

Linha D'Água (Online), São Paulo, v. 27, n. 2, p. 25-36, dez. 2014

A CARTILHA DE CACASO: A POESIA EM CINCO LIÇÕES

A CARTILHA, BY CACASO: POETRY IN FIVE LESSONS

*Guaraciaba Micheletti **

*Rita de Cássia Rodrigues de Lima da Costa ***

Universidade Cruzeiro do Sul, São Paulo, SP, Brasil

Resumo: Este artigo tem por finalidade analisar a expressividade alcançada com as escolhas lexicais realizadas para o metapoema “Cartilha” ***, que compõe *Lero-lero*, uma coletânea de poemas de Antônio Carlos Ferreira de Brito, conhecido como Cacaso. O poema em questão apresenta um enunciador disposto a ensinar, a expor seus ensinamentos acerca do fazer poético. Seu posicionamento ideológico pode ser evidenciado pela seleção de palavras que faz. Focando propriamente na expressividade e nos efeitos de sentido obtidos com o uso lexical, propomos uma análise do poema fundamentada em uma Estilística léxico-discursiva, que observa a palavra no contexto em que é atualizada. Pretendemos verificar, sobretudo, de que maneira as escolhas lexicais atendem à necessidade expressiva do enunciador.

Palavras-chave: Cacaso; ideologia; poema; expressividade.

Abstract: *This article aims to analyze the expressiveness achieved through lexical choices made for metapoema “Cartilha”, that composes Lero-Lero, a collection of poems by Antonio Carlos Ferreira de Brito, known as Cacaso. In this poem, there is an enunciator that wills to teach; to expose his teachings about making poetry. His ideological position can be evidenced by the selection of words that he does. Focusing on expressiveness and meaning effects obtained with the lexical usage, we propose an analysis of the poem based on a lexical-discursive Stylistics, that observes the word in the context it is updated. We intend to verify, especially, how the lexical choices meet the expressive needs of the enunciator.*

Keywords: *Cacaso; Ideology; Poem; Expressiveness.*

* Professora doutora da Universidade Cruzeiro do Sul – UNICSUL, São Paulo, SP, Brasil; guatti@uol.com.br

** Mestranda da Universidade Cruzeiro do Sul – UNICSUL, São Paulo, SP, Brasil; padrao@usp.br

*** Poesia publicada originalmente em *Grupo Escolar* (1974), de Cacaso.

Introdução

Neste ano de 2014, Antonio Carlos Ferreira de Brito, o Cacaso (1944-1987), completaria setenta anos. Mineiro de Uberaba, Minas Gerais, formado em Filosofia no Rio de Janeiro, atuou no magistério nas décadas de 60-70 lecionando Teoria da Literatura e Literatura Brasileira na PUC/RJ. Foi caricaturista, cronista, compositor, poeta, ensaísta, um dos articuladores e teóricos da poesia marginal. Sua poesia é impregnada de crítica, humor e ironia.

Sua obra nasce no seio de uma geração de poetas que ficou conhecida pelos designativos de *geração mimeógrafo* ou *geração marginal*. O primeiro epíteto relaciona-se a como as obras eram produzidas e divulgadas. Os poemas eram impressos em mimeógrafos à tinta ou a álcool, como se fossem apostilas da época, e distribuídos em bares e universidades por preços simbólicos. Eram os conhecidos *anos de chumbo*, quando dominava a ditadura militar e essa produção alternativa, marginal, não deixava de ser uma forma de protesto. O adjetivo marginal tinha origem nas condições precárias de elaboração dos livretos e na distribuição à margem das editoras e da cultura oficial.

Foram muitos grupos que surgiram nesse momento da história brasileira, os quais tinham em comum ideais políticos e estéticos e muitos de seus participantes se tornaram grandes letristas, poetas, críticos e ensaístas: Jorge Mautner, Torquato Neto, Waly Salomão, Chacal, Geraldo Carneiro, Francisco Alvim, Cacaso, entre outros.

