

O “POEMÃO” E A “FIGURINHA”

SOARES, Débora Racy ¹

¹ *Doutoranda no programa de pós-graduação em Teoria e História Literária da UNICAMP.*

RESUMO: Entender a poesia da geração denominada pela crítica brasileira de “marginal dos anos 70” exige um duplo olhar que nasce do entrecruzamento da poética e da política. Ao pensar essa poesia há que se considerar as condições de produção em uma época de “verdes negros anos”, como diz Cacaso, bem como o modo como elas são problematizadas esteticamente e materialmente. Os poetas lançam mão de estratégias como o “poemão” e o embaçamento da autoria poética, as quais lhes permitem existir e resistir em tempo de “Brasil político”, como dizia Ferreira Gullar. A participação do autor nas diversas etapas de produção e distribuição dos livros é um dado importante, pois assegura a aproximação do poeta com seu público leitor, espécie de cúmplice, e garante a circulação dos livros. Em um dado momento, parece ter sido mais importante assegurar o trânsito do livro de mão em mão, forma de resistência poética e política, do que primar pelo acabamento dos versos. Pensaremos essas questões à luz dos escritos de Antônio Carlos de Brito (Cacaso), Roberto Schwarz, Alfredo Bosi, Heloísa Buarque de Hollanda, Zuenir Ventura, Carlos Alberto Messeder Pereira, Glauco Mattoso, Flora Sussekind e Ricardo de Carvalho Duarte (Chacal).

PALAVRAS-CHAVE: Poesia Marginal dos anos 70, Cacaso, Poética e Política.

ABSTRACT: If we want to understand the kind of poetry the Brazilian critics called “marginal from the 70’s”, we must approach it considering two subjects: poetry and politics, due to the fact this poetry emerges from this link. We have to take into consideration the circumstances under this poetry was produced – it was a time of “dark green years” (“verdes negros anos”), as Cacaso says – as well as the way these same circumstances are thought in terms of poems and material support. The poets used some strategies like the “big poem” (“poemão”) and the author’s misted personality that enabled them to exist and to resist in a “political Brazil”, as Ferreira Gullar used to say. It’s important to realize that the author’s involvement in all stages of the book’s productive process – from the book’s printing to its delivery – assured the books were reaching the poetry’s readers. The readers were the writer’s closest friend at that time, a kind of accomplice. The relationship between them both were easily established when the poet himself distributed his books. In a certain period, it seemed to be more important to ensure the books were going to reach the readers than to worry about putting the finishing touches on the verses. We are considering those questions by the light of some writings of Antônio Carlos de Brito (Cacaso), Roberto Schwarz, Alfredo Bosi, Heloísa Buarque de Hollanda, Zuenir Ventura, Carlos Alberto Messeder Pereira, Glauco Mattoso, Flora Sussekind and Ricardo de Carvalho Duarte (Chacal).

KEYWORDS: Marginal poetry from the 70’s, Cacaso, Poetry and Politics.

I. UNS MARGINAIS DO MIMEÓGRAFO PARA LÁ DE ALTERNATIVOS

Marginal, escrever na entrelinha, sem nunca saber direito quem veio primeiro, o ovo ou a galinha.

Paulo Leminski

É quase impossível não se fazer a auto-censura, ela não é consciente.

Chico Buarque de Holanda

Antônio Carlos de Brito, explica Messeder, foi um dos principais mentores da geração, denominada pela crítica, de poetas marginais dos anos 70. Aliás, a dissertação de mestrado de Messeder virou livro: *Retrato de época: poesia marginal anos 70* (1981). É um dos excelentes e poucos trabalhos voltados à discussão do fenômeno marginal, que teve como ponto de referência o Rio de Janeiro. Para os que desejam se aventurar nesse universo poético, a obra de Messeder traça um panorama interessante da vida literária dos 60/70 do século passado e ainda fornece uma amostra generosa de poesias. É preciso enfatizar a falta de estudos aprofundados sobre essa geração que só agora vem despertando a atenção da crítica acadêmica.

