



CONSIDERAÇÕES ACERCA DA POÉTICA DE CHARLES PEIXOTO
CONSIDERATIONS ABOUT THE POETICS OF CHARLES PEIXOTO

Lucca de Resende Nogueira Tartaglia¹

RESUMO: Este ensaio tem por objetivo refletir sobre a poesia reunida de Charles Peixoto, compilada no livro *Supertrampo*, de 2014, buscando ponderar, através de alguns poemas presentes nos nove títulos incluídos na referida publicação, acerca da poética peixotiana e de suas particularidades. Além disso, visa apontar elementos que se tornaram recorrentes nos procedimentos de composição dos poemas e outros que se foram apagando – perdendo força – no decorrer dos 43 anos de atividade do poeta.

Palavras-chave: Poesia marginal; Charles Peixoto; *Supertrampo*; Poética.

ABSTRACT: This essay aims to reflect on a complete work by Charles Peixoto, gathered in the book *Supertrampo*, from 2014, seeking to reflect, through some poems in the present nine titles included in a pointers publication, about the Peixotian poetry and its peculiarities. In addition, it aims to point out elements that have become recurrent in the procedure of composing poems and others that have been erasing - losing strength - over the course of these 43 years.

Keywords: Marginal poetry; Charles Peixoto; *Supertrampo*; Poetic.

I

Em plena década de 70, num “momento no qual as universidades, o jornalismo e a produção cultural, à imagem e semelhança do Congresso, entraram em recesso por tempo indeterminado” (HOLLANDA, 2007, p. 256), curiosamente, o artigo do dia era poesia. “Nos bares da moda, nas portas de teatro, nos lançamentos” (HOLLANDA, 2007, p. 09), pequenas edições, algumas “mimeografadas, outras, em offset”, mostrando “um trabalho gráfico sabido e diferenciado do que se vê no design industrializado das editoras comerciais” (HOLLANDA, 2007, p. 09), apareciam e desapareciam com espantosa

¹ Doutorando em Letras Vernáculas, na Universidade Federal do Rio de Janeiro, possui mestrado em Letras (Estudos literários) pelo programa de pós-graduação da Universidade Federal de Viçosa (2014) e graduação em Letras (Língua Portuguesa/ Literaturas de Língua Portuguesa) pela mesma instituição (2013). E-mail: lucartaglia@gmail.com



rapidez. “Planejadas ou realizadas em colaboração direta com o autor” (HOLLANDA, 2007, p. 09), segundo Heloisa Buarque de Hollanda, os livrinhos apresentavam “uma face charmosa, afetiva e, portanto, particularmente funcional” (HOLLANDA, 2007, p. 09)². Assim surgia o “fenômeno que, na época, foi batizado com o nome *poesia marginal*³, sob protestos de uns e aplausos de outros” (HOLLANDA, 2007, 257). Na perspectiva da estudiosa,

Era uma poesia aparentemente *light* e bem humorada, mas cujo tema principal era grave: o *ethos* de uma geração traumatizada pelos limites impostos a sua experiência social e pelo cerceamento de suas possibilidades de expressão e informação através da censura e do estado de exceção institucional no qual o país se encontrava (HOLLANDA, 2007, p. 257).

A opção por uma modalidade declaradamente não formal, aproximando, através do coloquialismo, o despojado e o íntimo, com uma linguagem “à primeira vista fácil, leve e engraçada e que fala da experiência vivida”, da leitura epidérmica de um estado agônico e de um contexto de limite - espaço de choques, perturbações e extremos – colaborava para abreviar “a distância que separa o poeta e o leitor” (HOLLANDA, 2007, p. 10). Dessa forma, ergue-se uma poesia que, abandonando o altar da notoriedade e do prestígio, “restabelecendo o elo entre poesia e vida, restabelece o nexos entre poesia e público” (HOLLANDA, 2007, p. 10).

Ainda no que se refere a certas escolhas de natureza estilística e ao uso da linguagem, a insubordinação é clara frente aos “padrões literários” do período. Num estratagema arguto e consciente, desprendendo-se de um cânone recém estabelecido – ou em crescente processo de estabilização – os poetas da “geração mimeógrafo” voltam-se “para o modernismo de 22”⁴, reaplicando e desenvolvendo técnicas e procedimentos

² No que diz respeito às peculiaridades dessas edições, ainda segundo a pesquisadora, “a participação do autor nas diversas etapas da produção e distribuição do livro determina, sem dúvida, um produto gráfico integrado, de imagem pessoalizada, o que sugere e ativa uma situação mais próxima do diálogo do que a oferecida comumente na relação de compra e venda, tal como se realiza no âmbito editorial” (HOLLANDA, 2007, p. 09-10).

³ Sobre o vocábulo utilizado para caracterizar aquela produção, Heloisa Buarque de Hollanda, no texto “A poesia marginal”, esclarece: “o termo marginal (ou magistral como dizia o poeta Chacal), ambíguo desde o início, oscilou numa gama inesgotável de sentidos: marginais da vida política do país, marginais do mercado editorial, e, sobretudo, marginais do cânone literário”. Cf. HOLLANDA, Heloisa Buarque de. *A poesia marginal*. Disponível em: <<http://www.heloisabuarquedehollanda.com.br/a-poesia-marginal/>>. Acesso em: 27 dez. 2016.

⁴ Conforme nos conta Heloisa Buarque de Hollanda (2007, p. 262), o “advento dos marginais conseguiu até acirrar a paroquial disputa Rio-São Paulo, provocando afirmações que denunciavam, na proliferação



apresentados por autores que, de forma direta ou indireta, se ligavam ao movimento da Semana de Arte Moderna. Para Buarque,

Se em 22 o coloquial foi radicalizado na forma do poema-piada de efeito satírico, hoje se mostra irônico, ambíguo e com um sentido crítico alegórico mais circunstancial e independente de comprometimentos com um programa preestabelecido. O *flash* cotidiano e o corriqueiro muitas vezes irrompem no poema quase em estado bruto e parecem predominar sobre a elaboração literária da matéria vivenciada. O sentido da mescla trazida pela assimilação lírica da experiência direta ou da transcrição de sentimentos comuns frequentemente traduz um dramático sentimento do mundo. Do mesmo modo, a poetização do relato, das técnicas cinematográficas e jornalísticas resulta em expressiva singularização crítica do real (HOLLANDA, 2007, p. 11).

