

Poetas de rua: outro eixo em circulação das artesMaria Candida Vargas Frederico ¹**Resumo**

Este estudo analisa a trajetória de poetas em busca de emancipação social e legitimação artística para suas obras, em oposição ao circuito tradicional do mercado editorial estabelecido na cidade do Rio de Janeiro. O cotidiano da atuação, abordagem e distribuição independente são o foco desta análise, juntamente com um embasamento teórico de experiências parecidas ao longo da história.

Palavras-chave: Poesia, Sociologia da Arte, Produção Editorial, Autonomia.

Abstract

This study analyzes the trajectory of poets in search of social emancipation and artistic legitimation for their work in opposition to the traditional circuit of the editorial market established in the city of Rio de Janeiro, Brazil. The everyday activities and independent distribution approaches are the focus of this analysis, along with a theoretical basis of similar experiences throughout history.

Keywords: Poetry, Sociology of Art, Printing & Publishing, Autonomy.

Recebido em: Setembro, 2014

Aceito em: Julho, 2014

¹Mestranda no Programa de Pós-Graduação em Ciências Sociais da Uerj (PPCIS). Email: mariacandida16@hotmail.com

Para citar este artigo:

FREDERICO, MARIA; “Poetas de rua: outro eixo em circulação das artes” In: Revista Intratextos, 2014, vol 6, no1, p. 68-81 DOI: <http://dx.doi.org/10.12957/intratextos.2014.12818>

Poetas de rua

Certa vez, quando iniciava o curso de graduação em Ciências Sociais, fui abordada na porta da Universidade (UERJ) por um artista que apresentava nas ruas seus poemas em livretos xerocados, dobrados e grampeados. Diariamente esse artista abordava os passantes, ressaltando sua interpretação crítica em relação ao mercado editorial tradicional, trocando suas obras por contribuições financeiras voluntárias e posicionando-se contra a arte inserida num contexto de mercantilização da cultura. Interessada pela atuação desse escritor, decidi fazer minha monografia de bacharelado sobre o grupo de poetas de rua que, a partir desse encontro, pude conhecer. Ao longo de uma investigação desenvolvida em dois anos (entre 2011 e 2012), frequentei as portas e calçadas de centros culturais, principalmente o CCBB, o cinema Odeon na Cinelândia e a Biblioteca Nacional. Foi possível perceber que esses artistas cotidianamente usavam a expressão “poeta de rua” entre eles, mas não porque vivessem em situação de rua, intitulavam-se assim em oposição aos poetas que publicavam seus trabalhos através do mercado editorial tradicional estabelecido.

A hipótese levantada nessa investigação consistia na ideia de que esses escritores criavam juntos, mesmo sem terem consciência disso, um outro caminho para produzir, distribuir e viver de poesia. Nenhum deles atuava nas ruas por falta de emprego ou por falta de opção no mercado editorial tradicional, pelo contrário, esses poetas demonstravam (em suas entrevistas) que se sentiam acolhidos pela rua, que este espaço urbano lhes era ideal para a realização de suas atividades, como afirma em entrevista o poeta David Monsores:

Eu estou livre, meu trabalho está em minha mão, na minha bolsa, ou eu posso declamar alguma coisa, enfim, é pensar uma lógica diferente, não é que a rua seja algo pobre e miserável, tipo: ‘o coitado vende poesia na rua’, não, tem que inverter a lógica. Sim, eu vendo poesia na rua, eu não tenho uma escala de trabalho, eu não preciso me submeter à vontade do meu cliente, se eu não quero vender poesia pro

cara, ele vai embora e pronto. É essa a questão, da gente sair desses espaços fechados e ir pra um espaço aberto de circulação e de desorganização, de caos, de loucura, eu acho que a poesia está muito ligada a isso. (David Monsores)

Desse modo, percebi que os poetas de rua tinham a possibilidade de viver literalmente de poesia a partir de contribuições financeiras voluntárias, até porque, ao que me parecia, era a única atividade que lhes interessava: escrever e viver de sua arte. Seriam, então, artistas que produziam obras autorais e que, sem a mediação de nenhuma instituição (editoras ou livrarias), se relacionavam diretamente com a sociedade, promovendo um modo particular de distribuição de seus livros e de manutenção financeira de suas vidas, dedicando-se integralmente a viver de poesia.

Para compor esta pesquisa, eu decidi participar do cotidiano destes artistas para conhecer de perto suas atuações. Durante dias inteiros acompanhei os ritmos de abordagem e distribuição, a justificativa e os argumentos que tais escritores utilizavam para a manutenção de suas atividades. Desse modo, as metodologias empregadas nessa pesquisa foram a observação participante e entrevistas semiestruturadas e abertas com onze escritores. Até o período de produção desse trabalho (entre 2012 e 2013), uma média de quinze escritores atuavam na cidade (principalmente nos locais relacionados antes), intitulado-se de “poetas de ruas”, no entanto, nem todos puderam ou quiseram dar entrevistas. O fluxo desses poetas, nesses espaços, diminuía e aumentava ao longo do período de pesquisa, levando-me a considerar a quantidade de entrevistas alcançadas (onze) suficiente para a tentativa de elaboração dessa investigação.

Relevantes para entender a atuação cultural e social desses poetas são, *a priori*, os conceitos de dois autores: *Walter Benjamin*, por suas elucidações acerca das transformações de percepção e sentidos relacionados às reproduções artísticas modernas, e *Pierre Bourdieu*, que permite, por meio dos conceitos de *habitus* e *campo artístico*, a compreensão da conformação de grupos culturais que constroem autonomamente em outras estruturas de relacionamento, em dimensões simbólicas.

A ironia em vagar pelas ruas

O encontro do artista com a cidade, e da arte com o público – entendendo que tais elementos separadamente perdem sentido – foi trabalhado por Walter Benjamin em suas obras. O espírito do *flâneur*, tão exaltado, instala-se novamente, mas não simplesmente vagando pelas ruas e seguindo improváveis caminhos; os poetas de rua tentam retomar, em suas trajetórias artísticas, um sentido muito intenso de inspiração interativa com a cidade e a volta da intimidade entre a arte e seu público, posicionando-se contra a estrutura contemporânea de mercantilização das artes e o esvaziamento atual da vivência do artista, que vê, atualmente, suas obras sobreviverem sob as faces dos meios digitais. O contato direto desses poetas com as ruas e com os possíveis leitores de suas obras não significa literalmente o retorno de um movimento social que expresse as condições necessárias de percepção do que BENJAMIN (1994) chamaria de “aura”, mas, a fim de criarem outro eixo de circulação e apreciação de obras literárias, a atuação dos poetas de rua pode ser conduzida por eles a uma espécie de convivência íntima entre produtores e “consumidores” de arte. Nesse sentido, o escritor Alexandre Tinoco revela, em entrevista, os lugares por onde já distribuiu seus poemas:

Já divulguei no ônibus, na porta de prédios e no meio da praça, no caminho do metrô, por exemplo, em Botafogo eu já vendi muito numa praça que tem no caminho de uma entrada do metrô. (Alexandre Tinoco)

