



DECOLONIALIDADE E CONTRA-CULTURA: JORGE LOPES E SUA POESIA MARGINAL

Luiz Augusto Andrade da Costa

Mestrando

Universidade Católica de Pernambuco

luiz.andrade@unicap.br

RESUMO: O presente artigo visa o estudo da obra do poeta recifense Jorge Lopes na década de 1980. Neste âmbito, a pesquisa aborda sua produção artística, levando em consideração a sua significativa presença numa geração de poetas marcadamente marginal que existia na capital pernambucana no período em tela. Para isso, o artigo dialoga tanto com o que a História Oral pode nos oferecer em se tratando de entrevistas realizadas ao longo da pesquisa, como com o pensamento decolonial da cultura em estudiosos como Aníbal Quijano e Walter Dignolo, por exemplo. Este estudo, ainda em andamento, espera situar as obras de Jorge Lopes numa longa tradição de produção poética em que a decolonialidade e a postura anti-canônica, em se tratando de sua forma e de seu conteúdo, são características essenciais.

Palavras-chave: Cultura marginal; decolonialidade; literatura

INTRODUÇÃO

Nos anos de 80, não existia um único poeta em Recife que não tivesse ouvido falar de Jorge Lopes, um dos mais emblemáticos exemplos de cultura underground que já passou pela capital pernambucana. Com sua presença marcante nos saraus que ocorriam nas cidades de Olinda e Recife, Jorge trazia em sua arte a força e o lirismo, a ironia e o estilo livre, a postura anticanônica, direta e sem rodeios dos poetas independentes.

Sua poesia dialoga com o cotidiano da cidade e suas problemáticas e mazelas, com o homem e mulher comuns e suas fraquezas, desejos e angústias. Aos 72 anos, esse poeta, ilustrador, desenhista, contista e músico caracterizou-se pela postura crítica em face da cultura convencional, constituindo-se num exemplo de contracultura, sob seu olhar firme, sua postura altiva e seu orgulho inabalável.

DECOLONIALIDADE

O grupo Modernidad/Colonialidad proposto no final dos anos noventa, com base, em pensadores e pensadoras como Enrique Dussel, Aníbal Quijano e Glória Anzaldúa, desencadeia a articulação de uma de uma nova epistemologia do conhecimento, como uma opção crítica frente ao pensamento hegemônico criado pela modernidade. Com um olhar crítico em relação ao que vem sendo tratado na e sobre a América Latina – bem como em outras regiões do globo –, essa rede de pensadores apresenta conceitos chave, como o de “colonialidade”, desenvolvido pelo peruano Aníbal Quijano, “transmodernidade”, pelo argentino Enrique Dussel, e Teoria de Fronteiras, desenvolvida pela norte-americana Gloria Anzaldúa. O conceito de “colonialidade” é desenvolvido por Quijano a partir da relação que o sociólogo estabelece entre colonialismo e as categorias de classe, raça e nacionalidade, na obra *Colonialidad del poder, eurocentrismo y América latina* (1992). Para ele, a “colonialidade” é um padrão de poder que tem sua matriz no colonialismo exercido pela Europa sobre a América. Enquanto o colonialismo estrutura-se na dominação e na exploração de determinado povo sobre o outro, a partir de um controle de autoridade política, como ocorreu em relação à América entre os séculos XVI e XIX, a colonialidade, gerada a partir de relações de colonialismo, não se restringe a essa relação formal de poder.

Engendrada no âmbito do colonialismo moderno, ela se naturaliza no imaginário social do Estado-Nação como uma perspectiva eurocêntrica de domínio do pensamento, que perpassa todas as dimensões materiais e subjetivas de existência cotidiana e social

daqueles que foram colonizados. É, portanto, algo mais profundo e extenso do que o colonialismo, chegando, inclusive, aos nossos dias. Segundo Quijano, a colonialidade foi forjada com base em dois eixos de poder, que se estruturam a partir da conquista da América: a ideia de raça, construída como pressuposto de superioridade dos conquistadores sobre os conquistados, e a constituição de uma nova estrutura de controle do trabalho e dos recursos, com a escravidão, a servidão e a produção mercantil para um mercado mundial.