Quanto à apresentação formal, essa poesia valorizava a distribuição no espaço da página e mesmo o apelo para uma linguagem mais visual e lúdica; já em relação à temática, Santos (2014a) salienta que “não é possível conceituar a ‘poesia marginal’ sem efetuar um estudo dos temas, cuja rede a construiu. Ela trouxe, sem dúvida, a abertura, sensualizou o amor, erotizou o poema e falou claro sobre o que antes era velado e submerso na cena do sonho, ou seja, escandalizou”.

Essa irreverência é uma das marcas da poesia de Cacaso. Parodiando-as, desconstrói fórmulas cristalizadas e coloca em xeque a situação política do país em versos como: “Minha pátria é minha infância: / Por isso vivo no exílio” (BRITO, 2012, p. 55) ou, ainda, em:

Quando eu era criancinha
O anjo bom me protegia
Contra os golpes de ar.
Como conviver agora com
Os golpes Militar?
(BRITO, 2012, p. 56),

e traz para o poema, como em “Busto Renascentista”, imagens que misturam o lirismo e a mais chã realidade:

quem vê minha namorada vestida
nem de longe imagina o corpo que ela tem
sua barriga é a praça onde guerreiros se reconciliam/
(...) feliz de mim que frequento amiúde e quando posso
a buceta dela
(BRITO, 2012, p. 129.)

Autor de seis livros – *A palavra cerzida* (1967), *Grupo escolar* (1974), *Beijo na boca* (1975), *Segunda classe* (1975), *Na corda Bamba* (1978) e *Mar de Mineiro* (1982) –, também atuou como crítico literário, com artigos publicados em jornais como *Opinião* e *Movimento* e na revista *Veja*. Francisco Alvim (In: BRITO, 2012), um de seus parceiros literários, define a poesia de Cacaso como “uma poesia de resistência, na medida em que a gente reconhece nela um empenho de preservar a vida da degradação”¹.

O poema “Cartilha” (BRITO, 2012, p. 144), que selecionamos para este artigo, foi publicado em *Grupo Escolar* de 1974, dedicado na introdução ao filho Pedro e, segundo o poeta, resultado de uma abstinência “de cinco anos sem escrever um só verso, desconfiado mesmo da poesia” (BRITO, 2012, p. 142).

Grupo escolar é constituído por poemas que estão agrupados em quatro blocos: 1ª. lição: “Os extrumentos técnicos”; 2ª. lição: “Rachados e perdidos”; 3ª. lição: “Dever de caça”; 4ª. lição: “A vida passada a limbo”. Todas as “lições” têm seus títulos cunhados em jogos com expressões bastante usuais nas quais se troca um dos elementos do sintagma por outro que rompe com a expressão cristalizada e instaura a ironia que perpassa todos os poemas que constituem o livro. “Cartilha” abre o primeiro bloco da 1ª. lição: “Os extrumentos técnicos”. O poema parece revelar a concepção de lirismo de seu autor juntamente com uma técnica de fazer poesia.

A análise do poema de Cacaso dar-se-á por meio do viés de uma estilística discursivo textual, ou seja, além dos elementos mais consagrados pelos estudos estilísticos como os estratos sonoro, lexical e sintático, valer-nos-emos também dos aspectos enunciativos. Combinamos algumas teorias, ou seja, elas não se sobrepõem, mas dialogam, para que possamos melhor nos debruçar sobre o poema

¹ Comentário registrado na 4ª capa de *Lero-Lero*.

e sua composição. Assim, autores como Martins, Riffaterre, Levin, Bakhtin, entre outros, serão utilizados para esta análise.

Tanto Riffaterre (1971) quanto Levin (1975) tratam, sobretudo, daquilo que tange a uma estilística do enunciado, que visa observar os efeitos de sentido obtidos por meio dos elementos pertencentes aos diferentes níveis do texto ou alcançados por meio da relação estabelecida entre eles. De acordo com os autores, a convergência ou o acoplamento dos estratos distintos de um dado texto (o semântico e o sonoro, por exemplo) podem provocar efeitos de sentido relevantes para o enunciado, representando, inclusive, uma redundância com vistas a um reforço expressivo, isto é, à veiculação de uma mesma ideia por formas várias.

