não só em termos geográficos, mas, principalmente, em termos de conexão virtual pela internet.

Além da Restinga, mesmo que em diferentes graus, o que os une é também a existência do projeto atrelado ao grupo de representantes do Instituto de Letras da UFRGS, o que garante uma articulação de prestígio e mantém o grupo de moradores minimamente próximo, destacando-se em relação a outros grupos de ação dentro da comunidade. Por outro lado, a Restinga é tão grande e pulverizada que não se pode afirmar que este grupo de quatro moradores tenha algum papel destacado no bairro. Ainda assim, o fato de haver envolvimento com a universidade é bastante explorado, especialmente pelo Beleza, em sua atuação política em instâncias coletivas de discussão na comunidade, como forma de garantir para ele um respaldo de autoridade e um sentido de agregação coletiva. O envolvimento acadêmico também é utilizado pelo Maragato, principalmente como “nós” de disseminação de sua produção na rede e quando nos entrevista para veicular em algum de seus programas de rádio na web.

Desde o início do convívio, levamos uma câmera filmadora para registrar os encontros, produzir material e poder retomar as falas. Um dos resultados advindos daí foi a produção de vídeos (já indicados nas notas de rodapé), editados a partir de cerca de 40 horas de gravações, realizadas em diferentes espaços e encontros com os moradores, de 2006 a 2010. Essa foi uma das formas que o grupo encontrou para propor atividades de intervenção que provocassem debates e oportunizassem uma proliferação das narrativas sobre a Restinga, a serem retomadas e discutidas, movimentando novos discursos sobre o bairro. Foram lançados cinco vídeos de curta duração compilados em dois DVD's<sup>15</sup>, os quais são distribuídos em ações no bairro e fora dele, realizando-se assim uma divulgação de resultados do trabalho em espaços sociais variados. Na medida do possível, a concepção dos vídeos foi coletiva. As estratégias narrativas foram tomando corpo a partir de decisões heterogêneas, compondo um quadro de nossa interação na produção final dos vídeos.

Outro modo de atuação foi a exposição itinerante *A via crucis da Restinga em doze estações*, formato de circulação que encontramos, de modo a disseminar os materiais e conhecimentos produzidos na comunidade e fora dela. A exposição aglutina, de forma

---

<sup>15</sup> Quatro deles estão disponíveis online em: <http://www.youtube.com/user/vidareinventada>.

lúdica, materiais diversos, dando visibilidade para diferentes perspectivas da história do bairro e de seus moradores. A ideia e sua execução foram realizadas também de forma coletiva pelo grupo. Em diferentes oportunidades, ela percorreu diferentes escolas do bairro. A que obteve maior destaque ocorreu no Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia (IFRS), que possui um campus em implementação na Restinga e se tornou parceiro do projeto.

A exposição é composta por doze pôsteres que contêm fotografias, reportagens, poemas, ilustrações e depoimentos, além de algumas maquetes – ilustrando como o bairro já foi, é e poderia vir a ser – e um mapa do bairro – produzido pela geógrafa e parceira do projeto Nola Gamalho (2009) –, no qual os visitantes podiam marcar com um adesivo o local onde moram. Também nessas ocasiões são lançados os livros da Jandira e do Alex (os quais serão apresentados na seção dedicada a sua produção) e apresentados os vídeos editados. Como elemento de caráter processual, nas exposições foram feitos novos contatos e registrados novos depoimentos e narrativas.

Apesar de esses desdobramentos estarem estacionados no momento, o contato continua, sem uma frequência regular, mas ainda rende frutos, com outros moradores se aproximando e com o planejamento de novas atividades.

### **A voz do Maragato**

Nascido no ano de 1961, Maragato, Marco Antonio de Almeida, é natural de Montenegro (RS) e tem o ensino médio. Ele se autointitula poeta, artista plástico e webdesigner<sup>16</sup>. É um sujeito nômade, leva uma vida um tanto instável, sem residência propriamente estabelecida – já morou na Restinga, entre outros lugares, como a Vila Chapéu do Sol, bairro adjacente à Restinga, as cidades de Canoas, São Paulo e localidades no estado de Minas Gerais. Tampouco possui emprego fixo: entre outras ocupações (formais e informais), foi ou é radialista, produtor de vídeos, vendedor de algodão doce, reciclador de lixo, educador popular e oficinairo de informática.

Assim, parece demonstrar a diversidade de interesses e a relevância que as diferentes instâncias de criação possuem nas ocupações por ele positivadas, procurando legitimação, principalmente a partir da ocupação de um espaço no campo artístico – não é à

<sup>16</sup> É assim que ele se apresentava em seu perfil no facebook. Disponível em:

<https://www.facebook.com/marco.maragato/info>. Acesso em: 20/08/12.

Em outro perfil disponibilizado na internet, apresenta-se da seguinte forma: “poeta, artista plástico, produtor de programas de rádio e tv, pesquisador e desenvolvedor de ferramentas na internet, oficinairo de informática avançada, rádio, tv, gibi digital, entre outras coisas” (Adaptado de:

<[http://docs.google.com/View?id=dgk7mknj\\_36fbxrmzf6](http://docs.google.com/View?id=dgk7mknj_36fbxrmzf6)>. Acessado em: 12/01/12).

toa que costuma começar a listagem de suas ocupações com “poeta” e “artista”. Mas o que também parece estar indicado nesse enfileiramento de atividades é a continuidade que propõe entre as primeiras e as que se seguem, todas atravessadas pela criação, estando na totalidade integradas ao campo artístico e sendo executadas como tal, expondo mecanismos de objetivação do campo.

Não se destaca por uma desenvoltura retórica e gestual própria de um contador de histórias (como é característico no Beleza). Conserva, no entanto, um olhar questionador, que alcança uma postura comunicativa quando ocupa o lugar de enunciação, ora se deixando acompanhar, ora se tornando obscuro e nos confrontando. Empenha-se, constantemente, em expor suas teorias sobre imagem e edição de vídeos, sobre a poesia, sobre o uso das tecnologias e da comunicação como instrumentos pedagógicos e artísticos, mostrando suas produções dispersas em blogs e espaços virtuais e revelando uma inventividade que poderia passar despercebida se olhássemos apenas sua postura introspectiva com o rosto escondido pelo boné e a boca tapada pela mão ao falar.

Por seu jeito instável, sua presença nos encontros era inconstante, mas em geral provocativa e marcante. Algumas vezes chegava falante, com alguma proposição recém elaborada, como quando trouxe no celular um vídeo que alternava imagens com diferentes folhas e fundos, o qual havia feito com os alunos para testar e discutir a capacidade de atenção e concentração, apropriando-se da discussão muito em voga na escola sobre o TDAH (Transtorno de Déficit de Atenção e Hiperatividade) e a reinstitucionalizando a seu modo peculiar, com uma produção coletiva que agregava os grupos no debate, pois aplicava o “teste” em todos, como um exercício lúdico, pedindo que dissessem quantas folhas diferentes apareciam no vídeo. Apesar do interesse na proposta, o Maragato acaba não investindo de maneira prolongada no tópico, trazendo algo novo no encontro seguinte, o que parece corresponder ao princípio de saturação do regime de comunicação da arte contemporânea. Isso não significa que tudo seja aleatório. O vídeo das folhas certamente se encaixa em um dos grandes temas de interesse que perpassa sua reflexão: a imagem.

Além disso, continuidade do projeto TDAH se dá por renovações apresentadas por ele, com novas roupagens e formas de intervenção. Se o primeiro foi um vídeo mostrado e compartilhado pelo celular, a nova investida veio pela propagação em seu perfil e em grupos no Facebook e por e-mail, seguindo a lógica da propagação e ocupação de espaços própria do regime da arte contemporânea. No documento encontram-se alguns testes para serem aplicados, especialmente por professores em seus alunos. Maragato pede ainda:

“favor divulgar a pesquisa para outras pessoas e me mandar os resultados por e-mail”<sup>17</sup>. Ou seja, coletiviza a ação e tenta manter ativas as conexões pedindo retorno.

Esse exemplo do exercício coletivo de discussão do TDAH é interessante para dar uma caracterização inicial do modo de ação do Maragato. Esse nomadismo que se dá, não só pela atualização em que toda voz poética está envolvida, mas principalmente por seus deslocamentos geográficos e virtuais, o que possibilita a ele diferentes instâncias de entrada no quadro social. Apresento abaixo mais um desses deslocamentos.

Nos encontros na Restinga, sua presença é intermitente. Quando está presente oscila entre o silêncio e recolhimento e a expansão de quem encontra a audiência certa para quem falar. Em algumas ocasiões, o contato com ele também se deu fora dos encontros no bairro. Certa vez, por exemplo, nos chamou para participar de uma transmissão ao vivo que faria no centro da cidade.

Num auditório no Mercado Público de Porto Alegre, de poltronas vazias. Em cima da bancada, dois *notebooks* – o do Maragato recebido de doação –, um celular, uma pequeníssima mesa de som e um microfone. Uma caixa de som reproduz o que está sendo transmitido. No controle de áudio, o presidente e técnico da RDCWeb (<http://rdcwebbrasil.com/>) mantém a rádio no ar, enquanto, no outro computador, o Maragato coloca as músicas e faz a locução e as entrevistas – ao vivo ou externas, quando se encosta o celular no microfone. A trilha sonora eclética vai de Seu Jorge a Fevers.

Passa por uma transformação marcante quando está no ar. Sua atitude habitual tende a um ar cabisbaixo, introspectivo, um tanto encolhido, com o olhar fugidio e a mão na frente da boca. Isso muda completamente quando entra no ar. Seu olhar se alça e se enche de intensidade, procura as pessoas – entrevistados e equipe da rádio – nos olhos, puxa os olhares alheios para os olhos dele e olha pra todos como se conversasse com eles falando com os ouvintes. O tema central da semana no programa *Ponto G* – o nome de seu programa na RDC<sup>18</sup> – era a acessibilidade oferecida pela cidade a portadores de necessidades especiais.

Este é mais um exemplo da multiplicidade de práticas em que foi possível encontrar o Maragato. Apresentarei na seção sobre suas produções as outras práticas que serão discutidas mais detidamente.

---

<sup>17</sup> O pedido pode ser conferido no documento que se encontra na íntegra no anexo.

<sup>18</sup> É possível acompanhar os temas pelo site <http://www.programapontog.blogspot.com>

## **Do campo ao problema**

Por muito tempo, compartilhei da crença que toma a leitura (literária, especialmente) como uma panaceia para o desenvolvimento social, o que tende a conceder à literatura uma posição de dogma inquestionável (e contraditoriamente inalcançável). Agia com naturalidade dentro desse sistema, sendo leitor ávido e não vendo dificuldades para acessar esses conhecimentos.

Ao entrar no mestrado em literatura, comecei a participar do grupo de pesquisa da Professora Ana Tettamanzy, interessado em estabelecer um contato com uma comunidade de periferia, a Restinga, a princípio para tentar observar na prática o que vinha sendo discutido sobre literatura popular e poesia oral. Estas leituras já começavam a problematizar concepções naturalizadas sobre o campo artístico, no qual começavam a me incomodar alguns maneirismos que observava dentro da academia (e em minhas próprias posturas) em relação à literatura. Parecia-me que as formas de abordagem à literatura estavam carregadas de reflexos condicionados, posturas pré-moldadas, constituindo uma relação fetichista, que chegava ao culto e à superstição, ponto que foi discutido na seção dos Pressupostos, mais detidamente no Apêndice. Isso colocava em questão o imperativo da ilustração, apontando, contrariamente, para um embrutecimento, em parte por conta do fato de que se constituía um círculo que se fechava em si mesmo, ao invés de se expandir. E parecia-me que a discussão sobre a autoridade do cânone e as formas de criticá-lo não tinham relevância para pensar a instituição como um todo, já não colocava em questão a concepção de uma aura privilegiada de que supostamente a literatura era portadora.

Ao iniciar o contato com os moradores da Restinga, essas impressões foram se aprofundando. Tornou-se mais evidente a carga de distinção social e fechamento presente na literatura e em seu estudo. Deparei-me com um discurso crítico desnaturalizante e observei como, não apenas na relação entre periferia e universidade, mas dentro mesmo das relações internas da comunidade havia um intenso uso da literatura como traço distintivo. De fato, pude observar que uma função da literatura era justamente a explicitação dessa relação fetichista, utilizada como instrumento de legitimação. Intriguei-me com a questão de como seria possível que um sujeito como o Maragato podia requisitar seu acesso ao campo artístico restrito e, ao mesmo tempo, mantê-lo restrito a si quando se confrontava com seus pares, legitimando-se frente a todos com a representação da relação fetichista, apropriando-se do discurso do culto para dele também poder participar. Questionava-me como a forma de ele

agir acabava por explicitar essa relação fetichista.

É nesse sentido que a experiência de campo na Restinga é central para esta tese. Ao longo de mais de seis anos, ela me forneceu uma base para acessar pontos de vista distintos do senso-comum acadêmico<sup>19</sup>. Pude entrar em contato com outras formas de conceber o campo artístico, em regiões onde ele não se constitui da mesma forma “universal” como imaginamos a partir do círculo crítico acadêmico.

Estes conhecimentos adquiridos na convivência com sujeitos da Restinga – amparados por um arcabouço teórico extenso, com o qual tomei contato no ambiente acadêmico – me impulsionaram a me descolar da noção de poesia dependente da escrita; sem com isso pender para a tradição popular, almejar algum passadismo ou pensar em bardos altissonantes. Pude refletir sobre a vivência cotidiana, de pequenos atos, práticas artísticas em um ambiente urbano periférico.

O esforço, então, se dá no sentido de olhar para fora do círculo fechado da consagração sem no entanto desconsiderá-lo; e compreender como ele é objetivado pelo Maragato, como este articula o jogo de tomadas de posição em relação às instituições consagradas. Como o Maragato utiliza o jogo de objetivação para se legitimar? É possível relacionar e compreender suas práticas com o regime da arte contemporânea? Que arranjo poético se apresenta a partir de suas práticas?

### **Ferramentas metodológicas e princípios norteadores**

A partir dos pressupostos elencados em relação à distinção de regimes da arte moderna e da arte contemporânea, segundo a postulação de Anne Cauquelin (2005), será útil delimitar uma ferramenta pra identificar indícios da afiliação dos agentes artísticos da Restinga a um e outro regime. Para isso, utilizarei a noção de objetivação apresentada por Bourdieu (1996, 2011) para refletir sobre a arte e as práticas artísticas. Entendo que, especialmente no caso do Maragato, ela elucida bem a tática de apresentar todo o continente da arte contemporânea.

---

<sup>19</sup> Falo de um senso-comum acadêmico porque considero que a visão (a que tive acesso nos ambientes acadêmicos por onde já circulei) mais difundida dentro da área dos Estudos Literários segue sendo muito limitada para enfrentar qualquer situação que saia do âmbito controlado de seus objetos de estudo. São poucas ainda as propostas dentro da universidade brasileira que de fato se dispõem ao risco e ao enfrentamento de epistemes distintas das suas pré-concepções. É nesse sentido da acomodação epistemológica e de sua repetição constante que penso em um senso-comum acadêmico.

## Objetivação

É a discussão empreendida por Bourdieu que baliza a abordagem que faço às produções do Maragato, auxiliando em sua delimitação e seu entendimento. A individuação das falas e eventos apresentados aqui se dá a partir do diagnóstico da presença de um princípio de objetivação empreendido pelo Maragato.

Assim, o princípio norteador que dá a amarração à tese é o que parte da noção de objetivação, estabelecida como ferramenta contrastiva para explicitar o tensionamento operativo presente nas tomadas de posição frente ao círculo de consagração a fim de se legitimar. E com isso elucidar o regime artístico que conduz sua produção.

Como já vem se enunciando, é uma constante neste trabalho o questionamento a respeito das formas de busca e de elaboração da legitimação das práticas e dos discursos. Nesse processo, está presente a elaboração de Bourdieu (1996, 2011) sobre o espaço de tomadas de posição, de lutas por legitimação, travadas especialmente no domínio simbólico – no caso dele tratando da gênese e estrutura do campo literário na França a partir do século XIX.

Percorrendo um trajeto que vai de mim ao Maragato e retorna, inclui-se aqui uma crítica da prática analítica acadêmica e sua dinâmica entrópica. Como lembra Bourdieu (1996), essa dinâmica é concretizada pela instituição escolar “através da delimitação entre o que merece ser transmitido e reconhecido e o que não o merece, [reproduzindo] continuamente a distinção entre as obras consagradas e as ilegítimas e, ao mesmo tempo, entre a maneira legítima e a ilegítima de abordar as obras legítimas” (p. 169). Se, ao buscar as proposições do Maragato, empreendo uma tentativa de me contrapor a esse círculo fechado (e assim me legitimar como pesquisador autônomo), acabo sendo esclarecido pelo próprio Maragato de que esse espaço de lutas se constitui também pelo recurso ao âmbito institucional: nos utilizamos dele amplamente para tentar subvertê-lo. Assim, participo no trabalho reflexivo de objetivação, que recebo e aplico continuamente, promovendo uma elucidação do campo simbólico como um todo, restabelecendo-o mutuamente junto com os esforços do Maragato. Aproximo-me, dessa forma, de uma proposta metodológica apresentada por Bourdieu (1996), que pretende que “esse trabalho de objetivação, quando se aplica [...] ao próprio campo no qual se situa o sujeito da objetivação permite adotar um ponto de vista científico sobre o ponto de vista empírico do pesquisador” (p. 235-6). Ou seja, é também meu próprio ponto de vista que se coloca em questão aqui, rompendo, procurando revelar a ausência da transparência costumeiramente suposta pelo fazer crítico. Esta questão já

foi mencionada no Apêndice.

O princípio de consagração interno a este campo – tomado como “uma rede de relações objetivas [...] entre posições” (BOURDIEU, 1996, p. 261) –, reelaborado a partir dessa periferia geográfica (que não é necessariamente culturalmente periférica), parece consistir em estabelecer circunstâncias de intensa interação. Esse critério central de uma legitimidade específica está diretamente conectado com a transitoriedade do espaço de produção, vivido como experiência coletivizante e retomado na memória pelo Maragato. Tal situação se ampara no capital simbólico construído pelas gerações sucessivas da Restinga, que colaboraram para instituir um regime de combatividade permanente, institucionalizada, por meio de um imaginário de lutas coletivas em busca de direitos básicos<sup>20</sup>. Nesse sentido, podemos aludir ao comentário de Bourdieu (1996) relativo ao grau de autonomia do campo:

É em nome desse capital coletivo que os produtores culturais sentem-se no direito e no dever de ignorar as solicitações ou as exigências dos poderes temporais, ou até de as combater invocando contra elas seus princípios e suas normas próprias: quando estão inscritas em estado de potencialidade objetiva, ou mesmo exigência, na *razão específica* do campo, as liberdades e as audácias que seriam desarrazoadas ou simplesmente impensáveis em um outro estado do campo ou em um outro campo tornam-se normais. (p. 250)

Se hoje já encontramos um quadro de desarticulação comunitária no bairro, segue havendo um capital simbólico no sentido da combatividade e da organização comunitária, o que é fortemente revivido por produtores culturais como o Beleza e o Maragato, buscando ainda, de diferentes maneiras, em sua produção cotidiana a estruturação de uma coletividade mínima, ainda que transitória. Por outro lado, para atingir esses princípios que se colocam, o grupo de moradores que acompanho usa diferentes táticas, envolvendo, invariavelmente, nelas alguma adesão aos espaços institucionais que pretendem contestar. Assim se dá um jogo complementar que alia recusa e adesão em seus movimentos:

O princípio da mudança [...] reside no campo de produção cultural e, mais precisamente, **nas lutas entre agentes e instituições** cujas estratégias dependem do interesse que têm, em função da posição que ocupam na distribuição do capital específico (**institucionalizado ou não**), em **conservar** ou em **transformar** a estrutura dessa distribuição, portanto, em perpetuar as convenções em vigor ou em subvertê-las. (BOURDIEU, 1996, p. 264, grifo meu)

---

<sup>20</sup> Cf. narrativas relativas ao período de formação da Restinga e a luta pelo acesso a direitos básicos, como as linhas de ônibus, as escolas, a casa própria, entre outros, em Ewald (2009) e Gamalho (2009). Cf. também o vídeo *Memória a Quatro Vozes*, disponível em <http://www.youtube.com/watch?v=69Gr7Mak81g>

Essa dinâmica, podemos reconhecer no Maragato, que, nas lutas que empreende por legitimidade a partir de um domínio periférico, isto é, não endossado institucionalmente, percorre diferentes espaços, apropriando-se do capital de diferentes instituições, ao mesmo tempo em que as recusa, buscando transformar seu espaço de ação. Defendo aqui a tese de que, ao perceber os códigos de conduta prescritos nos espaços institucionais pelos quais transita, institui-se por meio deles como sujeito legitimado por toda uma estrutura de códigos de conduta que utiliza e com os quais cria rupturas. Maragato aproveita os mecanismos da objetivação para instituir a circularidade do regime da arte contemporânea e afirmar-se como artista. No decorrer da tese acompanharemos diversas situações em que esse jogo é praticado.

### **Objetivação: um adendo**

Como se pode perceber, há na operacionalidade metodológica um mecanismo que estabelece uma relação que aproxima objetivação e reflexividade. Isso significa que estou tratando os moradores como sujeitos que fazem proposições autodeterminadas sobre a operatividade dos conceitos e do mundo e não unicamente isolando seus textos para analisá-los como objetos descontextualizados e descolados do mundo. Nesse sentido, não se trata de criar fontes, como coisas isoladas por mim, mas de refletir com esses sujeitos que seguem numa constante de interação e proposição. Trata-se aqui de pensar a perspectiva desse lugar sobre o mundo, vendo como se reflete a instituição artística consagrada e, assim, como as noções de arte e poesia podem se constituir a partir deste lugar.

O mecanismo da objetivação presente na observação que faço na Restinga também se baseia em uma concepção de Roy Wagner (2010), antropólogo norte-americano que compreende seu exercício como invenção da noção de cultura, havendo uma certa simetria na produção de conhecimentos, já que, no ato de objetivar outra cultura, os sujeitos inventam a sua própria e acabam por reinventar a própria noção de cultura. Maragato parece realizar essa invenção ao se apropriar de ferramentas e suportes do campo da cultura consagrada e utilizá-los como elementos de criação, evidenciando assim o próprio campo, atitude característica do esquema de funcionamento da arte contemporânea (CAUQUELIN, 2005). Ao concretizar a apropriação, ele inventa seus meios próprios de produção e nos mostra os mecanismos de funcionamento do círculo de consagração e da arte contemporânea, descreve-os e nos oferece uma ampliação do conhecimento sobre o campo da produção artística.

Assim, podemos conceber a objetivação dentro de um enfrentamento relacional, nesse sentido da invenção de Wagner (2010), em que ocorre uma mobilização conceitual, na qual uma concepção interfere na outra e se reinventa. Por meio da objetivação, testo minhas concepções anteriores com as que encontro em campo. Ao descrever estas, aprendo sobre minhas próprias ideias, as atualizo.

## **Movência**

Esse princípio de atualização ininterrupta adquire relevância, já que o processo de objetivação opera uma alternância da institucionalização e sua quebra como forma de sustentar a legitimidade. Numa perspectiva sincrônica, “as oposições binárias [são] compreendidas não como polos de tensões alternativas, mas como atuantes e produtoras de sentido (FERNANDES, 2012, p. 149)”.

A fim de caracterizar essa atualização constante – algo bastante difundido em teorias diversas, como a própria “invenção da cultura” de Wagner (2010), a performatividade em Bauman (1986) e Butler (2004), a enunciação em Benveniste (1991), a individuação em Simondon (2007) e as zonas autônomas temporárias, de Hakim Bey (1991) – opto pelo conceito de movência, termo utilizado por Paul Zumthor (2005) para caracterizar a performance como processo, que não se instaura e é sempre único, móvel e efêmero; nômade. Daí decorre que “forma tem mobilidade, é igual a força; forma não se sujeita a uma regra, ela é a regra, recriada sem cessar” (ZUMTHOR, 1997, p. 81).

A presença desse valor dinâmico se justifica pelo fato de que, para sustentar sua estratégia de apropriação e repulsa do círculo de consagração, o Maragato precisa manter sempre ativa a alternância dialética, contrapondo-se e aderindo, numa transitoriedade ininterrupta, sem almejar uma síntese conclusiva. Produz com isso novos sentidos; por exemplo, com a tensão entre “monumento” (obra acabada) e “gesto efêmero” (BOURRIAUD, 2011).