É sobre uma base racial, classificatória da população de todo o planeta, que o pensamento europeu engendrou um padrão de poder e, com ele, uma forma de domínio. No que se refere à América Latina, esse padrão de poder permaneceu no imaginário das elites locais. Haja vista que a criação das nações na América Latina, como um projeto inerente à modernidade, firmou-se sobre uma perspectiva homogeneizadora que, conduzida pelas elites locais, teve como principal ideologia a mestiçagem enquanto aspiração de aprimoramento da “raça”. É, enfim, esse racismo estrutural engendrado em nossas repúblicas que se mantém ainda hoje no âmbito econômico, político, social e cultural.

A submissão das diferentes subjetividades a um padrão de existência leva à “colonialidad del ser”, uma vez que, junto ao estabelecimento de uma perspectiva única do conhecimento, fundamentada na razão, forjou-se desqualificando outras racionalidades epistêmicas, bem como outros modos de conhecimento que ficaram fora dos marcos estabelecidos por centros de poder. Quijano ressalta que a colonialidade do poder atua na colonização de imaginários do mundo de modo geral, visto que, a partir do século XVIII, a Europa submete amplamente os imaginários religiosos, artísticos, administrativos, epistemológicos, entre outros a parâmetros criados pela razão ilustrada. Sendo assim, o colonialismo não se constitui apenas em um fenômeno econômico e político, já que comporta também uma dimensão epistêmica, vinculada ao nascimento das ciências humanas, tanto no centro quanto na periferia do mundo. No caso da América Latina, apesar da independência colonial no século XIX, a colonialidade atravessa todos os aspectos da vida, mantendo-se e desdobrando-se ainda em nossos dias.

O pensamento descolonial são nada menos que um inexorável esforço analítico para entender, com o intuito de superar, a lógica da colonialidade por trás da retórica da modernidade, a estrutura de administração e controle surgida a partir da transformação da economia do Atlântico e o salto de conhecimento ocorrido tanto na história interna da

Europa como entre esse continente e suas colônias. Por isso, o pensamento e a ação descoloniais focam na enunciação, se engajando na desobediência epistêmica e se desvinculando da matriz colonial para possibilitar opções descolonizada. Ou seja, uma visão da vida e da sociedade que requer sujeitos descoloniais, conhecimentos descoloniais e instituições descoloniais.

Não será demais, por isso, estabelecer uma estreita ligação entre a produção artística de Jorge Lopes e toda essa discussão entorno dessa outra visão descolonizada de mundo e de ser humano. No artista, vemos a possibilidade de construção de uma perspectiva, de uma maneira de ver e transver o mundo e o homem em suas pequena e simples singularidades. Com a beleza da obra de Jorge, há uma releitura do homem e do mundo que ele habita sob o risco de ser necessário começar a desconstruir o nosso olhar padronizado, escolarizado e adestrado. A poesia desinibida e as expressões coloquiais de Jorge Lopes refletem o cotidiano e a realidade da grande maioria de poetas marginais que, mesmo sem perder o lirismo, vão incorporar em sua arte a rebeldia e a insatisfação de uma geração bem como o desejo de lutar numa arena em que seus versos são suas armas. O poema transcrito abaixo nos mostra um Jorge Lopes comprometido com as metáforas e com o fantástico, mas sem perder sua ligação para representar um cotidiano, que pode parecer duro, mas não perde o lirismo.

O COLECIONADOR

As baratas apareciam quando todos estavam dormindo.

Apareciam aos montes, negras e brilhantes,

Correndo pelo assoalho, subindo pelas paredes.

Ele não tinha medo delas.