Não por coincidência, se percebe, na leitura dos vários autores que fizeram parte desse *momentum*, um pouco para além dos *26 poetas hoje*, elementos que se ligam à poética oswaldiana, assim como “traços bandeirianos e até mesmo românticos” (HOLLANDA, 2007, p. 12). A dilatação e o alcance – assim como o incômodo e o estranhamento causado por essa nova poesia – ultrapassaram, nos parece, o que fora previsto ou imaginado por seus principais edificadores, entrando, de forma substancial e irrecusável, para a história das nossas letras. No “Posfácio” escrito em 98 para a reedição da antologia de 76, Heloisa Buarque de Hollanda registrou o seu relato enquanto parte ativa daquela movimentação:

[...] essa poesia *ruim, suja e sem qualidade* ocupou um espaço para mim totalmente inesperado na imprensa e nos debates acadêmicos da época de seu lançamento na antologia *26 Poetas Hoje*. Isso parece demonstrar que talvez essa poesia *ruim* estivesse tocando em necessários pontos obscuros do debate literário ainda em mãos ortodoxamente modernistas. Talvez arranhasse, mesmo de forma incipiente e desorganizada, pontos nevrálgicos que já configuravam as grandes quebras que viriam marcar a inflexão cultural das décadas seguintes (HOLLANDA, 2007, p. 262).

Habitando o núcleo da agitação, “no centro do Big Bang que deu origem, nos anos de 1970, à chamada poesia marginal” (FERRAZ, 2014, p. 07), estava Charles Peixoto⁵.

bem-sucedida dos livrinhos de poesia alternativa – pasmem! – uma manobra da crítica carioca contra o concretismo paulistano”.

⁵ Dados biográficos apresentados no fim de *Supertrampo*: CHARLES PEIXOTO (Carlos Ronald de Carvalho) nasceu em Copacabana, no Rio de Janeiro, em 1948. Nos anos de 1970 participou do grupo “Nuvem cigana”. Formado em Comunicação, trabalhou em rádio, cinema e publicidade. Desde 1981 é roteirista da Rede Globo. Cf. PEIXOTO, Charles. *Supertrampo*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2014. Um fato



II

“Foi nesse contexto de desbunde, praia, faculdade, maconha e depois LSD” (BRITO, 2013, p. 72), “com o sol generoso sobre as areias de Ipanema afrontando o negror instalado pela ditadura militar” (FERRAZ, 2014, p. 07), e fazendo parte de “uma geração traumatizada pelos limites impostos a sua experiência social e pelo cerceamento de suas possibilidades de expressão e informação através da censura e do estado de exceção institucional no qual o país se encontrava (HOLLANDA, 2007, p. 257), que o poeta publica seu primeiro livro, *Travessa Bertalha 11*, em 1971. A publicação dessa obra marcou, junto com *Muito Prazer*, de Chacal, os primeiros indícios editoriais do que aos poucos se tornaria a poesia marginal⁶. Com tiragem de cem cópias, o volume era grampeado e continha nove poemas mimeografados.

Antes de entrarmos propriamente nos poemas que compõem a obra, passemos primeiro por um pequeno fato relacionado às influências de Charles e, mais particularmente, a uma referência específica. Em entrevista, o poeta declarou:

Eu nunca fui “drummoneoso”. Os meus autores prediletos sempre foram Manuel Bandeira, Oswald, além do Maiakóvski. Era basicamente deles que eu gostava, e foi com eles que mais ou menos formei minha escrita. Porque quando você está começando a escrever, você começa imitando, seguindo a linha dos autores que gosta. E se você reparar, a poesia deles já é uma poesia livre, ligada ao cotidiano, às pessoas, à cidade (COHN *apud* BRITO, 2013, p. 70).

Além da influência de Oswald e Bandeira, já mencionada anteriormente, nos interessa o influxo e o peso da produção de Maiakóvski, uma das maiores vozes “no panorama da poesia russa moderna” (PITHON; CAMPOS, 2011, p. 150), sobre a poética

curioso sobre a biografia do autor – pouco relevante no que diz respeito ao estudo de sua obra, mas proveitoso e interessante para aqueles que se interessam pela formação intelectual e cultural do poeta – é que Charles era neto de Ronald de Carvalho, autor brasileiro que colaborou no primeiro número da revista portuguesa Orpheu e em periódicos nacionais, como, por exemplo, no “mensário de pensamento e de arte” carioca, *Festa*. No entanto, segundo o próprio Charles, “ele morreu cedo, com 40 anos, antes mesmo de minha mãe casar. Fui criado pela família de minha mãe, e não tinha acesso a nada de literatura. Não se lia em casa, não havia livros, nem mesmo a biblioteca que tinha sido de meu avô, porque, segundo o folclore familiar, as coisas dele foram dilapidadas pelos seus amigos literatos no próprio dia do enterro (COHN *apud* BRITO, 2013, p. 98).

⁶ Cf. HOLLANDA, Heloisa Buarque de. *A poesia marginal*. Disponível em: <<http://www.heloisabuarque.dehollanda.com.br/a-poesia-marginal/>>. Acesso em: 27 dez. 2016.



peixotiana. Não sendo esse o objetivo do presente ensaio – estabelecer uma análise comparada entre o poeta moscovita e o brasileiro – tracejaremos apenas um comentário breve, uma pequena “nota de leitura” antes de retornarmos à corrente e aos pontos devidos.

A “linguagem a um tempo lírica e corrosiva” (PITHON; CAMPOS, 2011, p. 150) de Maiakóvski, assim como a truculência verbal própria de uma certa violência presente na poesia maiakovskiana, uma “linguagem mais coloquial e mesmo vulgar” (SCHINAIDERMAN, 1984, p. 190), têm diálogo na poesia de Charles. Se observarmos poemas como “A extraordinária aventura vivida por Vladímir Maiakóvski no verão na *datcha*”, “Eu”, “Fragmentos” e “A plenos pulmões”⁷, traduzidos por Augusto de Campos, poderemos encontrar diversos elementos que, desde a estrutura, como, por exemplo, o afastamento de alguns versos da margem esquerda, até escolhas vocabulares, corroboram para uma aproximação entre o fazer poético desses autores⁸. Surpreendentemente, apesar desses estreitamentos, não encontramos nenhum estudo que se ocupe dessas questões. Voltemos a 1971 e ao livro inaugural.