## **Procedimentos**

Na seção Voz e arte, procurei organizar a discussão que me trouxe até a escrita da tese, dando relevância para a busca de modos de funcionamento de diferentes regimes da arte, que me pareceram proveitosos para compreender como se dá a prática do Maragato dentro do (poli)sistema da arte, a partir do ambiente periférico que ocupa.

Encontrei no contraste desenvolvido por Anne Cauquelin (2005)<sup>21</sup> entre os diferentes funcionamentos do sistema da arte moderna e da arte contemporânea um enquadre original para tratar das condições de produção e circulação da arte na Restinga. A autora oferece uma caracterização lúcida (especialmente pelo fato de que escreve ainda nos anos 1990), e suficientemente genérica, sobre o impacto que as tecnologias da comunicação tiveram sobre o sistema da arte e como isso encaminhou um regime distinto do regime de consumo da arte moderna. No restante da tese, buscarei encontrar os pontos comuns ao regime da comunicação que são apresentados pelo Maragato, após caracterizá-lo mais detidamente.

Para manter um parâmetro de contraste – e mesmo para reforçar o argumento de que os regimes coexistem e a dinâmica do polissistema é de constante mudança num embate constante e heterogêneo – também ressaltarei os modos de participação no polissistema da arte desenvolvidos pela Jandira e pelo Alex, que se aproximam muito mais do regime de consumo. Eles constituirão o parâmetro e o elo para chegar à proposta mais arrojada do Maragato (o lançamento de seu livro de poemas) e, concomitantemente, manter o debate com uma luz sobre a literatura dentro do sistema heterogêneo da arte.

Por fim, apresentarei uma discussão sobre aquela que me parece ser a proposta poética do Maragato, ou como me parece que a partir das práticas dele pode-se elaborar uma poética que chamarei de poética da relação, de forma a sintetizar suas táticas de participação no sistema da arte.

Mantereí uma constante atenção aos comportamentos e atitudes do Maragato, e como ele os relata e interpreta, não no sentido de perseguir algum psicologismo ou biografismo, mas porque acredito que esses detalhes sejam relevantes para a manifestação do regime de comunicação e exposição da arte contemporânea. No sentido de que ele apresenta todo o continente da arte contemporânea em suas escolhas das formas de vida que fazem a invenção da figura do artista.

Antes de encerrar esta seção gostaria de esclarecer que para a elaboração da tese foram consideradas as anotações em diário de campo, o diálogo com o grupo, os materiais disponibilizados pelos moradores e dispersos na internet e a revisita aos registros audiovisuais, de onde foram extraídos os trechos transcritos. Busquei manter a lembrança de que se tratam de diálogos em interação, e não respostas a questões específicas de algum entrevistador. Diferentes momentos estão aqui representados, sem que se almejasse a

---

<sup>21</sup> Sou muito grato à Profa. Martha Dantas pela indicação que fez desta leitura.

manutenção da ordem cronológica em que aconteceram. Portanto, misturam-se diferentes situações, sendo o critério de reunião o tema de fundo que as perpassa, essencialmente a questão da produção artística, retomada de diversos modos.

Ainda sobre a transcrição, é preciso deixar claros os critérios que adotei para realizá-la. Utilizei a norma padrão da língua com algumas exceções, a fim de ressaltar a incompletude e as inevitáveis escolhas que ela impõe, além de conservar alguns traços que induzam à lembrança de que os textos são inicialmente falas. Para a segunda pessoa do singular utilizei a conjugação da terceira pessoa, que é um traço marcante do uso coloquial em Porto Alegre. O verbo estar, quando conjugado, teve o 'es' inicial suprimido. O verbo esperar na terceira pessoa tornou-se 'péra'. As falas, quando entrecortadas, levam seguem algumas convenções: uma barra separa duas palavras amontoadas, geralmente sem a conclusão da primeira; as frases corridas, ao invés de pontos finais, levam vírgulas; as reticências indicam uma hesitação ou uma respiração maior; a interrogação indica um trecho curto incompreensível; os dois pontos tentam indicar um discurso citado, sempre que possível.

## **CÍRCULO INTERNO**

### **Sobre atravessamentos**

Esta é uma tese que trata de sujeitos implicados em uma relação, em que todos pesquisam e interpretam mutuamente. O que me encontro no processo de escrever aqui é o relato de uma perspectiva dessa relação, que se compromete a dialogar com o mundo acadêmico, ainda que busque também um diálogo com a Restinga. Os sujeitos encontram-se todos atravessados nesse processo. Por isso, esse percurso parte da exposição dos pressupostos deste que relata. Isso se justifica à medida que se trata de demarcar a perspectiva de quem constroi o olhar sobre as produções aqui abordadas. Além disso, diante do regime de comunicação que marca a arte contemporânea e as práticas do Maragato, é relevante que seja revelada a forma como eu compreendo e me envolvo com a comunicação tomada de forma ampla.

Em 2006, quando chego na Restinga, venho de uma graduação em jornalismo e de uma experiência com oficinas de comunicação em um ponto de cultura. Meu trabalho de conclusão de curso não consistiu de análise de algum veículo ou cobertura jornalística, nem teve caráter empírico. Tratava de uma proposta de cunho utópico sobre o que me parecia ser a contribuição mais cara que um jornalista poderia dar para a sociedade, desviando da sua tarefa padrão dentro de grandes redações.

Expus naquele trabalho minha convicção de que o jornalista deve atuar como uma ferramenta que possibilite a apropriação social dos meios e da produção jornalísticos, colaborando para o livre fluxo de informação. Dessa forma, o jornalismo poderia ter um papel de reforço de uma cidadania envolvida e participante, possibilitando a formação e a definição da identidade de uma comunidade. O jornalista pode assim auxiliar a população a assegurar o exercício de seu direito de livre expressão, ao invés de simplesmente tomar as palavras das pessoas e deter o processamento de sua divulgação. Se os membros da comunidade se apropriam do processo, podem formar suas próprias redes de informação.

Já no ponto de cultura, tendo em mente essa proposta, busquei replicar uma experiência de sistematização da comunicação comunitária que havia conhecido em Caracas, na Venezuela. A Catia TV, uma emissora comunitária autônoma, tinha sua programação produzida diretamente pelas pessoas das comunidades onde atuava. Havia um esforço de valorização da participação comunitária na elaboração das mensagens, desenvolvendo e consolidando seus próprios discursos audiovisuais. Os indivíduos estavam organizados em

Equipes Comunitárias de Produção Audiovisual Independente [ECPAI], que recebiam capacitação na Escola Comunitária de Formação Audiovisual. Dessa forma, as produções eram diretamente vinculadas aos processos e necessidades dos indivíduos, que fazem parte da notícia não mais como imagem capturada, mas como ente participante, com capacidade de decisão, sobretudo falando desde um espaço criador. Criam uma narrativa própria, em detrimento da fórmula arraigada presente nos meios de comunicação tradicionais.

Durante o curso de jornalismo, já havia participado de algumas reuniões abertas da Rádio Comunitária da Restinga, mas sem um envolvimento intensivo, apenas como interessado na questão em geral. Quando chego em 2006, para a pesquisa de campo, a rádio já havia sido fechada pela ANATEL, deixando no vácuo os indivíduos com quem mais intensamente iremos travar o diálogo.

Além desse interesse mais marcadamente dos processos de comunicação, minha disposição para ir à Restinga também envolve minha impressão de que havia uma falta massiva de parte da sociedade na mídia, na universidade, no mercado editorial etc. O movimento que faço é também o de buscar e conhecer quem eram esses que estavam à parte e como agiam, baseado na convicção de que cultura não era apenas a produção erudita a que tinha acesso. Se no trabalho de conclusão do curso de graduação falava em comunidades hipotéticas, agora iria de fato buscar o conhecimento de uma comunidade empírica, ou ao menos de indivíduos situados na periferia. É portanto com um pendor idealista e arriscadamente idealizador que me dirijo à Restinga.

Chegando lá, acabo identificando alguns traços marcantes que já vinham em mim e que compartilhava com eles. Como se fosse em um espelho, reconheci uma sensação de desajuste social e inconformismo; apego, ao menos discursivo, à indisciplina e à desinstitucionalização. Surpreendi-me com seu nomadismo e desapego a necessidades materiais de longo prazo; com sua facilidade em lidar com a indústria cultural massiva (bem diferente do meu frankfurtianismo).

Perguntava-me qual a disponibilidade da universidade de receber estes sujeitos, como reconhecemos o conhecimento deles em relação a esta instituição que representamos. Parti então para a experimentação. Chego lá como “cidade letrada”. Mas eles também são cidade letrada. Eles a reconfiguram e ressignificam a sua maneira, elaborando produções outras com esse letramento.

## **Em busca de legitimidade**

No decorrer dos anos de contato com o grupo de moradores, a legitimidade prévia que carregava, por representar o espaço institucional do letramento poético, foi sistematicamente aproveitada e confrontada. Aliar-se à universidade podia significar amparo e garantia de autoridade para acessar as escolas do bairro e propor ações. Ao mesmo tempo, nosso espaço institucional não representava garantia alguma para acessar os moradores. Para isso, contávamos com a autoridade principalmente do Beleza, que nos conduzia a diferentes espaços que faziam parte de sua rede de contatos.

Coloco-me o questionamento a respeito da minha própria legitimidade frente à academia e frente à comunidade, alternando o lugar de perspectiva entre a universidade e a comunidade, confrontando ambos e me encontrando às vezes sem um território firme: quais aportes fazer, qual estilo e discurso assumir. O meu próprio se identifica menos com a Restinga e mimetiza o da academia: como poderia confrontar isso, para quem deveria escrever, como deixar de lado uma adesão franca a um ou outro. Respostas a esses questionamentos também constituem a busca que essa tese empreende, sendo alcançadas não necessariamente por via textual, mas através das soluções que vou encontrando para construir o texto, como me relaciono com ele e com meus interlocutores.

Como já vem sendo discutido, está presente aqui o questionamento a respeito das maneiras de se viabilizar a legitimidade das práticas e dos discursos. Para Bourdieu (1996, 2011), isso ocorre no espaço de tomadas de posição, de lutas por legitimação, travadas especialmente no domínio simbólico. Como parte de um trajeto que vai de mim ao Maragato e retorna, nestes atravessamentos está sempre presente na tese uma visada crítica às práticas analíticas (e simbólicas) acadêmicas.

## **Ainda atravessamentos: a criação do Maragato**

Retomo agora a figura do Maragato, realizando uma apresentação mais aprofundada. Tenho aqui o objetivo de dar forma ao sujeito a respeito do qual trato, tendo por base seu próprio discurso, captado em vídeo em diferentes contextos e datas. Aos poucos irá se conformando a imagem e os comportamentos com os quais busca se legitimar diante do mundo, interconectando-se nossa relação.

A constituição de sua figura ocorre no segundo contato que tivemos com ele, em encontro realizado na casa do Beleza, responsável por apresentá-lo a nós; foi da

primeira vez em que levamos uma câmera, obtendo, portanto, o registro dessa materialização. Como voltaria a se repetir, aquele sujeito, a princípio recolhido e discreto, sofre uma expansão, torna-se saliente, ocupa uma presença.

[*close* no rosto escurecido pelo boné]

ANA - Maragato, a gente queria que tu contasse a história do teu nome de novo.

MARAGATO - Baaahhhh, essa é a mais sinistra das histórias [*riso geral*]. Na verdade, [*olhando para baixo; titubeando, escolhendo as palavras*] Maragato é a associação do meu nome, né, com uma **imagem**, na verdade, né: eu tava/ morava no Ipê, ali na, próximo à [???]. Eu morava com uns amigos, né, e tava consertando um telhado pra eles, e daí a telha da cozinha rompeu e eu caí, e vim com as unhas [*mostra o gesto com as mãos*], né. Aí, juntaram meu primeiro nome, que é Marco, com a atitude de gato [*mostra de novo as mãos de gato arranhando*], né, que arranhava as paredes. **E aí nasceu o Maragato** e o apelido, que foi dado pelo Paulo, que era o marido da minha amiga na época, da minha amiga Goreti na época.

ANA - E ele sabia de onde vinha o nome Maragato, da história do Rio Grande do Sul, ou veio na hora assim?

MARAGATO - Na verdade, a intenção não foi essa, não foi... Na verdade, deu a coincidência de ser, de **se tornar Maragato**, né. Na verdade, a história é em função dessa queda do telhado, né; não foi pelo fato de se relacionar historicamente com alguma coisa. Daí que vem o apelido Maragato [*titubeante e pausado*].

ANA - É quase como te darem esse nome... não sei se é destino, mas... é que nome é uma coisa importante na vida das pessoas, e parece que o que tu faz é uma coisa de Maragato mesmo, que é de buscar um outro caminho, de bri/na história, Maragato é aquele que usava o lenço vermelho, que era tido como os opositores, como os resistentes, e tu parece que é sem querer também o Maragato dos tempos atuais, digamos assim.

MARAGATO - Na verdade, apesar desse apelido ter quase 20 anos, eu comecei a usar mais frequentemente de 4 anos pra cá. Eu usava até como **nome artístico, porque eu sou poeta também**. (Registro Audiovisual, 18 de setembro de 2006, 1h26')

Incitado a se apresentar, Maragato opera um processo poético de autocriação, um ato fundacional. Configura-se em uma persona, um *ethos* de poeta, evidenciado pelos termos grifados: “nasceu” e “se tornar”. Além da alusão mais concreta, de que essa persona constitui o ser artístico que há nele, nomeando a poesia com todas as letras. Aquele que nasce a partir de uma imagem, opera por meio desta, por uma atitude, uma metáfora, ligando-se à própria ideia de poesia.

A importância desse fato, podemos medir pela forma como ignora a

insistência da Ana em tratar da figura histórica à qual ele se ligaria, de certa forma rejeitando a filiação, ainda que rebelde, já historicamente instituída. Faz essa recusa para se compor como poeta através de uma imagem, uma afecção de gato, apesar da e em contrário à imagem do Maragato histórico. Ao mesmo tempo que recusa este, apega-se a outra instituição: à do poeta histórico, artista que usa cognome para identificar um aspecto de sua identidade ligado à criação.

Por outro lado, Maragato se faz poeta por uma via alternativa, que envolve uma ação fortuita e incontornável à qual foi conduzido pela necessidade de resolução criativa de um problema (no telhado), por uma ação cotidiana. É como se a entrada na cozinha a partir do telhado fosse um batismo de um ser que carrega de criação suas ações. Aqui uma criação coletiva da telha que se rompe, dos amigos e de sua atitude de preservação (tentando suavizar a queda, ao se agarrar na parede) geram a associação forte do nome com a imagem, dando origem, na prática e na instância coletiva de ação, à identidade do poeta. Não se trata aqui de traçar alguma tentativa de interpretação de sua produção através de um dado biográfico, mas sim de engatilhar a argumentação de que essa narrativa é parte de sua produção, no ato passado e na atualização do relato, apontando para um conjunto de comportamentos atrelados à vida cotidiana, traço ressaltado pelas vanguardas segundo Souza (2011) e Bourriaud (2009, 2011), e da arte contemporânea, segundo Cauquelin (2005).

Até chegar a essa elaboração, teve de errar por diferentes espaços e trilhas, como podemos observar num breve itinerário que traça no trecho a seguir:

MARAGATO – o aluno, ele deveria ter a noção da profissão dele lá no ensino fundamental. Quando ele chegasse na faculdade, ele teria noção do que que ele gostaria de fazer. Todos nós tivemos aquela época da incerteza. Inclusive, quando eu tinha 12 anos eu queria ser bombeiro; antes disso eu queria ser médico, aos nove anos; aos 12 eu queria ser bombeiro; aos 22 eu descobri que eu não conseguia ser nem uma coisa nem outra: uma porque eu tinha horror à altura e a outra porque eu tinha horror a sangue. Eu também queria ser advogado, aos 21. “Não, não vou ser advogado”. Estudei psicologia/ comecei a estudar psicologia aos 28, mas não/ aí eu tive um outro problema: não consegui pagar a faculdade. Parei. **Virei educador popular.** (Registro Audiovisual, 11 de setembro de 2008, 50’)

Esse breve recorrido provê alguma informação sobre as ambições e o grau de escolarização do Maragato, que acaba se voltando para a própria prática de escolarização, refletindo sobre ela e instituindo-se como educador, não apenas pelas vias da experiência prática, mas também por um curso de formação oferecido pelo FERES (Fórum de Educação da Restinga e Extremo Sul). Este “é um movimento composto por educadores formais e

populares” que atende crianças, jovens e “adultos da comunidade, institucionalizados ou não”<sup>22</sup>. É interessante registrar esta marca de um grupo que circula por espaços híbridos, entre a institucionalização (e os espaços formais) e a legitimação da informalidade e dos espaços não institucionais. Isso caracteriza profundamente o modo de operação do Maragato. Algo que pode ser observado no percurso enunciado por ele, seu anseio por profissões bem reguladas e institucionalizadas, a que, por diferentes razões, acabou não tendo acesso. Encontrou uma via intermediária, que por vezes o põe numa posição de autoridade, por vezes o priva de legitimidade (por exemplo, quando é afastado do Escola Aberta, supostamente por ser um educador popular sem diploma universitário). Ele acaba exposto e vai buscando criar alternativas para se sustentar frente aos outros.

Essa sustentação se dá por vias da busca de um reconhecimento do que concede legitimidade a ele. Isso é apontado de maneira clara pelo Beleza, que realiza uma espécie de apologia ao Maragato, confrontando-o com a autoridade dos representantes da educação institucional(izada).

MARAGATO – e outra coisa: não há abertura para que seja desenvolvido por pessoas que não são da educação formal, a educação aquela religiosa [*traça uma divisória reta, de cima a baixo, com a mão, o braço estendido*], que traga/ quando o professor traz uma modernidade pra escola, parece um fim do mundo: “Bah, vamos chamar esse cidadão na secretaria porque ele é um anarquista”. Ele tá tentando mostrar pros alunos dele que a educação não é só aquilo, aquela coisa básica que tá dentro de um caderno. Ele vai ensinar ela a entender isso.

BELEZA – Isso que tu fala, na minha opinião é assim, ó: é uma questão de oportunidade; isso tem que ser assunto presente, mas não porque o professor quer, ou porque a SMED [Secretaria Municipal de Educação] lá, ou não sei quem mandou; isso tem que ser uma **necessidade da própria cultura da comunidade**, eles é que têm que dizer o que que é necessário. [...] Eu vejo assim, que é uma questão de oportunidade: tu vai te interessar por alguma coisa, se tu for incentivado praquilo; se não, tu não vai. [...] Se tu for incentivado, tu vai dar curso pros teus índios lá, na tua aldeia mesmo, lá o pessoal precisa se informar disso, mas eles é que vão dizer quando é e como é que isso vai ser necessário; eles vão participar disso, vão ser pessoas envolvidas nisso. [...] Nós temos que ter uma coisa anterior, que é **a nossa necessidade**: tu [*olhando pro Maragato*] sabe o que que é pegar ônibus, tu sabe o que é ficar desempregado, tu sabe o que que é ser discriminado, tu sabe dessas coisas; **então tu é a pessoa importante pra tá nesse negócio, pra falar sobre o que que é discriminação, pra falar sobre aquilo que ninguém sabe nada** – e aí o cara fica lá se arrotando, dizendo que ele é que sabe [*modula a voz, depreciativo e zombador*]: “porque informática, plataforma linux, não sei o quê”; tu sabe bem como é que é isso daí. Por quê? **Porque as pessoas se acham melhor do que as outras, não tão**

<sup>22</sup> Descrição retirada do sítio: <http://feres.no.comunidades.net/>

**dentro do processo e aí querem fazer o quê: aí vão manipular os outros;** aí fica fácil; e aí na questão dessa coisa da educação é bem isso: a educação fica sendo sempre de lado específico: “ah, não, o cara tem que ser, o cara tem que ser cabista lá do telefone, não sei o quê”. Mas não é só isso; o que tem que aprender é o básico. Ele pode ser cabista, ele pode ser operador de áudio [...]. Mas ele tem que aprender uma coisa básica lá, que sirva pra tudo isso; não precisa ser só praquilo ali. E é a mania das empresas: eles querem as coisas só pra eles: “ah, eu quero um desenhista na área de construção civil”, agora, que é o que é o provável aí; eles querem um cara que seja ligado só pra área de informática. Mas isso/ **nós não precisamos só disso: nós temos que ser da informática, da fotografia, da cultura, tudo o que é área.** [Registro Audiovisual, 11 de setembro de 2008, 57’35”)

Na fala do Maragato, vemos sua exposição da dificuldade em alcançar legitimidade no ambiente em que atua dentro da escola; tenta afirmá-la revelando sua capacidade de desvelar novos sentidos, criar dentro de um ambiente marcado pela repetição (a “coisa básica”, como ele nomeia). Sua busca por legitimação passa pela recusa veemente da instituição escolar, ainda que o faça dentro de seu ambiente, sem deixar de afirmá-la também, mesmo que a seu modo, com criação em alternativa ao automatismo. Essa estratégia se assemelha com a apontada sobre o funcionamento da arte contemporânea, em que se observa um aprofundamento na absorção e aceitação sempre mais intensa da rede, que permite, assim, acessos e ligações multipolares e interatividade. Para poder estar presente nela, o Maragato busca ser reconhecido por ela, tomando-a como parte de si mesmo. Não tanto uma autonomia, mas uma possibilidade de participação.

Beleza intervém para defender sua tese de que as questões que afetam a comunidade devem ser negociadas local e internamente, justamente porque é ela que tem mais chances de possuir os conhecimentos e saberes necessários e adequados para tratar dos problemas. Isso vem acompanhado de uma noção bastante alardeada por ele de que todos têm condições de se desenvolver se estimulados, o que coloca uma carga de altas capacidades amplamente espalhadas, contrastante com a noção mais vulgar, no campo da arte, por exemplo, da exclusividade das genialidades. Ao mesmo tempo, opera também por esta lógica, atribuindo eminentemente ao Maragato a posição privilegiada para ocupar o espaço escolar, o que parece ser possibilitado pelas ligações multipolares oferecidas pela rede. Parece-me que são essas ideias que defende quando apela para o fato de que deva ser uma “necessidade da própria cultura da comunidade”; ou seja, as demandas partem da e refletem a cultura da própria comunidade. Para a presente tese, esta lógica encontra-se no centro da discussão, pensando em como uma abertura, uma amplitude, da maneira como o Maragato explora, entre a legitimação e a (des)institucionalização, pode acarretar um incentivo à produção

alternativa/periférica, a partir das demandas locais; e de como isso se torna viável dentro de um regime de comunicação.

A possibilidade de envolvimento e participação ativa são elementos cruciais para o Beleza, afirmando que a comunidade local “é que [vai] dizer quando é e como é que isso vai ser necessário; eles vão participar disso, vão ser pessoas envolvidas nisso”. É por essa via que realiza a apologia ao Maragato, alegando que ele é que “é a pessoa importante pra tá nesse negócio, pra falar sobre o que que é discriminação, pra falar sobre aquilo que ninguém sabe nada”. Como é de costume no tom de suas argumentações, encerra a questão de forma taxativa e exacerbada: só o Maragato deteria o conhecimento. Logo em seguida explica o que está sendo indicado por esse tom: “Porque as pessoas se acham melhor do que as outras, não tão dentro do processo e aí querem fazer o quê: aí vão manipular os outros”. Parece apontar para uma desconfiança frente às práticas institucionais homogêneas que supõem deter os saberes para agir dentro da comunidade. Dentro do regime de comunicação, elas não detêm mais a legitimidade absoluta; ao contrário do Maragato, que deteria a máxima legitimidade, mas a quem não são dados os espaços e as oportunidades por não deter a formatação institucional. É a partir deste dilema que podemos ter alguma compreensão a respeito da atuação do Maragato, tensionando todas as possibilidades. Ele compõe assim uma frente ampla, flertando com diferentes abordagens, já que, como afirma o Beleza, “nós temos que ser [de] tudo o que é área”. Ou seja, ocupar o máximo possível dos espaços da rede.

As reentrâncias entre os diferentes espaços, as possibilidades de envolvimento da comunidade e os trajetos realizados pelo Maragato em meio a isso são retomados em outro relato do Beleza a respeito daquele. Aqui se trata do Escola Aberta, um programa governamental administrado localmente por cada escola.

ANA - Tu falaste, né, que o Maragato tava e, de repente, não tava mais. Como é que é isso, hein? É muito/ quem é que controla? Porque, na verdade, o **Escola Aberta** é pras pessoas da comunidade também atuarem como oficinairos, como voluntários. Como é que é isso?