Além de ser “mentor e legitimador preferido por 9 entre 10 poetas jovens”, como assegura Carlito Azevedo, Antônio Carlos também produzia intensamente nesse período (AZEVEDO, 2000: 03). Conhecido no circuito marginal pelo pseudônimo Cacaso, o artista *sui generis* também foi um dos principais teóricos de sua geração, atividade que dividia com as de poeta, crítico literário, professor, compositor e desenhista. Com a agenda tão agitada, Cacaso ainda encontrava tempo para aprender clarinete e passava horas treinando com afinco. Rigor, aliás, é o que permeia seus escritos teóricos. Com olhar de lince para os pormenores, Cacaso teorizou, no calor da hora, a geração da qual fez parte. Seus escritos espalhados pela imprensa alternativa, publicados principalmente em jornais como Opinião e Movimento, foram compilados e

organizados por Vilma Arêas, resultando no livro *Não quero prosa* (1997). À luz desses escritos refletiremos sobre a geração do “mimeógrafo dos poetas marginais”, como diz um de seus poetas, Carlos Felipe Saldanha, mais conhecido por Zuca Sardan ou Zuca Sardanga (apud MASSI, 1991: 318).

Marginal ou magistral? Em “Alô, é quampa?”, poesia de Ricardo de Carvalho Duarte, o Chacal, fica registrada a crítica aos críticos. “A poesia é magistral. mas marginal pra mim é novidade”, será que ela “matou alguém, andou roubando, aplicou cheque frio, jogou alguma bomba no senado?” (CHACAL, 1975: s/p) Para evitar uma postura afirmativa do termo marginal, Heloísa Buarque de Hollanda recomenda aos analistas utilizar “ditos marginais”, “chamados marginais” (HOLLANDA, 1992: 99), como se o amaciamento por meio de tais expressões fosse garantir uma postura menos conservadora dos críticos em relação a essa geração. Heloísa, já em fins de 90, aponta que, quando do surgimento dessa geração de poetas, muitos acadêmicos torceram o nariz para “aquilo que não era poesia, era um material de interesse apenas sociológico”. Questionamos, como faz Heloísa, qual era a “cotação” do sociológico na “bolsa de valores” da crítica dos 70 (HOLLANDA, 1998: 261,262). Rotular é problemático, talvez seja melhor encarar a poesia sem etiquetas. Glauco Mattoso vai além da terminologia redutora ao questionar se de fato há uma poesia que seja mesmo marginal. Não será toda poesia marginal? E quem é marginal, o poeta ou a poesia? Mais importante: marginal em relação a quê, a quem? Há formas controvérsas de definir o que seja “marginalidade” em literatura e, sobretudo na poesia, emprega-se o mesmo termo para não raro, referir-se a coisas distintas.

Cacaso, em entrevista concedida ao jornal Movimento em julho de 1976, norteia a discussão. Diz ele que, normalmente, considera-se marginal o autor que é “barrado nas editoras” e acaba editando, divulgando e distribuindo seus livros com recursos próprios (BRITO, 1997: 12). As editoras que, naquela época, não costumavam investir em autores desconhecidos, não forneciam nenhuma oportunidade para os estreantes divulgarem seus trabalhos. Havia um demanda de poetas

que ultrapassava a capacidade tolerada pelo “restrito e restritivo” sistema editorial (BRITO, 1997: 12). Do transbordamento de poetas surge, no meio literário dos 70, um circuito paralelo, alternativo, à margem das editoras. Se o circuito independente nunca foi opção, na enfática opinião de Cacaso, há que se reconhecer que ele assegurava a desejada liberdade de expressão dos poetas, devido ao seu não comprometimento editorial.

Vale um parêntese para observar que o “vazio cultural” dos 70, diagnosticado por Zuenir Ventura, não encontra lugar na poesia. Se em 1971, Zuenir afirmava que o “processo de criação artística” estava “completamente estagnado” devido ao AI-5 de 68 e ao recrudescimento da censura, a realidade literária da época comprovava o contrário (VENTURA *et al*, 2000: 40). Cacaso observara a enorme quantidade de poetas que produziam em sua época. Heloísa Buarque de Hollanda, escrevendo em 1975 a introdução da importante antologia *26 Poetas hoje*, percebera que o assunto do dia era a poesia. “O número de poetas aumenta dia-a-dia e as segundas edições já não são raras” (HOLLANDA, 1998: 09). Em 1974, a autora já havia prognosticado, juntamente com Cacaso, um “surto poético” (BRITO, 1997: 55). Justiça, entretanto, seja feita a Zuenir. Ele reconhece que, apesar de a nova ordem política ter constrangido a criação artística, não chegou a sufocá-la.