Ensaando um passo que ainda vagava entre diferentes ritmos, Charles, já nessa primeira obra, traz lampejos de uma potência que tomaria fôlego e ganharia tons nas próximas publicações. As situações ordinárias e cotidianas estampadas na linguagem, como se os versos passassem por um processo de embrutecimento e vulgarização, unem-se ao corriqueiro que surge colado à face do poema e se enraíza até o ponto mais profundo. A forte tirania de um tempo onde “as pessoas se escolhem num canto da cabeça/ e podem pensar em absolutamente nada/ por muitas vezes”, o inxílio⁹ e a clausura – estado agônico – trazido pela repressão do Estado totalitário, uma intimidação que, sufocando e abafando a vontade, faz com que as pessoas fiquem “autoritárias e nervosas”, enquanto outras, resistindo a coerção, têm ainda “o universo e voam” (PEIXOTO, 2014, p. 13). A passagem banal de “uma mulher esbodegada/ velha/ e inteiramente linda” (PEIXOTO, 2014, p. 14) que, plasmada no corpo do poema, estende-se ao extraordinário, à calma aparente de quem, num contexto tão pesado, pode sentar-se, “acender um cigarro” e

⁷ Cf. PITHON, Mariana; CAMPOS, Nathalia (Org). *Poemas russos*. Belo Horizonte: FALE/ UFMG, 2011.

⁸ Evidentemente, precisaríamos considerar, em uma análise mais aprofundada, a questão da tradução e as escolhas do tradutor. No entanto, como os estreitamentos lexicais se dão, principalmente, entre substantivos e levando em conta a natureza superficial dessa “nota interpretativa” acerca das afinidades entre os dois poetas, a hipótese vale como convite ao leitor interessado.

⁹ Expressão criada no Uruguai para nomear a experiência vivida por aqueles que, durante uma ditadura, têm a clara sensação de estarem exilados em seu próprio país.



“conversar sobre a sorte das pessoas/ sobre como eles perderam tantas coisas/ sobre o que eles perderam” (PEIXOTO, 2014, p. 15). Fazendo a releitura de uma cena clássica – uma cena fundamental na cultura do ocidente – o poeta escreve:

na última ceia
veias e pregos na macarronada de cristo
um lugar vazio na mesa
cigarros achatados sob os pés do santo
violinos desafinados sem nenhum milagre
duzentos litros de vinho
um manifesto marxista
e uma dúzia de empadas de camarão
(PEIXOTO, 2014, p. 17)

Segundo Brito (2013, p. 74), “a peça é uma cena que poderia servir de eixo para a descrição da miscelânea de elementos, ideias e doutrinas conjugadas em nosso tempo. A imagem central é a última ceia, contudo, trazida ao presente, funde-se a ele”. Essa amálgama estupora – ao mesmo tempo que evoca – um universo de significação de grande influência dentro da cultura ocidental e de suas tradições-raízes, a judaico-cristã e a greco-romana. A violência e a brutalidade construídas a partir do choque de uma passagem que tende ao divino – ao sagrado – uma cena que dita os passos para o rito da comunhão entre os católicos, é já peça fundamental e substancial do que, com o passar dos anos, será um mote de considerável poder estético dentro da poética peixotiana, o confronto e o cotejo entre poesia e vida, entre o alto e o baixo, entre o ordinário e o extraordinário – trazendo para o alcance da mão o que era – até aquele momento – intocável. Atentemo-nos para o fato de que o primeiro verso não qualifica a ceia como “santa”, mas sim como “última”. No prato de Cristo, a inserção de elementos comuns – banalizados – e, ao mesmo tempo, o estranhamento causado pela aspereza das imagens conjuradas, “veias e pregos na macarronada”, compõe um quadro de espantos. Assemelhadas ao espaguete, as veias por onde o sangue corria são os canais de irrigação do corpo que, com os pregos, será fixado na cruz. “Um lugar vazio na mesa”, o lugar do traidor - que, na versão bíblica¹⁰, não estava vazio. Os “cigarros achatados sob os pés do santo/ violinos desafinados sem nenhum milagre/ duzentos litros de vinho/ um manifesto marxista¹¹”. A humanização dos

¹⁰ No texto bíblico, a cena é mencionada, principalmente, nas seguintes passagens: Mateus 26, 26-28; Lucas 22, 19-20; João 6, 53-57; João 6, 53-58; Coríntios 11, 24-28; Hebreus 9, 15-17.

¹¹ A inserção de “um manifesto marxista” na “última ceia” de Charles pode passar sem o devido peso, mas, se nos atermos, por exemplo, ao seguinte parágrafo escrito por Karl Marx, no artigo “Crítica da filosofia do direito de Hegel – Introdução”, o verso ganha novas proporções e pode, talvez, figurar como eixo de



santos, a encarnação do divino – o sagrado posto em carne cotidiana, mortal, sujeita aos vícios e às falhas e a tudo quanto mais possa perturbar a experiência do homem. E para fechar um dos episódios mais emblemáticos na “despedida” de Cristo dentro da tradição religiosa ocidental, um tira-gosto de boteco, “uma dúzia de empadas de camarão”.

Ainda que aparentemente simples, as junções de momentos e imagens, de instrumentos cotidianos e não cotidianos, de técnicas de recorte e de colagem presentes nesse primeiro livro – quase uma caderneta de ensaios, um experimento de caligrafia, um teste para o pulso – seguirá como parte integrante da poesia de Charles.

O poema que encerra o folheto atira para o leitor a ação rápida e explosiva – um *jab* – do movimento vulcânico e de alta carga voltaica que perpassará toda a obra do poeta carioca, de *Travessa bertalha 11* até *Supertrampo* – uma “porrada” aos moldes do “xará” norte-americano, o poeta Charles Bukowski.

eu detestava olhar pras pessoas
sempre no mesmo lugar
sempre da mesma cadeira de rodas
espiando as pessoas passando
sempre iguais nos mesmos sentidos
eu queria o sol
o sol aberto
um janelão aberto de cara pro sol
uma coisa assim
então eu esperei uma semana
e nada
aí enchi o saco e fui ser deus
(PEIXOTO, 2014, p. 21)

Uma escrita que busca repelir qualquer sintoma de estagnação, rechaçando a mesmice e combatendo o tédio dos “lugares de sempre”, das pessoas de “sempre no mesmo lugar”, “sempre da mesma cadeira de rodas”, “sempre iguais nos mesmos sentidos”. Uma poesia que não tolera a sombra e o assombro daquela hora cinzenta, “o negror instalado”, que busca o sol, o calor berrante do “sol aberto”, “um janelão aberto de cara pro sol”. Uma robustez poética que, cansada de esperar, “atirou fora o fastio e o desgosto” (FERRAZ, 2014, p. 07), encheu o saco e, com a “ironia de um desejo nada modesto” (FERRAZ, 2014, p. 07), foi ser deus. Assim, carregado de força criadora e

todo o poema: “A religião é o suspiro da criatura oprimida, o ânimo de um mundo sem coração, assim como o espírito de estados de coisas embrutecidos. Ela é o *ópio* do povo” (MARX, 2010, p. 145).



vigor poético, atirando tempestades com a exuberância e a vivacidade expansiva de um ente divino, encerra-se o primeiro livro de Charles Peixoto.