Ao falar de agrupamentos estilísticos, não me refiro a fenômenos como a expressividade fônica, em que os sons parecem o eco do sentido das palavras (harmonia imitativa, *Lautmalerei*). O efeito do processo estilístico supõe uma combinação de valores semântico e fônico; um sem o outro é apenas potencial. Quero referir-me à acumulação, num ponto determinado, de vários processos estilísticos independentes. Isolado, cada um seria expressivo por si mesmo. Em conjunto, cada processo estilístico acrescenta sua expressividade à dos outros. Geralmente, os efeitos destes processos estilísticos são convergentes, numa ênfase toda particular.” (RIFFATERRE, 1971, p. 59)

Martins (1989/2012), por sua vez, também explora as potencialidades expressivas dos elementos textuais, mas já aponta para uma estilística da enunciação, que tende a observar a presença do “outro” no discurso. A autora trata da intertextualidade e dos discursos citados, tocando, de maneira breve, em questões estilísticas desenvolvidas por Bakhtin (1997), que aborda o estilo por meio de uma perspectiva contrastiva, dialógica, em que são verificados os traços linguísticos de um determinado enunciado, autor ou gênero por meio de um cotejo com outros ditos, sendo, portanto, observado o estilo em relação aos ecos existentes no discurso.

O enunciado está voltado não só para o seu objeto, mas também para o discurso do outro acerca desse objeto. A mais leve alusão ao enunciado do outro confere à fala um aspecto dialógico que nenhum tema constituído puramente pelo objeto poderia conferir-lhe. A relação com a palavra do outro difere radicalmente por princípio da relação com o objeto, mas sempre acompanha esta última. [...], o enunciado é um elo na cadeia da comunicação verbal e não pode ser separado dos elos anteriores que o determinam, por fora e por dentro, e provocam nele reações-respostas imediatas e uma ressonância dialógica. (BAKHTIN, 1997, p. 321)

Outra observação parece-nos necessária: ainda que este trabalho não seja de literatura comparada, mas de análise estilística, não podemos deixar de trazer elementos do poema “Educação pela pedra” de João Cabral de Melo Neto, uma vez que o interdiscurso e a intertextualidade estão marcados desde o início do poema de Cacaso. Como este trabalho está voltado também à análise discursiva, dialógica, a aproximação desses discursos se justifica. Vale lembrar que

Estilo é um ‘corpo’ único de significado, constituído por um conjunto de discursos, com uma voz que se constitui pela relação com outras vozes do mundo. Da relação enunciado/enunciação de uma totalidade, é construído o corpo de um estilo. Parte-se do estilo para se chegar ao sujeito. (DISCINI, 2004, p. 66)

Vamos ao poema e à sua análise.

O poema e sua contextualização

Há, desde o primeiro contato do leitor com a obra, um apelo à memória em vários níveis, a começar pelo título do livro: *Grupo escolar*. Esse termo foi sendo substituído por muitos outros ao longo dos anos. Grupo escolar até os anos 60 do século passado consistia no espaço onde os alunos do curso primário aprendiam a ler e a escrever. E essa aprendizagem tinha como ponto de partida a cartilha. Nela se aprendiam as primeiras letras que formavam sílabas, palavras, sentenças... E, quando os alunos já dispunham desse domínio, era-lhes entregue solenemente o primeiro livro. Uma espécie de cerimônia de iniciação em que meninos e meninas agora estavam alfabetizados e podiam ter acesso ao mundo dos livros. Decorre desse fato o livreto em quatro lições, sendo a primeira delas a de instrumentação técnica.