BELEZA - É que o Escola Aberta deveria ser uma coisa assim, ó, incentivada e trabalhada na própria comunidade, mas tem que ser incentivada pra isso, e não é. Então, o que que acontece? Pega uma diretora: aí a diretora, é ela que tem a chave/ porque o grande medo deles é isso: colocar um espaço desses à disposição das comunidades no fim de semana, né!? Mas, o que que acontece? A diretora não libera, fica ela de/ ela fica também sendo responsável, perante [???], pra poder/ com os convênios que eles fazem, com as prefeituras, com o governo do estado, pra esse tipo de coisa. Só que, na minha opinião, não funciona/ em primeiro lugar: uma diretora, que trabalha uma semana inteira, com essa gurizada furungando o tempo todo nos ouvidos dela/ e é briga, e é isso, e é aquilo. Ainda chega/ vai

ter que ir fim de semana? Não dá certo. Aí, dá a chave pra outra funcionária, aí a funcionária não vai ou esqueceu, aí os caras ficam esperando, aí quem é usuário já se chateia, chega lá, tem que ficar esperando uma hora, duas horas, porque não aconteceu no horário previsto, e assim vai. Aí, nós tínhamos conseguido fazer com que o próprio, no caso o Maragato fosse lá dar a oficina sobre informática: ficou um ano e pouco. Aí, o que que acontece? Ele tinha lá o laboratório, que só tinha quatro ou cinco computadores. Aí, batalha daqui, briga dali, ele chamou o secretário da [interrupção]. Nesse ínterim todo, o Maragato começou a fazer o trabalho lá e começou a ir/ tá, não era uma coisa muito, no começo né/ **aí ele acabou, por conta dele, organizando a gurizada que tava com ele**, porque só tinha quatro computadores. Aí, ele começou a ir pra cima, veio a secretária essa da prefeitura, mais não sei quem. Aí forçaram a barra e **ele começou a articular com as pessoas e aí acabaram conseguindo uns computadores**, dezesseis computadores. Aí ele conseguiu montar um laboratório, ampliou o número/ aí ele começou a inscrever a gurizada que tava participando com ele, ajudar a selecionar os que tavam ingressando. Aí, em vez de dar uma aula no sábado, ou duas parece que era, ele passou a dar três ou quatro e pra trinta ou quarenta, aí ele começou a fazer turmas. Então os caras ficavam de fila, iam pra lá a uma hora da tarde, faziam fila, esperando a sua vez. Então, numa tarde lá, ele tinha três turmas. **Aí ele criou uma rádio web, que é a tal de Rádio Recreio**; ele começou a criar essa coisa de teatro com a gurizada pra fazer trabalhos, onde fosse apresentar pros pais, pra própria escola. E aí ele começou a trabalhar com essa coisa da Rádio Recreio e aí também começou a ser voluntário pra/ que daí teve interesse dos próprios adultos que estudavam no SEJA. Aí ele começou a ir lá trabalhar isso. Mas aí, claro, começou a gerar ciúme, porque **começou a acumular muita gente na volta dele**, né, e aí era ele pra não sei quê, e quando via já tinha uns lá que tavam dirigindo a tal de Rádio Recreio, que era o pessoal mais adulto; a gurizada mais nova lá, durante o fim de semana não tinha muito tempo/ tinha a questão da informática lá, que ele tava trabalhando essa coisa da **informática avançada** com a gurizada, pra fazer blog, escrever texto, um monte de coisa. E isso acabou gerando ciúme, porque, na verdade, ele começou a se destacar com essa gurizada e toda hora iam lá: "não, (chamavam ele) eu **não sou professor, sou só oficinairo**", "não, não, **não, tu é o cara que tá ensinando**". Aí, não sei o quê, daqui, dali, ele ficou um ano e pouco e aí demitiram ele por telefone, porque tinha outras pessoas, porque ele tava/ era tudo conversa, conversa mole. Porque, na verdade, aí a gurizada não prosseguiu. Aí existiam os endereços, as senhas pra entrar nesse negócio da Rádio Recreio e a gurizada não quis passar pra ninguém, disseram que não iam passar, que ele era a pessoa que tinha construído com eles isso. E só iam permitir se ele estivesse de novo. Porque ele disse: "**não, vocês têm que ir lá, porque isso vocês é que tão fazendo, não sou eu, eu só ajudei a organizar, mas quem tem o controle disso aí são vocês, vocês têm que passar...**", "não, não, não, nós só vamos liberar se tu estiver junto". E aí acabou ficando no que ficou, né. (Registro Audiovisual, 04 de outubro de 2007, 46', grifo meu)

Deste longo trecho a respeito do episódio no Escola Aberta, podem ser reforçados pontos já estabelecidos e apontar outros. O caráter coletivo se destaca na consciência da possibilidade de organização das crianças a partir das propostas do Maragato. E nesse sentido se marca fortemente a distinção entre as instâncias: numa demonstração de

autonomia ocorre a agregação de gente a volta dele, agindo como um polo alternativo à escola, ainda que sem deixar de estar atrelado a ela, aproveitando-se de seu espaço não só físico, como institucional. Assim é também a articulação com os meios institucionais, pressionando para conseguir computadores para o laboratório, envolvendo os representantes das instâncias de decisão para alcançar a existência autônoma da oficina. A distinção também é frisada pelo contraste entre a posição de professor (diplomado e concursado) e a de oficinairo (posto em uma situação de menor formalidade), o que já foi apontado anteriormente a respeito do seu status de “educador popular”.

Encontramos a realização ampla do Maragato na intersecção entre prática artística, pedagógica e política, por meio de seus modos de articulação, criando a realização dinâmica do grupo que se “acumula” a sua volta e faz a rádio acontecer. Trata-se da reafirmação dos processos coletivos, neste caso os de criação e manutenção da rádio. Isso parece constituir o âmago das proposições artísticas do grupo de moradores, especialmente do Maragato, refletindo-se no comportamento da gurizada, que se nega a ir nos encontros com o oficinairo substituto ou repassar as senhas ao que, na narrativa do Beleza, Maragato responde: “não, vocês têm que ir lá, porque isso vocês é que tão fazendo, não sou eu, eu só ajudei a organizar, mas quem tem o controle disso aí são vocês”.

Sobre a oficina em si, resta mais um ponto a ser abordado: seu título de “informática avançada”. No embate com o ambiente institucional, tal título parece soar como uma provocação, abrindo uma afronta ao uso dado pela escola, que seria, então, “básico”, ou meramente reprodutivo, não criativo. Segundo o grupo de moradores narra, há professores que usam ferramentas comerciais como o jogo do milhão em aula como passatempo sem objetivos claros: “Porque a sala de informática é muito/que é uma sala de formação, mas, na realidade, fica ociosa dentro da escola, porque ela serve pra Show do Milhão, ela serve pra o aluno ver a Turma da Mônica, pornografia” (Maragato, Registro Audiovisual, 18 de setembro de 2006, 1h38’). Ao mesmo tempo, devemos nos perguntar quais os limites entre a presunção e a realidade espelhada no uso desse adjetivo “avançada”. Em um de seus sítios virtuais, Maragato descreve os temas abordados em suas oficinas: “rádio e tv, transmissão pela internet ao vivo, gibi digital, tvb, blog, fotolog, página escrava, chat pessoal, rádio poste, jornais, central de produção de programas rádio e tv, edição de áudio e vídeo”<sup>23</sup>. Certamente não são temas triviais, mas, ao mesmo tempo, não está claro se caberia a eles um adjetivo como o que foi utilizado. De qualquer forma, o que desponta nessa situação (como ocorrerá em outras que

<sup>23</sup> Disponível em: <[http://docs.google.com/View?id=dgk7mknj\\_36fbxrmzf6](http://docs.google.com/View?id=dgk7mknj_36fbxrmzf6)>. Acessado em: 12/01/12.

serão abordadas aqui) é um jogo poético captado na conjunção entre um enfrentamento institucional e um agir coletivo; além de se apresentar uma construção ambígua que conjuga realismo e irrealidade; um domínio discursivo que se faz ação no mundo, mas que não se concretiza, que flui constantemente.

Estes princípios de coletividade e transitoriedade implicam uma determinada concepção dialógica (com fortes semelhanças em Bakhtin) e um formato argumentativo dialético, composto por partes e subpartes, que organizam e bagunçam, apresentando forças opostas de aglutinação e dispersão, já que as partes dão delimitações, mas se veem dispersas, não sendo conjuntos que se complementem. Veremos este esquema na sequência (e também mais adiante, quando serão discutidos os modos de produção do Maragato):

MARAGATO - O convívio, né. Por exemplo, a gente cobra muito: por exemplo, **este aqui** [*gesticula com a mão na horizontal, procurando os olhos dos interlocutores*; estamos em círculo na varanda da casa do Beleza] **é o processo melhor de nos vermos, de transparecermos**. Quando alguém fica acima de nós, se posiciona numa mesa, num nível mais elevado, a gente se sente pouco à vontade. A maioria das pessoas que convive com comunidade tem essa percepção. E daí se questiona muito: por exemplo, tu vai fazer um trabalho – o próprio exemplo do trabalho do FERES [Fórum de Educação da Restinga; refere-se ao curso de formação de educadores populares] lá –, onde vão pessoas que são acadêmicos, boa parte, que não têm um convívio com comunidade, vão lá discutir tecnicamente as coisas, que têm essa relação de público-auditório, e não **a relação de eu e você**; ou seja: tu tá numa roda e as pessoas se observando e se conhecendo; há um distanciamento disso. Isso é uma das coisas. Outra coisa é tu... muitas vezes tu quer ir do ponto A ao ponto B – que é o exemplo deles [FERES], querem ir do ponto A ao ponto B –, mas tem um ponto de ruptura, que é **a relação dos movimentos com esse espaço da universidade**. Como é que se dá essa relação movimento-espaco da universidade? As críticas de um lado, as críticas de outro; a não compreensão de estar naquele espaço. Como é que sai essa divergência, esse ponto de ... [*gesticula com as mãos, aproximando e afastando os dedos indicadores*] que interrompe na verdade essa relação entre o ponto A e o ponto B. Isso é uma das coisas. Outra coisa é a clareza de que, o movimento social, ele tá **habitado a conviver com as coisas que estão lá, que a maioria dos outros espaços não percebe ou finge não perceber: o caso da própria universidade**; por exemplo, eu tenho grandes amigos no Conexões [Programa Conexões de Saberes, integrado por alunos de graduação da UFRGS, provenientes de classes populares], mas não concordo muito com a posição dos caras; não concordo muito que o projeto esteja dentro de uma política que seja voltada assim ó: pro universitário vir aqui na periferia e conhecer a periferia, trabalhar com a periferia, conhecer o dia a dia, a grandeza que tem e as próprias limitações [...] Como é que trabalho com essa limitação entre o sujeito universitário que vem aqui...

ANA - Como é que tu acha que podia funcionar melhor, Maragato?

MARAGATO - Eu acho que podia funcionar melhor se tivesse **liberdade de não ter essa distância absoluta entre a universidade** e o ... e que tivesse uma política séria, que viesse perguntar, que viesse fazer pesquisa, perguntar: 'qual é o trabalho que tu gostaria que a universidade viesse fazer aqui?' Entende?, eu acho assim ó: **não de cima pra baixo**, acho que a coisa, quando funciona de cima pra baixo ela acaba... não deveria ser uma iniciativa da universidade e sim das comunidades. A comunidade propor: 'olha, vamos levar os alunos lá pra conhecer a periferia, conhecer os projetos que tem lá e como a universidade poderia interferir e ajudar esse processo, pra se tornar melhor. (Registro Audiovisual, 15 de maio de 2008, 13')

Este trecho se inicia com um elogio ao acontecimento estabelecido naquela instância de comunicação, o que, além de reconhecer a inserção minha e dos outros acadêmicos presentes, produz um autoelogio, enaltecendo a posição ocupada por ele mesmo, Maragato: “este aqui é o processo melhor de nos vermos, de transparecermos”. Ao mesmo tempo, nos “amacia” para enfrentar logo adiante a posição que virtualmente ocupamos. De todo modo, dá um indício de que criamos ali um espaço de complementariedade, de equilíbrio momentâneo das forças contraditórias em ação naquela relação. Naquele espaço, a negociação do que representamos todos fica suspensa, e podemos dialogar (e, redundantemente, escutar). Esse dialogismo reforça sua proximidade com o regime da arte contemporânea, como descrito por Cauquelin (2005), de entradas autônomas na rede, não importando o lugar periférico ou central que ocupa no mundo “real”.

Ao mesmo tempo em que inclui o público acadêmico, estabelece um “ponto de ruptura”: trata-se das formas possíveis de “relação dos movimentos [sociais] com esse espaço da universidade” – insistindo na ocorrência de uma “interrupção”, deixa em suspenso a questão dos cruzamentos, dos quais tento tratar aqui: a partir de que prerrogativas e em que condições se dão esses cruzamentos; como ocorrem os movimentos de aproximação e afastamento. Se – como venho tentando refletir – o que constitui essa prática artística é justamente o encontro, a relação, a instauração do coletivo, então é de se pensar quais as condições para que isso ocorra; parece ser isso o que está em jogo na discussão travada constantemente, e neste trecho mais explicitamente, pelo Maragato.

Ao expor o ponto de ruptura parece apontar a ilegitimidade, ao menos inicial, da universidade para tentar dar conta do espaço que é próprio dos “movimentos” sociais. Há, portanto, um alto grau de legitimidade que não está acessível a nós acadêmicos, indicado pela “não compreensão de estar naquele espaço” comunitário. Expõe dessa forma a dificuldade mútua de deslocamento, de transferência para uma posição alheia, para uma predisposição a um cruzamento, esforço constantemente realizado por ele, em suas táticas de apropriação e recusa de âmbitos institucionalizados na busca de uma legitimação plena e

unânime. Nesse sentido, ele se aproxima mais das práticas vanguardistas que buscam afirmar sua autonomia e trazer para si o direito de consagrar, num espaço em que ainda se apresenta uma instituição minimamente centralizadora. Mesmo agindo dentro de um regime de comunicação, isso permanece no cômputo das suas táticas.

Aponta especificamente para a universidade (o que me faz retomar o questionamento acerca de mim mesmo no jogo de constituição de identidades) como campo conflituoso para apreciar o que é alheio: “a maioria dos outros espaços não percebe ou finge não perceber: o caso da própria universidade”. Ou seja, esse campo institucional não estaria sendo capaz de reconhecê-lo (Maragato) pela capacidade, que ele tenta insistentemente realçar, de apropriação e, ao mesmo tempo, autonomia, seja diante da academia, seja diante dos movimentos sociais.

No discurso do Maragato (e também no dos outros moradores) fica bem marcada uma dicotomia “nós e eles”, ainda que sobrevenham reentrâncias; marca-se um lugar de identificação em que, a rigor, fica a academia, e eu mesmo, como um todo no campo do “eles”, mesmo que as distâncias não sejam assim tão drásticas, havendo uma forte mistura e apropriação recíproca, dissolvendo-se a dicotomia – ao mesmo tempo em que se afirma –, como se nota nos constantes maneios do Maragato, marcando uma distância do institucional ao mesmo tempo que faz uso dele para se legitimar e, também em busca de legitimidade, rompe com ele. A possibilidade de entradas múltiplas em campos que estão “aglomerados”, que já não se distinguem claramente – como se dá na representação circular do esquema da arte contemporânea montado por Cauquelin (2005) –, é uma feição da compreensão de Even-Zohar (1990) sobre o polissistema, os múltiplos sistemas que se cruzam de maneira interdependente.

“Eu acho que podia funcionar melhor se tivesse liberdade de não ter essa distância absoluta entre a universidade e o ...”: é assim que enuncia o desejo e a necessidade de fazer uso, ainda que sempre esquivo, dos diferentes campos, institucionais ou não; um posicionamento que enuncia sua postura política frente à negociação entre os campos em disputa e, ao mesmo tempo, seu procedimento criativo formal, de apropriações e distanciamentos, prenhe do desejo de poder utilizar livremente os recursos formais próprios de cada campo a fim de estabelecer instâncias de relação. O engenho poético, portanto, funciona sob a forma de uma dialética que não busca síntese, apenas um equilíbrio metaestável na cristalização das instâncias relacionais, na forma como é enunciada por Roy Wagner (2010, p. 96): “uma tensão ou alternância, ao modo de um diálogo, entre duas concepções ou pontos de vista simultaneamente contraditórios e solidários entre si”. Na

fragilidade de condensações efêmeras que engendram zonas autônomas, Maragato se esforça para reunir diferentes elementos e compor sua criação.

Assim vai sendo estabelecido um panorama amplo que dá o tom da discussão a ser levada a cabo aqui. São estabelecidas considerações específicas que constituem as concepções cruciais para o mundo que se estabelece de acordo com o Maragato, dando relevo para a importância da comunicação, a imbricação dos campos e a problemática das relações.

### Mais um passo para dentro da discussão

Esse mergulho no campo em busca da figura do Maragato encaminha a proposição de uma concepção de poesia que procura se afirmar pela instabilidade, tentando contornar o discurso da essência, que é estritamente normativa – como veremos, a retórica da essência é utilizada como contrabrevata pelos moradores da Restinga em conflito com o campo artístico instituído: apropriando-se de uma estratégia própria deste, o Beleza usará o bordão “Valorize a cultura, dê voz aos *verdadeiros* artistas” (cf. a Imagem 3, retirada de seu arquivo pessoal, grifo meu). Ao mesmo tempo, reforçará o posicionamento do lugar de onde fala, rivalizando com qualquer imposição externa que desconsidere a legitimidade de sua “verdade”: “Mas isso aí pra mim tem que ser uma coisa brotada nas comunidades. Não pode ser uma coisa vinda de um iluminado lá, um medalhão” (Registro Audiovisual, 17 de julho de 2007).

**Figura 3** – Beleza, s.t., 2009.



Em vez da normatividade, pensarei aqui nos fatos de disputa próprios do campo, em negociação ininterrupta, sem valores *a priori*. Aludindo à noção de “nomos”<sup>24</sup> utilizada por Bourdieu (1996), reflito sobre a regulação cotidiana da experiência que se constitui social e multilateralmente (ainda que com diferentes intensidades de força). Trata-se de observar o campo sempre em disputa, em que há sempre fatos, não dados consolidados (FLORES, 2006), numa postura que ecoa a posição adotada pela linguística desde Saussure (NORMAND, 2009) e pelos Estudos de Performance (BIAL, 2004; ZUMTHOR, 1997, 2005, 2007; BAUMAN, 1986; BUTLER, 2004), por exemplo. Há consonância, portanto, com a concepção de polissistema (EVEN-ZOHAR, 1990), uma estrutura aberta e heterogênea de múltiplos sistemas que se interseccionam e se sobrepõem ou se repelem, mantendo sempre uma interdependência de redes de conexões.

Aqui há que se estabelecer uma distinção, nem sempre clara e reconhecida<sup>25</sup>, entre o fazer artístico, que segue um conjunto de normas que compõem as diferentes estéticas em disputa, e o fazer analítico e reflexivo, que aborda sim o fazer artístico amparado por determinado paradigma, mas sem confundi-lo com a normatividade estética dos movimentos artísticos. Neste trabalho, persigo uma abordagem sócio-histórica com a atenção focada para eventos singulares. Assim, busco me aproximar da perspectiva de Bourdieu (1996) que, ao refletir sobre as regras da arte, considera que “a ciência não pode fazer nada mais que tentar estabelecer a verdade dessas lutas pela verdade” (p. 332). Ou seja, quero constantemente retomar a construção histórica negociada que há nas afirmações de verdade de parte a parte dos agentes do campo simbólico; a necessidade de imposição de essências que são, de fato, normas. O objeto a ser explorado, portanto, é a constituição do campo e suas lutas quando o ponto de vista ‘verdadeiro’ (que está em vigor) é o do Maragato e seus parceiros; de que forma eles apresentam a representação desse campo e agem em sua dinâmica.

Em contiguidade está também uma objeção à leitura intemporal e des-historicizada e à concepção da literatura como modo de existência autônomo, desconectada do mundo, como é muitas vezes apresentada na academia, com uma aura de essência que se basta. Como observa Bourdieu (1996), “a definição mais estrita e mais restrita do escritor (etc.), que aceitamos hoje como evidente, é o produto de uma longa série de exclusões ou

---

<sup>24</sup> Bourdieu (1996, p. 253) utiliza o conceito de nomos para tratar da “lei fundamental do campo, o princípio de visão e de divisão (*nomos*) que define o campo artístico (etc.) *enquanto tal*”. Refere-se portanto à regulação da experiência, à divisão do campo.

<sup>25</sup> Bourdieu (1996) afirma que aqueles que se encarregam de analisar as obras “são enredados pelo objeto que acreditam tomar como objeto” (p. 330).

rejeições visando recusar a existência enquanto escritores dignos desse nome a toda espécie de produtores” (p. 253). Aqui retornamos às lutas com a disputa pelo monopólio da legitimidade, numa tensão para a qual o Maragato se apresenta, por exemplo, no trecho já mencionado em que afirma: “eu sou poeta também”, ou, ainda, no bordão do Beleza: “dê voz aos verdadeiros artistas”. Aqui há um jogo em que a lógica exclusivista não deixa de ter um viés coletivista, seja nos movimentos que reúnem produtores que rivalizam com outros grupos, seja pensando na concepção já brevemente apresentada desses sujeitos da Restinga e sua ambição de instituir uma Relação.

### Objetivação e espaços de disputa

Retorno ao encaixo do Maragato, acompanhando um pouco mais do percurso que já venho traçando. Sigo verificando sua autoconstituição, considerando os recursos a que lança mão para criar e se criar. Trata-se ainda dos apelidos e o tom fundacional.

[Na casa do Beleza, fim de inverno. Maragato de casaco azul e boné (que impede a iluminação de chegar diretamente a seus olhos), olhando alternadamente entre o *waffer* que segura na mão e a Dani, membro do grupo da UFRGS]

MARAGATO - Mas assim, ó, a força que se dá a um nome, ou uma pessoa que se relaciona com o nome; na verdade, eu sempre tive apelidos gozados: por exemplo, quando era muito, quando era pequeno, morava na cidade de Canoas, região metropolitana de Porto Alegre, eu tinha o apelido de Tomate. Ninguém sabia por que me chamavam de Tomate. Aí um belo dia, né: todo mundo me perguntava, "por que que todo mundo te chama de Tomate?", "Ah, Tomate, sei lá". Um belo dia, um garoto gritou: "Aí Tomate!", e ficou, ficou e realmente ficou. Lá nos anos, lá no começo dos anos/ no fim dos anos 80 pros anos 90, né, eu tinha um outro apelido, né; na verdade, era no tempo de/ a gurizada tinha uma banda, chamada de Os Caveiras, uma banda de rock 'n roll e aquela banda só gostava de tocar em quermesse; é uma loucura, gostar de tocar em quermesse; e tinha assim um **relacionamento com a igreja católica**, apesar de a igreja católica contestar muito o som que a gente tocava, que era um som mais *heavy metal* assim, que **não era um som católico**, segundo o padre da cidade [???]. Então, na verdade a gente conseguiu **criar o que a gente chamou de, a gente acabou chamando de um outro estilo de heavy metal, que era um heavy metal mais católico, a gente chamava um heavy metal católico**. Na verdade, era **associar as imagens** da igreja católica com as músicas que a gente ouvia. Então a gente começou a associar isso; e daí **foi criado**. Aí lá me chamavam de O Iluminado! É um dos meus apelidos: O Iluminado. Lá na cidade de Canoas. O Iluminado, não sei porque [???] ficou, ficou; durante 4 anos a gente ficou na banda, né, que foi, na verdade, de 1980 até 1982. Aí depois eu subi pra São Paulo, tive um tempo, voltei 3 anos depois [???] até 81, de 78 a 81, mais ou menos, que durou a banda Os Caveiras, na verdade, tocava um heavy metal católico, que a gente chamava, que era uma coisa diferente. (Registro Audiovisual, 18 de setembro de 2006, 1h27')

Esse trecho é recheado de detalhes a serem explorados. A começar pela imaginação, a partir da Dani, dos interlocutores virtuais por parte do Maragato, já que, para a audiência que se encontrava no recinto, o detalhe de que Canoas se localiza na região metropolitana de Porto Alegre é totalmente dispensável, pois se pode seguramente supor que todos ali, moradores da capital, sabem minimamente a localização de Canoas. Há aqui uma expansão do Maragato na direção de um discurso heroico e grandiloquente de tom fundacional, afirmando assim a autoridade de sua fala. Tal autoridade se vê, ao mesmo tempo, abalada quando utiliza a palavra “heavy metal” pronunciando algo como */révi-mental/*, o que, por outro lado, não deixa de tornar ainda mais interessante a composição da “coisa diferente” que estavam criando.