Influenciados por Baudelaire (2015) em *Les Fleurs du Mal* – ícone histórico da literatura subterrânea – os poetas de rua buscam, a partir das prerrogativas libertárias expostas em seus poemas (como afirmaram em entrevistas), uma aproximação direta entre inspirações urbanas e suas obras, almejando uma espécie de cumplicidade com a rua; esta que talvez tenha sido, para Baudelaire, objeto de inspiração e desejo, se pensarmos nos temas abordados em seus poemas: a vida de prostitutas, submundos literários e trajetórias urbanas de pobreza e contestação. Vivenciar as ruas sob uma ótica de inspiração e afinidade manteve as condições simbólicas de produção artística para Baudelaire, as quais ainda servem de referência às concepções de intervenção artística apresentadas pelos poetas de rua. De acordo com BENJAMIN (1989), a identificação com a *flanerie* e com a esfera das ruas (que os nomeiam) pode ser compreendida a partir da narração do ritmo diário de articulação entre produção, sobrevivência e interação artística desses escritores.

Desse modo, os poetas de rua reuniam-se espontaneamente em calçadas e esquinas do centro da cidade (quase sempre sem uma combinação prévia) com os braços estendidos e livretos na mão, fazendo a pergunta - “você gosta de poesia?” – estabelecida pelo grupo. Promoviam saraus nos meios fios da Cinelândia, conheciam pessoas que permaneciam por ali durante uma tarde, agrupavam-se e disseminavam propostas de autonomia, contestação e entrega à arte, envolvidos pelo movimento dos passantes, pelo fluxo do trânsito, da interação com moradores de rua, com guardas, tomando cafés fiado em bancas de revista, xerocando seus *fanzines*² (MAGALHÃES, 1993) na Lapa (a xérox mais barata até 2011) ou na rua Riachuelo (que fica aberta nos finais de semana); alguns caminhavam da Candelária (portas do CCBB) até a Central do Brasil para comerem no restaurante de um real, lá acompanhados de camelôs e moradores da área, à tarde ou antes do almoço (sem nada determinado) distribuía suas obras, conversavam sobre cinema, literatura, música etc., conferiam se as contribuições já eram suficientes em seus bolsos e, muitas vezes, terminavam o dia na porta do Cecília Meireles (sala de concerto na subida para a escadaria Selarón - Lapa), encostados numa proteção de ferro presa à calçada, contando as notas dobradas e a porção de moedas acumuladas de um dia de “manguieio” (vendas) para comprar o tão almejado latão de Itaipava no depósito antes de irem pra casa. Esse percurso pela cidade não era idêntico para todos e nem diário. Em alguns dias, uma parte dos poetas estava na Cinelândia, outros, no CCBB, alguns não apareciam, uns, na calçada da UERJ, outros, na PUC, alguém no seu próprio bairro “fazendo a passagem” (vendendo livretos no ponto de ônibus) pra chegar no centro, dobrando e grampeando os *fanzines* no caminho para adiantar.

Esses escritores escolheram estar nas ruas, nenhum deles, em entrevista, disse que distribuía suas obras nas ruas por falta de emprego, por exemplo, ou por necessidades financeiras, pelo contrário, alguns desses poetas possuíam curso superior ou frequentavam a universidade. Um dos entrevistados era formado em Psicologia, mas nunca exerceu a profissão, dizia que era escritor, outro cursava Museologia na Unirio, um deles, Filosofia no IFCS, e existia também poeta técnico de iluminação teatral, estudante de Letras, músico de banda punk, músico de Jazz e MPB, artista plástico formado pelo Parque Lage, xilogravurista,

² O termo *fanzine* é um neologismo formado pela contração dos termos ingleses *fanatic* e *magazine*, que viria a significar ‘magazine do fã’. *Zine* ou *Fanzine* são publicações de textos literários ou jornalísticos produzidos de forma independente, sustentados autonomamente em relação às editoras ou qualquer outra veiculação oficial ou formal de cultura da *Indústria Cultural*. Pode-se dizer, ainda, que *Zines* são publicações de aficionados por um determinado assunto que a mídia oficial não se interessa como afirma uma ativista pelos Direitos Animais: “Uma publicação independente, feita manualmente sobre assuntos e temas que geralmente a mídia impressa de grande escala não cobre”. (Declaração de Mari Posa (escritora de *Fanzines* em São Paulo) sobre *Zines* fornecida no dia 04/06/2013)

fotógrafos, atores e cineasta. Esses escritores (no período da observação da pesquisa) diziam preferir sobreviver financeiramente por meio da “venda” de seus poemas nas ruas. Tratava-se de uma espécie de entrega total aquela atuação artística que lhes tomava todo o tempo possível, orientando suas vidas em torno de um aprofundamento da experiência de fazer poesia e de ser poeta. Renunciando a outras ocupações que lhes diminuíssem o tempo para a dedicação poética, estes escritores somavam ao fazer artístico a junção entre opção e necessidade, pois estavam nas ruas publicando suas obras autonomamente por meio de mídias alternativas (*fanzines*), pois criticavam a produção editorial literária tradicional e, ao mesmo tempo, recusavam as vias profissionais estabelecidas e possivelmente remuneradas da produção artística, distribuíam suas obras em troca de contribuições financeiras dos abordados interessados. Existia, então, uma junção necessária (nessa conjuntura que eles me apresentaram) entre o ofício de artista e o viver para a arte, renunciando a outras ocupações impeditivas de tempo, principalmente uma precária profissionalização de suas atuações, já que em suas performances de distribuição nas ruas, os poetas trocavam seus livretos por contribuições voluntárias financeiras que os mantinham em suas escolhas ideológicas. A respeito da criação dessa forma de viver por meio da poesia, Paulo Alves (escritor entrevistado para esse trabalho) em seu relato sobre as percepções de Douglas Zunino (escritor que também distribui poemas nas ruas do Rio de Janeiro), afirma:

Lembrei do Zunino, um poeta de Blumenau, um senhor de idade, ele vendia numa pracinha expondo os livros e ficava ali parado, ele dizia que as pessoas viam ele na cidade como uma figura meio pitoresca, poeta da cidade e tal, aí ele veio pra cá e encontrou uma molecada abordando as pessoas na rua freneticamente igual o camelô faz, só que vendendo uma coisa autoral, uma coisa que ele mesmo faz e falou assim: ‘Paulinho, isso nunca existiu, essa abordagem de venda como se o poeta fosse realmente a sua própria editora e a sua própria livraria ambulante, isso nunca existiu dessa maneira’. Eu não sei se é um movimento porque nós não estamos organizados, não estamos articulados, eu não sei como chamar isso pra falar a verdade, mas eu sei que é uma coisa completamente nossa, não é continuação de nada, de uma tradição de poetas já consagrados, que a gente até admira, que a gente até lê e influencia e tal, mas não tem nada a ver com o que eles fizeram, isso é totalmente nosso. (Paulo Alves)

Outro argumento que justificava a permanência da maioria desses poetas em atividade nas ruas era a relativa facilidade que sentiam em transitar como artistas nesses espaços, assim como pelo sentimento de liberdade, informalidade e inconstância. Foi possível observar a existência de uma espécie de contato privilegiado que envolve a vida do artista, sua presença real diante do expectador/consumidor, já que a abordagem dos poetas de rua também pode ser confundida com performances urbanas. A respeito de uma reprodutibilidade mecânica das obras de arte, BENJAMIN (1994, p.167) apresenta em seu texto a existência moderna de um patamar de distância frio e objetivo que envolve as produções artísticas em relação aos seus “consumidores”; relação esta que se desfaz a partir da experiência artística dos poetas de rua. E ainda segundo Benjamin: “Mesmo na reprodução mais perfeita, um elemento está ausente: o aqui e o agora da obra de arte, sua existência única, no lugar em que ela se encontra. É nesta existência única, e somente nela, que se desdobra a história da obra”.