No título, a palavra *instrumento* que indica um objeto de precisão foi substituída por outra formada pela troca do segmento inicial *in-* pelo prefixo *ex-* que indica basicamente um movimento para fora. Assim o sintagma título da 1ª lição, ainda que remeta ao sentido de busca de uma técnica de composição (extrumentos técnicos/instrumentos técnicos) já traz algo que indica uma procura fora de algum lugar, além de lembrar a palavra *estrume* que tanto pode referir-se a dejetos como a um elemento fertilizante. Não descartamos também a possibilidade de haver um cruzamento vocabular entre *excremento* e *instrumento*. Essa ambígua e incomum caracterização inicial já coloca uma atitude de um locutor / eu lírico² que empreenderá uma busca

² Os termos locutor e eu lírico, ainda que pertencentes a diferentes quadros teóricos, estudos linguísticos e literários, respectivamente, serão utilizados como sinônimos neste artigo, já que

inusual. Os instrumentos do autor provêm dos dejetos que serão ressignificados? E é nessa expectativa que o leitor inicia seu contato com o poema.

Imediatamente atrai a atenção a disposição dos versos em cinco estrofes irregulares, encimadas pelas vogais da língua portuguesa, as primeiras letras a serem aprendidas, uma espécie de cartilha poética.

CARTILHA

a

Não quero meu poema apenas pedra
nem seu avesso explicado
nas mesas de operação.

e

Não quero os sóis que praticam
as mil fotos do objeto, a noite sempre
nascendo da noite em revelação.
Preciso
da palavra que me vista não
da memória do susto
mas da véspera do trapezista.

i

A sede neste deserto
não me conduz ao mirante, ou antes:
olho selvagem.
A sede ultrapassa a sede onde
renasce o objeto, sua
resposta miragem.

denotam um mesmo sujeito do discurso.

o

Há seres insuspeitados no gênio
deste cavalo.
A lucidez desta pedra oculta cada
manhã
seu cadáver delicado,este mistério
que pulsa nos olhos da borboleta.

u

Quero meu poema apenas pedra:
ou seu fantasma emergindo
por onde dentro e foras.

Como já observamos, as estrofes são irregulares os versos livres alternam, no espaço branco da página, simetria e assimetria. Como se representassem uma forma de distribuição relativamente equilibrada, a primeira e a última estrofes, introdução e conclusão apresentam três versos cada uma ocupando uma mancha similar na página. As três estrofes intermediárias – e, i, o – correspondem ao desenvolvimento.

Há nas duas primeiras estrofes uma expressão de um querer pela negação de algo já conhecido, em “a”: /Não quero meu poema pedra/ nem seu avesso explicado / nas mesas de operação./ A referência à pedra lembra imediatamente o poema de João Cabral de Mello Neto em que o eu lírico declara que a pedra (pela [lição] de dicção ela começa as aulas) é uma “cartilha muda” “para quem souber soletrá-la”. Cacaso não nega a possibilidade de o poema ser pedra – /Não quero meu poema apenas pedra/ –, ou seja, ele também deverá buscar lições em outras fontes, sem descurar da *pedra*. E essa pedra, que será retomada ao final, fica encravada em sua dureza, há um ritmo *duro*, marcado pela presença das oclusivas nas tônicas do primeiro verso: “*quero*”, “*poema*”, “*apenas pedra*” e que ficam ecoando nas palavras finais dos dois versos seguintes: “*explicado*” e “*operação*”.

Em “A educação pela pedra”, o ritmo também é acentuado pelas oclusivas: /Uma educação pela pedra: por lições; /para aprender da pedra, frequentá-la; / captar sua voz inenfática, impessoal/, que domina o poema, em sua dureza, em sua *carnadura concreta*. Em Cacaso, o ritmo se faz mais variado, como se observa na segunda estrofe que principia com fortes marcas das oclusivas, inclusive em /

Preciso/ da palavra (...), mas que prossegue num movimento, marcado por fricativas: /palavra que me vista não/ da memória do susto/ mas da véspera do trapezista.