Essa composição inabitual indica uma marca basal no processo criativo empreendido pelo Maragato, caracterizando-se por recusa e aderência, contestação e afiliação simultâneos, ou seja, o caso da banda que “tinha assim um relacionamento com a igreja católica”, mas ao mesmo tempo não se enquadrava ao que era requisitado pela igreja, sendo “um som mais heavy metal assim, que não era um som católico segundo o padre da cidade”. Aqui já se apresenta o paradoxo primordial. E o processo ele nomeia como criação: “criar o que [...] a gente chamava um heavy metal católico”. Também está posto neste caso um flagrante do processo de se expor ao massivo e ao institucional e formar algo a partir desse ecletismo, pela apropriação de “imagens”, isto é, “associar as imagens da igreja católica com as músicas que a gente ouvia”. E aqui se pode pensar na imensa carga de toda a iconografia proveniente do igreja católica. Aliás, o uso do termo imagem, além de ser bastante apropriado para a circunstância, não é fortuito, como se verá mais adiante em seu discurso sobre o culto e a recusa da imagem.

Seja como for, o que vamos vendo ser implementado pelo Maragato conduz à constatação de que realiza constantemente, como modelo criativo, um exercício de objetificação da cultura. Como lembra Roy Wagner (2010), no ato de objetificar – e assim inventar – outra cultura, inventamos nossa própria cultura e acabamos por reinventar a própria noção de cultura. Essa reverberação não é simples num caso como o do Maragato, em que não há uma separação inequívoca de culturas, mas um imbricamento amplo, uma complexa rede de “zonas de contato” (PRATT, 2005) sistematicamente reforçadas e recusadas. Presta-se aqui a noção de polissistema, que leva em consideração a estrutura aberta e heterogênea com distintos alinhamentos, estando tudo enredado na rede, como para a arte contemporânea.

Bourdieu (1996) propõe como método possível a objetificação do espaço de tomadas de posição dentro do qual o artista está inserido, sendo as posições marcadas pelas

diferenças que as conectam e as opõem. “Em outras palavras, só se pode adotar o ponto de vista do autor (ou de qualquer outro agente), e compreendê-lo [...], com a condição de reaprender a situação do autor no espaço das posições constitutivas do campo” (p. 107-8). Por meio da compreensão dos esforços de objetivação do seu meio realizados pelo artista, pode-se “descrever e compreender o trabalho específico que o escritor precisou realizar, a um só tempo contra essas determinações [prévias do campo] e graças a elas, para produzir-se como criador, isto é, como *sujeito* de sua própria criação” (p. 124). Constitui-se assim um ímpeto de transformação do meio, alterando a conformação do mundo.

O que venho apontando como constatação ao realizar esse exercício de objetivação no âmbito das tomadas de posição do Maragato é que esse mesmo mecanismo é também a sistemática que utiliza dentro de sua prática criativa em relação à cultura como um todo. No trecho a seguir, isso parece ser explicitado, constituindo o cerne da discussão que empreende.

MARAGATO - [...] daquelas pessoas que tão fazendo aquela formação, ou tão no dia-a-dia. Na verdade, tu não consegue ter uma aproximação com um aluno problemático se ele não consegue **ver nele a mesma identificação que tu tem nele**. Tu tendo condições de partilhar o espaço com ele, não exigir que ele partilhe o espaço contigo, mas sim **partilhar o espaço** com ele, tu consegue trabalhar melhor. E era o caso dele [Beleza] ali, ele fazia as pessoas compartilharem o espaço, e não impôs o espaço; não era mais a sala dele, era a sala de todos. Então, ele tinha aquela liberdade... Mesma coisa assim: quando tu ensina um aluno problemático, ele tem que sentir liberdade pra se inserir naquele espaço, **e não impor o espaço** pra ele. É o grande erro de boa parte dos educadores, é isso. (Registro Audiovisual, 18 de setembro de 2006, 44'40")

Aqui faz uso de noções francamente antropológicas, discutindo as possibilidades de acessar uma possível comunicação com um sujeito – “aluno problemático” – que, a princípio, não se vê inserido na mesma dimensão de atuação daquele que o analisa, sendo mesmo oposto a ela. Maragato busca uma solução para o problema que se coloca sugerindo a objetivação da situação encontrada: assim propõe o estabelecimento de espaços móveis de negociação em que seja possível que o sujeito espreite em si mesmo “a mesma identificação” que aquele que o analisa tem dele. Quando se realiza essa objetivação, torna-se possível “partilhar o espaço”, e não mais impô-lo de forma opositora. Trata-se de possibilitar uma entrada na rede. No âmbito das tomadas de posição passam da oposição para a cooperação momentânea. Esta proposta indica um reconhecimento ao que nomeio, e discuto mais adiante, como Relação, o desejo de instaurar um espaço de intersubjetividade como

elemento constituidor da poética do Maragato.

As condições de constituição desse espaço seguem sendo discutidas no trecho apresentado na sequência:

MARAGATO - Não ser apenas aqueles programas que as pessoas ouvem, que, terminou o programa, acabou! Não existe magia nenhuma nisso. A magia existe em tu **transformar** isso em coisas que tu possa fazer a pessoa pensar, ou ter **relação** com a comunidade, com isso. Aí, o que que aconteceu? Eu comecei a ver esse programa de outra maneira; ver esse programa com apelos, ver esse programa com sentimento mais claro, né. Ou seja, **o que que acontecia a meu redor e o que que isso me fazia entender o processo rotativo do mundo ao meu redor**, né; as pessoas nunca param pra pensar o mundo ao redor, né; são muito aqui, do seu próprio **umbigo**; nunca olham por seu próprio **horizonte**. Aí eu comecei a ver uma galerinha problemática na esquina, que ficava ali, que roubava CD da rádio e arrombava a associação [comunitária]. **Claro, não sou o dono do mundo, nem a solução pra tudo**. Mas aí eu comecei a ver que o que precisava ali não era simplesmente uma ação policial que pudesse impedir que eles fizessem aquilo, mas que eles se sentissem donos daquele **espaço**. Daí eu fui ser diretor de programação da rádio, eu comecei a trabalhar com uma outra visão do trabalho, que não era aquela que tava sendo trabalhada pelo antigo diretor; era uma rádio comunitária; eu comecei a pensar na escola, com um trabalho de escola ao redor; eu comecei a construir uma outra história. Primeira coisa: antigamente a rádio era feita de fora pra dentro, ou seja, as pessoas ligavam e pediam música. Passou ser feito de dentro pra fora: a gente ligava pra comunidade, pra que eles pudessem observar aquele **relacionamento**, que não estava sendo imperativo. A gente queria que [??] fossem imperativas, ou seja, que houvesse **a reação dos dois lados**, não apenas uma cumplicidade, apenas pelo fato de ser um veículo de comunicação que tivesse um relacionamento programa-auditório. Então, foram criadas várias coisas. Foram criados programas de auditório; foi criado um trabalho escola, onde/ que reforçava a produção de conteúdo comunitário e cultural e educativo, nas escolas, e que esse produto ia ser produto de uma programação dentro da rádio. Bom, vencida essa etapa, depois de um ano e pouco; vencida essa etapa com êxito, eu pensei: tem um outro caminho a ser percorrido. Nós estamos falando na inclusão digital, mas o que que é inclusão digital na verdade?; vamos conhecer um pouco disso. Eu trabalhei quatro anos em cima disso, aprendendo o que que é o mundo digital, o que que é a coisa lá dentro; o que que é a internet, o que que são as coisas que vão ser colocadas lá dentro. **Tem uma outra relação, que não se relaciona com o nome, mas Maragato tava muito constante dentro disso**, né. Na verdade/**assim como estava também lá na rádio**, como estava naquele processo radiofônico, naquele processo do entendimento do que que é a **relação comunidade com veículo de comunicação**. E daí eu tava nesse veículo tão complexo que é a internet, que até ali eu não entendia. O primeiro passo foi descobrir ela, o segundo passo foi compreender ela um pouco, né, **ver por onde eu poderia penetrar no mundo dela e conseguir tirar o melhor dela**. Isso eu levei mais dois anos pra entender. (Registro Audiovisual, 18 de setembro de 2006, 1h35')

Ao tomarmos o acima apresentado, devemos antes de mais nada notar o tom que o marca, o qual já se caracteriza por uma autoconfiança e uma certeza de legitimação alcançada, o que é ilustrado por frases como “eu comecei a construir uma outra história” e “vencida essa etapa com êxito”. Maragato adota, portanto, um discurso heroico, de autoelogio, que registra um orgulho, justificado ou não, em relação à construção que propôs. Como para reforçar esse tom, utiliza uma estratégia de ressaltar uma postura de modéstia: “Claro, não sou o dono do mundo, nem a solução pra tudo”. Essa declaração é paradoxal pelo fato de que na verdade afirma exatamente aquilo que pretende não ser.

Retoma novamente a questão do compartilhamento do espaço. Nessa passagem ressalta a necessidade de que ocorra uma apropriação desse espaço, o que se enuncia com a declaração de que “a magia existe em tu transformar isso”, ou seja, apreender conforme uma perspectiva compartilhada, na qual é relevante “a reação dos dois lados, não apenas uma cumplicidade, apenas pelo fato de ser um veículo de comunicação que tivesse um relacionamento programa-auditório”. E com isso retorna ao tema da posição ideal de se relacionar: a “relação [da] comunidade com veículo de comunicação” deve consistir em uma intersubjetividade de nível equilibrado, sem a hierarquização fixada de uma fonte emanadora e um polo de recepção (e para isso reafirma o peso dos mecanismos de objetivação: “observar aquele relacionamento, que não estava sendo imperativo”).

Aqui acrescenta ainda um grau de consciência considerável das possibilidades que estão abertas para que se instaure esse regime de comunicação intersubjetivo: “ver por onde eu poderia penetrar no mundo dela e conseguir tirar o melhor dela”, ou seja, está ciente de que existem diferentes possibilidades de entrada na rede e de ela pode ser explorada de diferentes maneiras, com diferentes formas de ocupação do espaço, garantindo diferentes legitimações.

Após uma longa palestra retorna à questão do nome, como que fazendo menção a uma peculiaridade do apelido: “tem uma outra relação, que não se relaciona com o nome, mas Maragato tava muito constante dentro disso, né[,] como estava também lá na rádio”. Se tomarmos a premissa de que este apelido marca a – ou mesmo é marcado pela – ideia de criação, de poesia – já que, como já foi discutido anteriormente, ele o “usava até como nome artístico, porque eu sou poeta também” –, o que ele indica é que aí nessa situação de objetivação e compartilhamento de espaços se dá também um processo criativo.

É importante ressaltar o fato de que afirma que o apelido Maragato “estava dentro disso”, era uma parte que integrava a ação (o eixo central), a promoção de uma discussão sobre a relação da comunidade em um processo comunicativo. Trago mais um

trecho para desenvolver o argumento:

E daí assim: aquela questão/ muito do apelido ter alguma coisa a ver com as pessoas. Por exemplo: muitas vezes as pessoas associam ao apelido/ aos fatos/ por exemplo, eu tinha um aluno que o apelido dele, algum tempo atrás, o apelido dele era Cativira. Cativira é um passarinho lá do Norte, que ele costuma virar as coisas que ele tem, o ninho dele é de cabeça pra baixo, ele põe os ovos na parte de baixo do ninho, não em cima; então, ele faz o ninho **ao contrário**, então é um Cativira. E eu não sabia disso, eu achava engraçado eles falarem: "Cativira, Cativira Cativira...". Aí, um belo dia eu perguntei: "Mas, tu sabe por que do teu apelido? Eu vou pesquisar o teu apelido". Aí nós conseguimos descobrir que o apelido dele, na verdade, era um passarinho, que fazia o ninho ao contrário e que era chamado de Cativira, no Nordeste do Brasil. Então, aquela coisa, o apelido acho que é muito, muito daquela coisa do/ O trabalho é aquela coisa que tu, **tu não pode associar o que tu faz ao teu nome, tu tem que associar a alguma coisa**. Eu acho, por exemplo, eu acho que **o nome Maragato tem peso**, hoje tem peso, de quatro anos pra cá tem peso, mas, lá atrás, quando era o Marco, quando era o Tomate, quando era qualquer um, o Iluminado, eu sempre fui igual; **eu sempre tive fazendo as coisas iguais**, me preocupando com a comunidade onde eu estava vivendo naquele momento, fazendo coisas praquela comunidade crescer; não foi diferente aqui na Restinga. Eu me lembro, quando eu vim a primeira vez aqui na Restinga e eu fiquei um tempo/ fiquei, **entre idas e vindas, eu já tive 7 anos aí, entre idas e vindas. É a minha terceira vez na Restinga**. Quando eu tive a primeira vez na Restinga, eu percebia que havia uma gurizada na rua, ociosa. Aí eu fiquei pensando: "o que que esses guris fazem? Só jogam bola?". Jogam bola, mas eu queria mais que aquilo, não queria que eles ficassem só jogando bola o dia inteiro, ou que eles se envolvessem com um grupinho que ficava na esquina. Eu queria que eles fizessem algo mais. Aí, o que que a gente fez? Um belo dia consegui descobrir que eles também gostavam de outra coisa que eu gostava muito, que era o jogo de botão. E eu adorava jogo de botão. Aí, eu tinha/ um belo dia eu tô jogando sozinho na frente de casa, eu morava numa pensão com uma senhora, que veio a falecer/ a Carmen, que já faleceu/ tinha uma pensão e a filha dela ainda mora. É lá perto da Brigada [Polícia Militar], na 4a Unidade [setor da Restinga]. Então, um belo dia, eu comecei a jogar, eu sozinho lá, chutando gol a gol, do meio de campo, num tabuleirinho. Aí chegou um garoto: " Ô, posso jogar com o senhor, tio?", "Pode". E aí nasceu a Liga Restinguense de Futebol de Botão. Tinha dez jogadores. No íamos pra Alvorada, nós íamos pra Viamão jogar com outros/ **Mas aquilo ali eu consegui colocar na cabeça deles que não era só o futebol, que eles podiam fazer outras coisas legais, que eles podiam criar torneios, criar/** então eles começaram a gestionar algumas coisas que, dentro daquele espaço de tempo que sobrava na vida deles, que eles não tinham, pra fazer, nada, a gente conseguiu trabalhar. (Registro Audiovisual, 18 de setembro de 2006, 1h31')

Começo pela impressão causada pela sonoridade do apelido: "Cativira, Cativira Cativira...". Essa sonoridade é complementada por uma imagem (que, como será visto, é uma questão-chave para o Maragato), daquele que faz as coisas "ao contrário", atitude que parece ser marcante para ele, imagem à qual ele se esforça por se associar, mesmo que

faça também movimentos em direção ao institucional, o que costuma ser acobertado no discurso e aparecer apenas nas ações, como o uso do espaço institucional da escola, por exemplo.

Esse comportamento verificamos também na afirmação de que “tu não pode associar o que tu faz ao teu nome, tu tem que associar a alguma coisa”, entendida como uma constatação de que o nome não pode ser um fim em si mesmo, como corre o risco de ocorrer com o ímpeto de “hagiografia” (Bourdieu, 1996) presente em parte da tradição da crítica literária. É preciso fazer referência ao processo de produção, no caso do Maragato, de uma coletividade colocada em interação, o que é verificado na autoconsagração de que: “Mas aquilo ali eu consegui colocar na cabeça deles que não era só o futebol, que eles podiam fazer outras coisas legais, que eles podiam criar torneios, criar”. Essa é a “coisa” a que associa seu nome, que também corresponde, como já apontado anteriormente, a sua identidade de artista e poeta – nas mais diversas acepções que essas expressões vão recebendo e que procuro discutir aqui.

Ao mesmo tempo que difunde essa atitude do “ao contrário”, não deixa de se utilizar de um domínio do uso hagiográfico, o que demonstra ao dizer que “Maragato tem peso” – além de outras situações, como seu discurso de filiação ao Mário Quintana, como será apontado adiante, tomado como figura mítica, sentado num banco na Praça da Alfândega, e não através de conexões intertextuais com sua obra. Ainda assim, amplifica o tensionamento ao trazer de volta uma des-hierarquização, equiparando “Maragato” a qualquer outro apelido que tenha utilizado, pois “eu sempre tive fazendo as coisas iguais”. Retoma esse dado, dando o exemplo de uma situação bem anterior e apresentando seu histórico de contatos com a Restinga: “entre idas e vindas, eu já tive 7 anos aí, entre idas e vindas. É a minha terceira vez na Restinga”.

Esse seu envolvimento de vida e trabalho com a Restinga está entrelaçado com a esfera de criação, o que se pode compreender através da noção de polissistema, em sua complementação com o regime da arte contemporânea, que prevê diferentes possibilidades de entrada, de acordo com as disposições dos arranjos das relações estruturais que determinam as legitimações e as restrições. Nos diferentes trechos de seus relatos, vê-se o Maragato testando suas possibilidades de engajamento na dinâmica da arte, ocupando a cada momento diferentes pontos do sistema dinâmico. Este funcionamento será visto na exploração de algumas de suas produções. Mas, antes, como ponto de partida para chegar a isso, abordarei a produção de dois poetas da Restinga (já mencionados), mais bem enquadrados no regime de consumo da arte moderna, criando-se assim um elemento de contraste para retomar o Maragato.

## **CÍRCULO CENTRAL**

Como já adiantei, nesta seção tratarei de apresentar melhor a produção da Jandira e do Alex, estabelecendo, a partir deles, um elemento contrastivo para compreender o engajamento do Maragato no regime da arte contemporânea, deslizando por instâncias distintas do polissistema em que desliza o campo artístico. Além da relevância do contraste, a passagem pelos dois se ampara no evento – marcante que foi para ao menos uma das produções do Maragato – que consistiu na reunião e publicação dos poemas do Alex e da Jandira.

### **Jandira e Alex – práticas dentro do regime da arte moderna**

Para chegar ao lançamento do livro de poemas, irei antes apresentar mais extensamente os dois e já apontar as características de sua produção. É preciso ter em mente que os poemas na versão do livro citada aqui já tinham existência fragmentada anterior. No caso da Jandira com maior circulação, no do Alex, de foro mais privado e limitado.

De qualquer forma, trata-se de uma atuação que toma o regime de consumo da arte moderna como modelo, de artistas autônomos que têm sua obra reunida e colocada em circulação de forma pragmática por agentes do campo artístico – no caso, o grupo da universidade –, que viabilizam a edição, a publicação e o lançamento do livro, e, portanto agindo no estabelecimento da legitimação de sua obra.

### **Jandira**

A Jandira Consuelo Brito, senhora negra nascida na década de 1940 em meio a uma colônia alemã na serra gaúcha, comparecia aos encontros sempre acompanhada de uma pasta verde. A princípio bastante silenciosa, logo que incitada, abria a tal pasta e revelava seus poemas escritos em folhas avulsas e numa agenda antiga, alguns manuscritos, outros impressos. Escolhia alguns e nos alcançava para que lêssemos.

JANDIRA - Essa aqui eu fiz pro rapaz; eu acho que ele/ não sei se é rapaz, se é velho, se é novo; é de Minas Gerais. Não sei de onde ele me pediu uma pra...

FELIPE - Como é que tu conheceu essas pessoas pra quem tu escreve?

JANDIRA - Eu escrevo num jornal e eles veem no jornal e me escrevem.

ANA - Qual jornal?

JANDIRA - Ai, como é o nome do jornal... é *Letra Santiaguense*, em Santa Maria (RS). Eu escrevi uma vez aqui pro da Restinga. [...] No [livro editado pela] Casa do Poeta eu ia fazer um, mas não tinha dinheiro.

ANA - Ah, não saiu?

JANDIRA - Não, naquele ali não tem nenhum [poema] meu.

BELEZA - Tem que pagar pra publicar, né? Na Casa do Poeta tem que pagar a publicação.

JANDIRA - Não, na Casa do Poeta é mais barato que nesse jornal da Restinga!

[...]

JANDIRA - A turma ria muito de mim, porque eu faço esse tipo [de poema] aqui ó. A turma ria de mim, dizem que eu sou muito/ assim a minha morte, essas coisas, elas morrem de rir.

ANA - tu já leu Augusto dos Anjos?

JANDIRA - Não.

ANA - Ele fala muito disso.

JANDIRA - Eu tava dizendo: [...] aquele, ai como é o nome do artista? Ele é pintor, fazia os girassóis... Van Gogh. Adoro Van Gogh: então, as primeiras [pinturas] dele são só branco e pre... é como um estado de espírito. Eu também, faço conforme o meu estado de espírito. Quem sou eu pra me comparar, mas é uma... (Registro Audiovisual, 17 de julho de 2007, 52')

Revela-se assim uma espécie de circuito popular, paralelo ao mercado editorial instituído, o que não deixa de ser uma forma de objetivação do campo literário, com seus meios de difusão e comercialização de espaços e seus leitores. Forma-se inclusive um círculo amplo de correspondências e reconhecimentos recíprocos, uma rede de interação que estimula a escrita e a leitura dentro desse sistema à parte.

É possível identificar o modo como se realiza essa forma do campo artístico aproximando de um modelo constatado por Jerusa Pires Ferreira (2010), no que ela nomeia como uma “cultura das bordas”, termo que se refere aos “espaços não consagrados do mundo urbano, [onde] se desenrola toda uma cultura que absorve e é absorvida” (p. 12); e que se encontra em uma faixa entre a cultura tradicional tomada como folclore e as práticas dotadas de prestígio. Parece ser o caso do universo do qual a Jandira participa, com temáticas e

imaginários de espíritos, fadas e crianças que beiram tanto narrativas tradicionais como produtos massivos consagrados, mas que possuem modos de produção e circulação distintos, atingindo públicos que, mesmo remotos, compartilham esse domínio das “bordas”. Assim são seus companheiros da oficina de poesia realizada no bairro vizinho e também os remetentes das cartas que trazem elogios e versos e que são carregadas junto com seus poemas na pasta verde. Aliada a essa rede à parte, segue havendo um regime de consumo, mesmo que com um número reduzido de intermediários, em que os poemas são produzidos para consumidores finais distintos.

Retomando a fala da Jandira apresentada acima, é preciso ponderar que a materialização desse sistema à parte não significa um alheamento ao campo artístico consagrado, ainda que a Jandira recuse a referência erudita (mesmo que com uma carga “maldita”) ao Augusto dos Anjos, trazida pela Ana, substituindo-a por uma referência própria, colocando-se no mesmo nível do jogo de referências, além da equiparação da imagística de sua produção à de um pintor consagrado como Van Gogh. O que corrobora a menção acima a “uma cultura que absorve e é absorvida”, apropriando-se da morbidez e o ar soturno de Van Gogh e, ao mesmo tempo, tendo seus poemas publicados em um livro de sua autoria (como será mais esmiuçado adiante nesta seção). Tal referência à morte, podemos encontrar no seguinte poema:

#### Minha morte

O que existiu em mim sempre existirá  
 Mesmo que se extinga com minha morte  
 O torrão da terra que cobrirá meu corpo  
 Ou mesmo as cinzas da minha cremação  
 Eu morrerei mas minhas lembranças viverão  
 No coração de meus entes queridos  
 E quando de mim ninguém se lembrar  
 Aí sim estarei realmente morta  
 (BRITO, 2010, p. 44)

Tem-se aqui uma estrofe única de oito versos que parecem compor dois tempos, sendo o primeiro conjunto relativo ao componente somático, ao rastro físico do corpo – o que é marcado pela concretude dos termos empregados, como “o torrão da terra” e “as cinzas” –, e o segundo relativo ao componente espiritual. Há uma duplicação da morte, que é cessação da existência de um corpo que se extingue (primeiro conjunto) e, na sequência, da lembrança que cessa (segundo conjunto). O primeiro verso garante uma síntese prévia da passagem da morte: é o único que afirma uma existência passada (com o verbo empregado no

passado), faz uma passagem pela presença ininterrupta (o advérbio “sempre”) e lança-se ao futuro, que marcará o resto do poema, lugar do embate entre a lembrança e o esquecimento, ou seja, a morte.

Esta parece ser uma afirmação da poesia como vida, já que o eu-lírico atrela a vida à permanência de suas lembranças incorporadas no prazer poético do círculo de leitores e poetas. A poesia possibilita uma existência espiritual paralela à experiência física regular. Conforma-se assim uma espécie de dualismo (a ser aprofundado pelo Alex, como será explorado mais adiante) em que a poesia é o espaço privilegiado para celebrar as possibilidades imaginativas.