Flora Sussekind, ao passar a limpo a literatura brasileira nos anos de autoritarismo, periodiza, de forma bastante elucidativa, dois momentos de nossa história política. O primeiro abrange os anos que vão de 1964 a 1968. Segundo ela, nessa época havia uma certa flexibilidade institucional que, *a posteriori*, justificaria a permanência, por vinte anos, do regime autoritário. Na opinião de Carlos Estevam Martins e Sebastião Velasco e Cruz, duas características aparentemente contraditórias – a durabilidade e a mutabilidade – determinaram a manutenção do regime político militar por tanto tempo no Brasil, pois “as mudanças (do regime) viabilizaram a conservação (do poder)” (apud SUSSEKIND, 1985: 13). Graças a essas duas características inerentes ao regime, houve, entre 64-68, certa liberdade de produção artística no Brasil, até mesmo para a produção cultural engajada. Segundo a autora,

a estratégia do primeiro presidente militar, Castelo Branco, foi expansionista. Ele estimulava o desenvolvimento da *mass media*, em especial, da televisão, que futuramente contribuiria para o efetivo controle social; era liberal em relação à arte e à intelectualidade de esquerda, desde que não houvesse contato com as camadas populares, ressalta Flora. Roberto Schwarz, no ensaio “Cultura e política, 1964 -1969” segue a mesma direção, ao sinalizar que não houve impedimento, por Castelo Branco, da “circulação teórica ou artística do ideário esquerdista” que, em “área restrita floresceu extraordinariamente” (SCHWARZ, 1978: 62).

O segundo período estabelecido por Flora circunscreve os anos de 1968 a 1975. Nesse momento, o governo militar, mantendo sua estratégia inicial de mudar para permanecer, adota uma outra postura no campo da cultura, efetivada com a apresentação do AI-5 ao Conselho de Segurança Nacional, em 13 de dezembro de 1968. Daí em diante, até a divulgação da Política Nacional de Cultura, em 1975, no governo Geisel, a atitude assumida pelo governo será no sentido de uma política de “supressão” (SUSSEKIND, 1985: 13). Isso significa que, comparado aos primeiros anos do regime militar, o governo passa a ser muito mais repressor e menos tolerante. Esse período ficaria marcado pela arbitrariedade nas demissões e na aposentadoria de professores, pela desarticulação das representações estudantis, pela apreensão e proibição de bens culturais (livros, discos, revistas, jornais, peças e filmes). Roberto Schwarz analisa a mudança de tática do governo da seguinte maneira:

Se em 64 fora possível à direita ‘preservar’ a produção cultural, pois bastara liquidar o seu contato com a massa operária e camponesa, em 68, quando o estudante e o público dos melhores filmes, do melhor teatro, da melhor música e dos melhores livros já constitui massa politicamente perigosa, será necessário trocar ou censurar os professores, os encenadores, os escritores, os músicos, os livros, os editores – noutras palavras, será necessário liquidar a própria cultura viva do momento (SCHWARZ, 1978: 63).

A partir de 69 é preciso aprender a viver sob o império da censura e do medo. Arrombamentos de residências, violações de correspondências, detenções, seqüestros pelas forças

policiais, demissões por motivos ideológicos, perseguições políticas, faziam parte da realidade cotidiana. Flora Sussekind acredita que no governo de Costa e Silva e, sobretudo, no de Médici, o artista e o intelectual passam a sentir mais claramente a presença de um censor ao lado da máquina de escrever. É como se uma espécie de “Fleury das letras” acompanhasse de perto a produção literária de setenta (SUSSEKIND, 1985: 18). À guisa de informação: o delegado Sérgio Fleury pertencia ao DOPS (Departamento de Ordem Política e Social) e era o responsável pelas prolongadas torturas da época.