Em “a”, o locutor / eu lírico explica metaforicamente como não quer que a pedra ensine, ainda que persista a necessidade de se desvendar a linguagem do poema. Nos versos iniciais de “Cartilha”, o locutor declara seu desejo de que o poema não seja dissecado: / nem seu avesso explicado / nas mesas de operação./. No poema de João Cabral, ocorre uma descrição do processo, visto que o *eu* não assume o discurso e coloca sua concepção de modo impessoal, com um certo distanciamento; no de Cacaso, a expressão de um desejo se torna patente tanto pelo uso reiterado da primeira pessoa como pela reiteração do verbo querer, expressão maior de um desejo. Há uma subjetividade manifesta ao contrário em “A Educação pela pedra”, no qual se externa uma visão de mundo e de poesia aparentemente neutra.

Voltando à “Cartilha”, no início das duas primeiras estrofes, o verso se faz paralelo, acentuando o desejo de buscar algo que ultrapasse as fronteiras conhecidas. Os três primeiros versos desta estrofe seguem, de certo modo, a formulação da primeira; os quatro últimos trazem a exteriorização de uma necessidade. Em “e”, a expressão do desejo pela negação prossegue e a referência à técnica que se pode inferir de “mesas de operação” volta em “as mil fotos do objeto”. E essa exteriorização fica saliente com o quarto verso que coloca em destaque – uma única palavra – / Preciso/. Entretanto a expressão do desejo pela negação persiste: /da palavra que me vista não / da memória do susto/. Acresce, ainda, que o advérbio *não* é a última palavra do verso e a continuação do pensamento ocorre apenas no verso seguinte, o que sem dúvida coloca a negativa em destaque. O que se busca como necessidade – / Preciso / – não é poesia, a *palavra*, como revelação, como retrato de um real, mas a expectativa de uma ação (véspera) de risco na atividade do “trapezista”.

da palavra que me vista não
da memória do susto
mas da véspera do trapezista.

Na estrofe seguinte, “i”, o enunciador situa o espaço de onde se expressa “nes-te deserto” e o fato de ter sede não faz atingir o mirante, local de onde poderia descortinar a resposta, e ele terá apenas /(...)sua/ resposta miragem./. A estrofe construída com duas orações, simetricamente distribuídas em dois blocos de três versos põe em evidência a sede, a necessidade de algo que não encontra saciedade. A palavra sede iniciando os dois blocos coloca em destaque a necessidade e adquire ainda uma força maior na medida em que se faz sujeito e objeto de ultrapassar: / A sede ultrapassa a sede onde/.

Pela posição na estrofe e mesmo pela existência de dois pontos antes de / olho selvagem/, a palavra *olho* tanto pode referir-se a um olho que é selvagem (e seria a sede é um olho selvagem) como tratar-se do verbo e ter-se então um modo de olhar a partir do mirante. São leituras possíveis, já que a “resposta é miragem”, uma visualização – resultado de um efeito óptico que conduz ao não verdadeiro, ao sonho, à quimera. O poema, ou talvez, a sua própria construção é a cartilha, é o instrumento de aprendizagem.

Nessa estrofe, como na seguinte, permanece um ritmo mesclado da anterior: ao mesmo tempo em que as oclusivas contribuem para sons semelhantes à marcação de passos, há um certo deslizar pela associação de sibilantes e de vogais nasais. Constrói-se uma espécie de movimento com esses elementos aos quais se pode acrescentar a convergência de certos segmentos de palavras como em *mirante / antes* e *mirante / miragem*.

A sede neste deserto
não me conduz ao mirante, ou antes:
olho selvagem.
A sede ultrapassa a sede onde
renasce o objeto, sua
resposta miragem.

Na quarta estrofe, “o”, volta a referência à pedra, mas dois elementos do mundo animal, tão distintos, são trazidos para os versos: cavalo e borboleta. E volta o pronome demonstrativo da estrofe anterior, agora reiterado, indicando a posição do enunciador diante dos elementos que traz para o poema. Estão todos à sua mão: / deste cavalo/, /(...) desta pedra (...)/ /(...) este mistério)/.