A princípio, esta perspectiva da colocação da poesia como um afastamento do mundo físico – que não deixa de se refletir no distanciamento entre produtor e consumidor do sistema moderno em que a Jandira se insere – encontra-se distante das práticas do Maragato, que, como vem sendo e será demonstrado, promove uma forte conexão da prática artística (não necessariamente vinculada ao formato do verso) com as vivências cotidianas e se insere em uma rede que inicia e acaba nele mesmo. Ao mesmo tempo, está presente na Jandira uma dimensão da poesia como ferramenta de reflexão. É o que se pode apontar, por exemplo, no seguinte poema:

Aonde irás espírito flutuante  
Deixaste o corpo com tão pouca idade  
Irás talvez para um mundo distante  
Eu ficarei zelando o que deixaste

Oh, criança, nasceste há pouco  
Quisera ver-te alegre e sorridente  
Quando partiste todos choraram  
Os anjos cantaram  
Com tuas travessuras inocentes  
(BRITO, 2010, p. 39)

Mais uma vez a estrutura de dois tempos, agora separada em duas estrofes, a primeira de quatro versos, a segunda de cinco. Mas, observando mais de perto, pode-se suspeitar o segundo verso como uma interrupção da segunda estrofe, um prolongamento do suspiro inicial (“Oh, criança”) marcado pelo peso do emprego do subjuntivo. De novo também a ocorrência da presença ininterrupta (a permanência), aqui indicada pelo “ficarei zelando”. Neste poema, há uma predominância do passado sobre o futuro, fixando-se mais na lembrança que gera o devir (enquanto o outro incitava mais o devir como lembrança, o que já vinha assinalado no início: “O que existiu em mim sempre existirá”).

Aqui, a síntese encontra-se igualmente no primeiro verso: “Aonde irás espírito flutuante”. Retorna o dualismo do corpo que cessa (“Deixaste o corpo”) e o espírito que perdura, que permanece ininterruptamente com as lembranças dos “entes queridos”. Há uma grande relevância no emprego do adjetivo “flutuante” (que chega a soar redundante), já que as imagens ligadas ao vento e ao voo perpassam uma grande quantidade de poemas. Estão presentes nos versos de diferentes poemas da obra publicada: “Livre como o vento” (p. 28), “[Meus versos] voam sempre sem parar” (p. 20), “vento quente [da primavera]” (p. 25), “Sou um sonhador/ Onde o vento me levar eu vou/ [...] Quero voar sem saber aonde chegar” (p. 26), “Soluça o vento errante” (p. 53). Também estão marcados no seguinte canto de celebração e idealização da natureza:

Meus campos

Eu nasci nos verdes campos  
 Eu cresci entre as colinas  
 Viajei nos lagos mansos  
 Sou filha da natureza

Sinto o **vento** nas campinas  
 Adoro a **vida** que tenho  
 Quando a noite habita os campos  
 Sigo o **vento** serra acima  
 (BRITO, 2010, p. 34, grifos meus)

Em geral, o flutuar conectado ao vento refere-se a uma busca permanente, que não cessa, o que concede às ocorrências da lembrança nos poemas da Jandira um caráter movente (conceito já apresentado). Na obra da Jandira, a movência é ativada pela presença da circularidade, que é provocada pelo reviver da memória, a qual, no caso do Beleza, se cristaliza na realização presencial de suas narrativas e, no do Maragato, está presentificada nas próprias vivências e práticas artísticas.

No caso do poema em discussão, ele se inicia com a morte (o “espírito”) colocada no futuro (“Aonde irás”) e acaba na vida colocada no passado (“nasceste”). A morte que (re)vive nas buscas e lembranças deste eu-lírico pode ser aproximada de um dado biográfico: a Jandira perdeu um filho assassinado. Ela relata que foi em função disso que se mudou para a Restinga (pois não queria mais transitar pelo lugar onde ele foi morto em um município da região metropolitana), e foi lá que começou a escrever. A busca do espaço no bairro está de alguma forma atrelada a essa circularidade da busca incessante da memória e ao dualismo do corpo de que se afastou, voando em busca de libertação para realizar a lembrança

do espírito. É nesse sentido que faço referência a uma dimensão da poesia como ferramenta de reflexão a que aludia anteriormente.

Com isso, em uma pequena mostra da produção da Jandira, pôde-se conferir uma forma de abordagem artística a questões prementes do bairro, como a infância ameaçada, a morte e os caminhos da imaginação em busca de alternativas à precariedade do espaço urbano. O tratamento conferido pela linguagem literária aprofunda o enfrentamento dessas questões em dimensões subjetivas, atribuindo um traço pessoal de ativação da memória através da exploração de uma imagem poética: o vento, o espírito flutuante (em dualismo com o corpo pulverizado).

A relevância atribuída à imagem [poética ou pictórica, já que dá destaque aos pintores, tanto do círculo de consagração (Van Gogh), como os da comunidade, distantes do mercado de arte] na produção artística é um tema caro também ao Maragato (como será apresentado adiante), o que provoca uma aproximação de suas práticas e discussões.

Por outro lado, a dimensão do texto poético explorada pela Jandira se diferencia da abordagem prática conferida pelo Maragato, já que nela há um claro afastamento entre produção e recepção, o que é mais marcante no esquema da arte moderna apresentado por Cauquelin (2005). Nesse caso há uma circularidade reduzida e uma limitação para a ocupação dos espaços do campo artístico, mesmo em um círculo periférico minimamente estruturado. Não há uma conexão absoluta com a vida prática, já que as pessoas com quem está mais em contato não reconhecem essa dimensão poética das suas vivências (como será visto logo abaixo) ou estão longe fisicamente, sendo contactadas apenas por cartas. A poesia então se constitui em um distanciamento, o que se evidencia pela imagem dos voos poéticos e a presença do vento como elemento alegórico central. Jandira conecta seu “estado de espírito” através da mediação possibilitada pela forma do poema e sua circulação em meios de comunicação periféricos.

Aproveito a alusão a esse traço pessoal para retornar às considerações sobre a fala da Jandira citada acima, considerando que lhe confere autoridade essa profundidade da discussão provocada com os poemas (que geram perplexidade na “turma”). Retomo então as formas de objetivação do campo literário consagrado, que se reproduzem neste ambiente da Restinga em função da legitimação alçada pela Jandira, seja com sua produção, seja com sua equiparação às imagens produzidas por Van Gogh. Essa autoafirmação, ao mesmo tempo que lhe confere autoridade, não a impede de reconhecer seu entorno (ainda que não se veja reconhecida por ele), com o conceito de legitimidade irrestrita que perpassa o pensamento destes quatro sujeitos, fazendo o elogio dos pintores locais.

ANA - Como é que é essa coisa da tua família; tu disse que tu sentia que teus filhos, e de certa forma a própria Restinga, as pessoas não davam importância pro fato de tu escrever. Como é que tu...

JANDIRA - Não, meus filhos nunca foram no/ nós fazíamos a/ a sessão de autógrafos era no, na Feira do Livro, mas no não-sei-o-que rio-grandense, Rio Grande do Sul...

ANA - Câmara Rio-grandense do Livro?

FELIPE - não, o Memorial, né?

JANDIRA - no Memorial do Rio Grande do Sul. Os meus filhos nunca foram lá. Então, **eles nunca me apoiaram**, entende? Quando muitas colegas, vinha gente até de fora! Meus filhos nunca vieram.

ANA - E aqui na Restinga?

JANDIRA - Aqui na Restinga também, eles são muito sem-vergonha. *[risadas]*

ANA - Tu tava falando da semana da Restinga, que nunca teve nada nesse sentido, de mostrar...

JANDIRA - Ah não, aqui, logo que eu me mudei pra Restinga, o que eu achei bonito eram os **pintores** que tinha. Como faziam coisas lindas! Sumiram, eu nunca mais vi. Eles faziam ali na frente da igreja, quadros que nem um/ a coisa mais linda!

ANA - teus amigos, Alex?

ALEX - tinha uns que eu conhecia.

JANDIRA - mas olha: era uma coisa linda!

BELEZA - É aquele negócio; é o que nós estamos tentando fazer hoje: resgatar a memória disso, e passar isso adiante. Porque o grande problema desse pessoal que tem aí, eles não passaram pra outros. E digo assim: eu conheci isso que tu tá falando aí porque eu ia lá, me interessava, tava sempre na volta, com a gurizada e também me interessava isso. Isso foi na década de 80 por aí, antes um pouco. Então tinha/ a Restinga era menor ainda, não tinha a quarta unidade/ a Restinga eram bem menos pessoas, tinha quatro ou cinco escolas só. Então era mais fácil de tu passar na rua e já: "Oi Jandira, ó, vai ter o negócio lá, vamos aparecer lá!", "ah, então tá". De boca-a-boca/ o que que o pessoal fala: rádio-peão, rádio-corredor, porque isso funciona muito mais do que o Ordinário Gaúcho [Diário Gaúcho, jornal "popular"].

39'

ALEX - O problema da Restinga não é que as coisas não aconteçam. O problema é que as **pessoas não acreditam na força que tá no meio deles**. Quer dizer, **naquela coisa que vem deles**. Porque, se vem coisa de fora, claro, se vem de fora tu tem que tá minimamente organizado, com objetivo e com meta. O problema é que os moradores, eles acham assim/ tão esperando o que que vai acontecer; querem ver qual o barulho que vai dar. Depois eles vão ver. Essa coisa do transporte coletivo que eu me lembro uma/ ia pra cá,

ia pra lá, não dava... Aí, quando queimaram dois, três, quatro, começaram a estourar pneu dos ônibus, aí começou a aparecer [mais linhas e horários]. Claro, é o que eu digo: não é que a gente tá incentivando a violência, não é pra esse lado. Mas eu acho que tem uma outra coisa que a gente pode usar é a inteligência, a organização. Como na antiga Grécia: *democratia* quer dizer: a arte de fazer política. Muitas vezes as pessoas acham assim: "ah, não, política é com os caras lá do Planalto". "Não, política, a gente faz aqui com os vizinhos"! "Olha, o que que tá faltando? Estamos longe do centro de Porto Alegre, por que que não podemos ter [???] de cultura, de educação, um centro hospitalar, um centro de cultura; por que que não podemos? Tem bastante gente que faz coisas...". Às vezes as pessoas/ muita gente diz: "não acreditamos nisso".

BELEZA - Eu vejo assim: é um sério problema de autoestima [???]. Porque assim: nós custamos em acreditar em nós mesmos, que nós temos potencial; o cara que tá do nosso lado tem potencial, sabe fazer melhor do que qualquer outra pessoa que tiver no/ pode não saber fazer melhor, mas faz igual, ou até melhor. Mas nós não acreditamos nisso, **nós não fomos educados pra dar esse crédito**. Nós fomos educados pra sempre ser menosprezado: "Não, a Jandira? O quê, aquela negrona? Não!, aquilo não escreve nada! Capaz! Não, não mesmo, não vamos publicar nada dela!". (Registro Audiovisual, 06 de setembro de 2007, 19', grifos meus)

Se antes foi possível perceber o reconhecimento de legitimidade, agora ficou marcada a dificuldade em conseguir apoio que perpassa a fala dos três. O círculo de legitimação da Jandira está fora do seu espaço geográfico de convívio, já que, como diz o Beleza, o “problema desse pessoal que tem aí, eles não passaram pra outros”. Para o Alex, há um descrédito generalizado dos discursos que estão “no meio deles [...] que vem deles”, o que replica um modelo externo, de um círculo de consagração preestabelecido e inacessível. Ele se vê isolado em sua produção, em seu modo de vida meditativo, não recebe legitimação do seu meio social; sua voz não é reconhecida, está silenciada, isolada e desconectada de qualquer rede. Atualmente, para ilustrar a situação, vive na zona rural, trabalhando de caseiro em um sítio. Ele parece realizar assim, por contraste, a afirmação do caráter urbano (e hostil) da Restinga; isso se reflete em sua linguagem literária, na qual se insere uma atmosfera idílica, evidenciando possibilidades artísticas a serem extraídas deste ambiente de escassez (isso será melhor abordado logo abaixo, na seção *Alex*).

Para o Beleza, trata-se de uma cultura do menosprezo, não tendo seus pares sido “educados pra dar esse crédito”. Ou seja, ao mesmo tempo em que expõe o ambiente da Restinga como uma esfera de reprodução do círculo de consagração externo, não havendo reconhecimento da autoridade e legitimidade de quem está próximo, de certa forma – ao defender que o reconhecimento passa pela educação, por um aprendizado coletivo – torna explícito o fato de que a legitimidade não passa especificamente por um atributo em si

daquilo que é produzido, mas por um círculo de consagração que se retroalimenta. Como coloca Bourdieu (1996), o valor não é determinado pelo artista, mas pelo campo, ou seja, é socialmente instituído. Portanto, por um viés de objetivação, Beleza ressalta que se trata de uma produção da crença no valor, o que, para ele, se dá num processo educativo. Não por acaso, uma de suas iniciativas centrais é de agir dentro do ambiente escolar, levando oficinas e incentivando ações como a oficina de informática avançada levada a cabo pelo Maragato. Está implícito aí o fato de os professores terem pouca identificação com o bairro (já que em grande número não moram ali), o que favorece a reprodução do campo de consagração externo, reduzindo-se o espaço de possíveis atores locais e suas possibilidades de legitimação. Estes encontram-se isolados ou incógnitos, sem reconhecimento.

Isso fica evidenciado pelo comentário de uma moradora, Dona Ieda, enunciado após a visita a uma exposição, onde também ocorreu o lançamento do livro da Jandira e do Alex:<sup>26</sup>

Eu fiquei muito contente de vir aqui hoje, de assistir o vídeo. Eu fui na segunda-feira lá na [???] assistir uma reunião que era sobre a comunidade, quem me convidou foi a Lídia, pra ir lá. Então fiquei sabendo de hoje, que seria essa... dois poetas [Jandira e Alex] estariam lançando os livros. Eu fiquei contente, **eu não sabia...**

[...]

**A autora mesmo, aqui, eu já passei por ela na rua e nem sabia, né!?, que tínhamos uma poetisa.** E estar vendo e recordando o tempo que ficou pra trás, de como foi a Restinga, como é e como está. Eu fiquei muito interessada ali, quando eu vi aquela parte de cerâmica [pôster da Estação IV - as visões sobre a arte, em que aparece foto de cerâmicas feitas e expostas na casa do Beleza], e eu quero muito mexer no barro [...] E houve uma época aqui na Restinga, lá no CAR [Centro Administrativo Regional], que tinha umas aulas e eu não sei por que que parou, por que ficou sem [ela não tem conhecimento que as cerâmicas que viu foram feitas exatamente nessas aulas, promovidas pelo Atelier Livre da Prefeitura de Porto Alegre], eu várias vezes ligava pra lá perguntando: eu sei que uma vez a professora tinha adoecido e não tinha outra pra substituir e o tempo foi passando e isso já faz tempo, sabe. Agora hoje quando eu vi aqui na exposição aquela parte ali com aquele barros, aquelas peças, me despertou isso, essa vontade de pedir, de perguntar, não sei pra quem, quem vai poder me responder, mas o que eu quero é que volte, que haja essa possibilidade de ter essa parte de arte aqui, porque afinal, pra gente sair aqui da Restinga, depender do ônibus... e aqui, eu acho que tem condição: assim como eu quero, eu sei que, se botarem um anúncio, vai aparecer bastante gente interessada. Então, eu sou a número um:

<sup>26</sup> A exposição itinerante *A via crucis da Restinga em doze estações* procura dar visibilidade para diferentes perspectivas da história do bairro e de seus moradores. Criada e apresentada em cooperação com os moradores/ narradores e com pesquisadores colaboradores, ocorreu no Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia (IFRS), que está sendo instalado na Restinga e que se tornou parceiro do projeto. Nessa ocasião houve uma exibição dos vídeos editados pelo grupo e o lançamento do livro de poesia de autoria da Jandira e do Alex.

estou pedindo que venha um, sei lá, que eles ponham uma sala, ou criem uma parte de arte aqui, que possa ter desenho, cerâmica, não sei se grafite ainda existe, sei lá, mas... tanta coisa que a gente, ainda na minha idade, deseja fazer. (Registro Audiovisual, 26 de maio de 2010, 3')

Este depoimento de Dona Ieda aponta, antes de mais nada, a limitação dos espaços de produção e circulação artística no bairro, havendo desencontros, desarticulação como um todo. Haja visto a desinformação sobre os dois poetas que transitam pela rua sem que se saiba de sua produção artística. A fala também tem importância por possibilitar que se perceba com clareza, sob um viés de objetivação, o impacto que tem esse tipo de institucionalização para a legitimação dos sujeitos dentro do campo artístico. A publicação de um livro de autoria própria, com o selo da UFRGS na capa, e seu lançamento na comunidade dentro de uma instituição federal de educação, o IFRS, concedeu uma marca de grande prestígio para esses dois moradores frente a seus vizinhos.

Também é relevante observar certa dependência de esferas exteriores ressaltada pela fala de Dona Ivone: “estou pedindo que venha um, sei lá, que eles ponham uma sala, ou criem uma parte de arte aqui”. Não parece possível a ela uma organização interna do campo artístico local. É como se este só pudesse existir a partir do que vem de fora, depende da confirmação exterior. Isso explica sua admiração com a existência de poetas na comunidade. Mas é claro que essa existência entra em vigor a partir de certa tutela institucional da academia. Ela tem no imaginário o sistema da arte moderna, que tem um mercado que existe à parte de produtores e consumidores e organiza a circulação dos produtos.

Como forma de contornar isso e tornar possível o reconhecimento dos sujeitos locais, o Beleza enuncia uma concepção voltada à ampliação dos públicos produtores e receptores do campo artístico da Restinga. Em diversos momentos, ele afirma que todos têm legitimidade em sua atuação (contanto que observados os preceitos éticos), inclusive para ser artista. É o que se pode perceber no seguinte trecho: “Não tem como tu querer botar um torniquete no pescoço de alguém pra ele ser um cidadão; se tu não der liberdade pra ele poder trabalhar a imaginação dele. É assim que nós achamos que é” (Registro Audiovisual, 25 de janeiro de 2008, 13'). E também aqui: “isso [educação e cultura] tem que ser assunto presente, mas não porque o professor quer, ou porque a SMED lá, ou não sei quem mandou; isso tem que ser uma necessidade da própria cultura da comunidade, eles é que têm que dizer o que que é necessário” (Registro Audiovisual, 11 de setembro de 2008, 57'). Ou seja, crê que é necessário constituir um campo a partir das possibilidades internas, sem a necessidade de uma

tutela, o que já aponta para constituição realizada pelo Maragato, que constroi seus próprios acessos à rede da arte contemporânea. Mas antes, farei uma passagem mais detida pelo Alex.

## Alex

Assim, transito da Jandira para o Alex Pacheco, homem de conversa mansa nascido na década de 1970, artesão, catequista, artista de ar místico, admirador da cultura celta. Sempre discreto nos encontros, chegou um dia, sem qualquer indício prévio, com um caderno manuscrito cheio de poemas diversos, com alguma unidade na introspecção, na busca do “âmago”, no saudosismo de um tempo imaginado. Com isso foi se tornando um tema de conversa seu gosto por leituras e pesquisas, sempre feitas à margem do estudo institucionalizado (ainda que um de seus instrumentos seja uma instituição iluminista clássica: a enciclopédia), tendo parado de frequentar a escola no segundo ano do segundo grau. Uma de suas preocupações centrais é a instrução, a educação, mas pensada em um espectro amplo – não necessariamente atrelado à instituição escolar –, como podemos observar em sua fala:

ALEX - Uma coisa que eu vejo: a falta de protagonismo dos pais. Porque muitas vezes os pais são relapsos com as coisas; acham que os filhos vão se fazer, vão se educar, vão crescer como pessoas, como seres humanos, como [se fossem] guaxuma. Assim: "ah, pega o sol, pega a chuva, a guaxuma vai crescendo, vem o vento...". Mas não é, a gente sabe que o ser humano é diferente de um ser vegetal e de um ser animal, porque tem que ser constantemente construído, desde sua concepção no ventre da mãe até depois de adulto mesmo, porque **são coisas construídas**. Mas, se falta lá na base algo assim/ como eu digo: nós somos de outra/ o Beleza é de uma procedência, de uma geração, eu sou de uma outra geração e essa geração que tá vindo, eles estão muito assim/ eu fico notando eles. Eles são: "ah, o que que eu vou fazer hoje... ah, eu não pensei nisso, eu não sei". Eu dou o exemplo da minha própria casa, da minha sobrinha. Ela é assim, é tudo de momento, sabe. Pegou na moda, tá escutando no rádio, tá na televisão é moda, é voga. Então, é uma coisa que eu fico assim, meio/ dá uma vontade assim/ eu fico até meio saudosista do meu tempo, aquela coisa...

ANA - é por isso que tu faz poesia?

ALEX - é, às vezes eu procuro ser, se é que sou eu que estou tão fora de vanguarda, ou as coisas estão assim, porque estão assim. Então...

BELEZA - tu é um cara defasado.

ALEX - Pois é... Porque hoje em dia a gente olha as pessoas, as crianças e adolescentes, eles têm preguiça de discutir alguma coisa. [...] Então, são essas coisas que eu fico pensando: como é que a gente pode trabalhar essas coisas? Porque é difícil, tu tá sempre na contramão, porque, o que pra eles é moda hoje, amanhã já não é.

ANA - onde é que tu cava essas músicas célticas? Tu pesquisa? Como é que tu descobre?

ALEX - Olha, é questão de **leitura** mesmo, sempre gostei de leitura, isso é uma coisa que vem desde o tempo do colégio. [...] quando eu tinha um período vago, eu ia pra biblioteca, pegava a enciclopédia/ eu gosto muito de dicionário. Gosto de ver a origem das palavras, as expressões idiomáticas. Então são essas coisas assim, né, tu vai descobrindo, eu gosto dessas coisas. (Registro Audiovisual, 08 de novembro de 2007, grifo meu)

A imagem da guanxuma que cresce por conta própria – construída como metáfora das crianças deixadas a esmo, desprovidas de instrução e aconselhamento – é bastante recorrente em seu discurso – aliás, as dificuldades com a educação são preocupações recorrentes dos quatro moradores aqui apresentados. Assim como outra imagem similar que alega que as crianças e as coisas em geral “não brotaram do asfalto”, ressalta-se aqui que elas têm uma história, uma procedência, mesmo que seja de desassistência. Parece-me que ressurgem aqui mais uma vez a noção já levantada pelo Beleza de que as coisas são construídas, não estabelecidas *a priori*.

Há no discurso e na produção do Alex uma forte apropriação dos meios institucionalizados de educação e arte – a enciclopédia, o dicionário, o poema, a metáfora – de que faz um uso bastante arrojado demonstrando o domínio que exerce sobre algumas ferramentas do campo artístico, mesmo de uma posição externa, não consagrada. Veja-se um exemplo:

Ao finito do universo  
No infinito da estupidez (Rondó)

Percorrer-se-á em várias direções  
Se transmitir em lugares, só fugazmente.  
Em mentes vós doutos picotados emotivos  
Ao finito do universo  
No infinito da estupidez  
Podeis falar sempre a quem querer te ouvir  
Assim eloquência débil sem eco  
Brigar-se em ideias na falta de ideias  
Ao finito do universo  
No infinito da estupidez  
Em apalmadelas enxergar mais longe  
Porém não sentes o que estais mais próximo  
Cairdes em fragmentos utópicos  
Ao finito do universo  
No infinito da estupidez  
Olhares opacamente não brilham ao olhar  
Olhares que não fitam  
Talvez despir-se de si mesmo

Travestir-se da pele do outro  
 Ao finito do universo  
 No infinito da estupidez  
 Assim guerras são proclamadas  
 A paz distante dos homens  
 (PACHECO, 2010, p. 32)

Composto de 23 versos livres, este poema é marcado pelas quatro repetições do título, o que constitui a forma poética do rondó e dá a amarração para os sentidos que constroi. É relevante o uso que faz da ironia, provocando uma inversão: o universo, que é normalmente tomado como infinito, que imaginamos ilimitado e multifacetado, torna-se reduzido à finitude; a infinitude passa assim a caracterizar a estupidez ilimitada. Pode-se interpretar este poema como uma explicitação da prática de pesquisa, com versos como: "Talvez despir-se de si mesmo/ Travestir-se da pele do outro". De certa forma, realiza um esforço de objetivação ao apropriar-se de certa linguagem acadêmica para tratar desta, reforçando o tom irônico.