Gostava de calçar seus tênis novos e matá-las.

Depois, deitava na cama e fumava um cigarro

Atrás do outro, observando-as se transformarem em pequeninas borboletas coloridas.

Algumas delas escapavam pelas frestas das telhas,

Enquanto outras, muitas outras, entravam

Pelos seus ouvidos narina e boca.

(p. 43)

Jorge não inventou a contracultura, nem a poesia marginal, mas foi um de seus maiores expoentes no Estado entre os anos de 1980 e 1990, carregando nos ombros a

história de gerações anteriores de poetas e artistas que pulverizavam a forma e o significado tradicionais de poesia.

CONTRACULTURA

A temática da Contracultura, já bastante estudada, reveste-se de um fascínio provocador e instigante, pois é sempre abordada sob um viés épico e faz parte da eloquência literária, poética e artística de maneira geral. Além disso, é um fenômeno que, de certa forma, foi apropriado pelos intelectuais da cultura como um passaporte para a legitimação do discurso, supostamente forjador daquilo que se apresenta como manifestação cultural e estilo de vida à margem do que foi definido como aceitável pela sociedade tecnocrata.

A maioria dos teóricos que se dedicou a estudar as nuances das manifestações desse fenômeno situam sua origem na década de 1950. Pereira (1992) afirma que as manifestações que começam a delinear o que depois vai ser categorizado como contracultura já eram anunciadas nos EUA na década de 1950, quando os primeiros uivos da geração *beat generation* começam a serem ouvidos.

Esse espírito libertário e questionador da racionalidade ocidental, que viria a marcar tão fortemente isso que ficou conhecido como a contracultura, já se anunciava nos EUA, desde os anos 50, com uma geração de poetas – a *beat generation* – que produziu um verdadeiro símbolo do fenômeno com o poema “*Howl!*” (Allen Ginsberg, 1956) que, traduzido, significa uivo ou berro. (PEREIRA, 1992, p. 9)

A partir daí, uma conjunção de fenômenos que reuniam manifestações coletivas e individuais que desafiavam o que se considerava cultura da tecnocracia (*establishment*), viria derramar, sobre a sociedade ocidental, uma profusão de comportamentos que variava de acordo com o contexto, mas que, de modo geral, abrigava-se no imenso guarda-chuva do que se chamou contracultura. Festivais de música (Woodstock, Monterrey), debandada *hippie*, criação de comunidades, adoção de linguagem diferenciada, figurino descolado, culto ao transcendental e admiração pela cultura oriental, experiências com drogas alucinógenas e viagens intermináveis pelo mundo, parece que afirmavam para a sociedade tecnocrata capitalista que outro mundo era possível.

É muito importante pontuar que, embora visto como um fenômeno *drop out*, para o qual a família e a tradição davam de ombros, havia em torno da contracultura um

arcabouço intelectual diversificado. Convém assinalar a presença de pensadores importantes como o marxista Hebert Marcuse e o historiador e sociólogo Theodore Roszak, aqui no Brasil temos os trabalhos de Carlos Alberto Masseder Pereira, Leon Frederico Kaminski e do jornalista e colaborador do *Pasquin* na década de 1970, Luis Carlos Maciel.

Acompanhando o próprio movimento de expansão do ensino universitário e dos cursos de pós-graduação, o número de pesquisas sobre temas relacionados à contracultura tem aumentado. Outros fatores, como o distanciamento temporal e o enfraquecimento da historiografia marxista na esfera acadêmica, contribuem para esse crescimento quantitativo. A emergência da História Cultural como campo de investigação colabora decisivamente para essa ampliação. O âmbito da cultura e suas manifestações deixou aos poucos de ser algo menos nobre de ser pesquisado, se comparado ao social e ao econômico. Com isso, mudou não somente em termos quantitativos, mas também qualitativos, com novas abordagens e temas, incluindo aqueles ligados aos movimentos contraculturais. (KAMINSKI, 2019, p. 11)

O que aproxima a reflexão de Maciel (apud PEREIRA, 1992) mesmo considerando sua autonomia de pensamento, das reflexões de Roszak (1972) na obra que inaugura uma teorização do fenômeno no campo da sociologia, e que servirá de referência principal para boa parte de nossos escritos sobre o tema, é a tese de que o principal alvo da contracultura era o combate às formas de expressão da sociedade burguesa tecnocrata, ou mais diretamente à tecnocracia, incluindo aí a própria racionalidade científica herdada da modernidade iluminista.