A próxima publicação, *Creme de Lua*, só aconteceria cinco anos depois, em 1975. Nesse intervalo, segundo Brito,

[...] fundou-se a Nuvem Cigana. Ronaldo Bastos, poeta e membro da Nuvem, conheceu Charles na ECO [Escola de Comunicação da UFRJ]. Liam e discutiam a produção um do outro. Bastos convidou Charles a editar com a Nuvem Cigana, e nasceu a primeira publicação do selo: *Creme de Lua*, com tiragem de 500 exemplares. A obra foi bem vendida e impulsionou a escrita e a publicação de outras, tanto de Charles como de outros poetas (BRITO, 2013, p. 70).

Contendo 26 poemas, quase o triplo de *Travessa bertalha 11*, e com uma tiragem cinco vezes maior, *Creme de Lua* traz versos que exploram o instantâneo e o sensorial, além de composições metalinguística que corroboram para a maturação de uma “arte poética”. Numa forte referência às tendências literárias vigentes na época, evidenciando “uma tentativa de se diferenciar da poesia canônica marcada pelo emprego abundante de metáforas e por se configurar dentro dos moldes do ‘lirismo’” (BRITO, 2013, p. 77), o poeta escreve: “metáfora e lirismo considerados ferrugem tetânica/ e no cuzinho não foi nada” (PEIXOTO, 2014, p. 26). Dessa forma, se estabelecia a procura de uma escrita que não primasse pela metáfora e pelo que se entendia por “lirismo” – instrumentos corroídos pela ferrugem e surrados pelo tempo – mas por uma poesia do literal e do trivial, evitando o contágio e a intoxicação por meio do contato, contornando o “tétano” dessas ferramentas antigas e, ao ver dos poetas, antiquadas. A expressão “no cuzinho não foi nada” também aponta para essa insuficiência – ou deficiência – da aparelhagem puída – metáfora e lirismo – naquele contexto¹².

¹² A negação da metáfora como recurso poético não deve ser aqui entendida como absoluta. O que se combate é o uso exacerbado da metáfora enquanto instrumento de composição. Heloisa Buarque de Hollanda, ao tratar sobre as “produções marginais” dos anos de 1970, dirá que a “frequência de metáforas de grande abstração convive com a agressão verbal e moral do palavrão e da pornografia. Nesta poesia, observe-se que o uso do baixo calão nem sempre resulta num efeito de choque, mas que, na maior parte das vezes, aparece como dialeto cotidiano naturalizado e, não raro, como desfecho lírico (HOLLANDA, 2007, p. 12). Para além disso, a metáfora é parte integrante da vida cotidiana e, sendo assim, não poderia faltar como recurso de criação entre os marginais. Segundo Lakoff e Johnson (2002, p. 45), a “metáfora é, para a maioria das pessoas, um recurso da imaginação poética e um ornamento retórico – é mais uma questão de linguagem extraordinária do que de linguagem ordinária. Mais do que isso, a metáfora é usualmente vista como uma característica restrita à linguagem, uma questão mais de palavras do que de pensamento ou ação. Por essa razão, a maioria das pessoas acha que pode viver perfeitamente bem sem a metáfora. Nós descobrimos, ao contrário, que a metáfora está infiltrada na vida cotidiana, não somente na linguagem, mas também no pensamento e na ação. Nosso sistema conceptual ordinário, em termos do qual não só pensamos, mas também agimos, é fundamentalmente metafórico por natureza.



Mais à frente, em um outro poema curto, o poeta voltará a tratar de questões relacionadas à escrita e ao sujeito criador: “minha aurora boreal é teu sono do meu lado/ venha trocar feridas/ que o poeta é um cara que se alimenta de momentos” (PEIXOTO, 2014, p. 29). Nesse último verso, uma síntese possível da poética peixotiana se mostra, uma poesia que se nutre de instantes e constrói a partir da matéria cotidiana, da substância diária encorpada pelo corriqueiro, pelo coloquial. Vários outros poemas – nesse livro e nos demais – darão testemunho dessa poética “crônica”. Em “stardust”, por exemplo, “passa das duas horas/ o sol listra de luz o quarto/ esfrego o pé no tapete peludo” (PEIXOTO, 2014, p. 29). O título, que pode ser traduzido como “poeira estelar”, é destrinchado no momento descrito, no microfilme, na sequência curta de instantes: já passa das duas horas da tarde quando o pé esfrega no tapete peludo, o pé se levanta e, ao entrar em contato com o feixe de luz, desenha no ar um caminho de partículas, um “pó de estrela”. Ou ainda, em “marcatempo”: “– olha a passarinhada/ – onde?/ – passou” (PEIXOTO, 2014, p. 31). Uma coleção de instantes, um breviário que, sendo um compêndio de momentos, alimenta e dá combustível para o fazer poético do autor.

Como os “santos” e o “cristo” de *Travessa bertalha 11*, o poeta é trazido à condição de homem, arrastado para fora do extraordinário, aberto às mazelas naturais da carne, aos vícios e fraquezas:

o nariz continua sangrando
você tem uma boa poesia
ha ha
rim fundido
triste sina
poeta de privina¹³
(PEIXOTO, 2014, p. 33)

Ainda dentro do processo de “rebaixamento” e humanização daquele que compõe, visando localizar o corpo e o contorno do criador enquanto ser de carne posto no mundo, Charles escreve:

o poeta é um atravessador de paredes
fantasma de si mesmo
entre lençóis de linho
não tem mulher que quer

¹³ Remédio utilizado para: 1) alívio sintomático da congestão nasal causada por resfriados de vários tipos; 2) auxiliar na drenagem das secreções, nas afecções dos seios paranasais; 3) facilitar a rinoscopia.



tá mijadinho
bichado
bicudo
(PEIXOTO, 2014, p. 38).