O tom de objetivação também surge na apropriação de formas poéticas diversas, contemporâneas ou arcaicas, como as odes (gregas), os rondós (medievais) e os haicais (japoneses). Assim é o caso da écloga (poema pastoral) a seguir:

Ao olhar dos prados  
 (écloga)

Há ruídos das águas correm em rocas  
 Há sonetos de gente labutando  
 que no matinal ao canto do galo  
 Onde campos verdejantes regados de orgulho  
 Olor de terra arada, faze-se tratar com  
 blandícias para cultivo afino.  
 Há um varadim contemplo os prados a distante olhar  
 Há um febo aos poucos se levanta  
 acalentando ao ar em sopro tássido  
 Há belos trigais como fossem melenas  
 de uma bela donzela nórdica.  
 Onde labutadores vão  
 ganhar o digno do seu suor cotidiano.  
 Há sonetos de pássaros em cortesia  
 aos ouvidos meus  
 onde os frutos são dulçor  
 quando peniscar de uma boca  
 (PACHECO, 2010, p. 22)

Neste poema, assim como em muitos outros, a retórica é muitas vezes empolada, com termos arcaicos, eruditos e neologismos, contendo seguidamente conteúdos

enigmáticos. Assim, por meio de uma objetivação, alcança uma forma de representação do discurso poético consagrado. A dicção maleável e a sintaxe irregular tornam os sentidos abertos, o que ocorre no poema acima por conta da inexistência de pontuação em determinados trechos, como: “Há um varadim [...] contemplo os prados a distante olhar/ Há um febo [;] aos poucos se levanta”.

Caracteriza-se assim um traço de movência, como alude o trecho a seguir: “Isso nos remete à forma artesanal que os versos assumem. Eles carregam a marca da imperfeição, do inacabamento, o que os torna singulares, num resultado distinto de um sistema de produção fabril editorial, com retoques e acabamentos” (SANTOS et al., 2010, p. 10).

Em geral, os poemas do Alex têm um caráter idílico bem forte, concentrando-se em paisagens imaginadas, por vezes idealizadas, expondo uma busca do que ele nomeia constantemente como “âmago”. Mesmo ao tratar do ambiente urbano, imprime essa sua característica:

Em vias de uma urbe  
 (quase humana)

Se eu vagueo por inúmeras  
 vias de uma urbe dentro de sua negrura  
 tão insólita... quase solita.  
 Se eu vagueo por essas vias  
 Não visualizo um fulgor dardejante;  
 Há sombras  
 Há imagens desvisualizadas  
 em uma urbe em corpos amorfos  
 Há pensamentos mórbidos  
 Há sentimentos álgidos  
 Eu seja um anejo e procure algo mais cálido  
 do que o fogo;  
 Mais tácito que um vento que assovia  
 em distantes veredas  
 Quando eu transito pela urbe as suas vias  
 são um taciturno porque em suas atitudes;  
 Por que é difícil obter-se uma clivagem perfeita  
 de uma urbe curva.  
 Quase sempre eu fico lasso,  
 em meu âmago busco o verdadeiro manancial  
 Talvez eu faça um debuxo desta Urbe que todas  
 querem ter;  
 Talvez seja uma quimera  
 Em tantas pessoas devanorando em vias desta  
 mesma urbe... constituindo dédalos de corações  
 e mentes.  
 Há passos aqui

Há passos acolá  
 Todavia em horizontes que trilhamos  
 Será que devemos nos deflorar  
 nossa própria essência?  
 Na Urbe tantas  
     Vias onde fulgores lúcidos;  
     Porém tão longínquo do âmago.  
 (PACHECO, 2010, p. 15)

Vê-se aqui a repetição do discurso complexo, com termos inabituais, que marcam a distância dessa própria urbe revelada pelos passos deste eu-lírico, que por uma bruma vê “imagens desvisualizadas” e “corpos amorfos”. O caminho pela cidade não permite que se chegue a um entendimento profundo de tudo, ao “verdadeiro manancial”, já que “é difícil obter-se uma clivagem perfeita/De uma urbe curva”, de vias taciturnas.

Este vocabulário contrasta fortemente com o encontrado no discurso poético da Jandira, que satisfaz um padrão de simplicidade vocabular e alusões à natureza, à infância e à morte. De qualquer forma, ambos Jandira e Alex encaixam-se perfeitamente na representação daquilo que, como membros do curso de letras da universidade, se esperaria que estivessemos buscando; satisfazem a condição do gênero poesia, já não mais tão estimado, mas ainda de grande consagração.

O encaminhamento que demos a esse material que nos trouxeram foi a publicação de um livro com verbas da universidade atribuídas a esse fim. Reunimos os poemas, digitamos e fizemos a preparação. O livro da Jandira foi organizado pela então mestranda do PPGLETRAS-UFRGS, Alessandra Bittencourt Flach, que sugeriu o título *Espírito Flutuante*, a partir do verso de um poema. Além da revisão linguística, ela agrupou os poemas em diferentes seções, nomeando-as, configurando um trabalho editorial mais elaborado. No caso do Alex, optamos por interferir o mínimo possível no texto, seguindo a ordem estabelecida por ele na organização dos originais, que consistia de um caderno escolar manuscrito, no qual havia “passado a limpo” seus poemas. Fizemos apenas uma revisão que foi submetida a ele para anuência.

Os livros finalmente foram publicados e passaram a fazer parte das atividades de intervenção do grupo nos diferentes espaços do bairro. Mas também ocorreu uma circulação no centro da cidade, já que obtivemos um espaço para o lançamento na Feira do Livro de Porto Alegre de 2010. A Jandira e o Alex se sentaram juntos em uma mesa e, em meio a outros autores que lançavam seus livros, deram autógrafos durante uma hora. Seus livros ficaram à disposição para venda na banca dos lançamentos.

Como se vê, o processo em que a Jandira e o Alex estão envolvidos se

assemelha muito mais com o regime de consumo da arte moderna, já que passaram por diferentes etapas de intermediação, aumentando o espaço entre sua instância de produção e as instâncias de consumo, numa linearidade maior das mediações por que passaram. Foram integrados a um fluxo de mercado em que são endossados por agentes que têm a possibilidade de dotá-los de prestígio pelo lugar institucional que ocupam, o curso de letras da universidade.

Dentro da lógica do polissistema, trata-se de uma introdução padrão dentro do campo específico da arte, com uma inserção por um meio canônico que é o mercado editorial. Evidente que isso passa por uma diversidade de relações entre sistemas, mas esse processo tende a ser borrado, mantendo-se o foco sobre a figura-fetice do livro acabado.

Esse processo e essas constatações são relevantes, pois receberam uma contrapartida por parte do Maragato, que, operando dentro do regime de comunicação, busca uma forma distinta de alcançar sua legitimação como poeta. Tratarei disso na seção que se segue.

### **Maragato e o regime da comunicação**

Com certeza, o lançamento dos livros, especialmente o que foi promovido na Feira do Livro, gerou prestígio e legitimação aos dois poetas frente às pessoas que participavam do círculo de moradores da Restinga no qual o grupo da universidade estava envolvido. Os livros obtiveram alguma circulação e se tornaram um assunto abordado com regularidade.

Isso parece ter despertado no Maragato a consciência do potencial de legitimação que estava embutido em um evento de lançamento de um livro, que passa a ter uma relevância e um destaque maior do que o próprio conteúdo do livro. É como se constatasse que a atividade poética mais relevante estava no acontecimento.

### **A faceta do poeta: o lançamento do livro**

Apesar de colocar o qualificativo de poeta em primeiro lugar em perfis seus espalhados pela internet, não era comum que ele trouxesse, como a Jandira e o Alex, poemas para os encontros semanais. Isso dá indícios de que, o que se deve depreender desse qualificativo, a partir da concepção do Maragato, escapa ao que é comumente estabelecido, ainda que ele mesmo use o formato em versos e os chame de poemas.

O que é, então, que ele está descrevendo quando menciona a posição de

poeta? Penso que um indício forte pode ser trazido à luz ao se considerar as práticas artísticas que caracterizam as vanguardas tardias – os embreantes (Duchamp pós-Dada ou Andy Warhol, por exemplo) como os caracteriza Cauquelin (2005) ou os artistas que localizam a arte em suas formas de vida (BOURRIAUD, 2011) – e, principalmente, a arte contemporânea nos termos como é descrita pela autora francesa. Formas de arte que buscam uma forma vivida, que apresente a arte, ao invés de ser um objeto de representação estética. Com isso em mente é que penso ser possível compreender a encenação realizada pelo Maragato, como apresento na sequência.

No ano de 2011, o grupo já não se reunia com assiduidade, ainda que seguissem ocorrendo alguns encontros esporádicos, especialmente em função das exposições que continuavam sendo feitas, e que houvesse alguma movimentação residual por conta dos livros publicados. Além desses presenciais, alguns contatos também eram feitos por e-mail, especialmente com o Maragato, que vinha circulando (geográfica e virtualmente) com bastante intensidade em função do programa de rádio Ponto G, apresentado por ele numa rádio comunitária na Web, a RDC WEB Brasil<sup>27</sup>. Sem nenhum anúncio prévio, um dia chega um e-mail do Maragato para o grupo, especialmente os integrantes da universidade, contendo um convite formal para o lançamento de um livro de poemas que ocorreria junto com uma data comemorativa do programa da rádio. O evento seria realizado no ponto de cultura Laintegración – centro de cultura da América Latina, situado numa região central de Porto Alegre. O local insinuava um ar de engajamento político – especialmente marcado pela televisão ligada no canal Telesur, que transmitia um discurso do presidente venezuelano Hugo Chávez. A noite foi chuvosa e um tanto fria, em pleno inverno. Por diferentes razões, acabaram comparecendo apenas a Alessandra, então doutoranda do grupo da Profa. Ana Tettamanzy, e eu. O Maragato estava acompanhado do irmão e do filho adolescente deste. Quando chegamos, fomos recebidos por eles e circulamos pelos diferentes espaços do centro, conduzidos por um dos responsáveis pelo ponto de cultura. Enfatizo aqui propositalmente a denominação do centro como local de “cultura”, o que aponta para uma escolha planejada, não fortuita daquele lugar para o lançamento do livro. Além disso, lá havia uma biblioteca, ainda improvisada, com estantes encostadas contra a parede. O cômodo era pequeno, no entanto, então voltamos para o primeiro recinto, que era mais amplo, uma espécie de espaço de convivência com mesas e cadeiras.

---

<sup>27</sup> Cf. em <http://www.rdcwebbrasil.com/>

Lá estava, sobre uma mesa, um computador e um microfone, a serem usados na transmissão ao vivo do Programa Ponto G. Evidentemente, durante a programação era anunciada a celebração da data e o encontro que estava ocorrendo no centro de cultura, onde também ocorreria o lançamento do livro. Este dado da transmissão radiofônica via Web é relevante pois evidencia a relação íntima do sistema de comunicação social na interação com o sistema literário, como a produção de um está atrelada à do outro na relação compreendida dentro do polissistema (EVEN-ZOHAR, 1990). Também demonstra um mecanismo próprio do regime da arte contemporânea (CAUQUELIN, 2005), de inserção de informação na rede e os procedimentos de saturação e manutenção que isso envolve, atrelando o sistema de comunicação no lançamento, e não apenas os quatro assistentes presenciais.

Durante a faixa musical, conversávamos sobre assuntos aleatórios. Nos momentos de locução, o Maragato se expandia da forma como já foi descrito anteriormente, e não se furtou a nos envolver no programa, entrevistando-nos sobre o trabalho na Restinga. Ao final do programa, colocou sobre a mesa cerca de dez exemplares do livro, cada um formado por nove folhas A4 encadernadas presas por uma espiral preta, com título (*Simplesmente você*), imagem e autoria (“Por Marco Maragato”) coloridos na capa e compostos por uma sobrecapa transparente na frente e outra preta atrás<sup>28</sup>. Pegamos um exemplar cada, folheamos, examinamos e, então, o livro se tornou o tópico da conversa. Atrás da mesa, de costas para a parede, o Maragato; do outro lado, de frente para ele, a Alessandra e eu; o irmão e o sobrinho continuavam no computador e depois passaram a tirar fotos. Enquanto dava os autógrafos, o Maragato dissertava sobre sua obra e um evento da infância, ainda com o espírito confiante do locutor:

Nesse trabalho eu coloquei um espelho infantil: o que que é um espelho infantil? Eu comecei a lembrar de umas cenas da minha infância, do meu pai, do meu avô... Mas uma cena me chamou atenção, que eu me lembrei: quando eu tinha 9 anos, eu vim a Porto Alegre – morava em Canoas – eu vim a Porto Alegre e, naquela ocasião, eu tive a oportunidade de conhecer o Mário Quintana, na praça! Meu pai, esperando pra entrar no Cinema Imperial, que tinha ali... nós estamos sentados num banco, vendo aquele senhor, de cabelo clarinho, óculos pesados no rosto, escrevendo lentamente num pedaço de papel. Aí [...] um sorvete de bola, naquele tempo não existia ainda aqueles (faz o gesto de servir sorvete direto da máquina), era de bola mesmo. Aí foi comprar um que era na frente do cinema. A sessão vai demorar ainda uma meia hora, mais ou menos. E aí ele foi buscar o sorvete. Nesse meio tempo, eu muito maroto – acho que tinha uns 8 ou 9 anos – eu fui em direção a esse senhor e aí, sentei do lado desse senhor, a minha perna,

<sup>28</sup> No anexo 1, é possível conferir as imagens digitalizadas da capa e do autógrafo, além dos poemas digitados e adaptados.

nem encostava no chão [...] Aí esse senhor perguntou: 'tu gosta de poesia?'. Gosto, escrevo alguma coisa. Aí, mostrei os meus rabiscos pra ele, ele mostrou os dele também. Daí o meu pai me chama, eu viro as costas, tô indo, aí ele pergunta ao longe, com a voz enfraquecida: 'como é teu nome?', 'Meu nome é Marco. E o seu?', 'É Mário'. Nunca esqueci disso daí... (Registro Audiovisual, 28 de julho de 2011, 1'25"-3')

Este relato de um encontro com o poeta Mário Quintana, figura emblemática em suas andanças pelas ruas do centro de Porto Alegre, muito apropriado para a ocasião, foi exposto neste dia pela primeira (e única) vez. Se conhecíamos o Maragato desde 2006, pergunto-me por que ele nunca o haveria relatado anteriormente, considerando que sabia da nossa procedência da área de Letras. Aqui não estou alegando que ele esteja contando uma mentira. Isto não é de relevância para esta discussão. Meu interesse está justamente no encaixe apropriado desta história para compor o quadro do lançamento do livro, e de como isso concorre para sua autoafirmação como poeta.

É marcante como ele persegue e alcança um alto nível de saturação da instância artística com mais este detalhe da filiação e constituição poética, anunciando mais uma peça no jogo de objetivação do sistema literário. E com esse ato também é possível dimensionar como as narrativas de atos fundacionais apresentadas anteriormente – a afecção Maragato, a partir do ato de arranhar a parede, e a centralidade do apelido em sua identidade de artista, por exemplo – podem ser compreendidas dentro desta esfera de objetivação – e não como um simples dado biográfico –, em que se dá a encenação de um funcionamento, numa instância artística.

A partir do modelo de lançamento de livro reconhecido como instância legitimadora, o Maragato cria um evento que absorve todos os detalhes da realização de um lançamento de livro, não mais com base apenas nos que foram realizados para a Jandira e o Alex, mas tendo o formato do gênero em geral. Chego a essa constatação, primeiramente, examinando-o a partir do mecanismo de objetivação (BOURDIEU, 1996), princípio norteador apresentado anteriormente que opera como ferramenta contrastiva para explicitar o tensionamento presente nas tomadas de posição do Maragato frente ao círculo de consagração a fim de se legitimar.

Absorve a imagem de todo o repertório do polissistema (que engloba o sistema literário), no sentido de conjunto variável de regras, materiais e suportes que governam a produção e circulação dos produtos culturais (EVEN-ZOHAR, 1990). E realiza isso ocupando e delegando a totalidade dos papéis, o que borra a especialização que se viu no caso da Jandira e do Alex, que passaram por diferentes agentes mediadores, inclusive na

organização de seus lançamentos. No caso do Maragato, é ele mesmo que organiza seu lançamento, o que se poderia tomar como uma situação em que o artista produz a si mesmo (ou seja, papéis distintos que acabaram forçosamente agrupados), se se toma por base o esquema do regime de consumo da arte moderna. Por outro lado, caso se considere sua ação dentro do regime da arte contemporânea – o que pode ser apontado, por exemplo, pelo fato de que o livro não estava sendo vendido, mas distribuído gratuitamente aos presentes, ou seja, simplesmente posto em circulação –, é possível compreender que se trata de uma forma vivida, em que não há distinção possível de papéis, já que os pontos de partida e de chegada na rede são indistintos, e é sempre a imagem da arte contemporânea que se faz ressaltar. A interação, comportamento possível dentro deste esquema, promove a alternância ininterrupta, numa troca forçosamente intersubjetiva – relacional, diria Bourriaud (2009).

Faz isso por conta própria, ou seja, sem a mediação de agentes do campo. Aliás, pelo contrário, faz para estes mesmos agentes e, ao que parece, principalmente para si mesmo, num mecanismo típico do regime da arte contemporânea, apresentando uma circularidade intensa, que, em último caso, revela a imagem da própria rede (o continente), e não algum produto individual. Diante da indistinção dos papéis de produtor e consumidor, o que fica ressaltado é a própria existência da rede da arte contemporânea. Qualquer possibilidade de isolamento é derrubada em função da onipresença e circularidade infinita da rede. Estas são de tal amplitude que a informação posta em circulação destina-se ao próprio produtor, logo, à própria rede, que dá conta de consumi-la e replicá-la.

Os papéis ficam indistintos, pois o que está sendo apresentado naquela situação não é um livro de poemas, que funciona como pretexto, mas a própria condição do campo artístico, em que se encenam (ou seja, somos todos produtores e consumidores na interação) ao infinito os papéis de escritor, leitor, crítico, admirador que busca o autógrafo, editor, marchand etc.

É nesse sentido que se pode compreender a proposição de polissistema (EVEN-ZOHAR, 1990), que se elucida mais intensamente na encenação do lançamento do livro, já que, ao mostrar um arranjo em que a obra literária não era o que estava em maior evidência, ofuscando todo o resto, o Maragato consegue mostrar a interdependência dos diferentes sistemas colocados em funcionamento em função do lançamento de um livro. Estão ali os críticos em potencial, os convidados que vão prestigiar, os parceiros que fotografam o evento para publicar as imagens mais tarde, as conversas sobre autores e influências, os comentários sobre temáticas e trechos da obra, a preparação prévia dos exemplares, o conteúdo textual, os trejeitos, as entonações, a disposição espacial etc.

A condição de poeta é realizada em função da condição de artista agindo dentro do esquema da arte contemporânea, o que dá indícios de que, ao reivindicar uma atuação artística, distinta da atuação estética – como fazem Duchamp e outros, segundo Cauquelin (2005) –, a arte contemporânea pode assumir diferentes avatares, estampar a imagem de diferentes instâncias, o que faz com que ela possa revelar as dinâmicas dos sistemas em meio ao polissistema, optando por estampar o funcionamento de uma ou outra instância.

Retomando agora o discurso do Maragato, citado acima, não posso deixar de observar também o texto dos poemas, por menos que ele constitua alguma “essência” definitiva da “obra”. O primeiro na ordem do livro é “Além do tempo”:

Além do amor,  
Além do tempo,  
Além do sorriso,  
Só a paz...

Além do amor,  
Além do escuro  
Amor sem futuro.  
Além do amor,  
Além do fim.  
(MARAGATO, s/d, p. 3)

Trata-se de duas estrofes com quatro e cinco versos, respectivamente, sem metrificação rígida, mas com bastante regularidade na extensão. A estratégia central consiste na repetição do primeiro termo dos versos, com a palavra “Além”, o que pode aludir a uma ideia de que seja possível ultrapassar, superar uma realidade presente. A repetição é interrompida em dois momentos, com “Só a paz”, que aponta para um descanso após a ultrapassagem, e com “Amor sem futuro”. “Amor”, aliás, é o termo mais repetido (depois de “Além”), aparecendo em quatro dos nove versos. Já vai transparecendo, assim, a centralidade da temática amorosa, como já havia anunciado ao comentar os poemas da Jandira e do Alex. O amor aqui não é realizado, nem erótico, nem mesmo idealizado. Seja a desilusão amorosa, seja a realização, ele representa um momento de inquietação a ser superado. Este esquema da repetição, não por um refrão de uma canção, como se dava nos poemas do Alex, mas pela saturação (que remete ao excesso e à circularidade) de algum termo específico, repete-se, de alguma maneira, em todos os seis poemas do livro – por exemplo, “Alguém” em “Alguém na porta” e “Um dia” em “Um dia por outro”.

Essas características da saturação pela repetição e da temática romântica

têm uma ligação consistente com as formas vividas pelo Maragato na circulação pelos meios de comunicação, o que remete ao regime da arte contemporânea. Refiro-me aqui à sua prática no tempo da rádio comunitária, como lembrado pelo Beleza e pelo Alex:

BELEZA - [Na rádio comunitária,] o Maragato tava sempre junto [...]. O Maragato [botava] música popular.

ALEX - É, ele gostava mais assim, mais coisas informativas, eu acho né, ele não tinha um estilo definido; era mais coisas informativas, às vezes trazia coisas da internet, ferramentas, algum endereço importante pra alguém que queria trabalhar com alguma ferramenta na internet, ele fazia assim.

ANA - Tu tava dizendo que ele declamava?

BELEZA - Declamava.

ANA - Que tipo de poesia?

ALEX - no [programa] Sessão Love

BELEZA - música romântica.  
(Registro Audiovisual, 29 de abril de 2008, 12')

Quando fala em música popular, Beleza se refere aos produtos culturais de massa, como Madonna e Michael Jackson, para dar uma ilustração bem sucinta. Estes, não posso deixar de lembrar, também fazem uso da fórmula da repetição em suas canções, não apenas nas letras, mas principalmente na música. Mais especificamente, as músicas tocadas pelo Maragato eram românticas, sendo o nome do programa “Sessão Love”<sup>29</sup>. Monta-se assim o quadro que ilustra como o âmbito da radiodifusão, um sistema a princípio à parte, se imbrica fortemente no sistema literário, fazem-se interdependentes, seguindo-se a concepção de polissistema de Even-Zohar (1990). A prática do âmbito da comunicação se interpenetra na prática artística, em seu conteúdo (romântico) e em sua forma (saturação), torna-se elemento crucial do repertório que regula a produção e a circulação.

Nesta ordem da repetição, o último poema se diferencia levemente dos outros. Trata-se de “Sempremente você”:

---

<sup>29</sup> Para se ter noção do aprofundamento do nível de saturação, cf. um sítio virtual mantido pelo Maragato atualmente com podcasts: <http://maragatopg.podomatic.com/>.

Eu queria saber se você  
 parou para pensar no nosso amor,  
 Eu queria encontrar você nos meus  
     [pensamentos,  
 Eu queria...  
 Sonhar sem dormir  
 Outro dormir sem sonhar  
 Afinal as palavras falam mais  
     [que os sonhos...  
 Eu queria...  
 Te amar apenas mais uma vez.  
 (MARAGATO, s/d, p. 8)

Aqui os recursos de repetição ganham alguma variação, como se estivessem numa cadeia ondulante, ganhando o poema em sonoridade, especialmente pelos encaixes feitos com a inversão entre o quinto e o sexto versos: “Sonhar sem dormir/Outro dormir sem sonhar”. Há também pequenas variações morfosintáticas, por exemplo, na retomada de “pensar” (2º verso) por “pensamento” (3º verso) e de “sonhar” (5º e 6º versos) por “sonhos” (7º verso). Além disso, há uma variabilidade grande na extensão de cada verso, alternando-se longos e curtos. A temática do amor, por outro lado, segue intensamente presente, o que permite que o nível de saturação se renove e se mantenha.