Nelson Neto, escritor entrevistado, fala sobre o que sente em contato com as pessoas ao distribuir suas obras nas ruas e, ao mesmo tempo, faz uma crítica ao processo de massificação da cultura:

De manhã as pessoas me dão muito mais atenção do que à tarde ou à noite, porque de manhã elas ainda estão com a cabeça livre. É a pressa pra pegar o ônibus lotado pra ir pra casa ver novela ou *Big Brother*... Se tivesse um poeta de rua no *Big Brother* a gente ia vender muito mais. (Nelson Neto)

A escritora e poeta de rua Nicolle Crys afirma, em sua entrevista, que se surpreendeu ao perceber que a valorização de suas obras nas ruas apontava para a existência de um “público” de interesse por poesia inesperado, de pessoas não consideradas (a princípio, por ela) leitoras desse gênero literário. No entanto, aproveitavam sua presença nas ruas como oportunidade para conhecerem:

Quem para mais pra comprar poesia não é a galera que tem grana, não é o artista da universidade. É o cara mais simples, é a tiazinha, é a senhorinha, é o cara que saiu do escritório e que acha maneiro, é o povão mesmo, eu acredito que são os que dão mais grana porque reconhecem, às vezes, quem compra é quem nunca teve contato com a poesia, que não tem acesso a essa literatura. (Nicolle Crys)

Os poetas de rua acreditam que ainda pode existir um transporte de emoções do artista no encontro direto com o público de suas obras, retomando um laço – para BENJAMIN (1994), sua aura perdida – na estrutura de interação entre arte e sociedade e buscando com essa atitude sustentar a autenticidade de uma sobrevivência em que a arte esteja comprometida com todos os aspectos de suas vidas, tanto emocional como financeiramente, já que a oferta de suas obras na rua pressupõe mais do que um mercado de circulação: uma troca honesta entre produtor e apreciador de poemas. Nesse sentido, o escritor Douglas Zunino fala sobre sua condição de artista de rua:

Eu sou um artista e estou exposto ao público tanto para o sim como para o não, é claro que é muito mais provável existir mais não do que sim, mas eu valorizo muito o sim, um sim vale mais pra mim do que dez não, então, quando uma pessoa se coloca como artista, ela tem que compreender que ela é uma pessoa pública.
(Douglas Zunino)

A respeito deste relato de Douglas Zunino, é possível perceber, ainda, que a relação que se estabelece de proximidade entre a obra e a sociedade não pode ser entendida apenas como um resgate da noção de aura, conceito abordado por BENJAMIN (1994) para definir o encantamento das obras genuínas de um tempo sem cópias, mas com a intenção de relacionar noções de proximidade artista/obra/sociedade com uma busca, por parte desses poetas, de um encantamento do contato direto, da não mediação tecnológica.

Suas obras: afinidades e diversidade estética

Pessoas eram convidadas a conhecer trabalhos autorais de artistas que distribuía seus livretos, obras literárias, englobando diversos estilos, compostas e editadas de forma individual e publicadas artesanalmente. As publicações possuem uma linguagem visual própria, são diferentes entre si em formatos, tamanhos e utilização de técnicas ilustrativas; alguns dos poetas de rua as chamam de *fanzine*, outros preferem chamá-los de livretos.

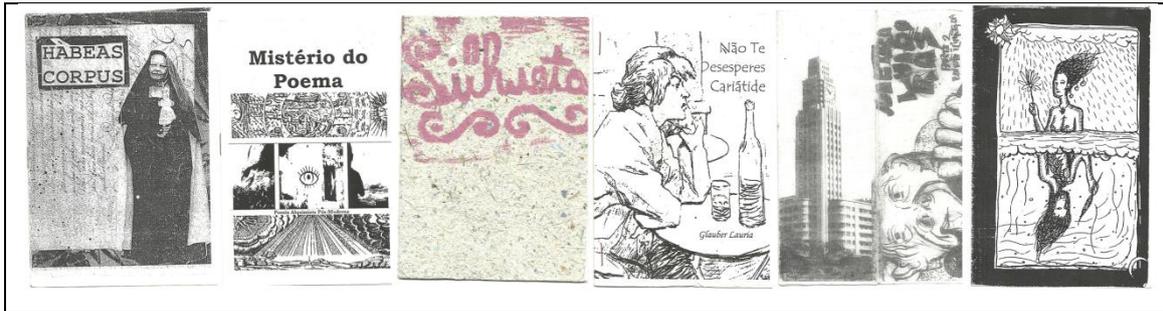


Figura 1: Capas das Obras Literárias: “Habeas Corpus” de Nelson Neto, “Mistério do Poema” de David Monsore, “Silhueta” de Rômulo Ferreira, “Não Te Desespere Cariátide” de Glauber Lauria, “Metralhadoras” de Paulo Alves, “Os Ciclos e os Organismos” de Thiago Oliveira.

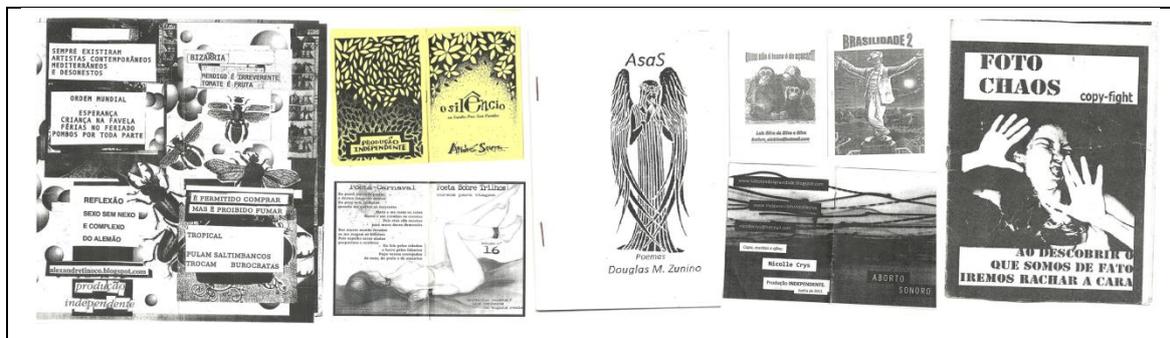


Figura 2: Capas das Obras Literárias: “Cadeira Giratória” de Alexandre Tinoco, “O Silêncio ou Samba pros Sem Ouvidos” de André Severo, “Poeta Sobre Trilhos” de Lucas de Castro, “AsaS” de Douglas Zunino, “Brasilidade 2” de Luiz Silva e Silva, “Aborto Sonoro” de Nicolle Crys, “Foto Chaos” de Chapolin.