O poeta transpassa o concreto, ele tem na cabeça – como no primeiro poema de *Travessa bertalha 11* – o universo e voa. O poeta é “fantasma de si mesmo”, é rastro e assombro e fragmento e vulto de si. O poeta talvez seja menos do que o homem do cotidiano, menos que humano. O poeta é diminuto, “tá mijadinho”, “ele se equaliza com a baixeza vocabular que o qualifica” (BRITO, 2013, p. 78), é defeituoso, doente, bicudo. Assim, *Creme de lua*, reforçando elementos da obra inaugural, traz uma poesia forte e de coleta, tomada em notas por um poeta de “rim fudido” – homem do mundo, bicho de carne e osso, “bichado” - num trabalho de campo, num “diário de bagos”¹⁴.

Em 1976, um ano depois da publicação do segundo livro, vem à tona, com tiragem de 600 exemplares, ainda pela Nuvem, *Perpétuo socorro*¹⁵. Para Eucanaã Ferraz, “a agilidade e a malícia dos versos chega a seu ponto ideal” nessa obra

[...] onde o sujeito, mais desassombrado que nunca, define-se a si mesmo, seu modo de escrever e sua atitude diante de um mundo que convoca à ação: “sou mais chegado ao escracho que ao empenho/ mais chegado à música que à porrada/ mais chegado ao vício que à virtude/ sou pedestre sim senhor”. As imagens formam mesmo uma espécie de súpula, em que divisamos alguns traços definidores da escrita de Charles: intuição, lirismo cotidiano, *humour*, temas ligados ao desregramento social e afetivo, atenção tomada pelas coisas cotidianas (FERRAZ, 2014, p. 08-09).

Em *Perpétuo socorro*, o aparelho estético dessa poética já produz sua própria frequência, sua própria assinatura nas ondas que propaga. Uma poesia que “não tem ideia de mofo/ nem farsa modernista/ tem minhocas oportunistas/ empapuçadas de terra” (PEIXOTO, 2014, p. 43). Aqui, a poesia já “ensinou que quando tá todo mundo dormindo/ a gente fala sozinho”, reflete, especula, “espelhinho// pelo rolar da palavra tarada” (PEIXOTO, 2014, p. 44) que tudo deseja e quer “traçar”, devorar. Aqui, os versos trazem uma nova constatação:

¹⁴ Cf. PEIXOTO, Charles. *Supertrampo*. Rio de Janeiro: 7Letras, p. 34.

¹⁵ Segundo Brito, “foi também em 76 a edição do primeiro Almanaque Biotônico Vitalidade. O segundo e último Almanaque sairá no ano seguinte, tendo problemas com a censura terá venda proibida e seus exemplares apreendidos. Charles e Chacal trabalharam juntos na seleção dos textos que integraram esses Almanques” (BRITO, 2013, p. 70-71).



fazendo da janela a poesia
meio noite ou meio dia
o poeta sabe que não pode cair
senão se fode
(PEIXOTO, 2014, p. 52)

Um jogo de passagens se estabelece: do literal para o metafórico e do metafórico para o literal. Fazendo do escape, da possibilidade de visão para além das paredes, a poesia e se alimentando da vida corrente, meio anoitecido – assombrado – ou meio dia – sol a pino, esclarecido – o poeta tem a consciência de que não pode cair, de que não pode se desequilibrar enquanto recolhe o momento, “senão se fode”, porque vai terminar estatelado na rua, com a metáfora rompida na calçada, com a realidade – matéria pura e sólida – encontrando o corpo do poema.

“A violência, outro elemento fundamental, atingirá seu grau mais alto no livro seguinte” (FERRAZ, 2014, p. 09), *Coração de cavalo*, última publicação do poeta pela Nuvem Cigana, alcançando “tiragem recorde de 1000 exemplares” (BRITO, 2013, p. 70-71) e contendo 28 poemas. Os versos de abertura apontam para uma “ordinariedade da lírica” (BRITO, 2013, p. 93), para um caráter subversivo e, ao mesmo tempo, de exposição e banalidade.

a poesia alimenta revoluções
é o vira-lata esperto na mira da caça
a poesia é a criação mais barata
a situação mais delicada
o tombo mais alto
porque os palhaços pensam que têm
cabeça de borracha
(PEIXOTO, 2014, p. 55).

Podemos retomar a figura do poeta que faz “da janela a poesia”, em *Perpétuo socorro*, e compreendê-la posta sobre a imagem dos palhaços que “pensam que têm cabeça de borracha”. O poeta “sabe que não pode cair/ senão se fode”, porque a poesia é “a situação mais delicada” e “o tombo mais alto”, mas, ainda assim, despenca, pois pensa que tem “a cabeça de borracha”¹⁶.

Antes de prosseguirmos nas considerações sobre os poemas, vale assinalar um fato curioso mencionado por Brito em seu estudo. Segundo o pesquisador,

¹⁶ Ainda corroborando com essa visão, em um outro poema de *Coração de cavalo*, Charles escreverá: “nem todo mundo acorda amores enterrados/ só o poeta amanhece de cara rachada” (PEIXOTO, 2014, p. 72).



Depois desse poema inicial, em *Coração de cavalo* há duas epígrafes. Uma bastante irônica em si mesma e a outra pretendendo-se séria, entretanto, no contexto em que se encontra, torna-se ridícula. A primeira: “Dizem que em alguma parte/ parece que no Brasil/ existe um homem feliz” (Vladimir Maiacóvski – 1913)”. A segunda epígrafe é a reprodução de uma espécie de adesivo retangular (um *ready-made*), contendo do lado esquerdo a bandeira do Brasil, à direita a imagem de um suposto Jesus (cabelos longos e barba) e no centro a frase de autoria de Alziro Zarur: “Só por ser brasileiro eu sou feliz”. O otimismo de Zarur e a declaração de Maiacóvski são risíveis, sobremaneira, se considerarmos o contexto da ditadura em que o livro foi publicado (BRITO, 2013, p. 94-95).

Em *Supertrampo*, as duas epígrafes não aparecem – talvez, por uma escolha do autor – seguindo, depois do primeiro poema, direto para o corpo da obra. Fato é que *Coração de cavalo* se mostra como o livro mais declaradamente político de Charles Peixoto e, considerando seu momento de produção, o mais escancarado, subversivo e desafiador.

