

**ARTIMANHAS EDITORIAIS DAS MATERIALIDADES
MARGINAIS: DO MIMEÓGRAFO À ANTOLOGIA 26 POETAS
HOJE**

**EDITORIAL DEVICES OF MARGINAL MATERIALITIES: FROM
MIMEOGRAPH TO ANTHOLOGY 26 POETAS HOJE**

Felippe Nildo Oliveira de LIMA*

<https://orcid.org/0000-0003-0459-8508>

Leilane Hardoim SIMÕES**

<https://orcid.org/0009-0004-3844-4712>

Maria Luiza Pereira LEITE***

<https://orcid.org/0009-0003-6583-0179>

Resumo: Este artigo se volta para algumas publicações de poesia enquadradas no vasto rótulo “geração mimeógrafo”. Buscamos compreender a materialidade dessas edições como força-motriz que configura a marginalidade editorial e estética das produções situadas nos efervescentes anos 1970. Defendemos que, além dos sentidos marginais vinculados aos discursos presentes em obras de poetas como Chacal, Charles e Nicolas Behr, a materialidade editorial e a maneira independente de publicação e distribuição de seus textos potencializaram as escolhas estéticas de cada projeto artístico, desembocando em posturas não partidárias e/ou não programáticas dentre as manifestações literárias realizadas no contexto da Ditadura Militar brasileira. Ressalta-se que as produções marginais tiveram o mimeógrafo como alternativa primeira, para poetas que viviam a urgência de serem publicados e lidos, quando não contavam (de início) com o apoio editorial hegemônico. Assim, a materialidade editorial independente, manufaturada e autogerida foi parte constituinte da subversão das escritas dos poetas marginais do período estudado, tornando, de início, totalmente maleáveis ou inexistentes as fronteiras entre a poesia e a edição marginal. Quadro que se transformou mediante a publicação da antologia poética *26 poetas hoje* (1976), organizada por Heloisa Buarque de Hollanda, dissolvendo a dicotomia tecnologia/manufatura e ajudando a abrir sendas não só no restrito espaço que as grandes editoras davam à “juventude do desbunde”, como também na crítica literária acadêmica que estranhava a produção artesanal e de baixo custo dos jovens poetas marginais e suas obras, que estavam, na gênese de sua veiculação, alheias ao mercado editorial hegemônico nacional.

Palavras-chave: poesia; materialidade; anos 1970; geração mimeógrafo; *26 poetas hoje*.

Abstract: This paper focuses on some poetry publications that belong to the vast concept of the “geração mimeógrafo” (“mimeograph generation”). It seeks to understand the materiality of these editions as a driving force that configures the editorial and aesthetic marginality of the productions located in the effervescent 1970s. It is argued that not only the marginal meanings linked to the discourses present in the works of poets like Chacal, Charles and Nicolas Behr, but also the editorial materiality and the independent manner of publication and distribution of their texts

* Doutorando em Letras: Estudos Literários pela Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG); Mestre em Letras pela Universidade Federal da Paraíba (UFPB); e-mail: felippeletras@gmail.com.

** Doutoranda em Letras pela Universidade Federal da Paraíba (UFPB); Mestre em Teoria Literária e Estudos Comparados pela Universidade Federal do Mato Grosso do Sul (UFMS); e-mail: leilane.simoes@gmail.com.

*** Pesquisadora de narrativas e vivências de mulheres lideranças de religiões afro-ameríndias; Doutora em Ciências Sociais pela Universidade Federal de Campina Grande (UFCG); e-mail: marialuizapereiraleite@gmail.com.

potentiated the aesthetic choices of each artistic project, flowing into nonpartisan and/or nonprogrammatic postures in the literary manifestations produced in the context of the Brazilian military dictatorship. It should be noted that marginal productions had the mimeograph as the first alternative for poets who felt the urgency to be published and read, when they could not (at first) count on hegemonic editorial support. Therefore, the independent editorial materiality, manufactured and self-managed, was a constituent part of the subversion of the writings by marginal poets in the studied period, making, at first, totally malleable or nonexistent the boundaries between poetry and marginal publishing. This picture was transformed with the publication of the poetic anthology *26 Poetas hoje* (1976), organized by Heloisa Buarque de Hollanda, dissolving the technology/manufacturing dichotomy and helping to open new paths, not only in the restricted space that the big publishing houses gave to the “juventude do desbunde” (“junkie youth”) but also in the academic literary critics, who found the low cost and handmade production of the young marginal poets and their works, which were, in the genesis of their dissemination, outside the hegemonic national publishing market.

Keywords: poetry; materiality; 1970s; mimeograph generation; *26 poetas hoje*.

Aproximações críticas com as materialidades da poesia marginal

A “literatura marginal” ou a “geração mimeógrafo”, termos que englobam uma vasta produção poética desenvolvida mais expressivamente durante os anos 1970, possui na materialidade editorial de suas obras um interessante fator que, de certa forma, constitui os sentidos de marginalidade que a crítica literária e alguns poetas dessa geração atribuem a essa poesia. Estudiosos/as das poéticas em questão delimitam a existência de, no mínimo, três formas de compreensão do rótulo “marginal” atribuído a essas produções, configurando-se como possibilidades de diálogo, tanto aproximativo quanto demonstrativo de diferenças singulares, entre “[...] uma série de experiências distintas, de dicções pessoais e de trajetórias ora confluentes, ora divergentes” (Coelho, 2013, p. 14).

Carlos Alberto Messeder Pereira, em *Retrato de época: poesia marginal anos 70*, estudo acadêmico desenvolvido no começo dos anos 1980, no calor das intrusões então recentes (e nem sempre pacíficas) dos/as poetas marginais e suas produções no ambiente universitário, trata de três linhas de força em torno do que, à época, o autor denominou como sendo um crescente fenômeno literário:

A primeira delas refere-se à relação arte/*tecnologia industrial* (modernidade, progresso etc.); a segunda à relação arte/*teorização* (entrando aí a questão da relação entre propostas teóricas e comportamento); e a terceira refere-se, finalmente, à arte/*engajamento político* (Pereira, 1981, p. 85, grifos do autor).

Partindo do trecho acima, consideramos que essas linhas se interpenetram e possuem, no largo espectro das materialidades da edição marginal, pontos de encontro

importantes, sendo os suportes de inscrição dessas poéticas materialidades implicadas na transmissão de sentido das obras da poesia marginal (Souza, 2022). Em outras palavras, é justamente a materialidade um dos principais indícios da marginalidade dessas poéticas, pois, para além da textualidade estrita, é o que demonstra com mais afinco o “estar à margem” ou o compromisso com o “[...] descompasso da expectativa normativa do seu tempo – seja ela textual, editorial ou comportamental” (Coelho, 2013, p. 21). A displicência e “[...] a despreocupação com o próprio conceito de poesia e o descompromisso com qualquer diretriz estética [...]” (Mattoso, 1982, p. 29) revelam o desajuste das poéticas marginais com grande parte da tradição literária de épocas precedentes aos anos 1970, como o paideuma concretista e a poesia fortemente apegada à racionalidade de matriz cabralina. Dessa forma, “a biblioteca deixa de ser o lugar por excelência do poeta e o seu país é o *mass media*” (Santiago, 2000, p. 197).