/Há seres insuspeitados no gênio /deste cavalo./, sem dúvida, dois versos intrigantes, de difícil interpretação até porque a palavra cavalo, embora tenha um significado bastante conhecido pode ter muitos outros referentes. Neste caso, entendemos cavalo como um animal de que o homem se serve para conduzi-lo, um meio de transporte. Dessa forma, é possível pensar em que o locutor está sendo conduzido por esse cavalo que traz em seu “gênio”, algo de diferente – “seres insuspeitados” – mas é possível combinar essa interpretação à outra: “parte da rocha encaixante que penetra num filão” (FERREIRA, 1988).

Como nos versos seguintes /A lucidez desta pedra oculta cada / manhã/, a palavra pedra retorna e “este cavalo” adentra a pedra, toma posse do mistério, da poesia. Esses dois versos, como os anteriores, não se completam, o enunciado só estará completo com os dois seguintes. Como em todo o poema, a técnica de

enjambement é utilizada, colocando em evidência certos traços, em especial, nesta estrofe, “lucidez” e “cadáver”.

Pela proximidade “seu cadáver” refere-se, provavelmente, a “cavalo”, que é “delicado” e oculto pela “lucidez” da “pedra” o que, de certo modo, é comparado por meio de um aposto a /(...) este mistério/ que pulsa nos olhos da borboleta./ E qual será o “mistério que pulsa nos olhos da borboleta”? Provavelmente uma referência às características dos olhos das borboletas, que não precisa deles para encontrar seus alimentos, mas que têm uma função fundamental no encontro para a perpetuação da espécie. Metaforicamente, pode-se ler como uma busca para a compreensão do mistério que é a criação poética.

Em “u”, tem-se novamente uma estrofe de três versos como a primeira, e o retorno não se faz apenas pela repetição de estrutura similar, mas por uma retomada / Não quero meu poema apenas pedra/ evolui para / Quero meu poema apenas pedra:/ que inverte, paradoxalmente, a negativa inicial, pois suprimiu o desejo do *não* que fora reiterado no segundo verso pelo conectivo “nem” (e não), substituído por uma alternativa “ou”. O conectivo ou carrega vários valores que vão desde a exclusão à inclusão, sentido que parece ser o pretendido pelo eu lírico.

Ainda que nesse processo de aprendizagem o poema se faça “apenas pedra”, ao contrário do desejo inicial /não (...) apenas pedra/, de certa forma algo mineral, duro, ela pode esconder um cadáver e deixar um /(...)fantasma emergindo/ por dentro e foras/, de modo absoluto e completo.

Como afirma Soares (apud PROVASE, 2009),

O roteiro da cartilha de “a” a “u” é marcado por “não querer o poema apenas pedra” e “querer o poema apenas pedra”. (...)Cacaso define seu fazer poético não como a “memória do susto” – susto já vivido, – apreendido pela experiência e que se transforma em lembrança, mas como “véspera do trapezista. Entre a segurança oferecida pela pedra conhecida, dominada no talhe pelo poeta engenheiro-artesão e o fantasma da pedra, o desconhecido que assombra como a vertigem do trapezista que salta no abismo, Cacaso escolhe os dois (SOARES, 2003, p. 138)

Conclusão

Em “Cartilha”, a estrutura recorrente dos versos sugere a dinâmica de apreensão das primeiras letras (vogais) para o alfabeto, como se a leitura e a interpretação de cada vogal representassem uma conquista do saber, e a cartilha, um instrumento de aprendizagem indispensável. Não é apenas a aprendizagem das letras, mas é a aquisição do domínio de uma técnica que é buscada para o fazer poético.

Cartilha é um gênero textual que apresenta um formato: são ensinadas as letras do alfabeto por meio de sua utilização em palavras que se associam a determinados referentes. A apresentação de cada letra é motivada pelo início da palavra. No poema não há essa relação direta com os versos de cada estrofe, mas se marca a necessidade de uma aprendizagem, baseada no desejo expresso pelo eu lírico.