Figura3: Capas das Obras Literárias: “ACRE. Revista Trimestral de Arte e Cultura, 1ª e 2ª Edições”, Jornal “Poesia Para Todos” Publicação Coletiva, “Soco No Olho” Livro Coletivo.

Observando as figuras (1,2 e 3) acima é possível perceber, no conjunto das obras, algumas características visuais que, combinadas, proporcionam uma unidade estética a partir do material utilizado, da técnica, do tamanho e do volume. Constituem-se, majoritariamente, de papel A4 ofício xerocado, dobrado em quatro ou duas partes e grampeado no meio (sua estrutura material), com ilustrações (xilografuras, colagens, pinturas, apropriações e transformações de iconografias clássicas, experimentações livres como a produção manual de papel reciclado, utilizado na capa e no corpo do livro, contendo, ainda, quase sempre, em sua última página (quarta capa) informações a respeito da identidade do artista, da obra e da sua independência editorial como, por exemplo: “Produção independente” (Figura 4) e informações acerca da possibilidade de uma livre circulação das obras. Sobre a produção dos *fanzines*, Alexandre Tinoco e Thiago Oliveira dizem em entrevista:

O *fanzine* tem essa possibilidade gráfica, você coloca figuras, você diagrama, escolhe o tipo de letra... E por que não começar a escrever? Porque eu nunca tinha escrito. (Alexandre Tinoco)

Um *zine* não é um pré-livro. O *zine* é uma coisa da cultura dos impressos simples, dos encartes informativos, de uma cultura de pequenas revistinhas artesanais, não tem nada a ver com livro, tem gente que dá a desculpa na rua de que isso é pra eu escrever meu livro, ‘to juntando dinheiro’, mas eu acho que a pessoa tem que entender que aquilo ali é uma obra em si. (Thiago Oliveira)

Outros escritores entrevistados descrevem a quantidade de *fanzines* que produzem por dia, como produzem e como se relacionam com essa produção (os valores de xérox citados são referentes ao ano de 2012):

Eu faço uma tiragem mínima de 20 livretos por dia pra distribuir isso quase todos os dias. (Thiago Oliveira)

Cinco a dez por dia. (Douglas Zunino)

Por dia, eu faço uma média de vinte, trinta, mas eu acho que de 2005 pra cá já teve ter ido pra uns trinta a cinquenta mil, porque tem alguns dias que são mais, quando

eu vou pra eventos específicos, como agora, eu fui pra Pernambuco, eu levei setecentos e fiquei só dez dias lá. (Nelson Neto)

Atualmente tô fazendo cinquenta por semana, aí eu vendo o que der. Não trabalho todo dia não, só quando falta dinheiro. (Nicolle Crys)

Há oito anos e cinco meses e são 136 livretos. Por semana eu tento tirar de vinte a trinta reais que dão duzentos a trezentos livretos. (Chapolin)

Tem algumas xérox aqui no Rio onde eu tenho um original guardado, preferencialmente eu gosto de trabalhar no centro da cidade porque eu abordo todo tipo de pessoa, então eu deixo na Lapa que fica ali do lado. Atualmente eu tiro sete reais que dão cinquenta cópias por dia de trabalho que me sai a quatorze centavos cada exemplar e eu vendo ele à contribuição livre. Às vezes eu preciso de um pouco mais de grana ou porque eu tenho contas pra pagar ou porque eu estou muito doido e estou gastando muito dinheiro, aí eu posso chegar a fazer mais que isso, é uma questão de necessidades, normalmente eu não preciso de mais de cinquenta cópias não.” (Glauber Lauria)

Eu gasto vinte centavos em cada *fanzine*, com dois reais de cópias eu faço dez *fanzines*, eu vou na xérox, tiro dois reais e se eu estou num dia bom eu vendo esses dez e volto lá e tiro mais dois reais de cópias, isso dá vinte *zines*, se o dia tá ótimo eu vendo quinze *zines*, vinte *zines*, então a média são uns vinte *zines* quando eu realmente estou disposto a trabalhar, mas eu sou muito indisciplinado, a minha média são vinte *zines* se eu estiver trabalhando de verdade. (Paulinho Alves)

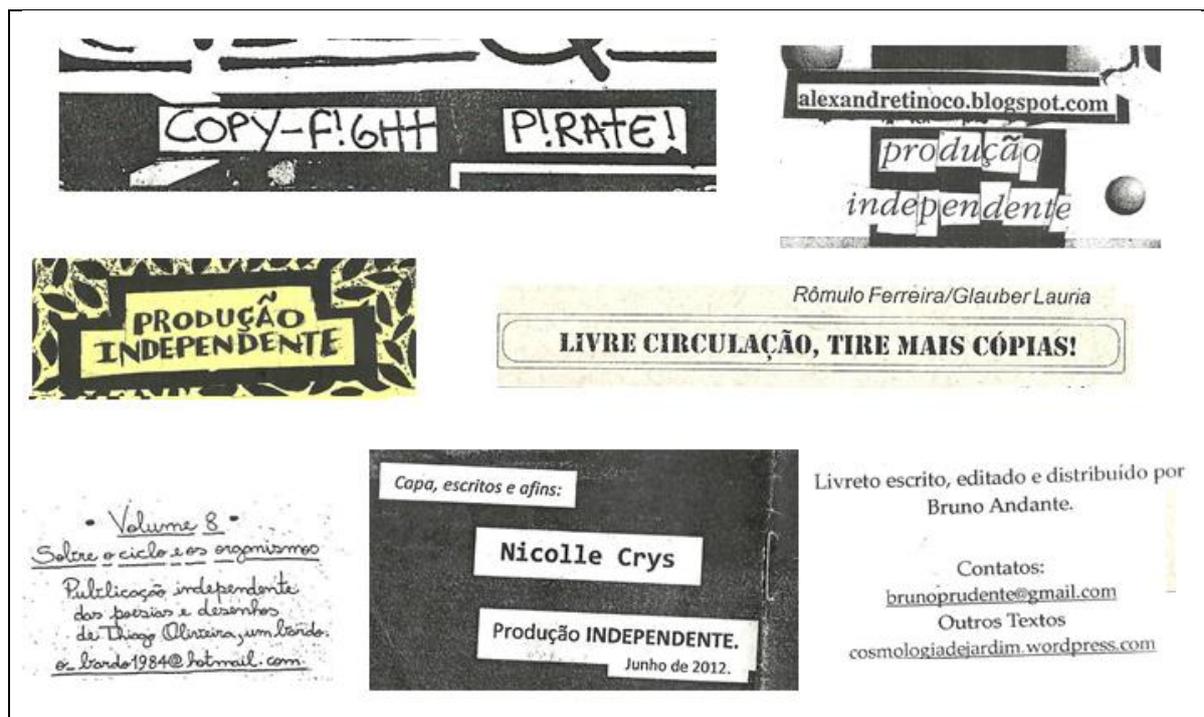


Figura 4: Mensagens nos livretos que demonstram produção independente. Obras de: Chapolin, Alexandre Tinoco, André Severo, Rômulo Ferreira e Glauber Lauria, Thiago Oliveira, Nicole Crys e Bruno Andante respectivamente.