Nesse sentido, é interessante como a faceta intelectual do/a poeta, versada no culto das formas, no mais alto grau de experimentalismo, de erudição e de negação, no conteúdo do poema, assim como no empirismo da experiência, passou a coabitar com poetas com fortes apelos contraculturais, demolidores do apego à rigidez de programas estéticos e artísticos. Acontecimento que, por vezes, foi lido pela crítica cultural ortodoxa, e de matriz mais marxista, como marca de alienação e empobrecimento literário. Fato é que a poesia marginal conturbou a tradição literária e os instrumentos de estudo e leitura de poesia até então consagrados pela crítica especializada, devido à ausência “[...] de unidade formal, estilística ou temática [...]” (Coelho, 2013, p. 16) entre a variedade de autores/as e produções ancoradas no rótulo marginal. Se havia unidade, ela se dava justamente pela presença do indivíduo poeta como:

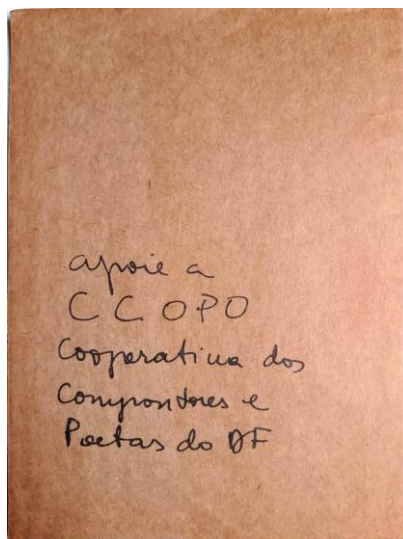
[...] transgressor do mercado editorial oficial, transgressor da linguagem poética estabelecida, transgressor dos cânones estéticos do período, transgressor do comportamento reservado do poeta, transgressor da lei e da ordem, transgressor da luta política “comprometida” contra a ditadura etc. Cada poeta com sua transgressão – ou com todas (Coelho, 2013, p. 20).

Essas transgressões, possíveis formas de apreensão dos sentidos da marginalidade na poesia dos anos 1970, apresentam-se através da junção indiscernível entre vida e arte marginais. Apoiam-se ainda na imagem do/a poeta como aquele/a que zomba da tradição, o que é influência direta de uma linhagem oswaldiana na literatura. Perante o sistema político subjacente ao regime militar, a reação da geração mimeógrafo nos anos de chumbo esteve ontologicamente em posição de marginalidade, visto que seus/as

autores/as carregavam consigo rótulos, nascidos com o movimento *hippie* e o tropicalismo, como alternativo, “desbundado” e maldito: “O jovem com aspirações libertárias no âmbito do comportamento era diretamente relacionado a um pacote pejorativo que poderia incluir o consumo de drogas, o perfil apolítico e a crença mística orientalista” (Coelho, 2013, p. 35).

Poetas com idades entre 20 e 40 anos, na maioria universitários/as ou professores/as, integrantes da classe média dos grandes centros urbanos do país, configuraram uma nova realidade no quesito autoral, e conseqüentemente estético, na literatura. Gerações que viveram sob o peso do AI-5, mas que também descobriram importantes válvulas de escape além da poesia, como a organização em cooperativas de artistas (Figura 1)¹ e em coletivos que promoviam intervenções performáticas na cena alternativa e jovem das grandes cidades. Vista desse ângulo, a edição marginal, entre outras coisas, abriu possibilidades “[...] para que esses poetas pudessem escrever e publicar os seus poemas sem sofrerem as sanções de um governo autoritário” (Souza, 2022, p. 3).

Figura 1 – Fotografia da quarta capa de *Bagaço* (1979), de Nicolas Behr, com menção à CCOPO (Cooperativa dos Compositores e Poetas do DF)



Fonte: Elaboração nossa baseada em *Bagaço*, de Behr (2022).

De antemão desse breve panorama de posições políticas e ideológicas, que resvalam na estética dos escritos marginais e demarcam espaços já consolidados na historiografia

¹ Agradecemos a Mário Andrade, do sebo Fernanda do Pessoa, de Belo Horizonte, por compartilhar conosco seu acervo pessoal de livrinhos da geração mimeógrafo e nos ter permitido fotografar esses exemplares bastante difíceis de serem encontrados na atualidade, a não ser em coleções particulares.

literária brasileira e nos currículos básicos de ensino de literatura, neste artigo, voltamos, sobretudo, para as materialidades dessas edições de poesia como formas de compreensão da marginalidade editorial e material no interior da literatura brasileira dos anos 1970. Tendo em vista que “[...] a poesia marginal relaciona organicamente o poema ao suporte material [...]” (Souza, 2022, p. 11), neste estudo, privilegiamos a reflexão da materialidade como atuante na “[...] constituição de um sistema independente de produção, edição e distribuição de livros e coleções por parte de uma série de poetas” (Coelho, 2013, p. 14), revelando perfis de existência e circulação literárias que a análise estritamente textual dessas poéticas não denota. Nesse sentido, é preciso frisar que as edições independentes da poesia marginal não constituem um modo “[...] *programático* ou *partidário*” de produção, como foi comum a “outros movimentos de rebeldia social” (Santiago, 2000, p. 197, grifos do autor).

Assim como para todos/as os/as poetas que publicam seus textos, os poetas marginais queriam, acima de tudo, ser lidos: “[...] ter sua poesia ao alcance do leitor, era tão ou mais fundamental para os poetas do que demarcar algum tipo de posição política ou estética” (Coelho, 2013, p. 28). Dessa forma, o trato com as materialidades dessa poesia, quando contextualizado em um horizonte maior, no campo do mercado editorial hegemônico e/ou alternativo, deve perceber que os/as poetas não necessariamente queriam estar de fora dos grandes circuitos editoriais: “[...] nota-se uma preocupação de não marcar uma oposição muito rígida entre as editoras consagradas e o seu trabalho” (Pereira, 1981, p. 53). Logo, os suportes marginais mimeografados foram uma “contingência” (Coelho, 2013, p. 28) daquilo que, em matéria de edição, mostrou-se como tecnologia mais acessível à mão, para escritores/as em sua maioria estreates, reunidos/as em grupo (como o Nuvem Cigana e o Frenesi) ou não, que despontavam no cenário cultural de cidades como Rio de Janeiro, São Paulo, Belo Horizonte e Brasília.