O desconforto inquietante causado por uma sucessão de fatos que desestabilizam o poeta compõe também o acervo dos “instrumentos de fúria”, como se a atenção fosse sempre “tomada pelas coisas cotidianas”, podendo levar ao “desregramento social e afetivo”, à instabilidade psicológica e ao choque.

uma tesoura precisa cortou minha calma
fazendo tempestade na minha colônia de papoulas
botando areia na minha farofa
misturando rapa de cal na minha cocaína
pegando minha antena de TV pra fazer zarabatana
pichando meu nome em porta de quartel
trocando meus discos por biscoitos maria
entupindo minha fechadura com ciclete
costurando meu sentimento numa bola de tênis descascada
para jogar na praia meu coração com raquete
(PEIXOTO, 2014, p. 66).

A calma foi rompida com precisão de corte e a tesoura, ferramenta de ação, sabotou tudo quanto era parte do cotidiano, convertendo os prazeres em tormentos e os afazeres mais banais em motivo de preocupação, unindo os sentimentos do poeta a uma bola de tênis descascada “para jogar na praia [...] coração com raquete”. O peso e a dureza firmados na consumação do poema, com a união das imagens, desde o “corte preciso” até o órgão sendo golpeado por uma raquete, assim como o efeito conquistado pela fusão de



um corriqueiro “jogar na praia” com a ferocidade de um coração sendo usado como bola – ou atrelado a uma “bola de tênis descascada” – fazem uma ponte entre esse poema e, por exemplo, “na última ceia”, de *Travessa bertalha 11*, confirmando, mais uma vez, um dos recursos de criação do poeta: a matéria poética constituída de momentos e revestida por uma liga de ordinário e extraordinário, compondo, nessa dinâmica quase alquímica, uma cena de outra ordem.

III

Depois de *Coração de cavalo*, surge uma pequena série de poemas intitulada *Lapsos*. Queremos chamar a atenção para o que nos parece um divisor – ou os indícios de uma possível divisão – dentro da obra de Charles. A partir dessa série, alguns poemas apontam para uma “desaceleração”, para um movimento um pouco mais introspectivo que ganhará força em *Marmota platônica* e, de certa forma, antecipará o hiato nas publicações, o longo folego de 26 anos “interrompido aqui e ali por publicações esparsas” (FERRAZ, 2014, p. 09). O próprio título, *Lapsos*, já nos direciona para uma queda momentânea da memória, da constância de um padrão, para um descuido, uma “escorregadela” - qualquer coisa que represente a saída rápida de um determinado curso. O primeiro poema trás, outra vez, a figura do palhaço – que, por conseguinte, ligamos ao poeta.

o palhaço vinha muito satisfeito com a popularidade. o personagem fazia falta no coração da geral. era seduzido pelas refinadas promessas de sucesso. tentava números arriscados com máscaras, risadinhas, gemidos, palavrões e passageiras visitas...

uns disseram que foi da plateia que alguém se levantou e varou o palco atingindo o artista com uma faca comum de cozinha. outros afirmavam que tinha sido nos camarins, que tinham provas e testemunhas que tinha sido nos camarins. que o cara tinha tombado esgoelado por um barbante de padaria dois minutos antes de começar o espetáculo. terceiros especulavam a hipótese de suicídio. mas na verdade não foi nada disso. a morte foi bem menos pirotécnica. colapso foi o que matou o palhaço, o que aliás foi muito triste logo para ele que sempre sonhou morrer no meio da rua, desempenhando um último e maravilhoso papel de árvore (PEICOTO, 2014, p. 88).



Além de ser o primeiro poema em prosa a surgir desde o início das publicações, em 1971, se entendermos o palhaço como máscara do poeta, podemos reconhecer nos versos um certo pesar por parte do artista de rua – marginal – que, mesmo estando “muito satisfeito com a popularidade”, “sempre sonhou morrer no meio da rua, desempenhando um última e maravilhoso papel de árvore”, enterrado no cotidiano, exposto a todos os momentos, aberto à vida corriqueira e corrente. Se levarmos em conta que *Coração de cavalo* fora publicado em 1979, três anos depois da antologia *26 poetas hoje*, e que Heloisa Buarque de Hollanda, no posfácio escrito para a reedição da obra, afirmou que a poesia marginal passara a ocupar “um espaço [...] totalmente inesperado na imprensa e nos debates acadêmicos da época de seu lançamento na antologia *26 Poetas Hoje*”, podemos arriscar o palpite de que a “popularidade” do próprio autor havia crescido e que este passara de uma “artista de rua”, como o palhaço, para um “artista de palco”.

Outra questão que se apresenta em *Lapsos* é o aumento no “tempo de captura” das imagens, que passam de uma coleção de instantâneos para curtas ou micro-metragens, como aparece indicado nos dois últimos versos de “diâmetro das pupilas”: “tudo se passara dois ou três dias antes/ oito minutos era o tempo do observador” (PEIXOTO, 2014, p. 89).

Seis anos depois da publicação de *Coração de cavalo*, em 1985, sai, dessa vez pela Taurus, o *Marmota platônica*, com tiragem de 1000 exemplares. Segundo Brito (2013, p. 68), o volume “continha o livro inédito homônimo, a compilação de todos os antecedentes e mais *Lapsos*”, anteriormente mencionado, “composto por cinco poemas”. Para Ferraz (2014, p. 09), em *Marmota platônica*, “as cenas cotidianas iluminam-se ainda por uma luz crua, que faz ver o disparate das regras sociais, incapazes de apaziguar a dor e o vazio”. Dessa consciência pálida, surge um aparente cansaço, um esgotamento:

parece que não aparece nenhuma opção
que não seja raptar um jato
viajar como um pato
ultrapassar o crato
furar o astro
e descansar num berço sideral
(PEIXOTO, 2014, p. 97).

A impossibilidade frente ao mundo, a falta de perspectiva e o desgaste pareciam apontar para um afastamento, para uma solução extrema, “raptar um jato”, migrar para longe, “viajar como um pato/ ultrapassar o crato/ furar o astro/ e descansar num berço



sideral”; para a conclusão de que “o tédio é um mal comum”, com os dias que passam roendo a memória, uma “cortina de contas transparentes”; para um sujeito que “hoje guarda uma expressão de renúncia nos olhos/ e uma vontade incontrolada de comer goiaba” (PEIXOTO, 2014, p. 105), como antes, numa “hora iluminada”, “[...] um pera/ de bobeira/ às três em ponto” (PEIXOTO, 2014, p. 38). Em suma, despontava, entre os versos de *Marmota platônica*, a necessidade – ou vontade – de respirar, de repensar o ritmo, de interpretar a cadência dos fatos depois da pressão intensa exercida pela profunda repressão. Assim, o poeta escreve:

dar um tempo
esquecer ressentimentos
temperar ao sabor do vento
respirar
reconhecer a luz e a cor
de cada coisa de valor
(PEIXOTO, 2014, p. 106).