As influências que guiam as atividades desses artistas possuem relevância e atualidade no contexto de movimentos de contestação desde meados do século XX e permanecem revigoradas e insistentes ainda hoje. Apresentam – de acordo com posturas e discursos observados na atuação dos poetas de rua – elementos de estética e política de movimentos de artistas que lhes serviram de referência: a *Beat Generation* (WILLER, 2009) e sua escrita automática, livre de normas formalistas; as concepções libertárias *Punk* com o lema “do it yourself” - faça você mesmo; o cordel e seu formato de livreto e circulação nas ruas e a Geração Mimeógrafo dos anos setenta no Brasil (HOLLANDA, 2001), por também serem poetas, promoverem suas obras nas ruas e abordarem temáticas libertárias e biográficas principalmente. Essas influências determinam a estética de seus trabalhos e de seus conteúdos (afirmam em entrevistas), mas a composição de seus textos reflete principalmente a história de vida de seus autores, seu capital cultural (BOURDIEU, 2009), suas afinidades literárias, o conhecimento que cada um tem sobre produção artística, como eles reproduzem em suas obras aquilo que aprenderam e os constituíram como escritores.

Demonstrando suas influências, o escritor Nelson Neto cita em seu relato a expressão traduzida “faça você mesmo” (“do it yourself”) relacionada a uma atitude de ação direta anarquista, defendida por *punks* desde os anos setenta na Europa: “Tem essa coisa mesmo da liberdade, da autonomia do “faça você mesmo”, e os prejuízos são todos meus e os lucros também são todos meus.” (Nelson Neto)

Existe uma desconstrução de linguagens estéticas e uma agregação de técnicas que se misturam e se transformam sem intenção de compor imagens repetidas de suas influências, e sim um imaginário híbrido. As obras dos poetas de rua sugerem ser resultado de transformações sobre mídias que já existiam e invenções particulares bastante atuais e urbanas.

Vale ressaltar que a intenção desse trabalho não é a da interpretação literária das obras dos poetas de rua, por isso não é feito aqui nenhum aprofundamento do caráter da produção poética, nem sobre sua qualidade literária, nem seu processo de escrita particular e influenciado. Tanto as apreciações sobre estética dos livretos quanto as referências literárias que os poetas de rua apontam nas suas entrevistas servem para possibilitar, nessa investigação, um entendimento de como esses escritores passam a realizar atividades juntos, suas afinidades, e do conjunto de referências que os influencia, umas mais e outras menos, concomitantemente.

Invenção cotidiana de um outro eixo

Para os poetas de rua, a distância que existe entre um artista consagrado e seus leitores, em que a obra é adquirida pelo intermédio de livrarias sobre a frieza das relações financeiras – orientadas pela reprodução em massa dos produtos (BENJAMIN, 1994) – é trocada pela intimidade do contato direto que garante ao leitor a oportunidade de se comunicar com o artista, de homenageá-lo com a aquisição de sua obra.

O poeta produz o tempo todo e em qualquer hora, então, para ser possível compreender sua atuação é preciso entender que ele não segue formalidades relacionadas ao meio da produção comum de bens e que segue suas próprias regras. Nas entrevistas, ficou claro que os poetas admitiam outra forma de produção: livre de prazos, contratos e exigências ou censuras - obrigações comuns no mercado editorial convencional. No entanto, pelas relações de independência editorial na produção dos livretos, estes escritores arcam sozinhos,

também, com deficiências constantes inerentes ao processo de criação a que eles se propõem, comuns a qualquer artista que se manifeste. Sobre a não submissão de manuscritos (originais) a conselhos editoriais, Nelson Neto, poeta de rua há dez anos, pronuncia-se:

É uma relação pessoal mesmo de liberdade e como eu tenho um tempo de criação só meu, não existe uma pressão, tipo, ‘temos que terminar isso até o dia tal’, é no meu tempo, é do jeito que eu quero mesmo, dos meus erros ortográficos que às vezes eu percebo só depois e vejo que aquele erro ortográfico também tem uma função, ele funciona talvez esteticamente pra alguma coisa. (Nelson Neto)

Apesar de terem diversas práticas comuns, esses artistas seguiam não admitindo interferências de uns para os outros que abalasse suas liberdades individuais. Negavam defender publicamente a formação de movimento ou organização estabelecida, ou a intenção de falar em nome de todos, o que restringiria, possivelmente, suas individualidades. De todo modo, é possível entender que existe alguma estrutura reguladora de suas ações como um *habitus*, “princípio gerador de estratégias inconscientes ou parcialmente controladas tendentes a assegurar o ajustamento às estruturas de que é produto tal princípio” (BOURDIEU, 2009, p. 160), orientando a atuação desses sujeitos, que criam uma espécie de ofício de poeta de rua.

Quando esses escritores se encontravam nos locais convencionados para suas atividades cotidianas de distribuição das obras literárias (as calçadas do CCBB, as portas da Biblioteca Municipal, a Cinelândia, portas de universidades e ruas do centro e Lapa), eles estão voluntariamente transformando estes territórios, ao se manifestarem enquanto permanecem ali, transfigurando simbolicamente seus sentidos: a rua não é somente via de transporte de pedestres e automóveis, ela é o ateliê do artista, o salão de autógrafos do lançamento de um *fanzine* novo.

Desse modo, os poetas de rua administram suas permanências nesses locais resignificando-os de acordo com as alterações produzidas por suas atividades. Em algumas ocasiões, pude perceber a resistência de alguns escritores em “permitir” que outros consumissem exageradamente bebida alcoólica em portas de centros culturais por receio de que aquele espaço perdesse um significado construído por eles: local de venda de poemas onde é necessário manter “boas” relações com seguranças e guardas. A relação de negociação cotidiana que envolve a permanência destes artistas nos espaços da rua, a própria escolha dos espaços para atuação e o respeito que demonstravam exercer uns pelos outros podem sugerir

que havia uma espécie de *habitus* (BOURDIEU, 2009) sendo construído entre os poetas de rua na convivência artística que eles estabeleciam.