Dessa forma, cumpre não reduzir a poesia marginal a seu suporte, mas perceber o quanto o mesmo contribui para a apreensão dos sentidos de marginalidade nessas produções, em relação direta de subversão, mas também de complementaridade com um sistema maior de difusão, circulação e mediação da poesia no período. Além disso, o cuidado de não reduzir essas poéticas à sua materialidade se dá por conta de que as manifestações literárias, desde antes dos anos 1970, já existiam também de forma independente das grandes editoras, como a literatura de folhetos nordestina e as manufaturas independentes de livros “caseiros”, conduzidas por nomes da literatura brasileira diante dos quais os/as poetas marginais, inclusive, faziam contrapontos

declarados, como João Cabral de Melo Neto e sua *Livro Inconsútil*, que editou Vinícius de Moraes, Manuel Bandeira, Lêdo Ivo etc. Assim, “os livros de mimeógrafo não foram nem os primeiros independentes da geração, nem os que inauguraram uma manufatura quase artesanal na nossa história editorial” (Coelho, 2013, p. 29).

Buscamos na materialidade editorial de alguns livretos da geração mimeógrafo, percorrendo discussões sobre a apropriação de tecnologias de reprodução massificada, mas sem perder de vista a criação de produções artesanais que envolviam diretamente o/a autor/a dos textos literários, perceber como esse paradoxo – tecnologia e manufatura – desmistifica, muitas das vezes, a forma como parte da crítica literária do período encarou as obras da poesia marginal. Discursos que levavam em conta a marginalidade editorial, a partir unicamente de sua precariedade e de seu baixo custo, sendo seu aspecto físico julgado como descuidado e não criterioso, quando comparado com livros de poesia de autores de gerações precedentes, como os concretistas:

Preço da passagem (1972), de Chacal, seria este livro. Publicado em mil exemplares, *Preço* apresenta-se em péssimas condições gráficas, sobretudo se compararmos o produto final (31 folhas soltas, mimeografadas, dentro de um envelope amarelo onde se carimbou porcamente o título) com as produções tridimensionais e as “caixas” de Augusto de Campos, com os cartazes-desenho-industrial de Décio, com o papel e mancha gráfica perfeitos de Mário Chamie, ou ainda e finalmente com as execuções em acrílico do poema “Processo” (Santiago, 2000, p. 189).

Interessa-nos desenvolver a discussão sem perder de vista que toda margem pressupõe centros, no caso, os grandes circuitos editoriais do período histórico em questão, que constituem relações não esquemáticas e nem sempre excludentes entre si com a poesia da geração mimeógrafo. Relações, portanto, que ocorrem em diferentes direções: seja na opção política de poetas marginais de não comporem o sistema que promovia nomes já consagrados, na busca de autonomia autoral e editorial; seja em certa exclusão desse sistema hegemônico em relação à poesia então insurgente, reproduzida pela crítica literária majoritária da época; ou ainda seja pela derradeira assimilação da poesia marginal por grandes editoras, ainda nos anos 1970 e a partir de então, quando nomes como Ana Cristina Cesar, Cacaso, Chacal e Waly Salomão, por exemplo, passam a ser reunidos e publicados na forma de antologia ou de livro de poesia reunida.

Nesse íterim, convém inserir na discussão o “boom” que foi a chegada de *26 poetas hoje* (1976), antologia organizada pela professora e crítica literária Heloisa Buarque de Hollanda, feita a pedido de uma editora de origem espanhola recentemente chegada ao Brasil, na segunda metade da década de 1970. Conforme a própria antologista,

entrevistada à época do lançamento do livro por integrantes da revista *José*, da qual faziam parte críticos como Sebastião Uchoa Leite e Luiz Costa Lima: “Me foi feita uma encomenda, pela editora Labor do Brasil – já que eu estava trabalhando com esse material havia dois anos –, de reunir os chamados poetas marginais” (Hollanda, 2013, p. 136).

Atualmente contando com mais três edições (uma de 1998 e outra de 2021, ambas impressas, e uma em formato *ebook*, de 2016, à venda no site da *Amazon*), a antologia de 1976 figura, neste artigo, com o intuito de enriquecer o debate em torno de como a indústria cultural do período acolheu as expressões poéticas em questão. Assim, a leitura da antologia levanta temas como a relação entre edição hegemônica e edição alternativa; as diferenças entre o livrinho marginal e o livro de poesia de grande editora; a autonomia autoral; os critérios de seleção da antologista; o reconhecimento pela crítica literária da poesia marginal a partir de sua publicação em livro etc.

Portanto, passamos a seguir a adentrar no universo das materialidades dos livrinhos marginais, e, logo depois, da primeira edição de *26 poetas hoje*, considerando o que comumente passa despercebido em um trabalho de crítica literária: em outras palavras, como diz Jacques Derrida (2012, p. 293), persigo os debaixo da obra, ou seja, “essa base que assegura a possibilidade dos deslocamentos da obra, da sua circulação, da sua passagem de mão em mão, e logo, também, do seu mercado, do seu valor mercantil”. Ainda conforme o filósofo, visto que “qualquer que seja sua matéria, o corpo do suporte é uma parte indissociável da obra” (Derrida, 2012, p. 287), buscamos integrar às discussões de poesia marginal em voga à leitura de capas, quartas capas, dedicatórias, números de tiragem, colofões e demais textualidades que não envolvem necessariamente o texto poético, mas que não deixam de compor a obra. Um trabalho de leitura que busca “apreender o livro como uma estrutura, identificar seus elementos e compreender sua função” (Carrión, 2011, p. 61). Principalmente atentando aos seus paratextos editoriais, que, para Gérard Genette, acompanham, cercam, reforçam e prolongam o texto literário, “para *apresentá-lo*, no sentido habitual do verbo, mas também em seu sentido mais amplo: para *torná-lo presente*, para garantir sua presença no mundo, sua ‘recepção’ e seu consumo” (Genette, 2009, p. 9, grifos do autor).