Por fim, gostaria de refletir por que optei por adaptar o texto dos poemas presentes no livro, fazendo ajustes para deixá-los o mais próximo possível da norma padrão. Detalho alguns motivos a seguir. Em primeiro lugar, deixei evidente que a relevância está na encenação do lançamento de um livro, não sendo de grande peso o texto inserido nele, ou seja, importa a instância artística e não a estética, já que não há qualidades específicas da obra – segundo a concepção mencionada por Cauquelin (2005) sobre o regime da arte contemporânea. Nesse sentido, ainda seria possível se questionar, por que então não manter a versão original. Penso que me pareceu desnecessário expor o Maragato, trazer à tona as incorreções gramaticais em que incorre, em um ambiente letrado, onde muito se posiciona pesadamente o valor sobre a correção em acordo com a norma padrão. Essa escolha pela norma (com poucas exceções) faço também em relação à transcrição da fala de todos, sem tentar forçar uma representação pretensamente “fiel” das palavras enunciadas. Em terceiro lugar, e em congruência com o segundo ponto, percebo que, em algum grau, o que estou exercendo aqui é um papel de editor do Maragato, pois estou colocando seus poemas em circulação no meio altamente institucionalizado que é um programa de pós-graduação em estudos literários de uma instituição universitária. Aqui recai um jogo duplo de tomadas de posição e prestígio, em que um se beneficia do outro para a conquista de espaços. Nesse

sentido, não deixa de se reproduzir também a condição contemporânea de circularidade da informação posta em circulação, ficando indefinidos os pontos de partida e chegada.

### **A imagem, o espaço virtual e o regime da comunicação**

Anne Cauquelin (2005) chama atenção para o fato de que o impacto ocasionado pelas tecnologias da informação e comunicação sobre as práticas artísticas, e mesmo sobre ideologias dominantes em geral, não obteve o mesmo reflexo sobre a crítica, que, como reação, se aferrou a critérios estéticos engessados. Para contornar essa resistência é preciso reconhecer a concepção de rede como um sistema de ligações multipolares que não passam por um centro limitador, estando aberta à interatividade. Cada entrada contém seu próprio começo e fim, numa circularidade e interconectividade amplificadas. Como consequência, detém mais poder quem alcança difundir a informação no máximo de ramificações possível.

Essa difusão é necessária para evitar o esgotamento pela saturação e renovar a informação, gerando situações em que ocorre a antecipação da publicização da obra antes mesmo de ela existir. Todo esse esforço, no entanto, apenas alimenta a própria imagem e existência da rede, que é onipresente, diluindo qualquer ação ou autoria individual. Se a obra ainda é pretexto para a existência da rede, é esta que dá existência visível para a obra e o artista.

Quando produzia sua crítica da arte contemporânea, nos anos 1990, Cauquelin (2005) já vislumbrava o nível de massificação que estava se amplificando, mas ainda não conhecia o aprofundamento e a interatividade ocasionados pelos sucessivos desenvolvimentos da Internet ocorridos nas duas décadas que se sucederam de lá para cá. Ao falar de rede, oscila entre o conjunto de informações virtuais e o conjunto de ações realizadas em nome da arte contemporânea. Mantém, assim, uma amplitude e uma interdependência entre as duas, o que segue sendo uma caracterização procedente ainda hoje.

Ao menos é o que me parece ser o que apontam as práticas do Maragato, que têm uma complementariedade entre a difusão on-line e as práticas que alimentam essa difusão. Penso aqui, por exemplo, na faceta do documentarista, que reflete sobre o lugar do lixo e das imagens na sociedade, e na faceta do artista educador popular, que utiliza o formato de oficinas (TV de Brinquedo e Estado Virtual) para produzir de maneira coletiva, o que, complementarmente, aponta para a incontornável intersubjetividade já indicada pela circularidade no regime da arte contemporânea. Pretendo, na sequência, ilustrar essas

instâncias artísticas e comentá-las à luz do regime de comunicação da arte contemporânea.

Em 2007, quando as reuniões na Restinga aconteciam com bastante regularidade e tínhamos o hábito de filmar a maioria desses encontros, o Maragato se aproximou um dia para comentar que tinha uma ideia para um documentário sobre o lixo, sobre a forma como as pessoas se relacionavam com ele e o abandonavam na Restinga. Uma via para compreender este seu interesse se deve ao fato de que ele, entre outras atividades, por vezes puxava um carrinho catando material reciclável. Após esta conversa, deixamos a câmera filmadora com ele durante a semana, para que nos devolvesse na reunião seguinte. Ele então fez filmagens em diferentes locais na Restinga, tanto de lixo acumulado quanto de pessoas que lidavam com o material reciclável. Tempos depois utilizamos algumas imagens na edição da primeira parte de um vídeo chamado *O lixo e o luxo de Maragato*<sup>30</sup>, que, na sequência, apresentava sua teorização sobre a edição de vídeos e a relevância dos “extras” (uma forma de reciclagem das imagens não utilizadas na edição).

A parte do documentário tem um tom de câmera subjetiva, já que ele se desloca pelos espaços, conversando com as pessoas e narrando as imagens, numa espécie de reforço em que se mostra e se narra o que está sendo mostrado. Pode-se ver nessa faceta de videomaker, que oferece o seu olhar e seus pensamentos para que os observemos como se fôssemos nós mesmos a olhar e realizar a individuação que constitui os objetos vistos, uma forte conexão com o regime da arte contemporânea, cuja circularidade propõe a indistinção dos papéis, fundindo todos em sua própria imagem. A perspectiva da filmagem parece evidenciar (objetivar) essa condição em que a interação entre as perspectivas acaba por diluí-las. Além disso, o uso do documentário como ferramenta de comunicação de uma sua perspectiva não deixa de ser uma forma de diversificar suas entradas na rede, ocupando-a. E o uso da imagem para instituir essa relação intersubjetiva, em que se dá algo como um trânsito entre dois mundos, não é fortuita, pois o próprio Maragato enuncia, em outro encontro, seu entendimento sobre a imagem:

---

<sup>30</sup> O vídeo está disponível em: <http://www.youtube.com/watch?v=M8PnaJbA7Cw>

MARAGATO - **O mundo que a gente vive e o mundo que a gente convive.** Na verdade, quando a gente tá no nosso lar, a gente convive com aquilo, principalmente se o cara for pobre, se morar em periferia, o cara convive: convive com esgoto correndo na frente da casa, convive com a briga do vizinho do lado, convive com tiroteio da polícia com outros elementos; convive com isso! Eu, por exemplo, viajo muito. Agora, nas últimas duas semanas não, mas no mês anterior, se eu parei dois dias em casa foi muito: eu trabalho numa produtora [de vídeos] agora. Então, eu convivi com isso: a realidade de chegar na minha casa, tem um banheiro com uma peça só onde cabe a minha cama, e uma realidade de um hotel, que é diferente; **são dois mundos diferentes, duas relações diferentes**, mas como é que influencia isso na tua personalidade, né?, como é que isso... O meu avô dizia uma coisa, que até hoje eu guardo como **herança pra minha própria personalidade: eu nunca me deixei impressionar por imagem. A imagem pode dizer muito pras pessoas, mas ela não tem que dizer pras pessoas, tem que ser pra ti.** Por exemplo, **a imagem que tu vê, nem sempre é a imagem que eu vejo;**

[...]

Então é essa a questão: **muitas vezes a imagem que tu tem do mundo não pode se resumir simplesmente naquele ambiente que tu vive.** Mas não significa que tu tenha que sair daquele ambiente para ter uma personalidade saudável. Acho que a **personalidade saudável é tu ser independente do ambiente que tu tá**, onde tu tá tem que ser igual: se eu tô na periferia eu sou igual a como se eu tiver em qualquer outro lugar.

[...]

Eu sempre dizia isso pras professoras lá na escola delas: **'vocês só vão ter uma boa relação com estes alunos quando vocês se aproximarem do mundo deles;** se vocês continuarem no mundo fechado de vocês e acharem que o mundo deles tá errado, apenas dizer que tá errado, vocês vão ter **duas imagens do mundo: uma que é a imagem certa e absoluta de vocês e outra imagem certa e absoluta deles'**. Então essa é a questão da imagem... **A imagem muitas vezes nos dá uma realidade que não é a nossa, mas que nos faz perceber a diferença dessas imagens, como é que a gente traduz essa imagem.** É isso aí. (Registro Audiovisual, 15 de maio de 2008, 43')

O trecho é bastante sinuoso e complexo, mas está ali uma reflexão sobre a presença da imagem e as possibilidades amplas de realidades existentes. De qualquer forma, é relevante tomar a opinião do Maragato a respeito da imagem, já que o estou cotejando com o regime da arte contemporânea, a qual, segundo Cauquelin (2005), nada mais é do que sua imagem. A fala do Maragato parece apontar para mais de um caminho, ou talvez para um equilíbrio dialético que permanece, indicando que não se deixa impressionar pela imagem e, concomitantemente, que se deve ter uma impressão pessoal. Mas, aos poucos a discussão toma um rumo que se aproxima da visão apontada por Cauquelin: ele diz que “muitas vezes a imagem que tu tem do mundo não pode se resumir simplesmente naquele ambiente que tu vive”, ou seja, ela não está atrelada a uma realidade única, o que o impulsiona a ser independente. Ao final, declara que “a imagem muitas vezes nos dá uma realidade que não é a

nossa, mas que nos faz perceber a diferença dessas imagens, como é que a gente traduz essa imagem”. Mais uma vez isso retoma a ideia de que não há uma realidade única à qual se ligue essa imagem. Isso está em conexão com os modos de funcionamento da arte contemporânea no sentido de que, um dos princípios da sociedade de comunicação é “o de uma realidade de segundo (ou de décimo) grau, que substitui a realidade que tínhamos o costume de tomar como um dado objetivo” (CAUQUELIN, 2005, p. 81). A consequência disso é que não é possível tomar as obras de arte como possuindo qualidades próprias que possam ser julgadas de forma autônoma. “A realidade da arte contemporânea se constroi fora das qualidades próprias da obra, na imagem que ela suscita dentro dos circuitos de comunicação. (Ibid., loc. cit.)” Nesse sentido, talvez se possa responder à primeira afirmação do Maragato: só nos resta impressionar pela imagem (mesmo que uma impressão própria, através de uma tradução, como ele afirma ao final), pois é nela que reside a instância artística, como prova o evento do lançamento do livro discutido acima.

De qualquer forma, o vídeo é eficiente para o objetivo de ocupar a rede, traduzindo imagens ininterruptamente. Assim, diante do regime da comunicação que tudo abarca, a estratégia do Maragato é aderir profundamente ao regime, insistir em sua saturação. Por exemplo, através da atuação on-line, recorrendo a uma ocupação massiva da rede também por meio de outras ferramentas, construídas coletivamente nas oficinas.

O meio digital é privilegiado também porque pulveriza e atravessa todo o campo artístico, rompendo hierarquias, abrindo espaços transitórios de legitimação e extrapolando em heterogeneidades, o que, concomitantemente, devido à extrema dinamicidade do meio, dificulta a conservação da autoridade, forçando assim a estratégia da saturação e renovação da ocupação. Os espaços de tomada de posição alcançam um funcionamento altamente ágil, do que decorre também uma condição muito instável, favorecendo o ritmo de alta rotatividade da legitimidade, que é, mais do que nunca, temporária. A compreensão dessa dinâmica acelerada enseja a formulação crucial para o Maragato de que o elemento principal de sua produção está na vivência do acontecimento, quando está instituída momentaneamente sua legitimidade. Os produtos que decorrem já não carregam um estatuto estético (como se viu acima, não detêm qualidades próprias), que desvanece assim que cessa a experiência. Dessa forma, durante as vivências consegue fazer uma larga apropriação da instituição, como nos exercícios do Estado Virtual (em que ocorre o planejamento e a gerência de um estado com gestores eleitos pelo voto) e da TV de Brinquedo (em que, momentaneamente, faz uso do capital simbólico que esse aparato institucional de comunicação carrega).

O uso das ferramentas on-line para a construção de cidades virtuais, em que são mantidos graus de precariedade e inacabamento dos produtos, privilegia o momento de relação, seja da execução, seja do relato sobre esta. Aqui já se costura a noção de uma poética da relação. Nesse sentido, remete à prática de Robert Filliou, como apresenta Ernesto de Sousa (2011, p.192): “este carácter de criação de espaços de festa e convívio”, onde se acentua a intenção pedagógica – “ensinar e aprender em total espontaneidade, ensinar e aprender como criação estética” (p. 193).

Essa faceta que reúne o pedagogo e o webdesigner também sempre foi bastante recorrente na presença do Maragato nas reuniões. Era comum ele mencionar as produções das oficinas, ou mesmo enviar links por e-mail, direcionando para a enorme quantidade de sítios virtuais, principalmente blogs e ferramentas virtuais<sup>31</sup>. Essa dispersão, ao invés de um empenho de construir um único espaço mais detidamente, indica a relevância que concede à vivência do processo, em detrimento do acabamento final do produto, além da importância já mencionada de ocupar e renovar os espaços na rede. Dessa forma, opera por meio do que se poderia nomear de uma lógica da precariedade e fragmentação, o que de certa forma espelha a constituição do ambiente e das condições de escassez em que atua e mesmo que o caracterizam. Seu modo de operação confere a sua ação uma dialética constante, num jogo, simultaneamente contraditório e aditivo, entre a fragmentação e a organização<sup>32</sup>. Trata-se de procedimento peculiar de estruturação em que as características fragmentárias não são eliminadas, uma vez que para ele interessa o constante processo. Mesmo diante da evidente necessidade de organização, sua ação o impele ao inacabamento, motivado pela necessidade

---

31 Abaixo estão alguns endereços virtuais, nos quais podem ser encontradas produções de Maragato:

- <http://maragatopg.podomatic.com/>
- <http://pontodeculturaldigital.blogspot.com.br/>
- <http://lab151.blogspot.com.br/>
- <http://maragato2010.wix.com/151>
- <http://www.programapontog.webs.com/>
- <http://worldtv.com/tvpontog/>
- <http://www.radiomar27news.webs.com/>
- <http://www.radiomar27web.blogspot.com/>
- canal no youtube - <http://www.youtube.com/user/maragato2710?feature=watch>
- <http://www.estadovirtual2710.blogspot.com/>
- <http://www.escoladigital2710.blogspot.com/>
- <http://www.comic2010.blogspot.com/>
- <http://www.scribd.com/doc/38985648/VOZ-DO-SILENCIO>
- <http://www.podsnack.com/playlists/13b730156d5d208e7c21dd4c2a137406>
- <http://radiorecreio.musicblog.com.br/>
- [http://docs.google.com/View?id=dgk7mknj\\_36fbxrmzf6](http://docs.google.com/View?id=dgk7mknj_36fbxrmzf6)
- <http://maragato2710.buzznet.com/user/video/203475/>
- <http://maragato2710.blogspot.com.br/2009/10/posia-do-livro-virtual-do-maragato.html> – JK no país das calças bege

32 Assim a 'dialética' é retomada por Roy Wagner (2010, p. 96): "a de uma tensão ou alternância, ao modo de um diálogo, entre duas concepções ou pontos de vista simultaneamente contraditórios e solidários entre si".

imposta pelo regime da comunicação, de renovar insistentemente as instâncias de ocupação de circulação de informações.

Se restam traços minimamente estruturados da produção, como os endereços virtuais indicados, o valor, no entanto, não está nessa organização, mas na efemeridade da experiência, no momento da interação, das trocas de conhecimento. Sua relação com a criação encena a dinâmica da performance (Zumthor 1997; 2000), sendo suas propostas acontecimentos (as festas de Filliou), perpassados de gestos em que as ações ordinárias ganham representação nas criações em meios digitais.

Ele busca envolver os alunos na pesquisa de ferramentas na internet que mobilizem tanto seu imaginário, como sua cidadania. Para o Maragato, assim se dá o estabelecimento de uma perspectiva que constitui o mundo, como se pode notar em seu relato:

Na verdade, assim ó: o computador em si, que tá ali dentro de uma sala, ele não é transformador, se a pessoa não conseguir absorver, nem conseguir bater um texto nele. Ele não é transformador. Ele pode ser transformador no momento em que tu conseguir colocar aquele texto, no momento que tu consegue mandar pra outras pessoas, inserir em email, em fotolog, em blog, em banner, em pop-up. (Registro Audiovisual, 18 de setembro de 2006, 1h40')

Com isso em mente, o Maragato desenvolveu uma oficina de informática, cujos rastros se encontram num blog (<http://escoladigital2710.blogspot.com>), que expõe um pouco do processo desenvolvido na oficina, cuja proposta central era articular uma ferramenta que permite projetar e construir cidades virtuais<sup>33</sup>, com a discussão de como geri-las. Há aqui, novamente, o cotejo entre a imagem e algum dado objetivo, a realidade. A gestão discutida (encenada) pelos alunos no momento de relação coletiva se insere nos circuitos de comunicação, ressaltando a imagem da arte contemporânea, onde reside a instância artística.

A atividade ocorreu na época das eleições de 2010, ou seja, serviu de ensejo para discutir o próprio processo histórico que os alunos estavam vivendo, inserindo-os nele. Foi concebido então um estado virtual, em que cada oficinando idealizou e construiu uma das cidades, expondo aspirações, sonhos e desejos. Para governar este estado, os alunos tornaram-se candidatos e promoveram uma eleição, com campanha e plataformas, desenvolvidas em ambientes virtuais. Uma vez eleitos o executivo e o legislativo, os governantes passaram a discutir as leis e os investimentos que deveriam ser feitos. Pode-se ver um rastro do que projetaram para suas cidades em uma postagem do blog:

---

33 Cf. <http://www.citycreator.com> e <http://estadovirtual2710.blogspot.com>

GOVERNO ESTADUAL  
PLANTA DE INVESTIMENTO:  
10 Postos de Saúde R\$ 6.600,00  
02 Hospitais R\$ 66.000,00  
10 Delegacias de polícia R\$ 20.000,00  
10 Posto de Bombeiros R\$ 13.000,00  
Transporte R\$ 40.000,00  
Ônibus R\$ 20.000,00  
Metrô R\$ 20.000,00  
TOTAL R\$ 185.600,00

Porto Alegre, 01 de outubro de 2010  
Julia Leobet - Governadora  
(Adaptado de <http://estadovirtual2710.blogspot.com>)

De forma lúdica, os pequenos administradores precisaram lidar com frustrações, desenvolver lideranças e avaliar as consequências das escolhas individuais para a coletividade. Para crianças de periferia, é uma oportunidade de desenvolver a autoria e ressignificar as relações de poder.

Na prática do Maragato, as formas de percepção do real e de criação passam pela evento relacional de performance das redes virtuais. Elas evidenciam a relação sensorial entre corpos e subjetividades numa dilatação dos efeitos de proximidade e distância, familiaridade e estranheza, superficialidade e profundidade.

### **Uma Poética da Relação**

Esse levantamento das práticas do Maragato identificou algumas características principais que se entrelaçam: a forma vivida que apresenta a imagem de toda a instância artística se produzindo (o continente) – em detrimento de uma suposta essência em que estariam qualidades intrínsecas à “obra” – e que torna indistinguíveis, diante da intensa circularidade dos fazeres, os papéis dos agentes envolvidos no sistema da arte, que afinal se revela um entrecruzamento de sistemas, um polissistema. Com sua entrada neste, ele atravessa o sistema literário com uma série de práticas que intervêm a partir de outros sistemas, entre eles, o vídeo e a imagem, a oficina de informática e educação popular, a rádio Web, os blogs, os sites de relacionamento etc.

O funcionamento do polissistema é elucidado no regime da arte contemporânea, na qual a sua dinâmica de ruptura e manutenção é a própria realidade última da arte. Ou seja, o Maragato pode explorar o entrecruzamento de sistemas para ser poeta, apresentando as condições do que também faz alguém poeta: elucida toda a dinâmica desse

processo – utiliza-se da objetivação –, valendo-se de todo o acontecimento (o lançamento do livro) e não especificamente o livro tomado como essência.

Já que não se trata mais de um objeto dotado de valor estético, perde importância a elaboração rigorosa de um produto final acabado, o que o induz à fragmentação e ao inacabamento, que também se justificam pela adequação à função de ocupar e renovar a rede com novas informações fragmentadas. É assim que privilegia a ação coletiva na oficina (como a do Estado virtual), onde se multiplicam suas entradas no polissistema, pela produção e veiculação dos alunos que estão atrelados a sua atuação. Isso permite uma complementariedade entre a circulação virtual (as cidades virtuais e seus planos de governo publicados no blog) e as formas vividas (o exercício de realizar a discussão sobre a cidade, a construção da cidade e uma narrativa sobre ela) que servem de combustível para essa circulação. Para que essa circularidade e esse modo coletivo se concretizem, o formato de oficinas se mostra proveitoso (altamente interacional e prático), apontando para o caráter incontornável de intersubjetividade (é preciso negociação e disputa), já que a arte vivida (“relacional” para usar o adjetivo de Bourriaud) é necessariamente construída como evento processual num deslocamento espaço-temporal, e não como monumento fora do tempo dotado de alguma transcendência. Bourriaud (2009) caracteriza como “estética relacional” essa situação em que a obra de arte se torna um interstício social, levando a uma forma de arte que se ampara na esfera das interações humanas para executar experimentações concretas e deliberadamente fragmentárias.

Se é só na vida que a arte se realiza e, ainda assim, revelando sua própria imagem para si mesma, então todos os participantes são agentes dessa apresentação, se encontram em uma relação. Desta perspectiva, portanto, refuta-se a consideração de um produtor que estaria isolado por uma cadeia linear de mediações até que seu produto essencializado chegue a seu consumidor, como se concebe no esquema da arte moderna.

Diante dessa onipresença alcançada pela arte contemporânea, e especialmente a partir do estudo que apresentei sobre o lançamento do livro realizado pelo Maragato, penso que a condição de poeta é realizada em função da condição de artista agindo no regime da arte contemporânea. Ao tomar para si a supremacia da própria imagem, ela atravessa e regula o campo literário, fazendo-o mostrar-se nos distintos sistemas que exercem constrições sobre ele (por mais que se tente autonomizá-lo).

Como o sistema da arte contemporânea se caracteriza por uma constante negociação intersubjetiva presente nos acontecimentos processuais, então penso ser possível afirmar – ao menos para o Maragato – que a prática poética tem atravessada uma ação

relacional. É nesse sentido que faço menção a uma poética da relação para caracterizar os modos de produção do Maragato, que muito se aproximam do esquema de funcionamento da arte contemporânea. O nome Poética da Relação é apropriado no sentido de que o Maragato adota francamente este conjunto de regulações ancorado na intersubjetividade para produzir e se posicionar nas instâncias artísticas e transitar pelo campo literário.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

Chego aqui ao fim desse percurso que se iniciou com a elaboração de um quadro teórico que me ajudasse a dar conta de eventos conhecidos durante uma pesquisa de campo ligada à área dos Estudos Literários. A partir de pressupostos previamente constituídos em conexão com o campo das poéticas orais fui em busca de um aparato conceitual capaz de compreender o caráter processual das práticas do Maragato, algo não muito usual numa área de estudo que está acostumada a tomar as obras, seu objeto de estudo, como elementos estanques e autônomos.

Ao tomar contato com o estudo da francesa Anne Cauquelin (2005) sobre a arte contemporânea, pude identificar muitos pontos de contato com as práticas que estava tentando compreender. Assim, o aparato foi sendo construído em proximidade com a esfera da arte, a qual tende a estar identificada mais especificamente com as artes plásticas ou visuais – por mais que isso venha sendo rompido há mais de um século, e mais intensamente a partir dos anos 1960, como identifiquei nos Pressupostos. De qualquer forma, optei por me concentrar na conceituação a respeito do regime de funcionamento da arte contemporânea tomada em contraste com a sua contraparte na arte moderna. Na caracterização do regime de comunicação próprio daquela pude encontrar bons argumentos para compreender as práticas do Maragato.

Restava, no entanto, o afastamento perturbador do campo estrito da literatura. Para manter-me conectado a este, encontrei uma matriz próxima na discussão do polissistema realizada por Itamar Even-Zohar (1990), que proporcionava abertura e complexidade suficientes – permitindo visualizar o atravessamento dos diferentes sistemas sobre o sistema literário – para conectá-la com a discussão elaborada por Cauquelin. Tanto esta, em parte, como aquele, mais amplamente, são de alguma forma tributários dos estudos sobre as regras da arte de Bourdieu (1996, 2011), o qual já vinha servindo de arcabouço para compreender as dinâmicas complexas do sistema literário, além de dar um formato conceitual (a “objetivação”) para o que vinha detectando no Maragato. Complementar para o estudo de práticas de caráter processual foi a aproximação de Bourriaud (2009, 2011), que estudou especialmente a produção artística dos anos 1960 aos 1990. Como apêndice, inseri ainda uma discussão mais genérica sobre a problemática da limitação do campo de estudos literários, tentando demonstrar como os modos de existência da literatura não são dados imutáveis que se bastam por si só. Assim se constituiu o quadro teórico para dar suporte às discussões subsequentes.