O escritor Paulo Alves descreve, em entrevista, como as relações cotidianas entre esses artistas estabeleciam-se nos espaços por eles ressignificados:

Eu lembro o que acontecia na escadaria da Biblioteca Nacional, eu senti que aquilo dali se tornava um ponto de encontro dos poetas de rua, então a gente ia lá pra beber, pra se encontrar, pra conversar, além de trabalhar, era o nosso clubinho e acho que as pessoas que passam ali, que trabalham ali todos os dias se acostumaram a ver a gente ali, os que gostavam e os que não gostavam, eu acho que se a gente insistir, se a gente for teimoso, vamos criar uma cara, uma identidade nossa dentro da cidade, entendeu. (Paulo Alves)

Foi possível perceber, na criação de condições para a manutenção de outro eixo de circulação das obras, um “acordo” inconsciente entre esses poetas, sobre suas atitudes. Os escritores não apresentam em suas entrevistas nenhum conjunto de regras que os orientassem, mas apontavam atitudes, cada um ao seu modo, que pareciam formar alguma unidade de pensamento e de condutas.

Contribuição voluntária

Os livretos coloridos, de papel reciclado ou mais bem apresentados na abordagem permitiam maiores recompensas ao serem “vendidos” nas ruas: notas de vinte, almoço convidado e pago e ingressos para o Theatro Municipal.

A abordagem era bem pessoal, alguns poetas preferiam falar de suas obras, ressaltando técnicas, demonstrando conhecimento e explicando seu processo de criação, outros optavam por levantar a ideia da arte acessível, da arte na rua como forma de democratização da cultura ou, ainda, aqueles que simplesmente ofereciam. A respeito das transações financeiras que envolviam as trocas por contribuição voluntária e sobre como esses poetas imaginavam a percepção das pessoas abordadas por eles, os poetas de rua se manifestam:

Eu me apresento para a pessoa como um artista, eu acho que a gente não está pedindo nada, a gente está apresentando um trabalho, eu acho que esta é a postura mais correta. (Douglas Zunino)



Figura 5: Contribuição voluntária. *Fanzine* de Lucas Lisboa “Poeta sobre trilhos”.

Tem pessoas que te dão cinco reais, o que pra mim é ótimo, e ficam pedindo desculpa e dizendo que não tem mais dinheiro mesmo, se lamentando, elas não sabem a alegria que eu tenho e, às vezes, o cara fala que vai me ajudar e me dá vinte centavos, então é muito relativo o valor da poesia, a palavra poesia tem um brilhantismo, tem um conteúdo simbólico ali né, ainda mais quando você pergunta ‘você gosta de poesia?’, todo mundo, ‘Opa! Gosto!’ Alguns falam que não, são sinceros, outros que sim, têm que dizer que sim, têm que dizer que gostam de poesia, porque é nobre, né? Mas eles não têm uma relação estreita com a coisa, você percebe isso. (David Monsores)

Na percepção desses artistas, a arte possui um valor, de fato, diferente no imaginário comum das pessoas, que não se baseia nas trocas cotidianas com as quais elas estão familiarizadas. Os poetas nas ruas deparam-se com julgamentos variados sobre suas obras, com pessoas sensíveis ou brutalizadas. No entanto, uma mesma noção parece se sobrepôr: a arte vale muito.

Eu vendo à contribuição voluntária porque isso é bonito, isso valoriza a mim, é muito bonito poder vender a cinquenta centavos, a vinte e cinco centavos, a dez centavos e ganhar vinte reais, dez reais e cinco reais e isso me dá a alegria de estar ali vendendo, é a forma de você não ficar grilado com o que você está fazendo, ‘paga o quanto você quiser, minha querida, o que achar que vale e o bolso permita’.

Não compensa eu falar ‘você paga de dois a duzentos ou de um real a um milhão’, eu já tentei fazer, mas não é tão gostoso, sabe, não é só dinheiro. Hoje eu pensava nisso, ontem eu pensava nisso, é melhor ser duro, é melhor não ganhar dinheiro como hoje que estava chovendo e estava uma merda pra ganhar dinheiro do que ser filho da puta. (Glauber Lauria)

Eu acho interessante também porque a gente não está militando, não é um partido ou uma coisa assim, mas ao mesmo tempo a gente está quebrando essas relações de trabalho pelo seguinte: a gente não tem uma carga horária normatizada, a gente trabalha de acordo com as nossas necessidades, e isso é muito bom porque se você precisa comprar comida, um pacote de arroz, ou um pacote de feijão, um cigarro e uma cerveja, você vai e quando fez o dinheiro daquilo você vai ao mercado compra e pronto. Não precisa ficar ali, bater o ponto e ficar esperando dar a hora. Mas, às vezes, você precisa fazer uma grana e você não consegue. A gente vende o *zine*, pelo menos eu, a maioria dos poetas vende em troca de contribuições livres, então, às vezes, num dia, um montão de gente te dá cinco reais e alguém te dá dez reais e até vinte reais em um *zine* ou te dá cinquenta centavos. (David Monsores)

Os poetas informavam as pessoas que abordavam que seus textos custavam uma contribuição livre, informação que as desestabilizava, mudando seu padrão estabelecido de valores, principalmente, quando lhes diziam: “Você paga o quanto achar que a poesia vale.” ou “Qual é o valor da arte para você?”. Diante dessa indagação, foi possível perceber uma reação interessante dessas pessoas abordadas (as quais não foram entrevistadas; relato aqui tanto as minhas percepções enquanto observadora quanto às dos poetas de rua sobre elas). Elas pareciam não entender como aquela pergunta se encaixava à realidade a que estavam presenciando, pois o que tinham nas mãos era um texto em papel xerocado, muito parecido com panfletos e que não se assemelhava com a sua ideia de arte (a da arte consagrada). Respondendo a esta questão, o poeta de rua David Monsores diz que: “Você tá ali e as pessoas ficam olhando e ficam pensando se você pode viver daquilo ou não, se você tá pedindo uma espécie de esmola, as pessoas ficam meio confusas com relação a isso.”

Por impulso ou não, a maioria das pessoas respondia que a arte valia muito e que não seria capaz de pagar de acordo, no entanto, contribuía com o que podia para levar um exemplar de *fanzone* para casa. A partir desse contato, é possível sugerir que pode existir, nessa relação, um processo de mudança de percepção sobre o valor de “mercadorias artísticas” em um contexto fora do campo estabelecido de produção, publicidade e venda de

literatura. Dessa forma, o recurso da contribuição livre ou voluntária, funcionando como troca financeira na distribuição das obras literárias dos poetas de rua, é fundamental para a manutenção do *habitus* (BOURDIEU, 2009) de escritores que vivem literalmente de poesia, da construção material, inclusive, de um outro eixo em circulação de obras de arte, em que o artista autonomamente se sustenta convencionando valores novos às suas obras e compartilhando entre eles (poetas de rua) noções de sobrevivências artísticas, já que todos os poetas de rua entrevistados utilizavam o recurso da contribuição voluntária.