Os livrinhos da geração mimeógrafo

Realizando um breve apanhado histórico das produções da poesia marginal na década de 1970, Eucanaã Ferraz sintetiza uma espécie de cronologia dos principais meios de impressão utilizados pelos/as poetas do período:

Tudo começou com o mimeógrafo, na época o principal equipamento de reprodução de textos nas escolas, que logo serviria ao movimento estudantil para espalhar mensagens políticas. Mas que poetas utilizassem estêncil e álcool para fazer livros era algo imprevisto. Desde esse início, portanto, política e pobreza definiram a atitude da poesia no circuito dos chamados bens culturais. Em seguida, passou-se a utilizar o xerox (o nome da marca acabou se convertendo no nome do processo), e não tardaria a chegada do ofsete. Muito embora esta última fosse a técnica empregada pelas grandes editoras, é fundamental observar que os poetas marginais continuaram mantendo algo daquela pobreza a que me referi: uso de grampos em vez de costura; envelopes e sacos em vez de encadernação; papéis de baixo preço e mesmo considerados toscos, como o *kraft*; impressão em, no máximo, duas cores; emprego de instrumentos estranhos ao meio editorial, como o carimbo, comum em escritórios e repartições públicas (Ferraz, 2013, p. 9-10).

Quando comparadas com a literatura difundida pelos meios de produção da indústria cultural vigente, que difundia o que chegava em matéria de poesia para a maior parte do público consumidor de arte no país, as materialidades da poesia marginal passavam a ser designadas através de sua fragilidade. A esse respeito, Glauco Mattoso afirma: “Na época surgiu o rótulo de *lixeratura* para designar a precariedade gráfica dessa produção, qualificada também de ‘suja’, ‘sórdida’, e outros termos depreciativos” (Mattoso, 1982, p. 66, grifo do autor). Todavia, estando à margem do mercado gráfico e editorial, os/as poetas primam pela apropriação da precariedade para fundar outro tipo de circuito ou mercado paralelo, no qual a presença do mimeógrafo como marca, a priori, da reprodutibilidade massificada, passa a conviver paradoxalmente com o caráter artesanal e manufaturado de livretos, apostilas, panfletos e plaquetes.

O grupo Nuvem Cigana, do Rio de Janeiro, formado pelos poetas Chacal, Bernardo Vilhena, Ronaldo Santos e Charles, teve no mimeógrafo o principal meio de impressão de seus trabalhos no início dos anos 1970. A ideia inicial de usar o aparelho partiu de outro poeta, Guilherme Mandaro, que era também professor de história e usava o mimeógrafo para multiplicar seu material de trabalho:

Era 1971 quando, de forma prática, ele ofereceu a Chacal e Charles a solução para a publicação de seus primeiros livros: um mimeógrafo que existia em um curso de pré-vestibular em Copacabana. Ligado a movimentos políticos estudantis da época, Mandaro sabia que o mimeógrafo era uma forma barata, rápida e eficiente para fabricar e distribuir panfletos e textos (Coelho, 2013, p. 28).

O uso do mimeógrafo, apesar de contribuir com a formação do rótulo negativo de precariedade que se estendeu à visão da crítica diante da literatura produzida com base nessa técnica, foi uma solução prática e “eficiente, para se superar a dificuldade de um

jovem poeta – ou de qualquer idade, iniciando sua carreira – em publicar seus poemas por meio de uma editora” (Coelho, 2013, p. 29). Inicialmente, foi por meio do mimeógrafo que os/as poetas marginais “transformavam sua poesia em mercadoria e iniciariam uma nova forma de lidar com a autonomia criativa do artista diante da indústria cultural do seu tempo” (Coelho, 2013, p. 28). Esse acontecimento impulsionou a liberdade criativa autoral, até alcançar os suportes comuns às grandes editoras, permitindo maior variedade material, englobando “*envelopoemas, jornalivros, posters, brochuras e revistas em offset, tablóides, trabalhos em papelão e pano, em serigrafia, e assim por diante*” (Mattoso, 1982, p. 69, grifos do autor).

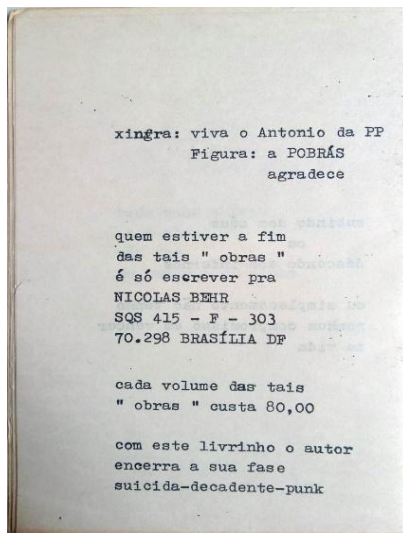
Da mesma forma, a figura do/a poeta que se transformava em editor/a de sua própria obra, como no livro de artista em que “[...] o escritor assume a responsabilidade pelo processo inteiro” (Carrión, 2011, p. 14) de edição, sendo também o/a responsável pela venda avulsa de sua produção, em locais como portas de cinemas, teatros e museus, além de universidades e praias, fundou um meio de circulação da literatura que colocava à parte a mediação da editora e da livraria, o que pode ser analisado como uma interessante forma de aproximação do/a poeta com seus possíveis (e imprevisíveis) públicos leitores que surgiam em espaços não necessariamente vinculados às livrarias, por exemplo:

A participação do autor nas diversas etapas da produção e distribuição de seus livros determina um produto gráfico integrado, de imagem pessoalizada que ativa uma situação mais próxima do diálogo do que a oferecida comumente na relação de compra e venda de produtos. Começa, portanto, a poesia a entrar em cena estabelecendo um novo circuito para a literatura e criando um novo público leitor de poesia (Hollanda, 2004, p. 108-109).

As produções de Nicolas Behr, poeta que vendeu seus “livrozinhos” de poesia em Brasília, nos anos 1970 e 1980 – dentre os quais tivemos acesso a quatro, *Tiro ao alvo, Kruh, Bagaço e Te amo 24 horas por segundo*, sendo todas as edições encabeçadas pelo próprio poeta e impressas em 1979, formando um conjunto de 12 obras mimeografadas vendidas em grupo ou separadamente –, demonstram em seus paratextos exemplos dessa proximidade entre poeta marginal e público leitor. No colofão das edições de *Kruh* (Figura 2) e *Te amo 24 horas por segundo* (Figura 3), além de elementos como a ficha técnica de pessoas envolvidas na produção da obra – inserida de maneira informal e despojada: “desenhos da rapaziada” –, o poeta insere o endereço de sua residência como forma de pessoas interessadas em seu trabalho lhe notificarem caso desejassem adquirir suas edições mimeografadas. A esse respeito, inclusive, o preço de *Kruh* (Cr\$ 80,00 - oitenta cruzeiros), que também é o mesmo valor dos outros 11 livrinhos impressos pelo

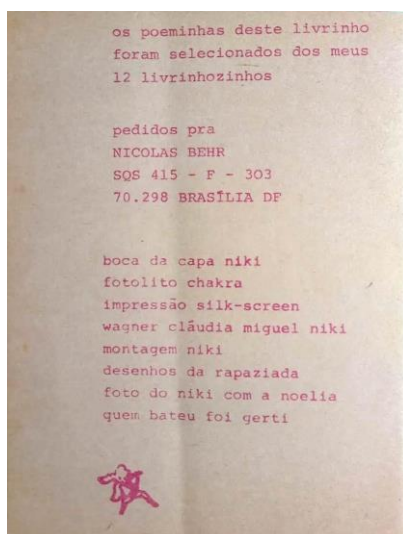
poeta em 1979, conforme colofão de *Te amo...*, uma dentre essas obras, é inserido em sua última página.