O Círculo periférico serviu como uma instância de apresentação do que pretendia discutir, buscando apresentar da forma mais proveitosa possível a experiência de campo, com ênfase para o Maragato. Especifiquei o princípio da objetivação e apresentei os passos que ia tomar. Aqui também estabeleci o problema a ser resolvido: queria saber como se dava sua legitimação com o processo de objetivação, como isso se identificava com o regime da arte contemporânea e como sua prática poética podia ser sintetizada.

No Círculo interno procurei fazer especulações iniciais sobre as práticas do Maragato que auxiliassem meus leitores a ganhar alguma proximidade com suas práticas e comportamentos, explorando principalmente sua narrativa de constituição de si mesmo como poeta/artista. Trouxe junto com ele os outros moradores presentes nos encontros na Restinga. Esmiucei o que compreendia ser a operação de objetivação que ele realizava, preparando para o passo seguinte em que confrontaria os modos de funcionamento de suas produções com o regime da arte contemporânea.

Cheguei, dessa maneira, ao Círculo central, optando por realizar uma operação similar à empreendida por Cauquelin, introduzindo aqui o contraste entre práticas próximas do regime da arte moderna e aquelas identificadas com o da arte contemporânea. Por isso, iniciei com um estudo sobre a produção da Jandira e do Alex, que haviam passado por um processo editorial cheio de mediações, característico do esquema de funcionamento da arte moderna. Com isso já pude apresentar também a circunstância do lançamento do livro de cada um, o que acabou por ensejar um parâmetro para o Maragato. Abordei suas práticas confrontando-as com as características de funcionamento da arte contemporânea, sem deixar de abarcar, ao mesmo tempo, os postulados de Bourdieu (1996) sobre a objetivação e de Even-Zohar (1990) sobre a teoria do polissistema para buscar estabelecer a interconexão com o campo literário.

Finalizo a tese delineando essa interconexão sob a forma do qualificativo Poética da Relação para caracterizar o conjunto de regulações ancorado na intersubjetividade que o Maragato utiliza para atuar nas instâncias artísticas e no campo literário mais especificamente. A constatação é de que a prática poética vem atravessada de uma ação relacional, que funciona como um objetificador que explicita o funcionamento do campo literário, oportunizando uma abertura transversal para que ele persiga o prestígio e possa agir mais ativamente nas dinâmicas de tomada de posição no campo.

Para encerrar, alguns desdobramentos que esta tese pode gerar são o incentivo à amplificação das possibilidades de estudo dentro dos Estudos Literários, acolhendo outros objetos que não apenas a obra isolada, e à realização de trabalho de campo,

tomando contato com uma diversidade maior de atores do campo literário. Como prosseguimento, penso que seria interessante enriquecer a ideia da Poética da Relação, constituindo um conceito operatório que possa ser aplicado em diferentes contextos, o que pode trazer luz para práticas negligenciadas porque não está disponível uma classificação que as acomode. Um exemplo de aplicação diz respeito à produção artística dos povos indígenas, que são intensamente corporais e relacionais, o que gera grandes desafios para os pesquisadores.

## REFERÊNCIAS

- BAUMAN, R. *Story, Performance and Event: contextual studies of oral narrative*. Cambridge University Press, 1986.
- BENVENISTE, É. *Problemas de lingüística geral I*. Trad. Maria da Glória Novak e Maria Luisa Neri. Campinas: Pontes, 1995.
- \_\_\_\_\_. *Problemas de lingüística geral II*. Trad. Eduardo Guimarães, Marco Antônio Escobar, Rosa Attié Figueira, Vandarsi Sant'Ana Castro, João Wanderlei Geraldi e Ingedore G. Villaga Koch. Campinas: Pontes, 1991.
- BEY, H. The Temporary Autonomous Zone. In: \_\_\_\_\_. *T.A.Z. - The Temporary Autonomous Zone, Ontological Anarchy, Poetic Terrorism*. New York, Autonomedia, 1991. (Disponível em: <<http://hermetic.com/bey/taz3.html#labelTAZ>>. Acessado em: 04/12/2010).
- BIAL, H. *The Performance Studies Reader*. London: Routledge, 2004.
- BOURDIEU, P. *As regras da arte: gênese e estrutura do campo literário*. Trad. Maria Lucia Machado. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.
- \_\_\_\_\_. *A economia das trocas simbólicas*. Trad. Sérgio Miceli. São Paulo: Perspectiva, 2011.
- BOURRIAUD, N. *Estética Relacional*. Trad. Denise Bottmann. São Paulo: Martins, 2009.
- \_\_\_\_\_. *Formas de vida - a arte moderna e a invenção de si*. Trad. Dorothée de Brochard. São Paulo: Martins Fontes, 2011.
- BRITO, J. C. *Espírito Flutuante*. Porto Alegre: Evangraf, 2010.
- BUTLER, J. Performative acts and gender constitutions: an essay in phenomenology and feminist theory. In: BIAL, H. *The Performance Studies Reader*. London: Routledge, 2004.
- CANDIDO, A. Estímulos da criação literária. In: \_\_\_\_\_. *Literatura e Sociedade*. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2006.
- CAUQUELIN, A. *Arte contemporânea – uma introdução*. Trad. Rejane Janowitz. São Paulo: Martins, 2005.
- EVEN-ZOHAR, I. Polysystem Studies. *Poetics Today*. International Journal for Theory and Analysis of Literature and Communication, v. 11, n. 1, 1990, p. 1-268.
- EWALD, F. G. *Beleza no cotidiano: poesia e performance na voz de um narrador urbano*. 2009. 116f. Dissertação (mestrado em Literatura) - Programa de Pós-Graduação em Letras, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2009.
- EWALD, F. G. ; TETTAMANZY, A. L. L. Por uma poética da intervenção: narrador e pesquisador na produção de narrativas. *Revista da Anpoll*, São Paulo, n. 26, p. 171-188, jul./dez., 2009.
- EWALD, F. G. et al. (Orgs.). *Cartografias da Voz: poesia oral e sonora, tradição e vanguarda*.

São Paulo/ Curitiba: Letra e Voz/ Fundação Araucária, 2011.

FERNANDES, F. *A Voz e o Sentido: poesia oral em sincronia*. São Paulo: UNESP, 2007.

\_\_\_\_\_. O atributo da voz: poesia oral, estudos literários, estudos culturais e abordagem cartográfica. *Revista da Anpoll*, vol. 1, n. 33, 2012, p. 135-158.

FERREIRA, J. P. *Cultura das bordas - edição, comunicação, leitura*. Cotia-SP: Ateliê Editorial, 2010.

FLACH, A. B. *Vozes da memória: o contador de histórias em narrativas orais urbanas*. 2013. 160f. Tese (doutorado em Literatura) - Programa de Pós-Graduação em Letras, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2013.

FLORES, V. N. Entre o dizer e o mostrar: a transcrição como modalidade de enunciação. *Organon*. Porto Alegre, vol. 20, n. 40/41, jan.-dez., 2006, p. 61-75.

GAMALHO, N. P. *A Produção da periferia: das representações do espaço ao espaço de representação no Bairro Restinga - Porto Alegre/RS*. 2009. 159f. Dissertação (mestrado em Geografia) - Programa de Pós-Graduação em Geografia, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2009.

MARAGATO. *Simplesmente você*. [Edição do autor]

MINARELLI, E. *Polipoesia - entre as poéticas da voz no século XX*. Trad. Frederico Fernandes. Londrina: EDUEL, 2010.

MOREIRAS, A. *A exaustão da diferença: a política dos estudos culturais latino-americanos*. Trad. Eliana L. de Lima Reis e Glaucia R. Gonçalves. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2001.

NORMAND, C. *Convite à linguística*. Org. de Valdir do Nascimento Flores e Leci Borges Barbisan. Trad. de Cristina de Campos Velho Birck et al. São Paulo: Contexto, 2009.

PACHECO, A. *Letras em versos ao coração*. Porto Alegre: Evangraf, 2010.

PERRONE-MOISÉS, L. *Altas Literaturas: escolha e valor na obra crítica de escritores modernos*. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

PRATT, Mary-Louise. Transculturação e auto-etnografia: Peru 1615/1980. Trad. João Catarino. In: SANCHES, Manuela Ribeiro. *Deslocalizar a "Europa" - antropologia, arte, literatura e história na pós-colonialidade*. Lisboa: Cotovia, 2005.

PRZYBYLSKI, M. P. *Das materialidades da literatura: a reinvenção da vida e o acervo de narrativas orais urbano-digitais*. 2014. Tese (doutorado em Literatura) - Programa de Pós-Graduação em Letras, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2014 (no prelo).

SANTOS, C. M. ; DELLA VALLE, L. ; EWALD, F. G. A oficina do poeta artesão. In: PACHECO, Alex. *Letras em versos ao coração*. Porto Alegre: Evangraf, 2010, p. 9-14.

SIMONDON, G. *L'individuation psychique et collective: a la lumière des notions de Forme, Information, Potentiel et Métastabilité*. Paris: Aubier, 2007.

SOUZA, E. *Oralidade, futuro da arte? – e outros textos, 1953-87*. Organização de Isabel Alves. São Paulo: Escrituras, 2011.

TETTAMANZY, A. L. L. ; EWALD, F. G. Vozes da periferia: expressões culturais da Restinga. *Ipotesi* (Juiz de Fora. Online), v. 15, p. 159-169, 2011.

VICH, V. ; ZAVALA, V. *Oralidad y Poder: herramientas metodológicas*. Buenos Aires: Norma, 2004.

VIVEIROS DE CASTRO, E. Filiação intensiva e aliança demoníaca. *Novos Estudos*, n. 77, mar, 2007, p. 91-126.

WAGNER, R. *A invenção da cultura*. Trad. Marcela Coelho de Souza e Alexandre Morales. São Paulo: Cosac Naify, 2010.

ZUMTHOR, P. *Performance, Recepção, Leitura*. Trad. Jerusa Pires Ferreira e Suely Fenerich. São Paulo: Educ, 2000.

\_\_\_\_\_. *Performance, recepção, leitura*. Trad. Jerusa Pires Ferreira e Suely Fenerich. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

\_\_\_\_\_. *Escritura e Nomadismo*. Trad. Jerusa Pires Ferreira e Sônia Queiroz. São Paulo: Ateliê Editorial, 2005.

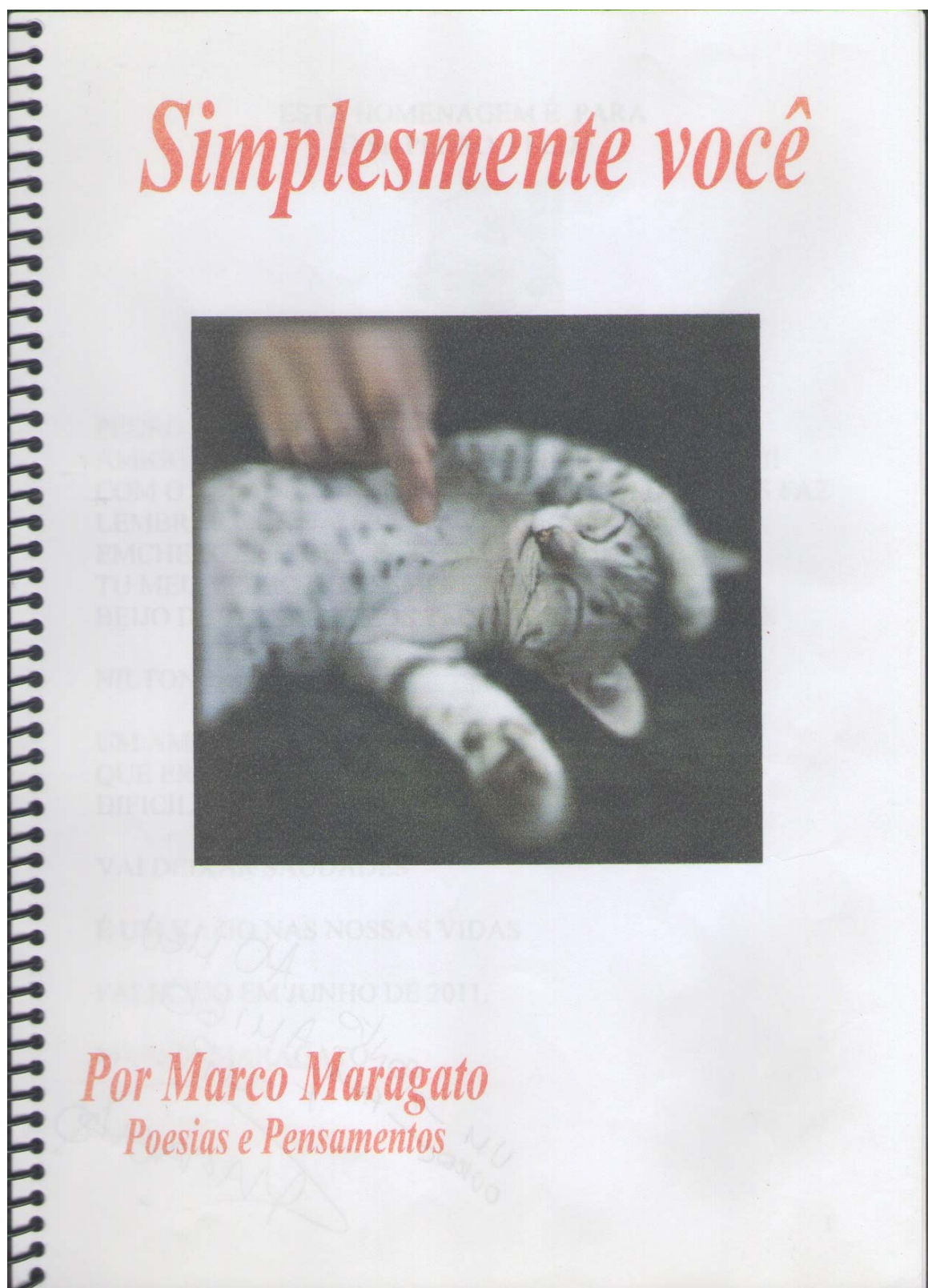
\_\_\_\_\_. *Introdução à poesia oral*. Trad. Jerusa Pires Ferreira, Maria Lúcia Diniz Pochat e Maria Inês de Almeida. São Paulo: Hucitec, 1997.

## **ANEXOS**

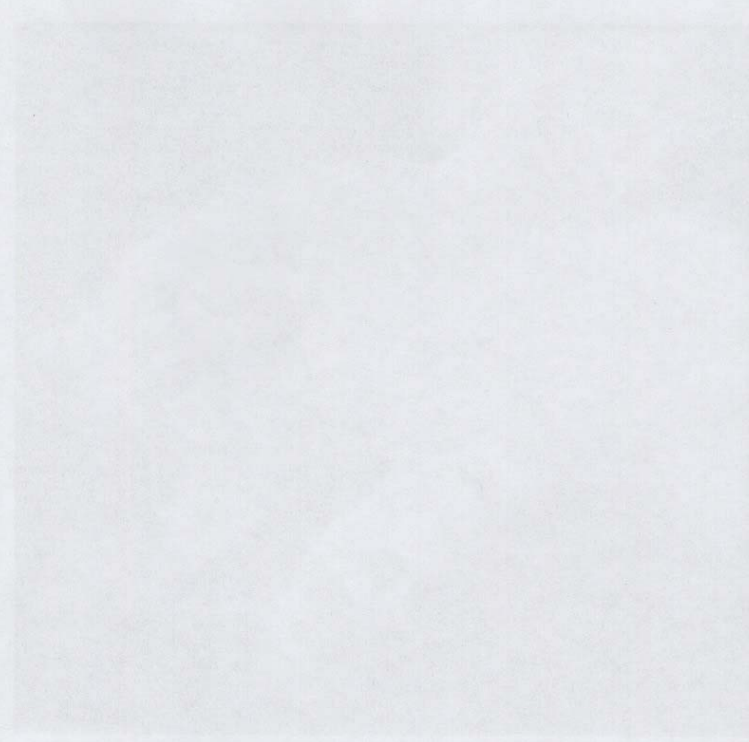
## ANEXO A

Marco Maragato, *Simplesmente Você*

(a capa e o verso com o autógrafo e os poemas adaptados)



SPORTS MANAGEMENT



UM → ponto AO MEU  
OUTRO ← para AMIGO  
FELIPE  
MARAGÃO

## Além do tempo

Além do amor,  
Além do tempo,  
Além do sorriso,  
Só a paz...

Além do amor,  
Além do escuro  
Amor sem futuro.  
Além do amor,  
Além do fim.

## Alguém na porta

Alguém na porta,  
Alguém na minha vida,  
Alguém pra eu chamar de minha,  
Alguém pra viver em mim,  
Alguém...  
Você.

Alguém na porta  
Alguém capaz de te amar como eu  
Alguém como eu.

## Mundinho

Mundinho...  
Teu mundo de cristal,  
Incapaz de ver o meu amor,  
Eu fui capaz de te amar um dia  
    [sem pensar no amanhã...  
Mundinho...  
Amor sem vida,  
    [vida sem amor...

Mundinho.

## Um dia por outro

Um dia, um adeus, duas bocas sem sonho,  
Um dia apenas,  
    [Um amor apenas,  
    [Um momento apenas,  
Um dia...  
Dois sonhos

Um fim  
Um dia por outro,  
Um sonho por outro,  
Um adeus sem volta.

#### Um momento de paz

Um momento de paz,  
Um momento de luz,  
Um momento de lucidez,

Um momento...  
Uma mulher...  
Um homem,  
Dois amores.

#### Sempremente você

Eu queria saber se você  
parou para pensar no nosso amor,  
Eu queria encontrar você nos meus  
    [pensamentos,  
Eu queria...  
Sonhar sem dormir  
Outro dormir sem sonhar  
Afim das palavras falam mais  
    [que os sonhos...  
Eu queria...  
Te amar apenas mais uma vez.

## ANEXO B

### Pesquisa sobre Déficit de Atenção

Problemas de atenção são comuns na vida gente

como perceber: responde pra você mesmo as seguintes perguntas

teste 1:

1- você se lembra da quele amigo quando vê na rua

2- você lembra de algum detalhe da casa de amigo que você costuma visitar

3- você pensa em fazer um coisa esquece no caminho

problemas de memória são comuns com o tempo

o que não é comum é acontecer sempre

das vezes o problema da atenção está em fazer vários coisas ao mesmo tempo sem acabar nem uma.

Teste 2:

1- olhe com atenção figuras abaixo



é mesma figura sim ou não

qual a diferença de uma figura pra outra

será que ela foi alterada.

Teste 3:  
olhe com atenção a figura abaixo  
1- quantas folhas tem

2- quantos desenhos de folhas tem

3- quantas folhas naturais existem nesta figura



o objetivo os detalhes

teste 4:  
jogo do 7 erros na figura abaixo tem diferenças  
a nossa mente não está preparada para todas as imagens



principalmente as imagens que você não vê todos os dias.

Observações: não fazer estes testes logo que acordar

não estou mandando os resultados para não atrapalhar a pesquisa

favor divulgar a pesquisa para outras pessoas

e me mandar os resultados por e-mail

os resultados desta pesquisa vão ajudar a entender o problema de alfabetização das crianças.

E reduzir o déficit de atenção em entre as crianças

publico alvo: crianças acima de 5 anos  
adolescentes acima 16 anos  
adultos com mais de 30 anos

prazo desta pesquisa é 1 ano

os resultados vão apontar caminhos para resolvermos estes graves problemas.

Parceiros importantes: escolas, universidade, pesquisador, professores, alunos

espero a colaboração de todos

[maragatopg@yahoo.com.br](mailto:maragatopg@yahoo.com.br)

marco maragato

## ANEXO C

### Proposta *Prosaafiada* para o III Seminário Brasileiro de Poéticas Oraís

#### PROSAFIADA

Agentes do campo artístico [fragmentos]

Alfonsino – começamos, uns amigos e eu, nós começamos uma editora, nos moldes das cartoneras. Já saíram dois livros dum poeta lá da região, um conhecido nosso; ele é cobrador de ônibus e faz uns poemas também.

Jeremias – eu fiz esses aqui ó...

... tem essas ilustrações também... a história da velha onça...

... eu gosto disso, de escrever...

... quero contar a história dos guarani, mas assim, escrito na nossa língua; e também no português, pros Juruá, quem sabe, nos entenderem... nos escutarem um pouco..

... sou escritor...      ... e sou mbya guarani...

Otávio Franco Dieter – a verdadeira literatura está em crise. A língua empobrece paulatinamente diante destes movimentos de validação generalizada de qualquer sujeito que registre palavras em uma folha. Agora tudo pode ser poético, e vê-se literatura mesmo sem escrita. Qualquer menção à estética é taxada de eurocêntrica! Quem vai ler os clássicos desse jeito?

Zeca – bando de pangaré!! Só querem saber do diploma! A gente tem é que encontrar um consenso entre nós mesmos/ não é porque algum crítico lá disse, que a gente tem que ir atrás... Todo mundo/se estimulado/ pode desenvolver a sua arte, alcançar sua realização como artista/ mas isso tem que ser aqui entre nós/ tem que seguir um amparo ético que tá no coletivo/ que depende de nós da comunidade.

D. Júlia – Não, eu não sou poeta não. Poeta é escritor. Eu só escrevo esses poemas aqui. Ó, dá uma olhada nesse aqui! O pessoal dava risada quando lia esse daí/ diziam que eu parecia criança, mas é que é como eu me sinto, é isso que sai nos poemas. Eu não sei muita coisa não, mas, se o Oswald de Andrade pode escrever aquelas coisas de elevador e corredor, eu acho que também posso fazer esses aí que eu faço. Olha esse aqui da minha morte.

Grafite no muro da cidade – Viver isso é diferente de viver disso!

Aloísio – é que eu gosto de ler mesmo/ ler dicionário, enciclopédia, a bíblia/ o que cair na minha mão eu tô lendo. Eu tenho muita curiosidade, gosto de pesquisar... daí...

... daí, não sei, acabo escrevendo isso daí, esses poemas...

... sim, esse daí é pra ti...

... é eu gosto do latim e achei legal esse lance de lux et tenebras. Em latim, que eu aprendi um pouco das aulas de catecismo para jovens que eu ministrei por uns tempos.

... enfim, tem todos esses reunidos aí nesse caderno, não sei bem no que que isso pode dar, mas tão aí todos.

Ella Libertad – pois então, eu lá tentando ouvir histórias contadas pelas pessoas mais velhas, buscando lendas urbanas e aí me aparecem todos esses poemas, cada um deles com uma personalidade impressionante, com traços marcantes; foi uma surpresa! E o que que eu ia fazer com esse material? Tinha que dar um jeito de publicar, claro!, colaborar na circulação desses textos encantadores, não podiam ficar escondidos... Eu fui me dando conta de que o meu papel lá era de anfíbio, que faz a mediação entre esses atores culturais

e o universo mais institucionalizado da academia e do mundo editorial. Enfim, o que posso fazer é o meio de campo, pra que essas vozes também sejam escutadas.

Essas falas são inventadas, ou nem tanto, remetem a pessoas que existem, personagens da vida como ela é mas com desejos de que a vida possa ser outra coisa. Elas nos fazem pensar na palavra. Discutir o poder dos que a dominam. E escutar a sua manifestação mais concreta, a voz. E também fazem emergir algumas das diferentes histórias do mundo – as que todos conhecem, as que ainda não foram contadas, as que foram mal contadas. Para dar conta disso, propomos que você se prepare para falar sobre algum desses tópicos:

**Primeiro:** Quem fala bem possui um dom e tem poder. Você concorda com isso? Quem tem esse poder nos grupos que você conhece?

**Segundo:** É possível produzir pensamento, ou seja, ser intelectual usando a voz e o corpo?

**Terceiro:** quem mora em espaços distantes dos centros, quem fala com sotaque, quem usa gíria ou não faz a concordância da norma culta pode ser autor de alguma coisa? Pode ser artista?

**Quarto:** quem não tem um dente, quem usa chinelos com meias, quem pega quatro ônibus por dia pode ser um escritor? Pode fazer música?

**Quinto:** quem consegue publicar nesse país? Que livros vão para as vitrines das livrarias? Que obras estão nos museus?

**Sexto:** Que pessoas podem ter algo a dizer sobre a arte? E sobre a literatura? Você tem algo a dizer sobre isso?

**Sétimo:** Que cor tem sua voz? As ruas podem ter voz? As ruas podem ter arte? Grafite é arte? Capoeira é arte? Pintar o corpo é arte?

**Prepare sua língua, seu cérebro e seu coração para a *Prosa Afiada*. Esteja pronto para o desafio, para o improviso, para a história. Para a vida como ela é – ou não é?**