Em artigo de 1985 para o *Jornal do Brasil*, o poeta Geraldo Carneiro, participante da geração alternativa, reflete sobre o problema da censura. A censura, para ele, se transformou em “interlocutora predileta”, além de fazer as vezes de “musa inspiradora” (apud SUSSEKIND, 1985: 18). Ao discorrer sobre as dificuldades de se produzir em anos de ditadura, Flávio Aguiar sugere que muito pior do que o exercício da censura pelo censor é a sua “introdução pelo censurado” (AGUIAR, 1997: 18). Chico Buarque, Cacaso e Plínio Marcos, entre outros, manifestaram em jornais alternativos essa dificuldade que, embora não tenha paralisado a criação artística, provocou alterações significativas em sua produção. O “poemão”, a utilização de pseudônimos e a forma de divulgação das poesias foram estratégias de resistência utilizadas pelos poetas alternativos. Seus livros eram consumidos, principalmente, por estudantes e professores universitários, o que veio a contribuir para que a produção literária de setenta não desaparecesse.

Na esteira das reflexões de Cacaso fica patente que durante os anos 68-75 fazer poesia “era mais importante do que o produto final”. O que interessava, naquele momento, era resistir em versos e dizer que “se estava vivo” (BRITO, 1997: 54). A poesia ao resistir, funcionava como notícia dos sobreviventes. Cabia aos leitores, cúmplices dos poetas ao compartilharem o mesmo universo simbólico, decifrar sua mensagem truncada e tomar conhecimento de um Brasil que escapava aos binóculos oficiais. Boa parte da produção poética independente parece ter circulado de forma clandestina nesse período, o que leva a considerar a importância da dis-

tribuição manual dos livros, geralmente controlada pelos próprios autores para garantir o acesso de suas obras ao público leitor.

2. O “POEMÃO” E O PSEUDÔNIMO

Cacaso costumava dizer que, durante os anos 70, todos estavam escrevendo um único poema, um “poemão”, escrita coletiva a “mil mãos” (apud HOLLANDA, 1998: 261). O substrato político era o denominador comum e a poesia se configurava como espaço de resistência aos anos de ditadura. Permeados pelas mesmas motivações, os poetas sintonizados orquestravam uma única sinfonia. Todos estavam falando sobre o mesmo assunto (a censura e seus desdobramentos), o que se verifica pela recorrência de temas, embora predominassem estilos diferentes. Ao analisar, em 1978, a poesia brasileira, Cacaso observa certa transitividade entre os autores, como se houvesse uma relação pactual pré-determinada. Cabem, por ora, duas ressalvas. O que parece determinismo é contingência histórica. A necessidade do canto em uníssono - “poemão” - mapeia um momento da história brasileira. Em outras palavras, o “poemão” não foi premeditado. A segunda constatação: embora nossa atenção contemple a poesia alternativa, é sempre bom lembrar que nem toda a produção poética desse período foi regida pela batuta marginal. Citemos Orides Fontela e Paulo Leminski. Ele fazia questão de se identificar com os concretistas e abominava os marginais. Orides publicava por vias institucionais e sua poesia destoava da produção marginal. A autora parecia não padecer de consciência política, mas sua estratégia era diversa: operava mais no plano formal do que no temático. Afeita à metalinguagem, sua resistência entranhada era orquídea rara em tempos de dentes-de-leão e pimenta no reino. No canto avesso à tribo alternativa, Orides fez da linguagem sua meta, outra forma de resistir, como ensina Alfredo Bosí. Leminski é um caso à parte que merece ser pensado com propriedade. Deixêmo-lo a seus estudiosos. A importância de Cacaso não passou despercebida pelas lentes do samurai curitibano que, parodiando Mallarmé reconheceu: “nenhum lance de dados abolirá o Cacaso” (apud VAZ, 2001: 58).

Irmanados pelo lema dos mosqueteiros – um por todos, todos por um – os poetas alternativos faziam da palavra a sua arma. A poesia sendo feita por todos, já havia sido palavra de ordem em Lautréamont. Embora tenha regido espontaneamente o canto coletivo dos poetas marginais, a idéia do “poemão” parece ter se realizado apenas de forma “espiritual”.