Figura 2 – Fotografia do colofão de *Kruh* (1979)



Fonte: Elaboração nossa baseada em colofão de *Kruh* (2022).

Figura 03 – Fotografia do colofão de *Te amo 24 horas por segundo* (1979)



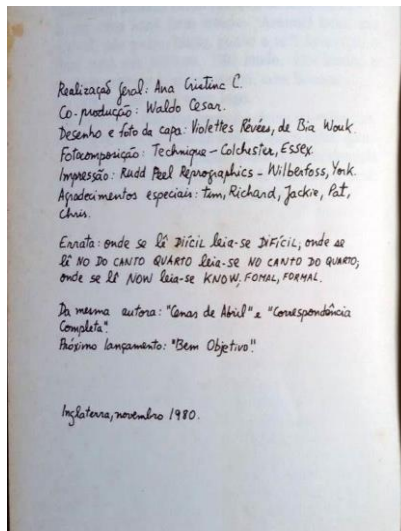
Fonte: Elaboração nossa baseada em colofão de *Te amo 24 horas por segundo* (2022).

A atuação coletiva de gráficas pequenas e amigos/as dos/as poetas marginais no trabalho de edição não impedia a demarcação da identidade individual autoral em várias partes das obras da geração mimeógrafo, que não era feito somente na forma básica e tradicional do nome do/a autor/a na capa da produção. As produções mimeografadas por vezes dão um ar de intimidade que aproxima o/a poeta do/a leitor, na subversão da impessoalidade das editoras e da promoção do/a escritor por parte de agentes literários,

sejam os mais diversos. Dessa forma, “planejadas ou realizadas em colaboração direta com o autor, as edições de poesia apresentam uma face afetiva evidente” (Hollanda, 2004, p. 108). E os/as poetas se revelam e presentificam de diversas formas, sendo uma delas a reprodução de sua própria caligrafia nas obras.

Escrever à própria mão alguns dos paratextos de suas obras é uma alternativa utilizada tanto por Ana Cristina Cesar (Figura 4) quanto por Nicolas Behr (Figura 5).

Figura 4 – Fotografia do colofão de *Luvas de Pelica* (1980)



Fonte: Elaboração nossa baseada em colofão de *Luvas de Pelica* (2022).

Figura 5 – Fotografia da capa de *Bagaço* (1979)



Fonte: Elaboração nossa baseada em *Bagaço* (2022).

No colofão de *Luvas de Pelica*, editado durante estadia da autora na Inglaterra, a letra cursiva é o meio utilizado por Ana Cristina Cesar para inserir a ficha técnica da sua

produção, além dos agradecimentos e de uma errata com correções de alguns versos que saíram errados na impressão final dos poemas presentes na obra. Os/as poetas escrevem a próprio punho os títulos de algumas de suas obras anteriores (*Cenas de Abril* e *Correspondência Completa*, no caso da poeta), utilizando-se de espaços nas edições para promoverem seus trabalhos já lançados, buscando também engajar a venda das obras em questão, como é o caso de Nicolas Behr, ao vincular seu nome, na capa de *Bagaço*, ao sucesso de vendas do livrinho *Iogurte com Farinha* (1977). Chama atenção ainda, no colofão do livreto de Ana Cristina Cesar, a propaganda de uma obra a ser lançada, de nome *Bem Objetivo*, que findou por não ser publicada.

Mediante uma primeira análise, essas formas de edição de paratextos que insere a letra cursiva podem ser vistas como marcas de “sujeira” editorial, pobreza de artifícios e improvisado. Todavia, as reproduções das caligrafias dos/as poetas se mostram, sobretudo, como indícios de suas próprias escrituras corpóreas. São inserções que materializam o discurso artístico de movimentos culturais alternativos que levantam a bandeira do “faça você mesmo” (*do it yourself*), como lembra Frederico Coelho (2013). Ideologia que solicita a implicação total do/a autor/a no processo de produção. Os traços manuais sugerem a presença dos paratextos como escritas performáticas no corpo das materialidades marginais, movimento que é levado adiante com a inserção criativa de imagens e reproduções dos próprios registros corporais dos/as poetas marginais. É o que se mostra a partir da digital de Nicolas Behr, na primeira página de *Bagaço* (Figura 6).

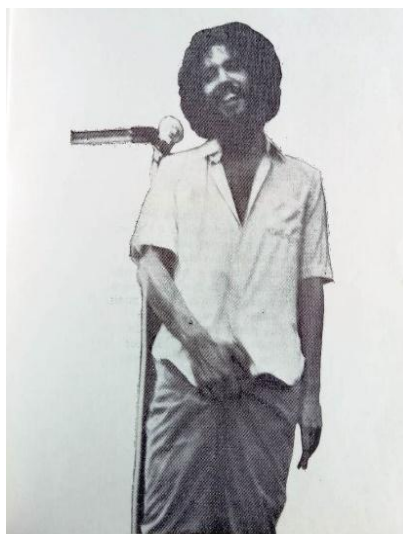
Figura 06 – Fotografia da primeira página de *Bagaço* (1979)



Fonte: Elaboração nossa baseada em *Bagaço* (2022).

Como em um documento oficial, a reprodução da digital de Behr antecipa a leitura dos seus poemas, como se também fosse um texto, ou ainda, como se fosse uma assinatura que amarrasse a produção no corpo presentificado de seu autor, no instante da feitura da obra, atestando sua autoria. Também encontramos uma postura poética parecida através do uso da fotografia de Charles Peixoto, na penúltima página de *Coração de Cavalo* (Figura 7):

Fotografia 07 – Reprodução de foto de Charles, na penúltima página de *Coração de Cavalo* (1979)



Fonte: Elaboração nossa baseada em *Coração de Cavalo* (2022).