Na visão de Roszak (1972, p. 22), a tecnocracia como modelo negado e combatido pela contracultura, consiste na “forma social na qual a sociedade industrial atinge o ápice de sua integração organizacional”. Nesse sentido, a tecnocracia projeta-se mais como um imperativo cultural imponente, incontestável e indiscutível que será questionado e recusado pelos jovens da contracultura.

Ainda que esses elementos sejam definidores do termo contracultura, convém sublinhar que outros tipos de manifestações juvenis em outros contextos históricos poderiam ser encaixados nessa concepção. Analisando as oito anotações de Luiz Carlos Maciel, Pereira (1985) assinala que se pode empregar o termo contracultura para designar um fenômeno mais geral, mais anárquico, que reaparece de tempos em tempos e em diferentes épocas, parece ter um espírito revigorador da crítica social.

Um tipo de crítica anárquica – esta parece ser a palavra-chave – que, de certa maneira, “rompe com as regras do jogo” em termos de modo de se fazer oposição a uma determinada situação. Aquela postura ou

posição de crítica radical em face da cultura convencional, a qual se refere Maciel em suas anotações. Uma contracultura, entendida assim, reaparece de tempos em tempos, em diferentes épocas e situações, e costuma ter um papel fortemente revigorador da crítica social (PEREIRA, 1985, p. 22)

No livro, escrito por Francisco Espinhara em formato de diário, intitulado Movimento dos Escritores Independentes de Pernambuco (1980/1988), e lançado em 2000 pela Editora Universitária-UFPE, veremos o nascimento de um dos mais notáveis movimentos de escritores e escritoras que com seu núcleo mais atuante e combativo, criticam a ordem vigente, repensam uma estética literária e rediscutem o papel da poesia e o poder da oralidade nesta arte. Neste rico testemunho deixado por Espinhara, que contou com a contribuição de outros poetas em sua construção, vemos o surgimento em Recife de uma poesia que não se prende a diretrizes estéticas nem políticas, e esse descompromisso resulta, em muitas vezes, num tratamento irreverente, irônico, de todos os temas.

CONTO DE FODA

De madrugada,

Quando as crianças estão dormindo,

O soldadinho de chumbo

Abandona o seu posto

E vai trepar com a bailarina

Da caixinha de música

(p.25)

Jorge Lopes não foge disso e muitos de seus poemas eram formados, por pequenos textos, alguns com apelo visual (fotos, quadrinhos, etc.), absorvidos por uma linguagem coloquial (traços da oralidade), espontânea, inconsciente. A temática cotidiana e erótica era permeada de sarcasmo, humor, ironia, palavrões e gírias. Os trabalhos coletivos, as exposições em grupo, o apoio mútuo, seja na produção mimeografada ou na divulgação e venda dos poemas, caracteriza a forma de atuação dessa cultura *underground* ou marginal que nosso poeta ajudou a forjar.

JORGE LOPES E O MOVIMENTO DOS ESCRITORES INDEPENDENTES

O Movimento dos Escritores Independentes de Pernambuco (MEI-PE) surgiu na década de 1980, na cidade do Recife e foi criado na época por escritores jovens, cujo

propósito consistia em divulgar e difundir a literatura como forma de resistência diante de um regime militar ainda em vigência, mas que já se mostrava enfraquecido e logo sairia de cena. Assim, o MEI-PE tinha como objetivo, além de lutar através dos versos por mais liberdade, levar às pessoas uma poesia engajada, livre e despojada.