Havia criação poética grupal nessa época? Sem dúvida. Não são raros os casos de poetas, como Cacaso e Luís Olavo Fontes, que publicaram juntos. Dessa parceria resultou *Segunda classe* (1975), livro de versos que saiu pela coleção carioca alternativa Vida de Artista. A quatro mãos foi elaborado *O misterioso ladrão de Tenerife*, de Eudoro Augusto e Afonso Henriques Neto.

A publicação coletiva em antologias era prática comum naquela época. Para citar alguns exemplos, uma das antologias mais importantes para a divulgação de novos poetas foi a *26 Poetas hoje* (1976), organizada por Heloísa Buarque de Hollanda. Houve outras, como a *Ebulição da escrituração – treze poetas impossíveis* (1978) que saiu pela Civilização Brasileira e a mini-antologia de poesia marginal, elaborada por Eudoro Augusto e Bernardo de Vilhena, publicada na revista carioca Malasartes (1975). Muitos poetas alternativos encontraram espaço para publicar nas revistas. Algumas delas foram Anima, Pólen, Navilouca, Muda, Código, Corpo Estranho, Escrita e Assim, que tinham dicções bastante distintas. Alguns poetas que participaram da revista Assim (1975) organizaram uma antologia que ficou conhecida como *Folha de rosto* (1976).

Uma outra maneira de publicar era através das coleções de poesia. Os poetas juntavam esforços e recursos e publicavam seus livros individualmente, porém sob um logotipo comum, marca registrada da coleção. A carioca Vida de Artista, por exemplo, carimbava todos os seus livros com o desenho de um balão. Normalmente, as coleções eram financiadas pelos próprios poetas, por terceiros ou por consórcios de escritores. Os custos com a publicação eram rateados e todos participavam do processo produtivo, desde a impressão dos livros – muitas vezes rodados em mimeógrafos – até sua distribuição manual. O lançamento, quando acontecia, era feito entre amigos, em lanchonetes, pizzarias e barzi-

nhos de conhecidos. A coleção carioca Frenesi, encabeçada por Cacaso, foi uma exceção no caso específico do provimento das despesas, que coube à Mapa Ltda., através de Zelito Viana. Entretanto, nem todas as coleções encontravam um padrinho generoso, daí a evidente discrepância de acabamento material entre elas. Havia casos em que, como diziam os poetas, “descolava-se” papel e tinta e os amigos rodavam, no fundo do quintal, as poesias em mimeógrafo. Independente da qualidade material e até mesmo literária dos livros, o que é bastante discutível, a autonomia institucional das coleções garantia a liberdade de criação dos poetas.

Os almanaques também eram porto seguro para a divulgação de poesias. O Biotônico Vitalidade I (1976) e o de número 2 (1977) foram financiados pela coleção Nuvem Cigana, no Rio de Janeiro e insistiram na proposta do fazer coletivo. Além de divulgar poesias eram abertos à participação de profissionais com diversas formações (músicos, arquitetos, desenhistas, um bloco de carnaval). Pelo fato de ser mais flexível e contar com maiores recursos, Nuvem Cigana, fundada como firma em 1972 por Ronaldo Bastos, foi a coleção carioca mais longeva.

Percebe-se que a idéia do fazer em conjunto permeia toda a produção marginal, seja na forma de financiamento, produção, divulgação e distribuição dos livros ou no espírito coletivo que respirava ares abafados pela censura.

O “poemão” de Cacaso assumiu várias formas. Na sua opinião, ele deve ser entendido como estratégia poética e política para facilitar o disfarce da autoria. É como se os poetas, ao assumirem a autoria coletiva, pudessem despistar a censura da época. Se Cacaso, por um lado, acertou ao conceber cada poema e cada poeta como “partes integrantes de um impulso organizador maior, onde todos são parceiros de todos, onde tudo se intercomunica e se completa, sem se esgotar” (BRITO, 1997: 324), por outro, força a barra, ao querer resguardar a identidade dos poetas por meio da assinatura coletiva. O esforço coletivo é construído em outro sentido, como demonstramos. Na hora de assinar a obra, o poeta, sem deixar de dar crédito aos ajudantes, inscreve seu nome e, se não se consagra para a posteridade, pelo menos foge ao anonimato.