Como numa escritura performática, que insere o corpo em sua veiculação, trata-se da escrita de elementos paratextuais que, na linhagem da inseparabilidade entre vida e obra, põe as representações de ambos os autores das produções em convivência direta com seus textos literários. A fotografia de Charles, provavelmente feita durante uma ação performática, visto que o poeta está frente a um microfone, finaliza, com o deboche de um sorriso galhofeiro misturado ao erotismo de sua mão segurando seu sexo, os poemas da obra lançada pela Nuvem Cigana em 1979. *Coração de Cavalo*, livro apresentado acima, de autoria do poeta Charles, é um dos exemplos de como o grupo carioca foi se aproximando de outros suportes e meios de edição, como a impressão em *offset* em gráficas terceirizadas. Os livros *Perpétuo Socorro* (1976), também de Charles, e *Quampérius* (1977), de Chacal, por exemplo, marcam essa mudança nos rumos editoriais da geração mimeógrafo.

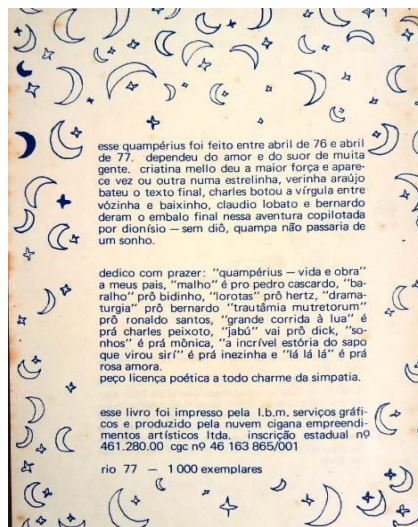
Compartilhando de processos tecnológicos editoriais desenvolvidos pelas editoras do circuito hegemônico, os livros da Nuvem Cigana, como *Quampérius*, ainda eram

grampeados e vendidos em eventos da cena cultural alternativa do Rio de Janeiro, marcas que os aproximam das produções rodadas em mimeógrafo feitas em anos precedentes, “fato que absolutamente não impede um trabalho gráfico às vezes extremamente cuidado [...]” (Pereira, 1981, p. 41). A esse respeito, chama atenção a quantidade de ilustrações, que vão do começo ao fim (Figura 8) de *Quampérius*, e que foram realizadas por Dionísio Carlos, ou Diô, que também compunha as movimentações do Nuvem Cigana. Além disso, o colofão da obra (Figura 9), além de indicar a tiragem da produção (“1000 exemplares”), traz uma interessante marca: os números de sua inscrição estadual e de seu CGC (Cadastro Geral de Contribuintes).

Figura 8 – Fotografia da terceira capa de *Quampérius* (1977)



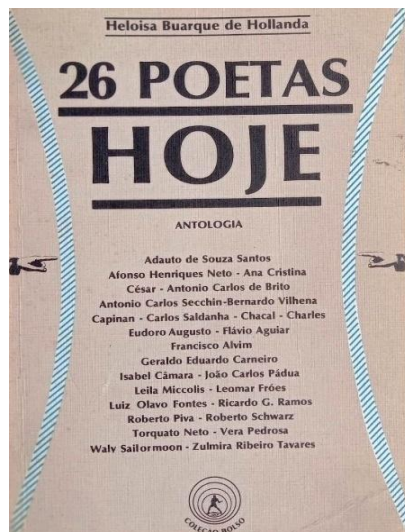
Fonte: Elaboração nossa baseada em *Quampérius* (2022).

Figura 9 – Fotografia do colofão de *Quampérius* (1977)

Fonte: Elaboração nossa baseada em *Quampérius* (2022).

O registro do grupo Nuvem Cigana, nas instituições burocráticas de supervisão da produção cultural, é mais uma dentre as aproximações que a poesia marginal fez com a edição, nos moldes dos principais circuitos do mercado cultural do período. Essa associação se encontra no interior de movimentações literárias que puseram em diálogo poetas, agentes culturais e editoras, ampliando as possibilidades materiais dos suportes editoriais, assim como tornando totalmente maleáveis ou inexistentes as fronteiras entre a poesia marginal e sua materialidade e a poesia editada por grandes editoras.

Nesse ponto, entra em cena a antologia *26 poetas hoje* (Figura 10), como sendo o ápice desse encontro entre setores atuantes de diferentes maneiras na cena cultural da poesia nos anos 1970: as grandes editoras e os/as poetas marginais, visto que “[...] um grande número de produções e produtores que estavam sendo definidos como ‘marginal’ estavam presentes” (Pereira, 1981, p. 15) na obra organizada por Heloisa Buarque de Hollanda.

Figura 10 – Fotografia da capa de *26 poetas hoje* (1976)

Fonte: Elaboração nossa baseada em *26 poetas hoje* (2022).

À época, a professora e crítica literária circulava pelos espaços onde a nova poesia existia com maior efervescência, e criava laços afetivos com poetas importantes da geração mimeógrafo, sendo professora ou colega de profissão de alguns/as deles/as. Desse modo, partindo das relações de amizade entre a antologista e alguns antologizados/as, reafirma-se, por parte destes/as, que: “Não havia, portanto, uma guerra aberta ou a vontade de ser ideologicamente contra as editoras” (Coelho, 2013, p. 29). Pelo contrário, a urgência de ser lido/a levou o/a poeta marginal a enveredar pelos times das grandes editoras, sem nenhum remorso perante o caráter à margem que identificou o princípio da materialidade das edições marginais de poesia.

26 poetas hoje: a poesia marginal como uma máquina de futuros

26 poetas hoje, obra organizada por Heloisa Buarque de Hollanda, lançada originalmente em 1976, ocupa até os dias de hoje um lugar de prestígio entre as antologias de poesia já publicadas em nosso país, sendo uma dentre as mais reeditadas e reimpressas, ao longo de seus quase 50 anos de existência. Na época, a produção foi feita sob encomenda pela Editorial Labor do Brasil para compor a Coleção de Bolso da empresa espanhola que chegara recentemente ao país. *26 poetas hoje*, então, foi a aposta editorial de inauguração da Labor, que se lançava no mercado nacional de livros de poesia. Cumpre salientar que, na composição da obra, Heloisa trouxe não só poemas saídos de folhetos mimeografados e de livrinhos publicados de forma independente, mas também textos oriundos de livros de outras vozes poéticas que não necessariamente se vinculavam à