Agora que “as ilusões saíram de férias” (PEIXOTO, 2014, p. 116), respirar fundo, tomar fôlego e se perguntar: “é amargo ou doce o tempero do meu coração?” (PEIXOTO, 2014, p. 99), que força a tudo move?

Com a obra publicada, “o poeta, indo à Livraria Taurus Editora, se deparou com uma considerável quantidade de sua *Marmota Platônica* que não fora vendida, e decidiu-se não mais publicar” (BRITO, 2013, p. 68), entrando em um largo período de silêncio editorial.

IV

Em 2011, surgia, pela 7Letras, o *Sessentopéia*, com 71 poemas e tiragem de 500 exemplares. Os anos de recolhimento engendraram, no funcionamento da aparelhagem estética e nos instrumentos de composição da poética peixotiana, uma renovação e uma nova “calibragem”, uma outra sintonia. Para Eucanaã Ferraz,

[...] um intervalo de mais de duas décadas – interrompido aqui e ali por publicações esparsas -, alguma mudança de tom teria lugar em *Sessentopéia* (2011). Se o sol de Ipanema já não brilhava, como nos tempos do primeiro livro, sobre os 22 anos do poeta, também não lhe fazia mais sombra a tirania do Estado totalitário. A violência dos versos



não arrefeceu, mas o ódio deixou de ser sua causa e seu efeito (FERRAZ, 2014, p. 09-10).

Uma poética revisitada e uma explosão conduzida. O que antes carregava a potência de uma granada, atirando estilhaços para todos os lados, agora, com a mesma intensidade, adquirira mais precisão – violência ainda, mas canalizada por outras vias, catalisada por outros agentes. Vários elementos apontados por Ferraz como “definidores da escrita de Charles”, como o lirismo cotidiano e o humour, sobreviveram após o hiato, somando-se a outros, como o “exercício da memória”.

O poema que serve de pórtico ao livro, ao mesmo tempo que inaugura uma certa formalidade dentro da poesia de Charles – um “formal” carregado de ironia – traz a definição do vocábulo que nomeia a obra:

SESSENTOPÉIA (S.f.)

Neologismo peixotiano, portanto isento de normas gramaticais. Parente distante ou próximo da prosopopeia (dependendo do ponto de vista). Animal racional sinuoso e pernilongo chegado a veleidades poéticas (PEIXOTO, 2014, p. 119).

Assim, parente “distante ou próxima da prosopopeia”, a sessentopeia empresta alma ao que é inanimado, humaniza o desumano, funcionando como um “sismógrafo de um cérebro em surto”, detectando os movimentos de um solo instável, registrando e traduzindo em traços as ondas sísmicas e as cismas nas “páginas da biografia secular de um recém-nascido” (PEIXOTO, 2014, p. 121), na síntese nova e densa de uma longa história.

Nesse recomeço, o poeta segue “tal qual um filólogo desqualificado em surto/ a descolar palavras adequadas pra traduzir um sentimento” e “descobre a força de um feitiço”, “a arte do encanto em sua plenitude” (PEIXOTO, 2014, p. 128). Sobre o percurso retomado e a atenção sempre “tomada pelas coisas cotidianas” (FERRAZ, 2014, p. 08-09), o criador, que segue se alimentando de momentos, escreve:

o gato refaz o seu caminho
atento a tudo que está ao seu alcance
e principalmente ao que não está

o gato é um radar de quatro patas
assim como o poeta
que só tem duas
e uma infinidade de bobagens pra pensar



(PEIXOTO, 2014, p. 129).

Um radar de duas patas que, com “uma infinidade de bobagens pra pensar”, refaz o seu caminho “atento a tudo que está ao seu alcance/ e principalmente ao que não está”, eis o poeta e a sua poética.

Na revista *Piauí*, nº 83, em julho de 2013, dois anos depois de *Sessentopeia*, Charles publica uma série de 6 poemas – também presente na poesia reunida – intitulada *No projetor da memória*, confirmando um tema que fora recorrente em seu livro de “reestrela”. Como o título indica, todos os versos se voltam para a lembrança – ligando, de certa forma, esse conjunto de composições ao de *Lapsos*. Agora, os momentos que alimentam o poeta surgem por entre os movimentos cotidianos, evocando, quando acionados por um gatilho, outros tempos:

o acaso investe com a sua ironia cósmica
há quantos anos não ouvia essa música
não existe catapulta mental mais eficiente
que uma melodia marcante
e lá está de novo seu rosto de boneca
seus olhos vívidos como bolas de gude
o perfume doce dos anos sessenta
camisas de *ban-lon* e ternos de naftalina

de repente, assim como começou
a melodia desaparece engolida pelos ruídos da cidade
vão-se as lembranças
fica o registro
como um filmezinho caseiro no projetor da memória
(PEIXOTO, 2014, p. 180).

O repente ainda é mote, o registro ainda está lá e, como em um poema de *Lapsos*, onde “oito minutos era o tempo do observador”, “um filmezinho caseiro” fica estampado “no projetor da memória”. Ainda sobre as lembranças - sobre os rápidos momentos de retorno e passagem – Charles escreve:

não se trata de ninguém em especial
nem o clima
nem o local
é como se caísse uma fase do sistema
um blecaute parcial
desbotando a imagem como uma velha foto em kodachrome

é quando entram os acordes dessa triste sinfonia
o nome é simples



melancolia
essa palavra sublime
esse mal secular
com que os corvos agourentos se deleitam a gargalhar
(PEIXOTO, 2014, p. 181).

Mantendo-se entre os utensílios da memória, o esquecimento surge como parte inerente do processo, “um blecaute parcial”, uma leve perda de cor num instante que, antes, havia sido coletado em “fragmentos coloridos” (PEIXOTO, 2014, p. 182).