Crítica às editoras

Perguntando para os poetas sobre o motivo da distribuição de seus trabalhos nas ruas, a maioria informou que se tratava de uma opção; para alguns parecia mais interessante estar em contato com as pessoas cotidianamente ou porque significava uma ação de autonomia (um princípio, talvez). Fizeram ainda uma “crítica às editoras”. De todo modo, por opção ou por falta dela (já que também não informaram sobre nenhum convite feito por editoras tradicionais para publicação até o momento das entrevistas), os poetas de rua não se inserem nas demandas das propostas editoriais. Alguns poetas pronunciaram-se em entrevista sobre as condições de publicação independente de suas obras:

Eu já me sinto publicado, acho que publicar por uma editora serviria só pro meu pai ver que é um trabalho sério, só pra família mesmo, mas, no final das contas, na prática, ia acabar sendo a mesma coisa, porque as editoras não se preocupam com a distribuição. Aí, eu publico, vai pra uma livraria e na livraria fica lá, por mais que a editora se preocupe em mandar pra uma livraria, ou fica na livraria da própria editora, aí tem lá: *Machado de Assis, Nelson Neto e Paulo Coelho*, ninguém vai dar atenção pro Nelson Neto, só iam dar atenção pros mais famosos. Eu ia ter um montão de livro de baixo do braço e ia ser muito mais difícil de distribuir do que o *fanzine*. O *fanzine* tem essa praticidade de se eu quiser, na mesma hora, já tá pronto, eu penso, já começo a produzir, daqui há meia hora eu tô com ele na rua, só preciso de uma máquina de xérox. Independente, mas nem tanto né, a gente é dependente da máquina de xérox ou de outra forma de estar reproduzindo esse material. Mas essa relação com as editoras vai de cada um, porque existem algumas propostas editoriais que são mais ou menos legais, pra mim não, mas pra outros pode parecer legal, até mesmo financeiramente, de sair a um custo bem mais barato, mas o lance do *fanzine*

é o de acabar com os intermediários, sou eu e o público, a relação é esta. (Nelson Neto)

Eu consigo fazer a distribuição melhor do que a editora, porque a editora vai pegar o livro, vai distribuir pras livrarias, a livraria não vai colocar o meu livro na vitrine que vai ficar numa estante e aquela estante é lotada de livro. Vai ficar lá, e pode ser que algum dia alguém ache interessante o meu livro e pegue e compre, agora por mim, sabe, é mais fácil, eu estou em contato com as pessoas, eu estou na rua, eu já vendi vários livros na rua, na rua mesmo entendeu, eu falar que tenho o livro e tal e vendi por 25 reais o livro e a pessoa comprou. Então esse dinheiro veio pra mim, se eu vender dois livros por dia eu tenho 50 reais, então dá pra eu ir vivendo. É diferente, eu não tenho um bom emprego e não tô fazendo literatura por *hobby*, não é uma coisa a mais, a literatura é uma coisa central na minha vida, escrever é uma coisa central na minha vida e eu quero viver disso. Eu acho que isso não é fazer nenhuma exigência a nada, eu exijo isso de mim mesmo e não posso exigir isso dos outros, então eu faço por minha conta, eu estou tentando facilitar esse processo pra mim. (David Monsores)

Algumas propostas editoriais oferecem vantagens para um escritor iniciante, como é o caso de editoras novas que custeiam o valor integral do livro, caso se interessem pelo manuscrito, trabalhando com um estoque perto de zero, imprimindo exemplares de acordo com a demanda real da obra, que poderia estar também disponível numa versão *on-line* na página eletrônica da editora, a qual não correria o risco de perdas, caso o livro não tivesse um bom desempenho em vendas, mas com o ônus de não distribuir em livrarias, cabendo ao escritor fazer todo o trabalho de divulgação e distribuição de sua obra (BARCELLOS, 2006). Dentre as propostas existentes nesse perfil, os poetas de rua entrevistados citaram a Editora Multifoco, localizada no bairro da Lapa, que publica gratuitamente obras literárias, porém não as distribui nem fornece serviços de publicidade.

As limitações e os problemas relacionados à publicação por meio destes serviços editoriais, como os da Editora Multifoco, por exemplo, foram descritos pelos poetas de rua, principalmente, sob dois aspectos: em primeiro lugar, uma editora de pequeno porte pouco reconhecida no mercado editorial, provavelmente, não possui relacionamentos sociais com instituições que chancelariam as obras por elas publicadas, estas editoras (de acordo com o relato dos poetas) poderiam não abrir um caminho de sucesso de vendas necessário para a manutenção financeira do ideal de vida poética desses escritores; em segundo lugar,

entendendo que uma publicação editorial convencional (mesmo que por uma editora de pequeno porte) não poderia lhes garantir uma distribuição eficiente de suas obras, os poetas de rua, necessariamente, – se quisessem manter seu ideal de vida dedicada à poesia – teriam que tomar para si a tarefa da distribuição e venda desses livros, resultando na continuidade de sua atuação nas ruas, realizando o que já faziam de forma independente (oferecer suas obras aos passantes sem intermediários), no entanto, carregariam literalmente o peso dos livros publicados por uma editora que não os chancela simbolicamente e nem garante a venda de suas obras, além disso, na maioria das propostas editoriais conhecidas pelos poetas de rua, os direitos autorais estariam sobre controle dessas instituições.

A resposta parece bem simples: os escritores precisam viver de poesia, precisam se sustentar com o trabalho de suas obras, e as editoras, mesmo as que oferecem editorações gratuitas, não podem garantir o sucesso de vendas necessário para o sustento do artista. O reconhecimento financeiro possível para um escritor iniciante (que não seja chancelado no mundo do *mainstream*) não permite que ele possa se ocupar somente de literatura. Neste sentido, diz Glauber Lauria:

A questão da editora é que de todo jeito você vai ter que ter outra forma de trabalho, seja jornalismo, seja dando aula, seja palestra, mesmo que você seja um escritor consagrado nos meios literários, você precisa de outra forma de viver, você não vive só de livro de poesia. (Glauber Lauria)

Alguns poetas de rua já possuem livros publicados por editoras como é o caso do Talles Machado Horta, que tem sua obra *Floricultura Para Traças* distribuída pela Editora Confraria do Vento na Livraria da Travessa, no entanto, além de continuar distribuindo seu livreto xerocado nas ruas, ainda vendia por conta própria seu livro publicado como forma de “desencalhar”, já que sua obra não pode se destacar tendo visibilidade compatível aos grandes nomes da Literatura nas estantes de uma livraria. A distribuição acaba sendo o fator determinante para que os poetas de rua descartassem as possibilidades de uma editoração profissional (BARCELLOS, 2006).

A formação de um campo literário autônomo dos poetas de rua

Não por acaso, as pessoas escrevem. David Monsores, em sua última entrevista cedida, afirma não ver o mundo apenas por suas cores, pelo movimento de coisas e pessoas, pelas sensações e pelas experiências captadas pelo olhar. David diz enxergar o mundo a partir de suas palavras, que sua percepção da realidade se dá em dimensões verbais criativas; um acontecimento, uma sensação, uma distração cotidiana transforma-se imediatamente em motivo para romances, contos e poesia.