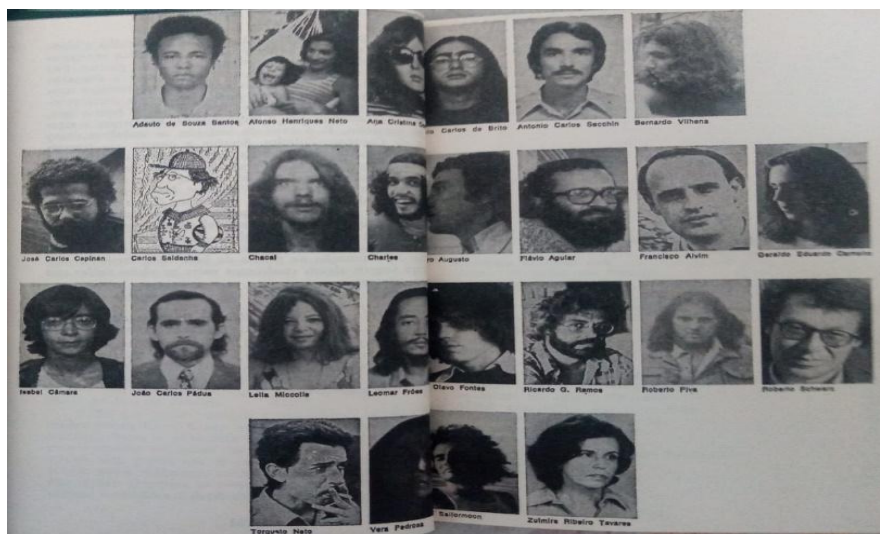
geração mimeógrafo, nem publicavam seus textos obrigatoriamente nos suportes que caracterizam essa geração de poetas.

Sobre seus critérios de escolha dos/as autores/as para a antologia, Heloisa Buarque de Hollanda nos diz, à época do lançamento de *26 poetas hoje*:

Bem, minha intenção geral foi de reunir num livro “de editor”, e, portanto, num livro que insinuasse num circuito mais amplo, manifestações isoladas ou praticamente isoladas que eu percebia como importantes no campo da cultura e no campo da literatura (Hollanda, 2013, p. 135-136).

Nesse sentido, logo a partir da capa da obra (Figura 10), feita por Silvia Roesler, somos apresentados/as aos 26 nomes selecionados pela antologista para compor o livro, que trazem consigo as manifestações estéticas percebidas e referendadas pela curadoria de Hollanda. Por ordem de aparecimento no sumário da primeira edição da antologia (1976), os/as poetas são: Francisco Alvim; Carlos Saldanha (na terceira edição, Zuca Sardan); Antonio Carlos de Brito (na terceira edição, Cacaso); Roberto Piva; Torquato Neto; José Carlos Capinan; Roberto Schwarz; Zulmira Ribeiro (na segunda e na terceira edição, Zulmira Ribeiro Tavares); Afonso Henriques Neto; Vera Pedrosa; Antonio Carlos Secchin; Flávio Aguiar; Ana Cristina Cesar; Geraldo Eduardo Carneiro (na terceira edição, Geraldo Carneiro); João Carlos Pádua; Luiz Olavo Fontes (na terceira edição, o primeiro nome do poeta aparece terminado com a letra “s”); Eudoro Augusto; Waly Sailormoon; Ricardo G. Ramos; Leomar Fróes; Isabel Câmara; Chacal; Charles; Bernardo Vilhena; Leila Miccolis; e Adauto (na terceira edição, Adauto de Souza Santos). Os/as poetas também aparecem logo nas primeiras páginas da antologia, antes dos poemas reunidos na obra, por meio das fotografias de seus rostos ou de uma charge, no caso de Carlos Saldanha (Figura 11).

Figura 11 – Fotografia das páginas que antecedem os poemas de *26 poetas hoje*, em sua primeira edição (1976)



Fonte: Elaboração nossa baseada em *26 poetas hoje* (2022).

Provavelmente, essa foi uma forma de apresentar para o público leitor os/as poetas que, em sua maioria, eram desconhecidos/as dos circuitos prestigiados de poesia. Os/As poetas se organizam na antologia como em uma bricolagem de vozes estreadas no mercado editorial hegemônico do livro de poesia de uma editora de circulação nacional, na reunião de “[...] autorias múltiplas, discrepantes e heterogêneas que se combinam, se sobrepõem e se cruzam sem que seja possível reduzi-las a uma autoria individual e soberana” (Groys, 2015, p. 123). Autorias reunidas, sobretudo, pelas dissonâncias entre suas poéticas, ou, como a própria antologista diz, em citação reproduzida na página anterior, pelos seus perfis isolados e únicos no interior da produção literária do período em questão.

Todavia, por mais que ousasse reunir múltiplas vozes poéticas que se afirmavam na poesia contemporânea dos anos 1970 – “quis mais traçar a fisionomia desse momento, incluindo propositalmente uma chance de confronto entre os trabalhos selecionados” (Hollanda, 2013, p. 136) –, garantindo, inclusive, a comunhão de divergências formais e de conteúdo que punham em um mesmo agrupamento Roberto Schwarz e Waly Salomão, Antonio Carlos Secchin e Chacal, Ana Cristina Cesar e Zulmira Ribeiro Tavares, o fato é que, com a antologia, Heloisa Buarque de Hollanda ajudou a ampliar espaços de circulação e recepção, principalmente de nomes vinculados à geração mimeógrafo. Nesse sentido, aprofundou os sentidos de grupo que coadunam a poesia marginal e suas principais características estéticas e ideológicas.

Nesse ponto, volta-se para o interesse deste trabalho, ou seja, que a materialidade das produções marginais, a leitura da antologia e a análise de seus elementos paratextuais mostram que a originalidade do suporte marginal, discutida na seção anterior, finda por sumir em *26 poetas hoje*. Em outras palavras, “perde-se tanto a identidade que esses poemas têm com seu suporte quanto o sentido de marginalidade advindo da sua forma de produção e distribuição” (Souza, 2022, p. 7). Logo, os elementos da materialidade marginal que são refletidos neste estudo, uma das principais chaves de leitura dessas poéticas, anulam-se com a reorganização das produções em antologia. Essa mudança é notada pela própria Heloisa Buarque de Hollanda, quando expõe o lado bom e o lado ruim de seu trabalho em *26 poetas hoje* (2004):

Bom, na medida em que divulgou essa produção nas esferas de legitimação institucional, promovendo violentas polêmicas e questionamentos e, portanto, aumentando o circuito desse debate. Mau, entretanto, porque assim “apropriados” num volume “limpo” de editora espanhola e sob o aval e atenção de uma professora universitária, promovi, de alguma maneira, alterações fundamentais na forma e no conteúdo dessa mesma produção, diminuindo a força contestatória de sua intervenção crítica (Hollanda, 2004, p. 111).