Os Independentes levavam a arte, que era tida apenas como um meio de se conseguir lucros e algo distante do povo, para os locais da cidade com maior circulação de pessoas. Nas praças, nas calçadas do centro do Recife, nas portas dos teatros e cinemas, mercados públicos e bares, via-se a presença destes poetas declamando e vendendo suas produções a preços acessíveis. Fugiam, assim, dos padrões estabelecidos pelo capitalismo e da ideia de uma arte exclusivista e elitista. Isso permeava o conceito de independência defendido pelo Movimento. Para eles, essa autonomia consistia em estar livre dos valores opressivos da sociedade, da interferência governamental, dos órgãos estatais e empresas editoriais, do meio intelectual e político, e, por fim, liberdade para seus posicionamentos filosóficos, teóricos, políticos e estéticos.

A ideia de disseminar a poesia, distribuir seus livros e protestar contra uma cultura editorial pautada nos lucros foi ganhando força, nos poetas do MEI-PE, entre eles Francisco Espinhara, Cida Pedrosa, Eduardo Martins, Valmir Jordão, Fátima Ferreira, Jorge Lopes e outros, que acreditavam no Movimento e criaram uma nova maneira de encarar a edição, publicação e divulgação de sua literatura no Nordeste. Esse movimento dito "marginal" absorveu o grito silenciado pela Ditadura Militar por meio da união de diversos artistas, jornalista, professores e estudantes permitindo assim, uma nova forma de divulgação da arte e da cultura literária.

Seguindo uma característica comum em alguns dos vários grupos de contracultura espalhados pelo mundo a fora, o MEI-PE tem na substituição dos meios tradicionais de circulação de obras para os meios alternativos de divulgação, uma de suas principais características. No Rio de Janeiro, por exemplo, em meados da década de 1970, os grupos de literatura marginal já buscavam essas novas formas de produção e comercialização, fora do mercado tradicional.

Começam, então, a proliferar os “livrinhos” que vão passando de mão em mão, vendidos em portas de cinemas, museus e teatros e que mais do que os valores poéticos em voga, eles trazem a novidade de uma subversão dos padrões tradicionais de produção, edição e distribuição da literatura [...] Participando diretamente do modo de produção de suas obras, esses autores acabam enfatizando o caráter artesanal da produção e subvertem as relações estabelecidas para a produção cultural. Em

outras palavras, numa situação em que todas as opções estão estritamente ligadas às relações de produção definidas pelo sistema, as manifestações marginais aparecem com uma alternativa. (Silva, 2006, p. 33).

Foi também assim, que os artistas do MEI-PE sentiram a necessidade de se expressarem e, sobretudo, divulgarem suas ideias. A partir desse movimento literário, a produção poética “fora do sistema” foi divulgada pelos próprios poetas a partir de pequenas tiragens. Elas eram produzidas nos folhetos mimeografados, os quais vendiam sua arte a baixo custo, nos bares, praças, teatros, cinemas, universidades, etc.

Precisamos lembrar que, antes do fotocopadora se popularizar, o sistema de cópia mais comum nas escolas era o mimeógrafo, cujo processo de impressão funcionava da seguinte maneira: o texto era escrito sobre uma folha chamada estêncil, que continha carbono, e aparecia na outra face do papel. A folha então era colocada sobre um rolo com a parte escrita para cima, e uma manivela era girada para exercer pressão e liberar a tinta que ia na folha em branco.

A Geração *Beat*¹, por exemplo, composta por nomes como Allen Ginsberg (autor de “Uivo e Outros Poemas”), Jack Kerouac (autor de “On the Road”) e William Burroughs, só encontrou terreno para espalhar suas ideias graças à transformação trazida pelo mimeógrafo. Naturalmente, em uma sociedade ordeira e metódica, o conteúdo caótico e visceral dos escritores *beat* não tinha espaço em publicações tradicionais e grandes editoras.