Se a autoria coletiva também pode ser entendida como “conjunto anônimo”, talvez o pseudônimo, ao promover o embaçamento da autoria poética, assegure, em parte, o anonimato (BRITO, 1997: 324). Afinal, o próprio Antônio Carlos utilizou seu pseudônimo para assinar, a partir de 1978, suas obras. Cacaso na marginalidade, Antônio Carlos na oficialidade. Estratégia de embaralhamento eficaz? Se o mais importante era continuar escrevendo, a utilização do pseudônimo pode ter sido garantia de continuidade em determinado momento. Os conhecidos que decifravam os pseudônimos sabiam que os amigos ainda estavam por aí, não tinham partido em rabo de foguete. Chacal, Zuca, Ana C., Julinho de Adelaide, Ricardo Gramos, Waly Sailormoon, Charles, Ras Adauto, não foram poucos os poetas que, deixando pistas, borraram a impressão digital.

3. A “FIGURINHA” – UM POUCO DE CACASO

É curioso observar que no caso de Antônio Carlos, a escolha do pseudônimo acompanhou uma maneira bem peculiar de aparecer em público. Cacaso desfilava pelas ruas do Rio de Janeiro como uma personagem saída dos livros de poesia e, talvez por essa razão, seu amigo Roberto Schwarz tenha dito que ele era uma verdadeira “figurinha” (SCHWARZ, 1999: 212). A construção da identidade poética confunde-se, adrede, com a autoria. Se o que é real parece ficção, o contrário também é verdadeiro. Na poesia que se anuncia toda vida - “Poesia/ Eu não te escrevo/ Eu te vivo (...)!” – a vitalidade é vitaminada (BRITO, 1975: s/p). O poeta anda na corda-bamba, entre a poesia e a vida e seu desafio parece ser manter-se em equilíbrio.

Visto pelos olhos de Schwarz, Cacaso era cabeludo, usava óculos à John Lennon, sandálias de couro cru com meias soquete brancas, como no jardim-de-infância. O paletó em cima da camisa-de-meia acompanhava as calças largas. Na sacola de couro levava seus caderninhos brochura para fazer anotações e desenhos. As meias soquete destoavam do conjunto, já que Cacaso era um “cavalheiro de masculinidade ostensiva”. Se os cabelos compridos lembravam a “idade dos

cachinhos”, a sacola a tiracolo parecia uma “lancheira”. Os “óculos de vovó” e o paletó “emprestavam um decoro meio duvidoso ao conjunto” (SCHWARZ, 1999: 213). Assim era Cacaso, uma mistura de hippie e menino crescido.

Através do depoimento de seu filho, Pedro Landim, ficamos sabendo que Cacaso gostava de fazer caricaturas e imitar passarinho, apesar de ser desafinado. Tinha as pernas tortas, lembrando um certo Garrincha e assim mesmo era bom de bola.

Se a poesia e a vida se confundem nas obras de Cacaso, quem sabe talvez ele tenha sido, como Clarice Lispector, personagem de si mesmo.

Em vida, Cacaso publicou sete volumes de poesia. O livro de estréia foi *A palavra cerzida* (1967), editado pela José Álvaro, com prefácio elogioso de José Guilherme Merquior. Após a recepção do crítico que o consagrou como “poeta autêntico”, Cacaso seguiu o caminho independente (apud BRITO, 1967:14). Seu próximo livro, *Grupo escolar* (1974), saíria pela coleção Frenesi e, apesar de ter sido produzido de forma alternativa, trazia muitas fotos e acabamento gráfico de primeira. *Segunda classe* (1975), escrito em co-autoria com Luís Olavo Fontes, *Beijo na boca* (1975) e *Na corda bamba* (1978), foram carimbados com o balão da Vida de Artista. *Mar de mineiro* (1982), misto de poesias e letras de música, foi financiado por Cacaso, já que as coleções que encabeçou evaporaram como as motivações de setenta. Em 1985, a editora Brasiliense reúne algumas letras e poemas de Cacaso em *Beijo na boca e outros poemas*. Embora a publicação por uma editora reconhecida no mercado vá de encontro à idéia motriz da geração marginal dos 70, devemos reconhecer que ela ajudou a divulgar a obra de Cacaso, antes restrita ao circuito carioca. A publicação da Brasiliense deve ser vista com bons olhos pelos estudiosos do poeta, pois facilitou o acesso a uma parte de sua obra.