A assimilação dessas produções por parte do mercado é já percebida de forma crítica, logo em seguida à época de veiculação da antologia: “O resultado foi que o mercado paralelo se ampliou e se sofisticou, a tal ponto que agora fica difícil falar numa marginalidade material” (Mattoso, 1982, p. 68). Além dos paratextos e do sumiço, na esteira derridiana, dos debaixo das obras marginais, os poemas sofrem transformações em sua disposição na superfície da página: são organizados de modo que um segue o outro, sendo separados por um espaçamento duplo. Todavia, como discutido em outras partes deste texto, essa transformação editorial não era uma questão basilar para a maioria dos/as poetas, quando seu interesse primordial era o de ser lido pelo maior público possível. Assim, mais vale perceber, na direção de que “[...] a poesia marginal brasileira dos anos 1970 é, até hoje, uma máquina de futuros” (Coelho, 2013, p. 13). Também, faz notar-se as transformações que a poesia e os sentidos dos suportes marginais passam a adquirir com o passar dos anos, com a perda da originalidade das materialidades marginais ao migrarem para a antologia.

Sentidos que hoje em dia atribuem aos livrinhos da geração mimeógrafo o *status* de objetos fetichizados: “Vistos como precários e fugazes quando foram lançados, seus livros, mimeografados ou de coleções independentes, tornaram-se peças auráticas na trajetória de poéticas hoje maduras” (Coelho, 2013, p. 25). Produções menosprezadas em

sua época de lançamento são atualmente artigos raros de coleção, leiloadas ou vendidas em sebos virtuais, com preços que vão de R\$ 300,00 (trezentos reais) a R\$ 1.300,00 (um mil e trezentos reais). Essa mudança de atuação e valor no mercado do livro, no decorrer da história dessas produções poéticas com meio século de existência, é um interessante fator que faz parte das “idas e vindas entre o universo da edição paralela e o outro, das editoras consagradas” (Pereira, 1981, p. 53).

A partir desses fluxos, para além do fetiche da mercadoria que também aliena o acesso à arte, é incontestável que Heloisa Buarque de Hollanda desenvolveu com maestria o trabalho de curadoria artística, ou seja, “[...] o de fazer obras de arte individuais aparecerem na luz mais favorável” (Groys, 2015, p. 64), ampliando a visibilidade dos trabalhos de jovens poetas que então surgiam, ajudando a trazer essas produções para o interior do debate acadêmico, que desde o início dos anos 1980 já vem investigando tais poéticas.

A poesia marginal, apesar de até hoje ocupar um certo lugar que oscila entre o pitoresco e o subalterno no debate cultural brasileiro, tem se tornado, ao longo dos anos, um tema cada vez mais completo e multifacetado. A abertura e o estudo sistemático de alguns arquivos literários dos poetas do período (como Ana Cristina César no Instituto Moreira Salles ou Cacaso na Fundação Casa de Rui Barbosa), a reunião de obras completas (como os livros de Cacaso, Chacal e Francisco Alvim pela coleção *Ás de Colete*), as dissertações e as teses que surgem nas pós-graduações ao redor do país, tudo isso faz com que um tema visto por décadas como “menor” ou “menos importante” do que as poéticas das décadas de 1930 e 1960 ganhe massa crítica. O que antes era um objeto unidimensional hoje se abre em caminhos e bifurcações temáticas que não param de crescer (Coelho, 2013, p. 14).

Nesse sentido, passando pela valorização das vozes da geração marginal e pela sua assimilação no sistema canônico literário brasileiro, cumpre voltar-se para as materialidades marginais não só como objetos que hoje em dia são extremamente auratizados, mas também como vestígios que dão pistas de como a edição foi/é um fator formador da poesia marginal, que, quando levado em consideração, interfere nos sentidos e enriquece a leitura dessas poéticas. É também o estudo das materialidades marginais que faz notar alguns dilemas dessa produção dos anos 1970, como o fato de que “quanto maior sua autonomia, menor será seu reconhecimento literário, o seu prestígio literário e vice-versa” (Pereira, 1981, p. 53). Em outras palavras, é justamente o paradoxo da chegada dessas produções marginais, que materialmente podem ser vistas como subversões dos padrões editoriais hegemônicos, no universo das grandes editoras, como, atualmente, a Companhia das Letras, que tem garantido a existência e os futuros das

poéticas marginais. E, nesse processo, *26 poetas hoje* (1976) é parte fundamental e inaugural.

Referências

- CARRIÓN, Ulises. **A nova arte de fazer livros**. Tradução de Amir Brito Cadôr. Belo Horizonte: Editora C/ Arte, 2011.
- COELHO, Frederico. Quantas margens cabem em um poema? Poesia marginal ontem, hoje e além. FERRAZ, Eucanaã (Org.). **Poesia marginal: palavra e livro**. São Paulo: Instituto Moreira Salles, 2013, p. 11-41.
- FERRAZ, Eucanaã. No centro. In: FERRAZ, Eucanaã (Org.). **Poesia marginal: palavra e livro**. São Paulo: Instituto Moreira Salles, 2013, p. 7-11.
- GENETTE, Gérard. **Paratextos editoriais**. Tradução de Álvaro Faleiros. Cotia: Ateliê Editorial, 2009.
- GROYS, Boris. **Arte poder**. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2015.
- HOLLANDA, Heloisa Buarque de (Org.). **26 poetas hoje**. Rio de Janeiro: Editorial Labor do Brasil, 1976.
- HOLLANDA, Heloisa Buarque de. **Impressões de viagem: CPC, vanguarda e desbunde: 1960 / 70**. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2004.
- HOLLANDA, Heloisa Buarque de (Org.). **26 poetas hoje**. 6. ed. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2007.
- HOLLANDA, Heloisa Buarque de. Poesia Hoje. [Entrevista cedida a] Luiz Costa Lima, Sebastião Uchoa Leite, Jorge Wanderley e Sérgio Cabral. In: FERRAZ, Eucanaã (Org.). **Poesia marginal: palavra e livro**. São Paulo: Instituto Moreira Salles, 2013, p. 135-141.
- HOLLANDA, Heloisa Buarque de (Org.). **26 poetas hoje: antologia**. São Paulo: Companhia das Letras, 2021.
- MATTOSO, Glauco. **O que é poesia marginal**. 2. ed. São Paulo: Brasiliense, 1982.
- PEREIRA, Carlos Alberto Messeder. **Retrato de época: poesia marginal anos 70**. Rio de Janeiro: FUNARTE, 1981.
- SANTIAGO, Silviano. O assassinato de Mallarmé. In: SANTIAGO, Silviano. **Uma literatura nos trópicos: ensaios sobre dependência cultural**. 2. ed. Rio de Janeiro: Rocco, 2000, p. 188-199.
- SOUZA, Gustavo Ramos de. Princípios para o estudo das materialidades da poesia marginal. **Estudos de literatura brasileira contemporânea**, Brasília, n. 65, 2022. Disponível em:

<https://www.scielo.br/j/elbc/a/s3fskLpVvX3wy8KzMJHhNnb/abstract/?lang=pt>.

Acesso em: 18 dez. 2022.

Recebido em: 26/06/2023.

Aceito para publicação em: 12/09/2023.