Um ano depois da publicação na *Piauí*, em 2014, saindo junto com o livro homônimo, vem a público, pela 7Letras, *Supertrampo*, poesia reunida – 1971 a 2014. Contendo 16 poemas, esse é, sem dúvida, o livro mais “comportado” e menos lacunar estruturalmente, apenas um verso se afasta da margem esquerda da folha e as estrofes, quando não são únicas, mantêm uma certa regularidade no que se refere ao número de versos. Ademais, é preciso que consideremos uma mudança que, por mais sutil e pouco significativa que pareça, representa uma curiosa mudança dentro das escolhas composicionais e estilísticas do poeta: o número de letras maiúsculas.

Nunca, nos livros de Charles, tantas palavras levantaram a cabeça acima das outras. Todos os substantivos próprios foram escritos com maiúsculas: “Nemias Nabuco” (PEIXOTO, 2014, p. 188), “Bucarestre” (PEIXOTO, 2014, p. 189), “Lempedusa” (PEIXOTO, 2014, p. 191), “Mendes”, “Macedônia”, “Planalto” e “Lituânia” (PEIXOTO, 2014, p. 192). Simbolizaria isso um afastamento da oralidade? Uma nova “escalaridade” entre as palavras dessa poesia? Ou o poeta só “encheu o saco” das minúsculas?

De uma forma ou de outra, o fato de que só siglas, como CTB e TV (p. 27), em *Creme de lua*; um verso em *Perpétuo Socorro*, “PROCURE SABER” (p. 54); nomes, como “Deus” (p. 97) e “Vinícius” (p. 100), em *Marmota platônica*; e “Neologismo” (p. 119), em *Sessentopeia*, terem trazido ocorrências de maiúsculas em toda a obra configura-se como, no mínimo, interessante.

Dentre os poemas que compõe esse volume, o último, talvez pelo seu caráter abertamente metalinguístico, é o que, visando uma reflexão sobre a poética peixotiana, mais nos interessa:

poesia é bom
eleva o espírito
burila o sentimento
traduz a amplidão
e o que de tão pequeno



evapora no fim da tempestade

poesia é bom
mas eu quero tempo
presença constante
papo furado
troca de gargalhadas
silêncios cúmplices
preguiça assumida pra ouvir e entender o vento

poesia é bom
mas eu sou guloso
garoto manhoso
mimado
politicamente incorreto
não quero meu amor dividido
muito menos subtraído
quero tudo pra mim
(PEIXOTO, 2014, p. 193).

Sem dúvida, o título para esse poema poderia ser “arte poética”. Mantendo a coerência com toda a sua produção e encerrando o livro com chave de outro, Charles plasma em um só corpo toda a sua feitura voraz e toda a aparelhagem que carrega consigo desde 1971. “Poesia é bom”, mas não é tudo, tem também a vida, o “papo furado”, a “troca de gargalhadas” e os “silêncios cúmplices”, a “preguiça assumida pra ouvir e entender o vento”. O poeta quer “tempo”, “presença constante”, quer a vida, “o sol aberto/ um janelão aberto de cara pro sol” (PEIXOTO, 2014, p. 21), mas isso – só – também não basta, porque “poesia é bom”, mas ele é guloso e a palavra é tarada (PEIXOTO, 2014, p. 44). Ele é um “garoto manhoso/ mimado/ politicamente incorreto”, “[...] mais chegado ao escracho que ao desempenho/ mais chegado à música que à porrada/ mais chegado ao vício que à virtude” (PEIXOTO, 2014, p. 43), e não aceita perder nada, não quer seu “amor dividido/ muito menos subtraído” e, com a antiga pretensão de um deus que, na distante década de 70, residira na *Travessa bertalha 11*, ele declara: “quero tudo pra mim”.

**REFERÊNCIAS**

- BRITO, Jefferson Angellis de Godoy e. *Do ordinário ao extraordinário: arte e poesia marginal*. 2013. 141 f. Dissertação (Mestre em Letras e Linguística) - Universidade Federal de Goiás, Faculdade de Letras, Goiás, 2013.
- CAMARGO, Paulo. *Prosa, poesia e dissonância*. Disponível em: <<http://www.aescotilha.com.br/literatura/ponto-virgula/prosa-poesia-e-dissonancia/>>.
- FERRAZ, Eucanaã. “Prefácio”. In: PEIXOTO, Charles. *Supertrampo*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2014. p. 07-10.
- FRIEDRICH, Hugo. *Estrutura da lírica moderna*. Tradução de Ana Mariza Ribeiro, Maria Aparecida Pereira, Regina L. Zilberman e Antônio Carlos Hohlfirdt. São Paulo: Duas Cidades, 1991.
- HAMBURGUER, Michael. *A verdade da poesia: tensões na poesia moderna desde Baudelaire*. Tradução de Alípio C. de F. Neto. São Paulo: CosacNaify, 2007.
- HOLLANDA, Heloisa Buarque de. *26 poetas hoje*. 6ª ed. Rio de Janeiro: Aeroplano Editora, 2007.
- _____. *A poesia marginal*. Disponível em: <<http://www.heloisabuarquedehollanda.com.br/a-poesia-marginal/>>. Acesso em: 27 dez. 2016.
- _____. *Entrevista com Charles Peixoto sobre Cacaso*. Disponível em: <<http://www.heloisabuarquedehollanda.com.br/entrevista-a-charles-peixoto-sobre-cacaso/>>. Acesso em: 29 dez. 2016.
- LAKOFF, George; JOHNSON, Mark. *Metáforas da vida cotidiana*. Tradução de Mara Sophia Zanotto. São Paulo: Mercado das Letras, 2002.
- MATTOSO, Glauco. *O que é poesia marginal*. São Paulo: Brasiliense, 1981.
- MARX, Karl. *Crítica da filosofia do direito de Hegel*. Tradução de Rubens Enderle e Leonardo de Deus. 2ª ed. São Paulo: Boitempo, 2010
- MEI, L. M. *Sobre Isto: síntese da poética de Maiakóvski*. 2015. 236 f. Dissertação (Mestrado) – FFLCH – Universidade de São Paulo, São Paulo, 2015.
- PEIXOTO, Charles. *Supertrampo*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2014.
- PITHON, Mariana; CAMPOS, Nathalia (Org). *Poemas russos*. Belo Horizonte: FALE/UFMG, 2011.
- SCHNAIDERMAN, Boris. *A poética de Maiakóvski através de sua Prosa*. São Paulo: Editora Perspectiva, 1984.
- WILLER, Cláudio. *Geração beat*. Porto Alegre: L&PM, 2009.

Recebido em: 26 abr. 2018

Aceito em: 26 abr. 2018.