Esta pesquisa não pretende debater sobre os sentidos de autoria difundidos academicamente. A figura do autor, a relevância dos seus escritos e o motivo que os leva a manifestar-se literariamente não foram o foco, nesse momento, dessa investigação. No entanto, entender sobre a identidade social de autor, apresentada por esses artistas, faz sentido para tentar compreender o processo de afirmação dos poetas de rua na invenção do seu próprio circuito e como esses escritores pensam, em um conjunto de subjetividades, sua expressão no mundo.

Nesse sentido, esse grupo de poetas afirma, em entrevista, sua entrega a uma existência também objetivamente relacionada a um mundo gerido por pressupostos literários, garantido por suas atividades compartilhadas que lhes possibilitam viver de poesia. É possível afirmar, com base em suas declarações, que os poetas de rua caminham para a formação de um campo autônomo (BOURDIEU, 1996) de produção livre de literatura, desvinculado do processo de massificação e reprodutividade de cultura nos moldes atuais modernos (BENJAMIN, 1994), pois a relação que se cria espontaneamente entre esse grupo de escritores pode formar uma esfera social de valorização de suas obras e de suas performances urbanas por meio do contato estabelecido cotidianamente entre eles e a sociedade nas ruas.

Ainda assim, os poetas de rua não demonstram, em suas declarações, a existência de algum tipo de organização consciente entre eles que os defina como movimento literário ou grupo de contestação cultural urbano. alguns poetas entrevistados afirmam existir entre eles uma relação de amizade, afinidade de propósitos e concepções de vida:

Não acho que a gente faça trabalho cultural que incentive as pessoas a conhecer coisa alguma, não acho isso, mas eu acho que a gente faz uma coisa que gosta e a gente dá o acesso, eu não penso que a gente transforme, que a gente crie leitores de poesia não, a gente oferece pra quem quer. (Glauber Lauria)

Eu já distribuí tanto que todo lugar que eu vou me chamam de poeta, acho que vai durar uma vida toda, o que eu já fiz demarcou bastante uma época da minha vida, já me comprometeu. (Thiago Oliveira)

O principal laço que une a galera é um laço de amizade por se reconhecer no outro fazendo as mesmas coisas. [...] O *Soco no Olho*, a *Acre*, o *Ameopoema* são algumas coisas que foram capitaneadas pelo Rômulo, mas que serviu pra essa unidade, no *Soco no Olho* foram 25 poetas de 7 Estados, não tem como dizer que não teve um registro de algo que está acontecendo. Acho que essas relações têm mais a ver não só com a poesia na rua, mas com uma visão de vida mesmo de buscar sua autonomia, de não querer um emprego formal. Eu me orgulho de trabalhar oito horas semanais e conseguir sobreviver com isso. (Nelson Neto)

A parte da distribuição nas ruas, às vezes, nos confunde. A rua é um meio de distribuição, não um estilo literário em si. (Thiago Oliveira)

Eu acho que a nossa organização é a nossa camaradagem, a nossa amizade, o nosso companheirismo, a nossa identificação um com o outro, eu acho que a única organização que existe é essa. A gente não tem um dia na semana que a gente se encontra pra conversar sobre qual será a nossa próxima atuação, não existe isso, às vezes, as pessoas passam e falam que já compraram do outro ali e tal, eu não vou entrar nessa questão e digo, “Tá? Valeu!” Sabe, as pessoas acham que nós somos uma espécie de organização, mas não, a gente é um movimento, mas não uma organização. (David Monsores)

Ocupados em seus ofícios, os poetas de rua se especializaram numa tarefa que fez deles agentes de uma totalidade de sentidos e práticas com relação às suas produções, vestindo-os de suas próprias editoras e livrarias, distribuindo mais do que muitos poetas consagrados conseguem vender, atualmente, expostos em vitrines. Esse possível campo autônomo (BOURDIEU, 1996) formado pelos poetas de rua pode sustentá-los numa esfera acolhedora que funciona, garantindo que esses escritores não precisem se envolver com outras atividades, caso queiram viver só de e para a poesia.

Obedecendo às suas próprias concepções, esses escritores sobrevivem do valor simbólico empregado às suas obras, pois ao distribuírem seus livretos a contribuições livres aos passantes, outra relação de consumo cultural é estabelecida, considerando mudanças de percepção que as pessoas abordadas experimentam diante da oferta de poemas nas ruas que

transforma suas noções convencionais de valorização de bens culturais a partir do momento em que elas estão envolvidas pela presença do artista. Deste modo, os poetas de rua produzem autonomamente uma literatura autoral responsáveis por todos os procedimentos necessários à esta produção, distribuem nas ruas suas obras à contribuições voluntárias que propiciam novas percepções sobre valor das artes às pessoas abordadas por eles, conseguindo assim, sustentar financeiramente sua entrega à uma vida dedicada à poesia. É possível concluir, então, que os poetas de rua criam outro eixo de produção e circulação das artes, independente do convencional circuito editora/livraria, se mantendo de fora das disputas e apreciações que obedecem à mercantilização da cultura atualmente, deste modo, os poetas de rua formando seu próprio campo literário de atuação podem assegurar, talvez, a possibilidade de um dia seus nomes resistirem ao tempo.

Referências Bibliográficas

BARCELLOS, Marília de Araújo. **O sistema literário brasileiro atual: pequenas e médias editoras**. 2006. Tese (Doutorado). Programa de Pós-Graduação em Letras do Departamento de Letras, PUC-RIO, Rio de Janeiro, 2006.

BAUDELAIRE, Charles. **As flores do mal**. São Paulo: Editora Nova Fronteira, 2015.

BENJAMIN, WALTER. **Magia e técnica, arte e política**. São Paulo: Editora Brasiliense, 1994.

_____. **Charles Baudelaire, um lírico no auge do capitalismo**. Tradução de J.C.M. Barbosa e H.A. Baptista. São Paulo: Editora Brasiliense, 1989. (Obras escolhidas, v. III).

_____. **Imagens de pensamento**. Tradução de João Barrento. Lisboa: Editora Assírio & Alvim, 2004.

BOURDIEU, Pierre. **A economia das trocas simbólicas**. 6. ed. São Paulo: Editora Perspectiva, 2009.

_____. **As regras da arte**. Lisboa: Editorial Presença, 1996.

HOLLANDA, Heloisa Buarque de. **26 poetas hoje**. 4. ed. Rio de Janeiro: Editora Aeroplano, 2001.

MAGALHÃES, Henrique. **O que é fanzine**. 1. ed. São Paulo: Editora Brasiliense, 1993.

PEREIRA, Carlos Alberto Messeder. **Retrato de época: poesia marginal anos 70**. Rio de Janeiro: FUNARTE, 1981.

WILLER, Cláudio. **Geração beat**. 1. ed. Porto Alegre: Editora L&PM, 2009.