O mimeógrafo, portanto, foi uma verdadeira salvação para inúmeros escritores cujo trabalho desviava do conteúdo do *mainstream*. Essa expressão, aliás, quando faz referência ao mundo musical e literário, traz consigo a ideia de conteúdos culturais amplamente divulgados para o consumo, por parte dos meios de comunicação, dando-lhe um caráter essencialmente comercial. No Brasil, como foi dito acima, tivemos a “Geração mimeógrafo”² no Rio de Janeiro, um fenômeno que surgiu no início da década de 1970,

¹ Expressão comumente usada para definir o movimento artístico e literário vanguardista que surge na década de 1950 nos Estados Unidos e tem os nomes de Allen Ginsberg, Jack Kerouac e William Burroughs como seus expoentes.

² A expressão estava ligada ao fato de que muitos poetas recorriam ao mimeógrafo para copiar seus livros em um processo artesanal e sem qualquer tipo de vínculo com editoras, que não se interessavam pela Literatura que subvertia os padrões convencionados para a arte. As poucas cópias eram vendidas para um público restrito, pessoas que frequentavam eventos como shows, exposições e bares ligados à contracultura.

principalmente, em função da censura imposta pela ditadura militar que levou intelectuais, professores universitários, poetas e artistas em geral a buscarem meios alternativos para a difusão cultural (Kaminski, 2019; Silva, 2006).

O Movimento de Escritores Independentes de Pernambuco comprometia-se com a liberdade de expressão, com a resistência democrática e com o poder da oralidade. Fugia, além disso, de um padrão estético tradicional que presava por diretrizes formais e temáticas bem definidas, erguidas sobre uma torre de marfim etérea e bem comportadas. Os independentes não tinham uma preocupação exclusivamente estética, e seus trabalhos possuíam muito mais um estilo coloquial e informal, sem rígidas regras gramaticais. Glauco Mattoso nos ajuda a compreender essa diferença entre gerações de poetas. Diz ele:

Ao contrário da última corrente de vanguarda (o poema-processo) e de seus antecedentes concretos fundamentais, a poesia marginal não apresenta qualquer homogeneidade, prática ou teórica. Não há um trabalho coletivo ou grupal orientado e posicionado contra ou a favor de determinados conceitos. Se existem traços comuns à maioria dos autores da década, são eles a desorganização, a desorientação e a desinformação. E mais: a despreocupação com o próprio conceito de poesia e o descompromisso com qualquer diretriz estética resultaram numa espécie de displicência, de certo modo saudável [...] (Mattoso, 1981, p. 29)

O MEI-PE, assim, distanciava-se do cânone literário dominante, tanto em sua forma quanto em conteúdo, pois não será incomum o seu ataque frontal aos mecanismos de poder, num combate ideológico em que a visão crítica escancara a relação indissociável entre arte e a vida. Some-se a isso o seu aspecto anárquico e a sua postura deliberadamente marginal e teremos um movimento de contracultura que perdura por praticamente oito anos e deixa um legado para gerações posteriores de artistas, escritores e poetas.

Jorge Lopes esteve presente neste momento de efervescência poética que a cidade vivia. Frequentou os lugares que aconteciam os saraus e participou de inúmeras coletâneas poéticas que eram lançadas por outros artistas. Será muito comum que nestas produções consta-se suas ilustrações e charges. Em meados da década de 1980, lança o jornal alternativo literário *Balaio de Gato*, com poemas de poetas como Alberto da Cunha Melo, Erickson Luna, Fred Caminha e Celina de Holanda. Apesar de não possuir uma

regularidade em seus números, o *Balaio* dura 10 anos, divulgando mais de 80 poetas e mais 380 poemas.