Após 10 anos da morte de Cacaso, Vilma Arêas organiza no livro *Não quero prosa* (1997) seus ensaios teórico-críticos dispersos em revistas e jornais da imprensa alternativa. Em 2002, ano em que o poeta completaria 58 anos, as editoras 7 Letras e Cosac & Naify reeditam sua obra poética completa, em um primoroso exemplar intitulado *Lero-lero*.

Embora Cacaso tenha partido no auge de seu amadurecimento poético, ele sai da vida para entrar na história literária como “figurinha” carimbada de uma geração que ousou cantar um “poemão”.

REFERÊNCIAS:

AGUIAR, Flávio. *A palavra no purgatório - literatura e cultura nos anos 70*. São Paulo: Boitempo, 1997.

AZEVEDO, Carlito. Revista Inimigo Rumor - especial Cacaso, nº8. Rio de Janeiro: 7 Letras, maio de 2000, p.03.

BOSI, Alfredo. *O ser e o tempo da poesia*. São Paulo: Cultrix, 1997.

BRITO, Antônio Carlos de. *A palavra cerzida*. Rio de Janeiro: José Álvaro, 1967.

_____. *Grupo escolar*. Rio de Janeiro: Frenesi, 1974.

_____. *Beijo na boca*. Rio de Janeiro: Vida de Artista, 1975. [2ª. edição, Rio de Janeiro: 7 Letras, 2000].

_____. FONTES, Luís Olavo. *Segunda classe*. Rio de Janeiro: Vida de Artista, 1975.

_____. *Na corda bamba*. Rio de Janeiro: Vida de Artista, 1978.

_____. *Mar de mineiro*. Rio de Janeiro, 1982.

_____. *Beijo na boca e outros poemas*. São Paulo: Brasiliense, 1985.

_____. *Não quero prosa*. Org. e seleção de Vilma Arêas. Campinas, SP: Editora da UNICAMP, Rio de Janeiro: Editora da UFRJ, 1997.

_____. *Antônio Carlos de Brito: Lero-lero*. Rio de Janeiro: 7 Letras, São Paulo: Cosac & Naify, 2002.

CHACAL. *Quampérios*. Rio de Janeiro: Nuvem Cigana, 1975.

HOLLANDA, Heloísa Buarque de. *Impressões de viagem: CPC, vanguarda e desbunde, 1960-1970*. Rio de Janeiro: Rocco, 1992.

_____. (Org.) *26 Poetas hoje*. 2ª. ed. Rio de Janeiro: Aeroplano, 1998.

LANDIM, Pedro. Depoimento. Revista Inimigo Rumor - especial Cacaso, nº8. Rio de Janeiro: 7 Letras, maio de 2000, p. 113-4.

MASSI, Augusto (Org.) *Artes e ofícios da poesia*. Porto Alegre: Artes e ofícios, 1991.

MATTOSO, Glauco. *O que é poesia marginal?* São Paulo: Brasiliense, 1982.

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

SCHWARZ, Roberto. *O pai de família e outros estudos*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1978.

_____. *Seqüências brasileiras: ensaios*. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.

SUSSEKIND, Flora. *Literatura e vida literária: polêmicas, diários e retratos*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1985.

VAZ, Toninho. *Paulo Leminski: o bandido que sabia latim*. Rio de Janeiro: Record, 2001.

VENTURA, Zuenir; GASPARI, Elio; HOLLANDA, Heloísa Buarque de; *Cultura em trânsito: da repressão à abertura*. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2000.

Universidade Estadual do Oeste do Paraná
Colegiado do Curso de Letras — Campus de Cascavel

REVISTALÍNGUAS & LETRAS

Versão eletrônica disponível na internet:

www.unioeste.br/saber