Nos primeiros versos, nas duas estrofes iniciais, em “a” e “e”, ainda que se tenha uma descrição metafórica, a interpretação é mais acessível ao leitor, mas à medida que o poema evolui, as associações, partindo de imagens sensoriais, em especial do paladar, do tato e da visão (em particular nas estrofes “i” e “o”), vão-se tornando inusitadas e aprisionando o leitor no mistério da pedra. A pedra, elemento do reino mineral, pela sua constituição é um objeto recorrente nas composições poéticas. Cabe lembrar também a “pedra no meio do caminho”, de Drummond, mas esta se liga, pelas lições, diretamente à de João Cabral.

E o que fica para o leitor está numa certa circularidade, em “u”, quando se fecha a cartilha – o aprendizado se completa – e o momento de suspensão em que o eu apresenta seu estado emotivo, deixa a ideia de que, ainda que não se encontre uma resposta para o mistério, o desejo de como ele se manifesta pairará com clareza: ele deve permanecer como pedra e ser um fantasma que se espraia por “dentros e foras”.

O aprendizado completa-se, mas o diálogo do poema mantém-se inconcluso. Cacao produz um metapoema que deixa entrever posicionamentos ideológicos divergentes por meio do eco de vozes. Ele parece desejar que seu poema “fantasma” transborde, podendo, por sua vez, emergir em futuras falas. O leitor de seus textos aprende, principalmente, que poema é interação, é diálogo, um jogo que esconde e revela “fósseis”, que se levantam assim que percebemos o outro no um.

Referências

- BAKHTIN, Mikhail. *Estética da criação verbal*. 2.ed. São Paulo: Martins Fontes, 1997.
- BRITO, Antônio Carlos Ferreira de. [CACASO]. *Lero-Lero*. Cosac & Naify Portátil. São Paulo: Cosac & Naify, 2012.
- FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda. *Dicionário Aurélio Básico da Língua Portuguesa*. 1.ed. (3ª impressão). Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1988.
- DISCINI, Norma. *O estilo nos textos: história em quadrinhos, mídia, literatura*. 2.ed. São Paulo: Contexto, 2004.
- LEVIN, Samuel R. *Estruturas linguísticas em poesia*. São Paulo: Cultrix, 1975.

Linha D'Água (Online), São Paulo, v. 27, n. 2, p. 25-36, dez. 2014

MARTINS, Nilce Sant'Anna (1989). *Introdução à Estilística: a expressividade na Língua Portuguesa*. 4.ed. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2012.

MICHELETTI, Guaraciaba. (Org.) *Estilística: um modo de ler Poesia*. São Paulo: Andross Editora, 2004.

PROVASE, Lucius. Um dedo de prova (e verso). *Revista Eutomia*, ano II, n.01, jul/2009. p. 154-170. Disponível em <<http://www.revistaeutomia.com.br/volumes/Ano2-Volume1/especial-destaques/Um-dedo-de-prosa.pdf>>. Acesso em 22 ago. 2014.

RIFFATERRE, Michael. *Estilística estrutural*. Trad. de Anne Arnichand e Álvaro Lorencini. São Paulo: Cultrix, 1971.

SANTOS, Gilfrancisco. Cacaso: a transgressão da poesia. (2014a). Disponível em <<http://www.letraslivros.com.br/livros/textos-escolhidos/2485-cacaso-a-transgressao-da-poesia?showall=1>>. Acesso em 20 ago. 2014..

SANTOS, Gilfrancisco. Poesia Marginal, anos 70. (2014b). Disponível em <<http://www.letraslivros.com.br/livros/textos-escolhidos/2485-cacaso-a-transgressao-da-poesia?showall=1>>. Acesso em 20 ago. 2014.

SOARES, Débora Racy. *Um frenesi na corda bamba: análise crítica da obra poética GRUPO ESCOLAR* (1974), de Antônio Carlos de Brito. Mestrado: Unesp – FCLAR, 2003.

Recebido: 13/10/2014.

Aprovado: 25/11/2014.