Tomar conhecimento da vida e obra de Jorge Lopes é um convite pra se adentra num universo literário de escritores e escritoras que vivem à margem do mercado, da grande publicidade e dos grandes financiamentos públicos. É compreender que em artista como ele, em sua maioria, existe um desejo de não fazer parte deste modelo e de uma regra poética que delimita e normatiza.

POEMA NACIONAL

Poderia dizer
 Que o poema tem pressa
 E acalenta em mim
 Essa inquietude, fervendo minhas tripas.
 Poderia dizer
 Que o poema tem fome,
 Espetada nos olhos da balconista.
 Mas o poema é pouco
 Para alcançar os homens
 Adormecidos em seus sonhos de medo.
 O poema é pouco
 Contra os militares e suas armas mortais,
 Contra a igreja e seu deus profano,
 Contra os sórdidos capitalistas
 E latifundiários deste meu país.
 O poema é muito pouco,
 Mastigando esta esperança brasileira.

(p. 93)

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Esse poeta que hoje possui 72 anos, longe de constituir-se uma cópia de qualquer outro poeta da contracultura, possui características próprias de enfrentamento, de crítica artística e crítica social, com uma forte conotação anárquica em seus principais trabalhos.

Ele criou meios alternativos de comunicação e de expressão artística, ao mesmo tempo em que dialogava e se apropriava de realidades que aconteciam ao seu redor produzindo sentido particular e os difundindo. O experimentalismo das formas e do conteúdo de suas produções é bastante presente, bem como em outras tradições marginais na história. Some-se a isso, a importância que ele dava ao poder da oralidade aproximando-os de setores menos privilegiados de uma cidade que excluía e estigmatizava, e temos um exemplo de iniciativa contracultural presente.

Desse modo, o maior desejo do presente trabalho é retratar este que foi, no estado de Pernambuco, um escritor singular e um exemplo mais do que incontestável de uma opção artística que escolhe um caminho alternativo de escrita e expressão. Jorge Lopes não inventou a poesia *underground*, o autofinanciamento, nem o linguajar debochado, ferino e irreverente, mas deu força a uma forma poética e literária que prezava pelo poder da oralidade, pela liberdade criativa e pela postura essencialmente anticanônica.

Aqui, não custa frisar que este último termo em inglês, é a antítese do já mencionado *mainstream*. Ao contrário deste, no *underground*, tanto a produção quanto a circulação das produções artísticas são limitadas e fogem do amplo consumo. A menor amplitude e o menor alcance da arte neste formato são compensados com uma maior proximidade com o público que visa ser atingido.

REFERÊNCIAS

- SANCHES, Maria Elisabete. **À memória dos esquecidos: história e produção do MEIPE**. 2015. 131 f. Dissertação (Mestrado) - Programa de Pós-Graduação em Letras, Fundação Universidade Federal de Rondônia, Porto Velho, 2015
- ESPINHARA, Francisco. **Movimento de escritores independentes de Pernambuco (1980-1988)**. Recife: Editora Universitária UFPE, 2000.
- KAMINSKI, Leon Frederico (Org.) **Contracultura no Brasil, anos 80: circulação, espaços e sociabilidades**. Curitiba [PR]: CRV: 2019.
- LOPES, Jorge. **Poemas Reunidos**. Recife: CEPE, 2020.
- MATTOSO, Glauco. O que é poesia marginal. São Paul. Editora Brasiliense. 1981
- MOGNOLO, Walter. **Colonialidade**. RBCS, v. 32, n. 94, jun. 2017.
- PEREIRA, Carlos Alberto Messeder. **O que é contracultura?** 8. ed. São Paulo: Brasiliense, 1992.

SILVA, Maurício Pedro. **Ultrapassando limites, desfazendo fronteiras**: a literatura marginal brasileira e suas práticas na contemporaneidade. *Iberoamérica social*, p. 124-149, jun. 2018.

WILLER, Claudio. **Geração Beat**. 2. ed. Porto Alegre: L&PM, 2009.